

EDITORA

A black and white photograph of a woman's face, looking directly at the camera with a serious expression. She is peering over a horizontal ledge or railing. Her dark, curly hair is visible on the right side of the frame. A white geometric shape, resembling a stylized 'B' or a parallelogram, is overlaid on the right side of the image, containing the title text.

*HISTÓRIA DO
CINEMA E DO
AUDIOVISUAL*

Leonardo Barbosa Rossato

Leonardo Barbosa Rossato

*HISTÓRIA DO
CINEMA E DO
AUDIOVISUAL*

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

História do Cinema e do Audiovisual / Leonardo Barbosa Rossato.-

1.ed.- Brasília : Editora IFB, 2019.

328 f.

Bibliografia.

ISBN: 978-85-64124-65-3

1. Audiovisual. 2. Cinema . 3. História .

I. Título.

CDU 791

CDD B791.43

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE BRASÍLIA

REITOR REVISOR DE LÍNGUA PORTUGUESA

Wilson Conciani Guilherme João Cenci

PRÓ-REITOR DE ENSINO DIAGRAMAÇÃO, PROJETO GRÁFICO E CAPA

Adilson Cesar de Araujo Mariana Henrique Mariano da Silva

PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO E CULTURA CAPA

Cristiane Batista Salgado cena de “Limite” (1930), de Mário Peixoto
Acervo Cinemateca Brasileira

PRÓ-REITORA DE PESQUISA E INOVAÇÃO

Luciana Miyoko Massukado

CONSELHO EDITORIAL

Ana Paula Caetano Jacques

PRÓ-REITORA DE ADMINISTRAÇÃO

Simone Cardoso dos Santos Penteadado

Daniele dos Santos Rosa

Francisco Das Chagas Roque Machado

Girlane Maria Ferreira Florindo

PRÓ-REITORA DE GESTÃO DE PESSOAS

Maria Cristina Madeira da Silva

Guilherme João Cenci

Jocenio Marquios Epaminondas

Josué de Sousa Mendes

COORDENAÇÃO DE PUBLICAÇÕES

Daniele dos Santos Rosa

Juliana Rocha de Faria Silva

Larissa Dantas de Oliveira

Maurilio Tiradentes Dutra

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Sandra Maria Branchine

Nívia Aniele Oliveira

Raquel Lage Tuma

Tatiane Alves de Melo

2019 Editora IFB



A exatidão das informações, as opiniões e os conceitos emitidos nos capítulos são de exclusiva responsabilidade dos autores. Todos os direitos desta edição são reservados à Editora IFB. É permitida a publicação parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte. É proibida a venda desta publicação.

EDITORA



SGAN Qd 610, módulos D, E, F, G
CEP: 70860-100 Brasília-DF
www.ifb.edu.br
Fone: +55 (61) 2103-2108
editora@ifb.edu.br

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Guilhermina e Antônio, e a meu irmão Gustavo.

À Patrícia, sempre ao lado.

Aos amigos e amigas, pelas conversas sobre cinema, desde sempre.

À equipe da Direção de Educação a Distância do Instituto Federal de Brasília, que me deu a oportunidade de compor o material que serviu de base para este livro, com o apoio da Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação (PRPI).

À equipe da Editora IFB, pelo cuidado.

A meus colegas professores dos cursos técnicos de Produção de Áudio e Vídeo, em todas modalidades ofertadas pelo *Campus* Recanto das Emas, assim como aos técnicos-administrativos, aos terceirizados, e à direção do *Campus*.

Aos estudantes, para os quais esta obra introdutória pode ser uma contribuição, abrindo novos caminhos, instigando novos olhares e ajudando a criar novos mundos.

“Criamos a época da velocidade, mas nos sentimos enclausurados dentro dela. A máquina, que produz abundância, tem-nos deixado em penúria. Nossos conhecimentos fizeram-nos céticos; nossa inteligência, empedernidos e cruéis. Pensamos em demasia e sentimos bem pouco. Mais do que de máquinas precisamos de humanidade, mais do que de inteligência precisamos de afeição e doçura. Sem essas virtudes, a vida será de violência e tudo será perdido”

Charles Chaplin.
Discurso final do filme “O grande ditador”, 1940

SUMÁRIO

Agradecimentos	7
Apresentação	15
PARTE I – HISTÓRIA DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL NO MUNDO	16
Introdução – O que é cinema?	17
Unidade 01 – Do cinematógrafo ao cinema sonoro (1895-1929)	20
1.1 – As imagens e as visões de mundo	20
Você sabia? Cinema, audiovisual, áudio e vídeo	28
1.2 – Os brinquedos ópticos, a invenção do cinematógrafo e os primeiros filmes: Lumière e Méliès.	29
Você sabia? Cinema mudo, cinema silencioso e suas características técnicas	34
1.3 – O Primeiro Cinema: produção e recepção do cinema no início do século XX. O cinema de atrações e os princípios de uma gramática audiovisual	37
Você sabia? A Primeira Guerra Mundial e a mudança da hegemonia francesa para a norte-americana no mercado mundial.	39
1.4 – As salas de cinema e os longas-metragens: os princípios do cinema clássico	40
1.5 – As vanguardas europeias e as novas teorias do cinema: expressionismo alemão, impressionismo francês, surrealismo, montagem soviética	47
Você sabia? As comédias e as animações.	56
1.6 – O fim do cinema silencioso e a introdução do cinema sonoro.	57
Você sabia? A formação de Hollywood e a importância da imigração	59
Curta aí! Chaplin e a linguagem do cinema clássico	61
Vamos rever!	63
Atividades da unidade 01	65
Unidade 02 – Hollywood e o cinema clássico (1929-1980).	66
2.1 – O som no cinema: primeiros problemas e soluções. Novos equipamentos, novas narrativas, novas estéticas	66
2.2 – O sistema hollywoodiano em escala mundial. O <i>star system</i> e a consolidação dos gêneros cinematográficos. Anos 1930 e 1940	73

2.3 – Censura e controle moral da produção norte-americana. O início da televisão e as transformações no cinema	83
Você sabia? Os filmes B: subterrâneos e inovadores	87
2.4 – Anos 50 e 60: os gêneros modernizados e o fim do Código Hays. Hollywood em crise e o início de um novo cinema norte-americano .	91
2.5 – O novo cinema norte-americano: ruptura estética e reconsolidação do mercado do cinema no mundo. Anos 1960 e 1970	97
Você sabia? O cinema experimental norte-americano.	104
Curta aí! A crise da hierarquia no cinema clássico hollywoodiano . .	107
Atividades da unidade 02	110
Unidade 03 – O cinema moderno (1942-1980)	111
3.1 – Os precursores.	114
3.2 – O neorrealismo italiano	120
3.3 – André Bazin, Cahiers du cinéma e uma nova teoria do cinema .	124
Você sabia? Os cineclubes e a importância da formação cinematográfica	128
3.4 – A <i>Nouvelle Vague</i> francesa.	130
3.5 – Os cinemas novos nacionais	136
Você sabia? Os festivais de cinema	141
Curta aí! A modernidade de “Hiroshima, meu amor”	143
Atividades da unidade 03	146
Unidade 04 – Os cinemas contemporâneos e o audiovisual (1980-atualidade)	147
4.1 – Breve história do documentário clássico, moderno e contemporâneo	150
4.2 – A Nova Hollywood e os cinemas pós-modernos	155
4.3 – O vídeo e as novas experiências estéticas	157
4.4 – Dogma 95.	159
4.5 – Os cinemas de fronteiras e os novos cinemas nacionais	162
4.6 – A <i>Internet – download</i> , vídeo sob demanda, multiplataformas virtuais, e as séries	166
Você sabia? Audiovisual e educação.	169
Atividades da unidade 04	173
Conclusão da Parte I	174

PARTE II – HISTÓRIA DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL NO BRASIL	176
Introdução	177
Unidade 01 – As primeiras décadas do cinema no Brasil	180
1.1 – O mito do “nascimento” do cinema brasileiro	180
1.2 – As primeiras décadas do cinema no Brasil no século XX. O cinema mudo brasileiro. Os pioneiros do cinema no Brasil.	182
1.3 – As revistas de cinema. A busca por uma indústria de cinema brasileira. As primeiras políticas públicas	184
Você sabia? Os ciclos regionais	190
1.4 – Humberto Mauro e o Ciclo de Cataguases	191
1.5 – Chaplin Club, a revista “O Fan”, o filme “Limite” de Mário Peixoto e o fim da era muda	193
Curta aí! A Cinédia.	197
Atividades da unidade 01	200
Unidade 02 – As tentativas de industrialização do cinema brasileiro	201
2.1 – O cinema falado chega ao Brasil. A rádio e o cinema na Era Vargas	201
2.2 – As tentativas industriais: os estúdios e as companhias cinematográficas brasileiras. O caso Vera Cruz	204
Você sabia? Amácio Mazzaropi e o cinema popular brasileiro	208
2.3 – A Atlântida e as chanchadas	211
2.4 – O fim dos estúdios e os cineastas independentes	217
Você sabia? A obra de Anselmo Duarte	220
2.5 – As primeiras transmissões da televisão. A TV Tupi	223
Curta aí! O cinema de Walter Hugo Khouri	226
Atividades da unidade 02	230
Unidade 03 – O cinema brasileiro moderno, as novas tentativas de industrialização e a massificação da televisão	231
3.1 – O pensamento crítico e o estudo de cinema no Brasil: Paulo Emílio Salles Gomes	231
3.2 – Cinema Novo.	234
Você sabia? Nelson Pereira dos Santos, um cineasta imortal.	241
3.4 – Cinema Marginal	245

Você sabia? José Mojica Marins, o Zé do Caixão.	250
3.5 – As novas tentativas de industrialização: a Embrafilme	253
3.6 – A Boca do Lixo e o cinema popular brasileiro	257
3.7 – O processo de massificação da televisão brasileira. A consolidação da telenovela brasileira	261
Você sabia? Os Trapalhões.	266
Curta aí! Breve histórico do documentário no Brasil.	268
Atividades da unidade 03	277
Unidade 04 – Novas mídias, novos formatos, novas estéticas: o audiovisual brasileiro na contemporaneidade.	278
4.1 – O cinema jovem dos anos 1980 e a experimentação audiovisual: o super-8, o vídeo, a nova televisão e a videoarte.	278
Você sabia? O neon realismo	283
4.2 – A “retomada” do cinema brasileiro. As leis de incentivo e as novas configurações do mercado exibidor. As produções regionais.	285
Você sabia? Festivais, cineclubes e cinematecas	291
4.3 – A televisão brasileira nos anos 1990. A chegada da televisão por assinatura. As emissoras alternativas	295
4.4 – ANCINE, Secretaria do Audiovisual e as novas políticas públicas para o audiovisual brasileiro	299
Você sabia? Os novos cinemas independentes e os debates identitários – A questão da acessibilidade.	304
4.5 – Cinema e televisão e as narrativas transmídia. Os novos formatos e plataformas: o <i>streaming</i> . A <i>Internet</i> e a mudança do espectador. As séries brasileiras.	310
Curta aí! O audiovisual no Distrito Federal.	314
Atividades da unidade 04	318
Glossário	320
Referências bibliográficas	326

APRESENTAÇÃO

A obra “História do Cinema e do Audiovisual” teve como ponto de partida a escrita do conteúdo das disciplinas “História do Cinema Mundial” e “Audiovisual no Brasil”, ofertadas no Curso Técnico de Produção de Áudio e Vídeo pelo *Campus* Recanto das Emas do Instituto Federal de Brasília.

Para a presente publicação, as disciplinas foram reunidas, tendo sido ambas revisadas, atualizadas, reescritas e ampliadas – houve a adição de um glossário, por exemplo.

Este livro apresenta uma visão panorâmica e introdutória da história do cinema e do audiovisual e pretende suprir as poucas publicações didáticas relacionadas a esse tema.

O crescimento da atividade profissional audiovisual nos últimos anos trouxe a necessidade de uma formação mais direcionada didaticamente aos estudantes dessa área. Com a ampliação dos cursos nas universidades e nos institutos federais (mesmo com suas particularidades), este livro se apresenta como porta de entrada a essa história rica e diversificada.

A linguagem voltada ao diálogo com o leitor, sem prescindir das informações históricas, mas abrindo as diversas camadas das visões de mundo expressas nas obras, contribui para o acesso dos estudantes de audiovisual, de comunicação, e das artes em geral às diversas modalidades de ensino.

Para promover essa interatividade, criou-se um canal de vídeos em uma plataforma *online* especificamente para este projeto. O intuito é permitir ao leitor assistir diretamente aos trechos de filmes, séries, minisséries, videoclipes e materiais extras comentados.

Como toda obra introdutória e panorâmica, este livro já deixa explícita a impossibilidade de abarcar todas as histórias. Como ponto de partida, pode-se entendê-lo como uma abertura de mundos por meio das imagens.

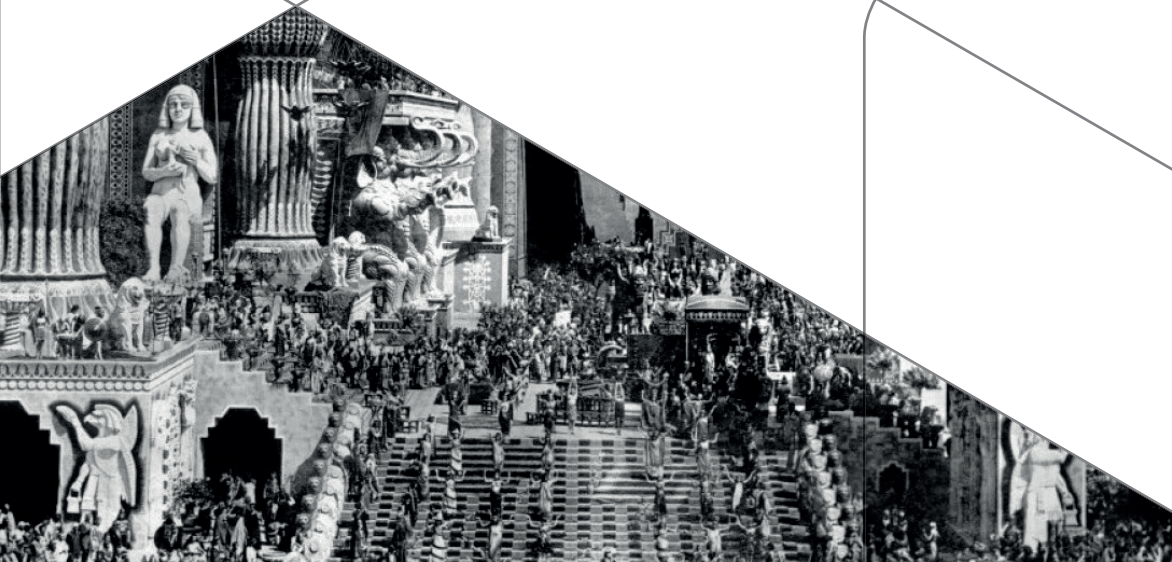
Dividida em duas partes, a obra abarca os momentos, as estéticas e as principais ideias que perpassaram a história do cinema e do audiovisual. A partir desse conhecimento, podemos fruir outros olhares sobre o mundo, sendo apresentados à sua diversidade, além de ter a chance de tornar mais complexa nossas referências visuais, estéticas e históricas.

Trata-se da possibilidade de, vendo muitos mundos, melhorar o nosso.



PARTE I

*História do Cinema e
do Audiovisual no Mundo*



INTRODUÇÃO

O que é cinema?



O homem com a câmera (1929). Direção: Dziga Vertov

“Uma invenção sem futuro”.

Foi o que disse Louis Lumière sobre o que seria o cinema.

Louis e seu irmão Auguste foram os inventores do cinematógrafo.

Cinema, audiovisual, imagens em movimento.

Essas imagens e sons circulam em todos os espaços da nossa vida contemporânea e são parte integrante de nosso cotidiano. Essas imagens estão tanto nos meios tradicionais – a sala de cinema e a televisão –, como nos novos – os celulares e as plataformas virtuais, que se renovam a todo instante.

Além disso, possuem muitas funções: são usados para o lazer, para a comunicação, para o trabalho, para a educação, para as ciências. São, ao mesmo tempo, objetos artísticos e objetos de consumo, objetos de pesquisa e objetos didáticos.

Só por isso já justificaríamos a importância de estudar a “História do Cinema Mundial”. Como toda ação e construção humanas, o audiovisual possui uma história, pontos importantes, transformações tecnológicas, estéticas, sociais e econômicas. O cinema contribuiu para a história do pensamento, e dialogou de diferentes formas com a filosofia e com as ciências humanas, sociais, biológicas e exatas. Em sua diversidade, mostrou-nos imagens públicas e íntimas, nosso cotidiano, além de grandes reflexões. Mostrou-nos vários passados, retratou muitos presentes, imaginou futuros possíveis.

Viveu e vive um embate intrínseco à natureza da imagem em movimento: a relação com o real, com a nossa realidade. Como uma imagem capta o real? Como, ao mesmo tempo em que é recortada (pois é uma imagem), ela nos dá uma impressão de realidade que nenhuma outra técnica artística nos apresentou até hoje, mesmo com suas transformações técnicas e de suporte? Como a imagem dialoga, participa, critica, transforma e apresenta esse real? Como se dá a relação entre a imagem e a verdade?

Mas também, quem é que conta essa história?

Ao escritor inglês George Orwell é atribuída uma frase célebre: “A história é escrita pelos vencedores”. Como, então, contar uma história que não seja apenas um manual de ações com as “datas importantes” dos “vencedores”, uma história em que os particulares não sejam generalizados? Como abarcar na história as várias contra-histórias? Como não naturalizar o “cinema” como algo único, mas sim como *cinemas* e *audiovisuais*, considerando as diferenças geográficas, econômicas e estéticas? Como entender que a história não é uma linha reta evolutiva, mas algo mais parecido com espirais, em cujas linhas, mesmo que não simultâneas, os eventos confluem, chocam-se, repetem-se, transformam-se? Essas são algumas questões pelas quais passaremos nesta caminhada; conheceremos um pouco das histórias dos cinemas.

Celebração da *impressão de realidade*, ao mesmo tempo fincado em sua produção e reprodução essencialmente descontínuas, o cinema, desde sua origem, envolveu algumas dualidades: arte e indústria; negócio lucrativo e produção estética; expressão artística individual e produção industrial; manipulação de imaginários e criação de novos; apresentação **ontológica**¹ do real e seu recorte ideológico; potência revolucionária e “fábrica de sonhos”; sétima arte e mercadoria cultural.

1 As palavras em negrito estarão no glossário, que se encontra ao final deste livro.

O cineasta francês François Truffaut uma vez disse: “Todo filme é, ao mesmo tempo, uma visão da vida, e uma visão do próprio cinema”.

Vamos, então, às vidas.

Vamos aos cinemas. Vamos às histórias.

UNIDADE 01

Do cinematógrafo ao cinema sonoro (1895-1929)

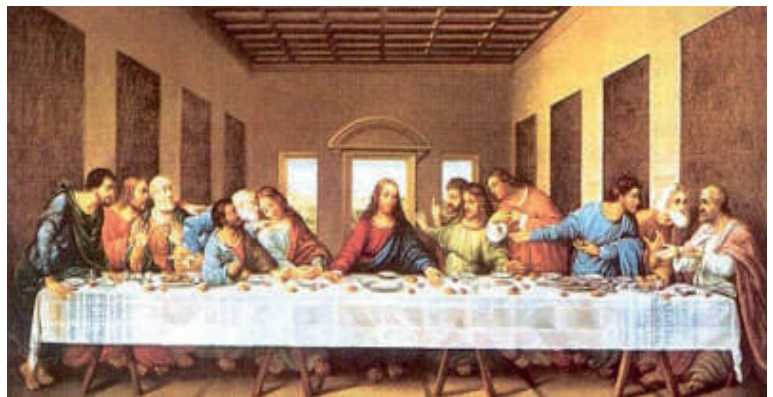
1.1 – AS IMAGENS E AS VISÕES DE MUNDO

Ao procurarmos os manuais que contam a história do cinema, deparamo-nos com uma data muito importante: 28 de dezembro de 1895. Nesse dia, em Paris, os irmãos Lumière promoveram a primeira exibição pública e paga de filmes.

Porém, será que o cinema foi inventado do dia para a noite? Apenas os irmãos Lumière, Auguste e Louis, industriais franceses, tiveram essa ideia? Além disso, o cinema não foi influenciado por outras técnicas e artes? Não foi bem assim. Em várias partes do mundo, muitas pessoas construíram máquinas, aparatos e experiências científicas que buscavam captar uma imagem em movimento. Isso ocorreu principalmente durante a segunda metade do século XIX.

Mas voltemos um pouco mais no tempo. Desde que o ser humano se encontra na Terra, criamos imagens. Dos desenhos rupestres nas cavernas até às pinturas, há um desejo humano de colocar em imagens o que vemos, pensamos e sentimos, ou seja, o ser humano está sempre produzindo imagens sobre o que vê e pensa. Essas formas de criar, representar e apresentar o mundo por imagens são determinadas historicamente.

Prestemos atenção nas pinturas a seguir:



A última ceia (1497)

Leonardo Da Vinci

Fonte: Disponível em:
<<http://bit.ly/2HCbaWL>>.



A última ceia (1308)
 Duccio Buoningsena.
 Fonte: Disponível em:
 <<http://bit.ly/2CDMV6F>>.

As duas pinturas representam o mesmo evento da história do Cristianismo, conhecido mundialmente: a última ceia. A primeira pintura produzida é do artista medieval Duccio Buoningsena (1255-1319). A Idade Média, período em que Duccio viveu, durou em torno de mil anos: do século V, quando houve a queda do Império Romano do Ocidente (finalizando, assim, o período da Antiguidade), até o século XV, quando houve a passagem para a Idade Moderna. A Idade Média foi um período longo e complexo, e não pode ser definido rapidamente. Esse período é marcado, sobretudo, pela influência da Igreja Católica Apostólica Romana em todos os âmbitos da vida: na filosofia, nas artes, nos costumes e nos modos de ver e pensar o mundo. A Idade Média também foi caracterizada pelo teocentrismo, ou seja, entendia-se Deus como centro do mundo, crença que se desenvolveu depois no geocentrismo: a Terra estaria no centro do universo. A ciência ainda não havia se desenvolvido, e as leis eram as da Igreja. Era inadmissível imaginar que a Terra pudesse girar em torno de outro astro, pois Deus colocara a sua criação, nós, os seres humanos, no centro do universo. A teologia era, ao mesmo tempo, filosofia e ciência; ditava os costumes, a sociabilidade, a vida íntima e o pensamento.

Portanto, a imagem que vemos da pintura de Duccio, datada de 1308 (século XIV), é típica dessa visão do mundo medieval: as pessoas estão achatadas, em um formato bidimensional, a mesa está deformada, e não há perspectiva. Há poucos detalhes, pois o que mais importa é o simbolismo e o didatismo da cena, que representa uma imagem do Novo Testamento, contribuindo, assim, para a difusão e o conhecimento dessa passagem. Nesse período, a

grande maioria das pessoas era analfabeta e não possuía acesso aos livros; as pinturas das cenas religiosas tinham, portanto, uma função pedagógica. Essa pintura é um mural pintado em uma igreja; não um quadro de museu para ser apreciado esteticamente.

Por outro lado, a outra pintura é a famosa “Última ceia”, de Leonardo Da Vinci (1452-1519). Essa pintura data entre 1495 e 1498, ou seja, fim do século XV, adentrando o século XVI. Esse período, considerado como a passagem para a Idade Moderna, é o período das Grandes Navegações (lembrem-se de que o Brasil foi encontrado pelos portugueses em 1500, século XVI): as visões de mundo estavam se alargando, se transformando. A visão da Igreja, ainda preponderante, não se colocava mais como a regra geral. O ser humano estava se posicionando mais subjetivamente. O astrônomo polonês Nicolau Copernico causou uma revolução no pensamento ao descobrir que era a Terra que girava em torno do sol, e não o contrário: o heliocentrismo criou um cisma na visão religiosa.

As visões artísticas e filosóficas dos gregos e dos romanos da Antiguidade estavam sendo redescobertas. Temos, então, o Renascimento, período de novas ideias: ideias racionais, científicas, investigativas. As cidades cresciam com os comércios. O feudalismo dava lugar às primeiras trocas econômicas capitalistas, e as ideias liberais começavam a circular. Tecia-se, assim, o Humanismo. O ser humano e sua subjetividade estavam sendo colocados como ponto de partida para que se pensasse o mundo. Lembremos da famosa frase do filósofo francês René Descartes (1596-1650): “Penso, logo existo”. O “eu”, a subjetividade, era o princípio dessa visão de mundo, era a nossa única e indubitável *certeza*: que temos uma consciência e que dela tudo emana. Essas ideias, que levariam ao Iluminismo no século XVIII, promoveram a visão de que o ser humano precisaria superar o olhar tutelado da autoridade (da Igreja ou do rei) e se emancipar através da sua razão.

Essa visão de mundo logo trouxe uma abordagem mais científica para as artes. A própria figura de Leonardo Da Vinci nos mostra esses indícios. Leonardo era pintor, mas também cientista, matemático, inventor, arquiteto, anatomista e músico. Da Vinci, assim como muitos outros, começou a pesquisar como se formava a imagem no olho humano pelas nossas retinas.

Esses pintores começaram a criar imagens com *perspectiva*. Grandes artistas da história da pintura, após o Renascimento, como o italiano Rafael (1483-1520), o espanhol Diego Velázquez (1599-1660) e o holandês Johannes

Vermeer (1632-1675) são apenas alguns nomes dos inúmeros pintores que aperfeiçoaram a perspectiva na história da pintura.

Mas o que é a perspectiva e qual a sua importância para a criação de imagens nesse contexto de visão mais *científica* de mundo?

A perspectiva é uma técnica que cria a ilusão de profundidade em uma superfície plana. Se temos apenas duas dimensões na pintura medieval, a altura e a largura, teremos três na pintura renascentista: as duas anteriores (altura e largura) mais a profundidade.

É assim que o olho humano funciona: as figuras mais próximas de nós são maiores que as figuras mais distantes, e essas linhas formadas pelas figuras convergem para um ponto no qual focamos nosso olhar.

A perspectiva nos traz, assim, um aspecto mais **realista** na imagem, pois se aproxima do mecanismo óptico que faz com que nossos olhos vejam o mundo.

Volte à pintura de Da Vinci: perceba como, por meio da perspectiva, diferentemente da pintura da Idade Média, mudam-se também as cores e as relações entre claro e escuro, pois na pintura com perspectiva a luz inevitavelmente tem uma função maior sobre os objetos e as pessoas.

O quadro é “iluminado” como se pela luz natural do sol: vemos o fundo mais claramente, a mesa com a proporção correta, e as linhas convergindo para o centro do quadro, onde colocamos o foco do nosso olhar, e onde está a figura de Jesus.

Vejam na página seguinte algumas pinturas dos artistas que citamos para prestarmos atenção à perspectiva e a como a imagem é formada, buscando se aproximar mais à “realidade”, à forma como vemos o mundo. Perceba como a luz é utilizada nos quadros, como os pintores criam estratégias para que a cena receba uma “luz natural” (com o uso de janelas, por exemplo). Atente para os detalhes, para o que está à frente e atrás, para o modo como a cena é recortada. A pintura com perspectiva torna-se uma imagem mais *real* justamente porque se utiliza dessa técnica advinda das pesquisas científicas sobre como o olho humano funciona. Depois veremos como a perspectiva se desenvolveu na fotografia e no cinema com o progresso tecnológico.



Escola de Atenas (1510)

Rafael Sanzio

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2jZJump>>.



Las meninas (1656-1657)

Diego Velázquez

Fonte: Disponível em:

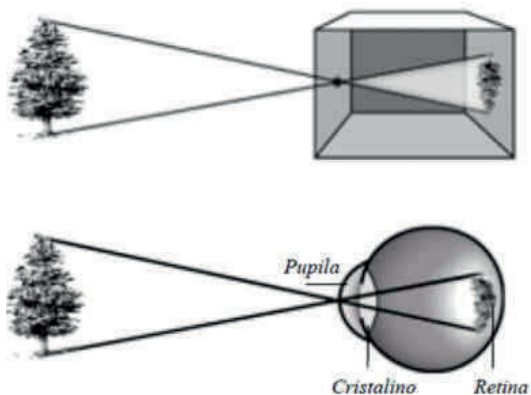
<<http://bit.ly/2jZJump>>.



Aula de música (1662) – Johannes Vermeer

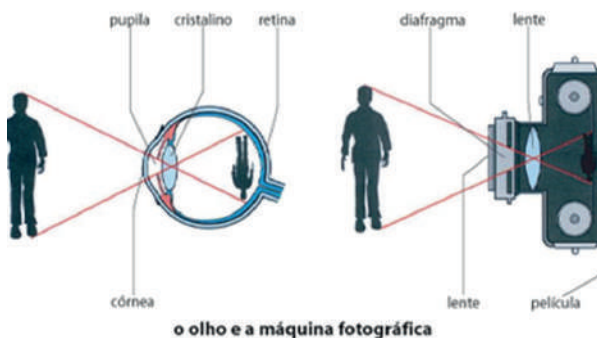
Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2jZJump>>.

Essas experiências ópticas na pintura tiveram grandes avanços ao longo dos séculos e foram essenciais para as primeiras experiências com a câmera escura, aparelho que simulava a formação da imagem no olho humano e que constituiu uma das bases para a invenção da fotografia. Vejamos as duas imagens a seguir, uma que mostra a relação entre a câmera escura e o olho humano, e outra que mostra a relação entre o olho humano e a fotografia. A câmera escura e a fotografia emulam maquinalmente a mesma estrutura de formação de uma imagem em nossos olhos.



Câmera escura e o olho humano.

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2CCFQDm>>.



Fonte: Disponível em:<<http://bit.ly/2HDhKfx>>.

Logo, há uma clara relação entre a mudança da visão de mundo religiosa para a “humana”. Por meio da perspectiva, representa-se um novo mundo, com novas ideias, novas relações sociais, econômicas e artísticas. A filosofia, as artes, o trabalho e as cidades passavam por uma profunda mudança de paradigma no início da Modernidade.

Comparemos agora as pinturas anteriores com a fotografia da próxima página, tirada no século XIX, ainda antes do cinema.



Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2EVeVbn>>.

Essa fotografia apresenta operários das fábricas inglesas no período da Revolução Industrial, no final do século XIX. Mesmo que bem distinta das pinturas, possui a mesma estrutura óptica que a perspectiva proporciona ao olho humano, como vimos na pintura renascentista de Da Vinci, diferindo-se das pinturas do período medieval. A diferença é que, agora, essa imagem, via fotografia, é mediada por uma máquina, e não apenas por uma ação artesanal humana.

Essa é a principal transformação na produção de imagens ocorrida após séculos de pintura. A partir de então, a produção das imagens passa a ser mediada por uma máquina. Independentemente da beleza estética de uma pintura, ela nunca possibilitaria uma imagem tão objetiva da realidade como uma máquina fotográfica. Não é à toa que a lente da câmera chama-se justamente *objetiva*. Ou seja, há uma diferença de grau de captação do “real” intransponível entre uma técnica elaborada pela mão humana – a pintura – e uma técnica que cria uma imagem através de uma máquina.

Também não é à toa que, após o advento da fotografia, a pintura começou a buscar outras formas de apresentar a realidade, sem esse desejo de capturar objetivamente o real: no final do século XIX e início do XX, temos os primeiros movimentos de vanguarda na pintura, como o impressionismo francês, o cubismo e o surrealismo. Ainda nesta unidade veremos como esses movimentos também influenciaram posteriormente o cinema.

Podemos concluir, dessa forma, que a nossa visão de mundo e a forma como o vemos através das imagens, mesmo tendo se complexificado tecnicamente ao longo dos séculos, têm suas origens no Renascimento e no Humanismo europeus, períodos dos séculos XV e XVI que marcaram o início da Idade Moderna. As evoluções tecnológicas, da pintura renascentista à fotografia (e ao cinema), estruturaram fisicamente nosso olhar e são responsáveis pelas imagens que criamos e vemos até hoje.

VOCÊ SABIA?

Cinema, audiovisual, áudio e vídeo

Você está percebendo que a todo momento usamos essas duas palavras para falar de imagens em movimento: cinema e audiovisual? Por que houve essa mudança? Até a criação da televisão, que se consolidou no mundo entre os anos 50 e 70, o cinema era o único espaço onde se viam imagens em movimento. Isso fez com que essa palavra significasse tudo que a envolvesse. O cinema não era só a sala de cinema, mas também os filmes. O mesmo ocorria com a palavra “filme”: filme era o que víamos na tela, a história, a narrativa, e filme também remetia ao suporte físico, ao material que permitia ver, com seus processos físicos e químicos, as imagens em movimento numa tela. Isso também ocorria com as máquinas fotográficas. Todos iam a uma loja comprar *filme* para a máquina.

A chegada da televisão popularizou o uso do vídeo. As câmeras que não usavam película foram ocupando não só os espaços de trabalho, as televisões comerciais e a publicidade, mas também os momentos de sociabilidade (festas, casamentos, formaturas), e, claro, as expressões artísticas, das artes plásticas aos filmes.

Como a sala de cinema não é mais o único espaço de exibição audiovisual e como os sons e as imagens em movimento

estão em vários suportes, além do fato de o vídeo – com o vídeo digital, que hoje chamamos apenas de digital – ter se tornado profissional, esse é hoje o formato com que todos no mercado trabalham. A expressão “audiovisual” foi sendo utilizada, portanto, como forma de abarcar todos esses suportes, essas plataformas de exibição e esses novos formatos de captação. É importante entender que, nas escolas e nos cursos de formação audiovisual, essas expressões são utilizadas como sinônimos.

Com a diminuição do uso do termo “Cinema” para esses cursos, não houve uma padronização mundial de termos. É por isso que nos institutos federais, nas universidades públicas, nas faculdades privadas, nos cursos livres, nas oficinas e nas palestras, você encontrará muitos termos que se referem a *imagens e sons em movimento*. A maioria dos cursos de cinema, radialismo, rádio e TV tornaram-se “Audiovisual” pela abrangência do termo e, conseqüentemente, das plataformas, janelas, espaços de exibição e postos de trabalho.

Os cursos possuem uma nomenclatura variada: cinema; audiovisual; produção de áudio e vídeo; imagem e som; midialogia; comunicação social com ênfase em audiovisual.

Mas o que há em comum é o essencial: a formação de diferentes profissionais e que trabalham que formam o complexo sistema da cadeia audiovisual que inclui produção, distribuição, exibição, preservação, crítica, formação técnica, formação de professores, pesquisas acadêmicas, políticas públicas...

A obra audiovisual que vemos como espectadores só está ali na nossa frente porque há uma cadeia produtiva imensa que inclui aspectos econômicos, sociais e políticos. Para que vejamos imagens e sons em movimento nos cinemas, nas televisões, nos computadores, nos celulares, nos cineclubes, nas mostras e nos festivais, esse sistema está cada vez mais fragmentado, necessitando de formações mais específicas.

1.2 – OS BRINQUEDOS ÓPTICOS, A INVENÇÃO DO CINEMATÓGRAFO E OS PRIMEIROS FILMES: LUMIÈRE E MÉLIÈS.

Como vimos, a revolução tecnológica da pintura para a fotografia passa pelo entendimento de que as imagens não são mais produzidas pela ação humana, mas mediadas pelas máquinas. O cinema, dessa forma, é fruto da Revolução Industrial. Uma máquina faria a mediação do olhar humano por processos ópticos, produzindo imagens “objetivas” graças aos avanços tecnológicos alcançados com o desenvolvimento das ciências no século XIX.

Durante séculos, ainda antes do cinematógrafo, tivemos equipamentos que tentavam chegar à reprodução da imagem em movimento: são os brinquedos ópticos. Esses brinquedos são tentativas técnicas de emular a imagem em movimento, demonstrando o “desejo de realidade” que o ser humano sempre buscou.

Vejam aqui alguns brinquedos ópticos construídos antes do cinematógrafo, e como cada um tem a sua própria técnica para apresentar “imagens em movimento”

Lanterna mágica: <<https://youtu.be/1SqTVHN3Rak>>;

Flipbook: <https://youtu.be/z-_awsBWccg>;

Taumatropo: <https://youtu.be/39rFUJyvx_o>;

Zootropo: <<https://youtu.be/Esi0yX3zxl>>;

Praxinoscópio: <<https://youtu.be/j8LqmP-eg9M>>.

A sessão do dia 28 de dezembro de 1895 foi uma data muito importante, com certeza. Apesar de a marcarmos como a “data de nascimento do cinema”, devemos considerá-la, sobretudo, como a data que consolidou o cinematógrafo (patenteado pelos irmãos Lumière) como o aparelho que conseguiu sintetizar com mais qualidade os feitos e ganhos tecnológicos das pesquisas científicas sobre como imprimir e apresentar imagens em movimento.

O cinematógrafo

Fonte: Disponível em:

<<http://bit.ly/2GDox7B>>.



Os primeiros filmes do cinema dos irmãos Lumière eram, geralmente, cenas do cotidiano: trabalhadores saindo de fábricas, um trem chegando a uma estação, um café da manhã de uma família... Esses filmes eram curtíssimos, de menos de um minuto, e representavam, pela primeira vez na história, imagens em movimento filmadas. Aqui podemos ver alguns filmes dos Irmãos Lumière: <<https://youtu.be/ZLe4iD31Sc8>>.

A seguir são apresentadas duas imagens de dois filmes dos irmãos Lumière que já esboçam as capacidades narrativas do cinema: os momentos íntimos e os espaços coletivos.

Para os irmãos Lumière, o cinema era uma tecnologia de captação da “realidade”; possuía uma função científica de estudo técnico sobre a formação das imagens, além de apresentar novas possibilidades para as ciências. Para eles, tratava-se de uma novidade tecnológica como tantas outras que pipocavam nas grandes metrópoles europeias no final do século XIX. A tecnologia – luz elétrica, trens, máquinas, entretenimento –, como se sabe, melhoraria a vida das pessoas.

Como as invenções tecnológicas transformaram a vida das pessoas nas cidades, o cinema era entendido pelos irmãos Lumière como uma invenção “sem futuro”. Eles não viam nessa tecnologia outras possibilidades senão aquelas que estavam desenvolvendo e acreditavam que ela poderia ser suprimida por qualquer outra inovação.



O almoço do bebê (1895)

Fonte: Disponível em:
<<https://bitly.com/>>.



A saída dos operários da Fábrica Lumière (1895)

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2EVXK9t>>.

Porém, no mesmo dia em que os irmãos Lumière apresentaram os primeiros filmes, havia um mágico assistindo àquelas imagens. Ele se chamava Georges Méliès, um ilusionista que trabalhava no teatro e construía máquinas que pudessem iludir os espectadores em números clássicos de magia, como, por exemplo, serrar uma pessoa em um caixão e depois permitir que ela saísse andando normalmente.

Méliès comprou, então, uma câmera dos irmãos Lumière e saiu por Paris filmando a cidade. Em certo momento, a câmera parou, porque o filme havia acabado. Ele colocou um novo filme, ligou a câmera novamente, e continuou filmando.

Depois de assistir aos filmes feitos por ele, Méliès percebeu que houve um corte entre as imagens; elas pulavam de uma cena para a outra. As pessoas, obviamente, mudavam de posição no quadro; havia uma descontinuidade. Ele havia percebido a importância do corte e realizou, sem querer, uma **trucagem**.

Méliès percebeu, assim, um dos princípios mais básicos do audiovisual: uma imagem após outra imagem cria um sentido. Era possível, então, montar pedaços diferentes de imagens e contar uma *história*.

Juntando os pedaços de filme que havia gravado separadamente, Méliès logo percebeu que poderia contar histórias mais longas que apenas a duração de um plano, como eram os filmes dos irmãos Lumière. Ele criou, assim, **filmes de ficção**.

Por mais complexos que sejam hoje esses termos, dizemos que os ir-

mãos Lumière contribuíram para a criação do **documentário** no cinema, pois filmavam o real sem necessariamente intervir nas imagens – com atores, por exemplo. Méliès, por sua vez, contribuiu para a criação do filme de ficção.

Nesses casos, porém, a câmera ainda continuava parada, sem movimentos, sem a noção temporal e espacial que teremos quando o cinema – com o cinema clássico – começar a contar histórias a partir da exploração de suas principais técnicas.

Méliès não foi o único a perceber essas potencialidades da imagem e da montagem. Hoje em dia pesquisa-se muito esse período, e os estudos nos apresentam vários pioneiros do cinema. Mesmo assim, Méliès continua sendo um dos cineastas mais importantes de toda a história cinematográfica.



Viagem à lua (1902)

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2BJBYnx>>.

Méliès fez mais de 500 filmes! Infelizmente, muitos estão perdidos. Dos filmes que foram salvos, temos filmes de ficção científica, de terror, de fantasia, e até filmes religiosos. Méliès é considerado um dos grandes pioneiros da história do cinema e inspirou vários filmes e cineastas.

Um dos seus mais importantes trabalhos é uma das primeiras grandes ficções científicas da história do cinema, “Viagem à lua”, produzido em 1902. Veja esse clássico do cinema aqui: <<https://youtu.be/adaeVLlkLbQ>>.

O filme “A invenção de Hugo Cabret”, do cineasta norte-americano Martin Scorsese, de 2012, conta um pouco da história de Méliès, um dos primeiros a mostrar as capacidades narrativas do cinema. Popularmente, dizemos que foi com Méliès que o cinema começou a sonhar.

VOCÊ SABIA?

Cinema mudo, cinema silencioso e suas características técnicas

Todo mundo já viu um filme do cinema mudo, ou pelo menos algumas imagens.

Mesmo que, na maioria dos casos, assistir a esses filmes seja uma tarefa de pesquisadores e estudiosos, os filmes mudos sempre são exibidos em retrospectivas, mostras e reprises nos canais de televisão.

Mas o cinema mudo era realmente mudo?

Se considerarmos apenas a sincronia som-imagem e a fala humana, sim.

Mas o som da exibição de um filme não diz respeito apenas a essas características.

Quando exibidos, os filmes mudos possuíam orquestras, pianistas, organistas ou bandas de música que faziam a trilha sonora ao vivo. No Japão, por exemplo, tínhamos o *benshi*, uma pessoa responsável por comentar o filme e dizer os diálogos das personagens. No Brasil, nos anos 10, havia um gênero chamado “filmes cantantes”. Eram geralmente óperas filmadas nas quais os cantores e cantoras ficavam atrás da tela cantando ao vivo cenas dos filmes em que eles mesmos apareciam.

Durante toda a exibição, os cantores ficavam atrás da tela, sincronizando o canto com a sua imagem no filme. Por esse ponto de vista, os filmes mudos não eram mudos; suas exibições eram eventos nos quais o som sempre esteve presente.

Alguns filmes possuíam suas próprias trilhas sonoras, algo comum hoje, mas nem tanto à época. Nos filmes de Charles Chaplin, por exemplo, ele produzia, dirigia, atuava e ainda escrevia as músicas dos filmes. Os cinemas recebiam as partituras que seriam tocadas durante as exibições. Em outros filmes,

havia apenas indicações de tom, se era uma comédia ou um drama, por exemplo, e muitas vezes os músicos improvisavam durante a exibição.

Outro fator importante quando vemos um filme mudo (e que parece cômico a nossos olhos hoje) é o fato de ele ser acelerado. O tempo “normal” de uma ação em um audiovisual de hoje é mais rápido nos filmes mudos.

Por que isso acontece?

A película era o suporte com o qual a câmera de cinema captava o que filmava. Depois de impressa em um laboratório, essa película era colocada em um projetor e exibida nas salas.

A película foi o principal suporte do cinema durante todo o século XX. O vídeo que veremos na unidade 4 já era usado desde os anos 70, mas a passagem para as câmeras digitais, domésticas e profissionais, chegando até nossos celulares, foi se consolidando a partir dos anos 80 e 90, tendo se tornado, a partir dos anos 2000, o principal formato de captação, distribuição e exibição audiovisual no mercado profissional.

A película é um conjunto de quadros (de fotografias) impressas que chamamos de *fotogramas*. O projetor de cinema roda 24 desses fotogramas impressos na película a cada segundo. A partir disso, temos a *ilusão* de que as imagens se movimentam.

Jean-Luc Godard, um importante cineasta francês dos anos 60, que estudaremos na unidade 3, certa vez afirmou: “O cinema é a verdade 24 quadros por segundo”, isso porque, com a película, não existia uma “imagem em movimento”. O que víamos eram 24 quadros fixos, fotografias exibidas a cada segundo pela velocidade dos mecanismos do projetor.

A brincadeira da frase de Godard é que a “verdade” era representada pelas fotografias, e o que causava o movimento era uma ilusão de ótica. Tecnicamente falando, então, sim, o cinema é uma ilusão; não existem “imagens em movimento”. O que existe é uma ilusão ótica de movimento das imagens fixas causada pelo projetor.

Esse parâmetro de 24 qps (quadros por segundo), que chamamos de cadência, foi fixado historicamente em 1929, junto com o fim do cinema mudo.

Antes dessa data, os filmes possuíam uma cadência de 16 quadros por segundo, ou seja, havia menos fotogramas exibidos a cada segundo; logo, a ilusão ótica das imagens em movimento parece, a nossos olhos, mais acelerada. É por isso que as ações de uma personagem em um filme mudo parecem mais rápidas que o “normal”.

E você já ouviu a expressão cinema silencioso? Essa expressão é comumente utilizada para designar o mesmo conjunto de filmes realizados a partir da invenção do cinematógrafo, em 1895, até o final dos anos 20 (mesmo que haja filmes mudos realizados depois). Trata-se de uma expressão utilizada por estudiosos e acadêmicos.

Esse período é riquíssimo e há inúmeras pesquisas sobre os mais variados filmes desse período. São estudos relativos à produção desses filmes e aos profissionais do cinema dessa época, além de pesquisas sobre temas econômicos, filosóficos e estéticos desse período.

O século XX foi o século do cinema, época em que ele foi consolidado como o entretenimento mais popular em todo o mundo. Esse fato simboliza a sua importância estética, cultural e econômica em nossa sociedade.

O Brasil aumentou muito suas pesquisas sobre o cinema realizado no país nesse período, e os grupos que pesquisam essa temática resolveram utilizar uma nomenclatura adaptada da expressão em inglês. Cinema silencioso vem, portanto, de *silent film*, em contraposição ao termo *talking film*, cinema falado.

Desse modo, a expressão “cinema silencioso” é utilizada tal como a expressão “cinema mudo” e diz respeito ao mesmo conjunto de filmes.

1.3 – O PRIMEIRO CINEMA: PRODUÇÃO E RECEPÇÃO DO CINEMA NO INÍCIO DO SÉCULO XX. O CINEMA DE ATRAÇÕES E OS PRINCÍPIOS DE UMA GRAMÁTICA AUDIOVISUAL

O cinema logo se tornou o principal entretenimento das populações mais pobres. Durante o século XIX, a Revolução Industrial explodiu nos países desenvolvidos da Europa e nos Estados Unidos. As cidades tornaram-se maiores, e a população começou a ser mais urbana que rural. Os trabalhadores rurais tornaram-se proletários, trabalhando nas fábricas e ocupando as periferias das cidades. A eletricidade já tomava a organização da vida no trabalho, na rua ou nos domicílios, e o cinema, no início do século XX, era mais uma atração popular que inundava as cidades.

Por isso, em seu início, naquilo que convencionamos chamar de Primeiro Cinema, os filmes não tinham uma sala específica para serem exibidos, como ocorreu posteriormente. Eles eram exibidos em feiras, *vaudevilles*, casas de espetáculos, circos, salões, exposições itinerantes.

Os filmes desse período, que podemos datar entre 1895 e até mais ou menos 1905, são chamados hoje de “cinema de atrações”.

Por quê? Porque ainda era o começo do cinema e havia muita experimentação e novos formatos de como apresentar imagens em movimento.

Como vimos em Méliès, era possível fazer truques (trucagem) com a câmera; era possível cortar os planos e juntá-los, criando a montagem; era possível até colorir a película e exibir um filme colorido à mão, décadas antes da introdução da cor no cinema.

Esses primeiros filmes apresentavam a olho nu o que era o cinema *fisicamente*: cada plano sendo, de certa forma, autônomo a outro; o cinema sendo, essencialmente, descontínuo. Filmamos uma cena e montamos com outra filmada depois ou até antes. O que cria sentido é a montagem, que também chamamos hoje de edição. Esse cinema estava ainda explorando as primeiras técnicas de como contar histórias, não possuía muitos parâmetros, e as técnicas eram empregadas de forma muito experimental: era um cinema de atrações.

Vejamos como exemplo este filme de Méliès, “As cartas vivas”, de 1905: <https://youtu.be/rfKD68Q5_l0>.

Não há necessariamente um drama. Méliès é diretor e ator, apresenta uma trucagem com as cartas, que depois se transformam em pessoas. Ele não

está interessando em contar uma narrativa como as que vemos hoje, com enredo e personagens. Ele está motivado a surpreender o público com os truques de montagem. “As cartas vivas” é um dos filmes do Primeiro Cinema que foi um grande sucesso de público, sendo exportado ainda para todo o mundo.

Esses primeiros filmes contribuíram para estruturar o que chamamos de gramática audiovisual.

O que é uma gramática? É um conjunto de regras que regem uma língua. Todos nós estudamos a gramática da língua portuguesa desde que entramos na escola. Somos alfabetizados pelas palavras e a elas damos sentido; com elas nos comunicamos e construímos ideias e visões de mundo.

Assim como as palavras, as imagens também possuem sua gramática. O cinema era uma tecnologia nova e foi, aos poucos, construindo e criando a sua própria gramática, que são as regras de como se contam histórias até hoje. Essas regras foram responsáveis por definir o que chamamos de *cinema clássico*.

Nesse contexto, um filme importante é “O grande roubo de trem”, de 1903, realizado por um dos pioneiros do cinema norte-americano, Edwin S. Porter. Primeiro vejamos o filme aqui: <https://youtu.be/1pR_gE3Zww8>.

Vamos analisá-lo: ainda temos os planos fixos sem movimentos de câmera, mas já temos uma história mais desenvolvida sendo contada. Temos a transmutação de um gênero literário para o cinema: o faroeste. Temos um princípio de planos que, juntos, contam uma história, trazendo assim uma **continuidade**. Temos duas histórias ocorrendo paralelamente, algo possibilitado pela **montagem paralela**: estavam sendo criadas as bases da narrativa clássica.

A partir de 1905/1906 até o começo da Primeira Guerra, os **nickelodeons** organizam a exibição de cinema em salas específicas, e as técnicas narrativas são mais bem desenvolvidas. Há filmes mais complexos, e todo o sistema de produção também cresce.

A organização da produção, da distribuição e da exibição de filmes se aperfeiçoa. As hierarquias de produção tornam-se mais complexas, e os postos de trabalho e suas diferenças na produção de um filme tornam-se mais claros. É um período de transição que contribuirá para que as convenções da montagem e das técnicas da gramática audiovisual se consolidem e desenvolvam o cinema clássico.

Há uma maior codificação dessa linguagem e, dessa forma, seu uso é

mais aprimorado na arte de contar histórias audiovisualmente.

É por esse motivo que os longas-metragens – exatamente por demandarem mais aprimoramento, mais produção e uma melhor ocupação da programação das salas exclusivas de cinema – seriam, então, o foco da produção. Mesmo que ainda fossem produzidos muitos filmes curtos, os longas-metragens se tornariam o padrão audiovisual do século XX.

VOCÊ SABIA?

A Primeira Guerra Mundial e a mudança da hegemonia francesa para a norte-americana no mercado mundial

Como vimos, o cinema cresceu e se expandiu em seus primeiros momentos a partir da produção europeia, mesmo que nos Estados Unidos também já houvesse, no mesmo período, uma intensa produção. A produção norte-americana, porém, não foi sempre hegemônica nas salas de cinema e nas televisões de todo o mundo, como vemos hoje em dia.

Os primeiros filmes, exibidos em feiras, circos e espetáculos de *vaudeville*, eram, em sua maioria, franceses.

A empresa *Pathé Frères (Irmãos Pathé)* era uma das responsáveis por grande parte dos filmes exibidos, não apenas nos Estados Unidos, mas também no Brasil e no restante do mundo.

Dois fatores principais contribuíram para essa mudança de hegemonia, da francesa para a norte-americana:

1) As campanhas norte-americanas (realizadas conjuntamente pelo governo e pelos novos empresários do cinema): essas campanhas alertavam para a falta de moralidade dos filmes franceses, contrários aos considerados bons costumes norte-americanos. Mesmo que esse argumento tenha sido utilizado por muitas associações religiosas e sociais, o que estava por trás disso era a conquista do mercado interno norte-ameri-

cano. Os novos empresários, apoiados pelo governo, queriam promover os filmes nacionais tirando os filmes franceses do país. O cinema norte-americano precisaria, primeiramente, ocupar o próprio mercado interno para depois se expandir;

2) A Primeira Guerra Mundial: a Primeira Grande Guerra (1914-1918) abalou boa parte da economia europeia. A guerra se deu em seu território. O alto número de mortes desse conflito e a destruição dos países legaram à Europa, durante esse período, um baixíssimo nível de expansão econômica, sendo recuperado apenas após o fim da guerra.

Nesse cenário, os empresários do cinema norte-americano foram responsáveis pela construção de um distrito na cidade de Los Angeles (estado da Califórnia, nos Estados Unidos), onde se alojariam as principais empresas do ramo cinematográfico, expandindo a produção e abarcando os espaços de exibição nas salas de cinema do próprio país, e depois em grande parte do mundo, até os nossos dias. Na maioria das vezes, o cinema norte-americano ocupou muito mais espaço que os próprios filmes realizados nos países para onde suas produções foram exportadas.

Era o início de Hollywood.

1.4 – AS SALAS DE CINEMA E OS LONGAS-METRAGENS: OS PRINCÍPIOS DO CINEMA CLÁSSICO

O cinema agora era o entretenimento de todas as classes. Com as salas específicas para a exibição de filmes, os novos públicos pediam também histórias mais longas, mais complexas. É nesse período que a narrativa clássica se consolida a partir do desenvolvimento de sua gramática. Assim como vimos no filme “O grande roubo de trem”, a narrativa clássica é aquela história que acompa-



Exemplo de uma película de um filme 35 mm
Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2HBSxIX>>.

nhamos como um mundo à parte do nosso. É uma janela para um mundo no qual nos inserimos olhando e acompanhando aquela narrativa.

Contada desse jeito, a história nos transmite, como já comentamos, uma *impressão de realidade*. Há, como no teatro, uma “quarta parede”: além da largura, da altura e da profundidade, temos a quarta parede, que é a tela para a qual olhamos. Essa tela faz com que “suspendamos a realidade” e assistamos àquelas imagens como se fossem colocadas ali naturalmente.

Não vemos a produção e a preparação anterior, e não percebemos a descontinuidade do filme ou a técnica com a qual ele foi produzido. Vemos uma projeção acelerada de 24 quadros por segundo, impressa quadro a quadro em uma película. A velocidade do projetor se mostra a nossos olhos como uma ilusão de movimento. Tecnicamente, o que vemos numa exibição em película é isso.

Essa relação com o movimento é que permitiu ao cinema encontrar uma das suas maiores qualidades e potencialidades, que nos espanta, nos emociona e nos faz refletir até hoje: a manipulação do tempo.

A montagem paralela de que falamos anteriormente é um exemplo dessa manipulação. Duas ações acontecem de forma simultânea. Através dos cortes, sequência após sequência, temos a percepção de que essas ações estão acontecendo ao mesmo tempo.

Nenhuma outra técnica artística faz isso dessa maneira. A literatura tem seus saltos temporais, o teatro também, mas apenas o cinema nos “mostra” o tempo. Sendo assim, podemos dizer que o cinema, mesmo não debatendo isso como assunto, é a arte que nos faz perceber quão complexa é a questão do tempo, tão debatida por filósofos, físicos, escritores e poetas.

E como a **decupagem** clássica opera no sentido de deixar em suspenso todo esse processo de feitura de um filme, apresentando uma narrativa que é uma janela para outro mundo e que faz nós, espectadores, pactuarmos com essa ilusão, para que possamos assistir à narrativa e nos envolvermos com a história?

A decupagem clássica foi organizada por muitas técnicas, que os filmes experimentaram e consolidaram como gramática clássica.

Vejam as principais:

Planos: como vimos, os primeiros filmes do final do século XIX eram geralmente um plano geral aberto no qual toda a ação acontecia. O cinema

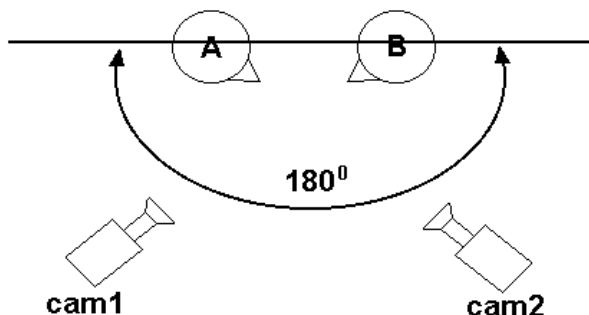
dos primeiros anos do século XX evoluiu no sentido de criar diferentes tipos de planos para contar diferentes histórias. Além desse plano geral do início do cinema, temos os seguintes planos: (i) o plano médio ou de conjunto, que é um plano focado nos elementos que estão envolvidos na ação entre as pessoas e o cenário; (ii) o plano americano, no qual as pessoas são cortadas da cintura para cima; e (iii) o primeiro plano, ou *close-up*, que enquadra os rostos das personagens. Essa distinção dos planos contribui para a dinâmica das cenas, alternando pontos de vista e contribuindo para a impressão de realidade dos filmes.

Movimentos de câmera: os planos parados do início do cinema, que costumamos chamar de “teatro filmado”, começam a se juntar a outras técnicas, construindo, assim, uma noção espaço-temporal mais complexa. Os cineastas começam a colocar a câmera sobre trilhos. Temos, então, um deslocamento da imagem, um movimento que chamamos de *travelling*. O foco pode passar de uma pessoa a outra, de uma ação a outra, sem cortes. Ao mesmo tempo, a câmera pode girar em seu próprio eixo e produzir uma *panorâmica*. Depois, com a evolução tecnológica, teremos o uso de câmeras na mão e a invenção do *steadycam*, por exemplo. Os movimentos da câmera estão sempre a serviço da história que se quer contar, e cada filme tem a sua forma de realizá-los para apresentar melhor a sua narrativa.

Eixo da câmera e a regra dos 180°: quando você assiste a um filme, a uma série, a uma novela, você vê as pessoas dialogando dentro de uma casa, por exemplo. A câmera faz um plano fechado do rosto de uma pessoa, depois corta e vai para outra, enquanto o diálogo acontece.

Isso nos parece muito natural, intuitivo até, pois não estranhemos que aquelas pessoas estejam conversando, mesmo que haja cortes. Para que isso ocorra, há uma técnica que chamamos de “regra dos 180 graus”.

Preste atenção ao esquema a seguir:



Fonte: Disponível em:
<<http://bit.ly/2CeJQ1x>>.

Veja que há uma linha imaginária que forma os 180°, e que as duas câmeras, cada uma delas filmando uma das pessoas do diálogo, não ultrapassam essa linha. Quando essa linha é ultrapassada, há, como se diz, uma quebra de eixo, o que confunde o olhar de quem assiste.

O eixo da câmera e a regra dos 180° são, portanto, uma técnica fotográfica que fornece à história a ilusão de realidade que a narrativa clássica proporciona, naturalizando ao nosso olhar o corte e a montagem realizados enquanto duas pessoas estão conversando.

Veremos na unidade 03 como os cineastas modernos buscaram, através da quebra do eixo, interromper a linearidade e as regras do cinema clássico. Até hoje, porém, essa é a principal técnica para mostrar diálogos na maioria dos produtos audiovisuais.

Atuação: nos primeiros filmes, os espectadores dificilmente sabiam dos nomes dos atores e das atrizes. No cinema de atrações, os filmes apresentam situações rápidas e inusitadas, como no filme de Méliès sobre a apresentação da mágica. Muitos desses filmes do começo do cinema eram experimentos com a câmera ou imagens documentárias do cotidiano. A complexidade das narrativas e o aprimoramento da linguagem clássica exigiam dos atores mais dramaticidade.

Esse tipo de atuação favorece, assim, um processo mais psicologizante de identificação entre os espectadores e os atores, o que persiste até hoje. Chamamos de **mimese** (do grego, *mimesis*, imitação) a interpretação que busca uma imitação do real e que ocorre dentro de uma **diegese**, que é o mundo da ficção que comporta todos esses elementos da linguagem citados acima.

É por esse motivo que, para diferenciar o “tempo de um filme” do “tempo real”, utilizamos a expressão “tempo diegético”. O tempo diegético remete à ilusão de realidade proporcionada pelo mundo ficcional da narrativa.

Temos, assim, os primeiros passos do *star system*, que melhor veremos na unidade 02, mas que já finca suas raízes nos anos 1910.

Mary Pickford, Douglas Fairbanks e Lillian Gish, entre muitos outros artistas da época, iniciaram essa tradição, que constitui um dos pilares do sistema hollywoodiano e de todos os lugares onde há uma indústria de produção audiovisual – vide o caso da telenovela brasileira. No sistema clássico, há todo um aparato de informações sobre a vida íntima dos atores e das atrizes que inundam o imaginário das pessoas quando os veem nas telas. As pessoas se

identificam com esses atores e atrizes, vão assistir aos filmes ou às séries por causa deles. Há um processo de identificação, uma psicologia de projeção dos desejos dos espectadores para aqueles personagens “ideais” que aparecem nas telas, que vivem vidas que poderíamos ter vivido.

O próprio termo diz isso: “sistema de estrelas” (*star system*), ou seja, há um caráter até sobre-humano nos atores e atrizes, o que promove, através dessas técnicas do cinema clássico, um sistema de identificação que persiste na maioria dos filmes, séries e novelas a que assistimos.

Gêneros: os gêneros, oriundos da literatura e do teatro, já existiam desde o início do cinema. As comédias, os melodramas, o terror, os faroestes, os filmes de ação e de espionagem, os filmes épicos e os filmes religiosos – ou seja, os gêneros cinematográficos – originalmente advêm de outras linguagens. Incorporados ao cinema, criaram suas próprias estratégias audiovisuais de como contar uma história de acordo com suas características.

Os gêneros contribuem para a identificação do filme e para a fidelização do espectador. Quando uma pessoa decide ver um filme de um gênero específico, já sabe o que encontrar. Anos de consumo na literatura e no cinema codificaram as características principais de cada gênero. Logo, o gênero também é um pilar essencial para a formação da indústria, pois facilita ao espectador conhecer de antemão suas principais características e melhor se envolver com a história.

Metragem: a metragem é o tempo do filme. A narrativa clássica convencionou sua metragem em um período entre uma hora e meia e duas horas, mesmo que, obviamente, você tenha filmes maiores e menores. Os primeiros filmes eram curtas-metragens e são hoje o principal formato utilizado para a formação audiovisual nas escolas, por exemplo.

Queremos que você preste atenção ao fato de que esse formato de longa-metragem também não foi escolhido ao acaso. Ele se mostrou o melhor formato para a vinculação da gramática clássica, tanto que o senso comum confunde filme com uma ficção de longa-metragem de quase duas horas. Mas esse é apenas um tipo de metragem e de filme. Temos curtas, médias, longas-metragens, ficções, documentários, filmes experimentais. Com a televisão, tivemos novos formatos, como as narrativas seriadas, mas estas também já existiam desde o começo do cinema – séries de faroeste eram exibidas cons-

tantemente nos cinemas, por exemplo.

As séries são hoje um importante meio de produção de narrativas audiovisuais e possuem diversas metragens. Estão tanto nas televisões abertas e a cabo quanto nos vídeos sob demanda, como nas plataformas das empresas Netflix e Amazon, que veremos na Unidade 04.

Em comum, há esse elemento do tempo do filme de ficção de longa-metragem. Esse aspecto foi importante historicamente para a consolidação da narrativa audiovisual clássica como a narrativa preponderante.

Montagem: todos esses elementos se encontram na montagem clássica. Também chamamos essa montagem de “invisível”, pois ela tem como função, articulando os elementos anteriores, criar uma ilusão de continuidade narrativa para que nos identifiquemos com a história.

Usemos um exemplo tão comum nos filmes de faroeste do período. Nesse gênero, os bandidos raptam a mocinha e a amarram na linha do trem enquanto esperam o dinheiro do resgate em uma cabana um pouco mais distante. O herói, revoltado, corre para salvar a mocinha. Ele encontra a cabana e troca tiros com os bandidos. Primeiro, temos um plano conjunto de todos; depois, vemos imagens dos rostos de cada um em *close*. Em seguida, os planos detalham as armas. O clima é de suspense; a música aumenta. Vemos os tiros, e o herói mata os bandidos em um plano de conjunto. Mas é preciso salvar a mocinha! Temos uma montagem paralela: ao mesmo tempo que o trem está chegando e pode matar a mocinha, o herói pega seu cavalo e sai trotando. Trem – corte – herói no cavalo – corte – *close* da mocinha (que já é uma nova estrela do cinema, reconhecemos pelo *close*). O espectador se angustia, sabe que o trem nunca passará por cima da mocinha, mas suspende a realidade em prol da identificação que a narrativa clássica proporciona. O herói chega e salva a mocinha segundos antes do trem passar. *Close* do beijo dos dois astros do cinema, sendo esse o décimo filme que eles fazem juntos. O público já reconhece o casal. Fim.

Esse pequeno e simples exercício de roteirização pode ser identificado em vários filmes, mesmo que com histórias diferentes. Esse modelo foi sendo aperfeiçoado como a gramática da decupagem clássica: a obra audiovisual é apresentada como uma narrativa que acontece por si só e da qual participamos ao acompanhá-la através da invisibilidade da montagem, que se apresenta a nós sem revelar a descontinuidade essencial da produção de um filme.

Um cineasta muito importante desse período é o norte-americano David Wark Griffith. Ele não inventou todas as técnicas que se organizaram no que veio a ser entendido como decupagem clássica. Essas práticas e técnicas foram se dando processualmente em diferentes cineastas e filmes, até que chegássemos a algumas sínteses em certos momentos da história.

O cinema de Griffith é o momento de uma dessas sínteses. Influenciado pela literatura realista do final do século XIX, como a de Charles Dickens, Griffith foi um dos cineastas que melhor aperfeiçoou essas técnicas nos primeiros longas-metragens, contribuindo para consolidar esse formato do longa, a montagem invisível e a montagem paralela como as principais características do cinema durante grande parte de sua história. Filmes como “O nascimento de uma nação” (1915) e “Intolerância” (1916) são marcos na consolidação da decupagem clássica e da montagem paralela. Ambos influenciaram grande parte da produção do cinema desde então.



Intolerância (1916)

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2onaVGa>>.

Essa linguagem, que hoje chamamos de clássica, continua sendo a linguagem audiovisual de grande parte dos filmes, séries e outros formatos audiovisuais que vemos até hoje, quase se confundindo com o que o senso

comum acredita ser o audiovisual, como dissemos anteriormente. Somos alfabetizados audiovisualmente pela linguagem clássica, mas em muitos momentos da história do cinema podemos observar que essa não foi a única maneira de pensar e fazer filmes.

1.5 – AS VANGUARDAS EUROPEIAS E AS NOVAS TEORIAS DO CINEMA: EXPRESSIONISMO ALEMÃO, IMPRESSIONISMO FRANCÊS, SURREALISMO, MONTAGEM SOVIÉTICA

A palavra vanguarda vem do francês *avant-garde*, oriunda do meio militar. Usada nas guerras, remetia aos soldados que ficavam na linha de frente, o que era extremamente perigoso e demandava muita coragem, pois eventualmente corria-se mais risco de morte.

É isso que a arte de vanguarda é: uma arte corajosa que combate os modos tradicionais, as técnicas e as ideias consolidadas e naturalizadas das linguagens hegemônicas e clássicas. A contribuição da arte de vanguarda é experimentar novas formas de fazer arte. Ela nos mostra que a arte não precisa ser toda igual, que é possível fazer e pensar arte de várias maneiras.

Quando a Primeira Grande Guerra acabou, os países da Europa estavam destruídos. Era preciso energia e força para sair de uma situação dolorosa e de calamidade. Era preciso reconstruir as cidades, os países. Era preciso reconstruir outro mundo. Era preciso reconstruir a arte.

No final do século XIX até os anos 1920 do século XX, temos movimentos nas artes plásticas, no teatro, na literatura e na música que são chamados de vanguardas. Elas também ocorrem em outras décadas, principalmente nas de 1960 e 1970. Por esse motivo, as vanguardas que veremos são chamadas de *vanguardas históricas*.

Os anos 20 são considerados um marco na história do cinema. Já havia um acúmulo de técnicas, experiências e filmes que permitiam à linguagem buscar novos meios de se expressar; acúmulo esse que permitiu o surgimento das primeiras reflexões teóricas sobre o cinema.

Em 1923, foi publicado o texto “Manifesto das Sete Artes e Estética da Sétima Arte”, do teórico e crítico de cinema italiano Ricciotto Canudo. É nesse texto que se começa a chamar o cinema de “sétima arte”, pois essa nova linguagem combinaria todas as seis artes anteriores, que hoje classificamos

da seguinte forma: música (som); artes cênicas, como o teatro e a dança (movimento); pintura (cor); escultura (volume); arquitetura (espaço); e literatura (palavra).

O cinema se incluía, assim, como mais uma *expressão artística*, o que não era exatamente aquilo que as pessoas achavam que o cinema fosse em seu início, mas que hoje nos parece muito natural. O cinema era uma novidade tecnológica, um entretenimento popular, embora não fosse considerado por muitos uma *arte*.

Para as vanguardas, o cinema não era apenas um entretenimento popular, mas uma linguagem estética que poderia expressar ideias e valores poéticos.

As vanguardas, mesmo com suas diferenças, possuem em comum o combate ao realismo naturalista da imagem, que estabelecia as regras e a gramática que constituíam o cinema clássico. As vanguardas eram contra a ilusão da impressão da realidade e contra a “passividade” do espectador clássico, que se vincula psicologicamente à narrativa.

Dessa forma, o que os movimentos de vanguarda no cinema querem provocar é o questionamento da forma da narrativa clássica.

A linguagem da decupagem clássica – com sua montagem invisível, que se fincou em Hollywood e que ainda hoje é o modelo preponderante na maior parte das imagens audiovisuais que vemos – não é “natural”; é uma realização bem determinada em suas características no tempo e no espaço e possui atrás de si uma visão de cinema e uma visão de mundo, relembrando a frase do cineasta François Truffaut na introdução deste livro: “Todo filme é, ao mesmo tempo, uma visão da vida, e uma visão do próprio cinema”.

Para as vanguardas, a narrativa clássica, utilizando uma técnica consolidada, “domestica” o cinema e “infantiliza” o espectador, projetando na narrativa seus desejos possíveis.

A seguir, comentaremos as principais características de três dos mais importantes movimentos de vanguarda, detendo-nos um pouco mais no construtivismo soviético, que transformou o cinema.

Expressionismo alemão: a Alemanha havia perdido a Primeira Guerra, e se moldava no país uma visão pessimista sobre o ser humano e o mundo naquela sociedade.

Essa visão já vinha de antes da guerra, quando o Expressionismo aflo-

rou nas artes plásticas e na literatura lá produzidas, pois já se sentia o lado sombrio que a Revolução Industrial trazia às cidades, empobrecendo a classe proletária.

Após a guerra, essa visão aparece no cinema. Muitos dos filmes hoje considerados clássicos, tais como “O gabinete do Dr. Caligari” (1920), de Robert Wiene; “O golem” (1920), de Paul Wegener; “Nosferatu” (1922), de F. W. Murnau; “Mabuse” (1921), “A morte cansada” (1921) e o grande clássico “Metropolis” (1927), de Fritz Lang, entre outros, compõem, dentro de suas diferenças, histórias e temáticas fantásticas, ou seja, não naturalistas, as quais, em seu conjunto, caracterizam o expressionismo alemão no cinema.

As imagens do expressionismo alemão são estilizadas no sentido de buscar uma deformação do real, e não sua *impressão da realidade*, tal como no cinema clássico hollywoodiano.

As fotografias destacam os contrastes entre o preto e o branco e os efeitos de luz e sombra, com tendências à abstração, trazendo-nos, assim, os primeiros elementos dos filmes de terror. Não à toa, muitos técnicos e diretores do Expressionismo migraram para Hollywood, tendo grande importância na consolidação desse gênero.

O irracionalismo e o sobrenatural – em narrativas ambíguas, com personagens “demoníacas” – mostravam a visão perturbada da Alemanha no pós-guerra. Muitos autores leram esses elementos como um prenúncio da adesão popular ao nazismo. Mesmo assim, os filmes guardam leituras com a qualidade de nos fazer confrontar o lado sombrio da alma humana.



O gabinete do Dr. Caligari (1920)

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2EKXnvc>>.

Impressionismo francês: um fato muito importante para a constituição do impressionismo francês foi a instituição de uma cultura cinematográfica.

Aos poucos, o cinema começou a ser estudado, pesquisado, teorizado e pensado. As revistas de cinema e os cineclubes uniram intelectuais que queriam compreender o cinema como uma linguagem artística.

O já citado teórico Ricciotto Canudo e o cineasta e crítico Louis Delluc iniciaram reflexões sobre a essência do cinema: o que é o cinema? Qual seria a sua especificidade? O que o faz diferente das outras artes – mesmo integrando-as, sendo a “sétima arte”, como Canudo o cunhou?



A concha e o clérigo (1928), da cineasta Germaine Dulac

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2HD1cEL>>.

No cinema, os impressionistas buscavam o ideal de um cinema puro, pois era preciso pensar e produzir filmes a partir de uma busca pelas possibilidades de um discurso que pudesse ser apenas realizado pelo cinema. No caso do impressionismo francês, essa busca se dava principalmente em relação à fotografia.

Além de Delluc, temos outros cineastas importantes, como Germaine Dulac, Jean Epstein, Abel Gance e Marcel L’Herbier. Seus filmes, produzidos nesse período, são mais visuais que narrativos. A tentativa era fugir do drama, da história contada como janela do real, e explorar as potencialidades das imagens em si. Os filmes impressionistas possuem poucos intertítulos explicando a história; as fotografias são menos figurativas, mais plásticas; há mais manipulação fotográfica: sobreimpressões, diminuição e aumento da

velocidade, deformações ópticas, planos subjetivos. Essa era a especificidade estética buscada pelos impressionistas.

Surrealismo: o surrealismo é muito conhecido na área das artes plásticas. As telas de Salvador Dalí ou René Magritte são populares até hoje. Mas esse movimento foi muito importante também em outras linguagens. O “Manifesto do Surrealismo” (1924) foi escrito pelo poeta francês André Breton.

No cinema, temos um grande marco, que é o filme “O cão andaluz” (1929), dirigido pelos espanhóis Salvador Dalí e Luís Buñuel – Buñuel se tornou depois um importante cineasta do cinema moderno.

Diferentemente do impressionismo francês e do expressionismo alemão, o surrealismo sempre se rogou um caráter internacionalista; seus integrantes são poetas, pintores, escritores e cineastas de diversos países.

Durante o cinema mudo, o cinema era uma linguagem que prescindia das palavras e, portanto, das línguas. Como possuía o seu próprio modo de expressão, o cinema mudo também foi, para muitos cineastas e teóricos, a utopia de uma linguagem integradora e internacionalista, uma linguagem que qualquer pessoa de qualquer país pudesse compreender.

Influenciado pela psicanálise de Sigmund Freud e pela publicação da obra “A interpretação dos sonhos”, de 1900, o surrealismo buscou as imagens oníricas, as imagens dos sonhos incontrolláveis pela racionalidade, mas constituintes de nossas subjetividades.

Nossa subjetividade é formada tanto pela nossa racionalidade quanto pelo nosso inconsciente. Nossa consciência não é responsável por todos os nossos atos. Essa é a grande descoberta freudiana.



Um cão andaluz (1929)

É por esse motivo que as imagens, tanto das pinturas quanto dos filmes, são desconexas e simbólicas, podendo ter vários significados. Elas buscam retratar o que nossa consciência tenta recalcar: a sexualidade, a violência, a quebra de tabus, e a confrontação com a normatização da vida, que a todos subjuga. Ou seja, o surrealismo é uma crítica à normatização da vida e da linguagem clássica.

Embora não figure mais como uma escola estética ou como um movimento, o surrealismo influenciou profundamente inúmeros artistas. Na contemporaneidade, podemos citar o cineasta franco-chileno Alejandro Jodorowsky e o cineasta norte-americano David Lynch. As narrativas desses cineastas são pouco usuais e não lineares, flertando com o absurdo e transgredindo a lógica.

Construtivismo russo e as teorias das montagens: durante a Primeira Guerra, a Rússia também sofreu enormemente com as consequências do conflito. A fome se alastrava pelo país do czar Nicolau II, e grupos socialistas já se organizavam há algum tempo para implementar outro tipo de governo, baseado nas ideias do alemão Karl Marx, que fez uma profunda crítica da economia política capitalista e de suas consequências para a vida, o trabalho e a sociedade.

Em 1917, temos a Revolução Russa, comandada por Vladimir Lenin e Leon Trotsky, que instaurou o primeiro governo proletário de longa duração da história após o regime do czar ser derrubado.

A Rússia torna-se, então, União Soviética e se iniciam inúmeras transformações políticas, sociais, econômicas, culturais e artísticas. Há uma nova arte russa surgindo na poesia, nas artes plásticas, no teatro e no cinema.

O construtivismo russo no cinema recusava de antemão a mimese realista que buscava representar o real da decupagem clássica. O movimento entendia que todo filme era um discurso e, nesse caso, uma construção histórica do homem.

Um filme *sempre* é um discurso ideológico, mesmo quando não se apresenta de forma clara. O grande problema do cinema clássico hollywoodiano é o fato de ser um discurso ideológico, embora nunca se apresente como tal. Os teóricos e os cineastas russos buscavam, assim, dentro do debate sobre qual seria a especificidade do cinema nas vanguardas, descortinar a importância

essencial da montagem na formação dos discursos fílmicos.

Para demonstrar a força da montagem, Lev Kuleshov, professor, teórico e cineasta russo, criou um experimento simples que ficou conhecido no mundo todo. Esse experimento levou o nome de Efeito Kuleshov.

Ele filmou um ator vendo três diferentes cenas: um prato de comida, uma criança falecida e uma mulher deitada. Quando as pessoas assistiram a essas cenas em sequência, opinaram que o ator era excelente em sua atuação, porque a cena de seu rosto logo após o prato de comida transmitia fome; após a cena da criança falecida, transmitia dor; após a cena da mulher deitada, transmitia desejo.

A questão é que se tratava da mesma imagem após cada uma das cenas. A imagem era a mesma! O que dava sentido era nosso olhar após a montagem, ou seja, a junção entre dois ou mais planos. Kuleshov até criou uma equação: $A + B = C$, isto é, uma imagem (A), seguida de outra imagem (B), cria um terceiro sentido (C), que é percebido por quem assiste à sequência. Veja aqui o famoso Efeito Kuleshov: <<https://youtu.be/4vxzb52Yg24>>.

A partir dessas reflexões teóricas e práticas da montagem, surge um dos maiores cineastas da história do cinema, tanto por sua reflexão teórica, quanto por seus filmes. Sergei Eisenstein é um daqueles cineastas que revolucionou a linguagem do cinema, tornando-se um dos cineastas mais importantes de sua história. Seus filmes, principalmente aqueles dos anos 1920, são obras que dialogam intensamente com os eventos da Revolução Russa e que apresentam um projeto de montagem como nunca antes visto.

Eisenstein criou diversas teorias da montagem. Em comum, há a busca pela contraposição de uma montagem ilusionista de continuidade clássica com uma montagem intelectual que evidencie os efeitos da junção entre os planos. Em filmes essenciais da história do cinema, como “A greve” (1925), “O encouraçado Potemkin” (1925) e “Outubro” (1927), ele criou cinco métodos de montagem: a montagem métrica, a rítmica, a tonal, a atonal e a intelectual.

Mesmo em suas diferenças, o importante é que, para Eisenstein, seria o conflito entre os planos e o choque entre as imagens, proporcionado pela montagem, que traria novos sentidos e que demonstraria a potência revolucionária da montagem para o discurso fílmico.

Vejam os exemplos a seguir. Na sequência final do filme “A greve”, observamos um violento confronto entre a polícia do czar e os trabalhadores que estavam fazendo greve. Eisenstein, na montagem entre os planos, introduz

cenas de gado sendo abatidos em um frigorífico. Essas imagens, aparentemente desconexas, criam outros sentidos, metáforas diferentes, e nos induzem a compará-las, a refletir sobre essa comparação.

Vejamos essa sequência aqui: <<https://youtu.be/0m2N0KSWka8>>.

Outro importante cineasta desse período, o documentarista Dziga Vertov, ao desenvolver uma montagem inovadora e metalinguística, influenciou documentários em todo mundo com o filme “O homem e a câmera” (1924). O homem com a câmera filma as ruas, as pessoas, os espectadores; filma a própria câmera. Esse documentário, que é uma crônica da Revolução Russa, filmava o novo ser humano que surgia e o mundo ao seu redor. O documentário de Vertov, ao mesmo tempo que nos apresenta o mundo, não esconde os artifícios da linguagem cinematográfica, além de criticar suas ilusões. Veja aqui esse importante filme da história do cinema: <<https://www.youtube.com/watch?v=yzxrSX79oz4>>.

O cinema dos anos 1920, na União Soviética, é um dos mais importantes da história do cinema, marcando um período considerado revolucionário. Após a morte de Lenin em 1924, Josef Stálin sobe ao poder. A Revolução Russa toma, assim, outros rumos.

No campo cultural, o governo soviético direciona e impõe um único modo de fazer arte no país: é o que ficou conhecido como o *realismo socialista*, que se tornou a política cultural-estética da União Soviética, restringindo os temas e os formatos dos filmes e das artes ao que os dirigentes do Estado soviético acreditavam ser necessário mostrar sobre a Revolução.

Ao não se enquadrarem, muitos artistas sofreram censura, exilaram-se, foram assassinados ou se suicidaram, trazendo, conseqüentemente, um período de pouca inovação e pensamento teórico ao cinema russo. O cinema russo iria voltar a ser reconhecido apenas muitos anos mais tarde.

Mas a montagem dos filmes soviéticos e as teorias de cineastas como Eisenstein e Vertov marcaram profundamente o modo de pensar e fazer filmes no mundo.



O cineasta russo Sergei Eisenstein
Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2CE1lUn>>.



O homem com a câmera (1929)
Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2onXxBK>>.

VOCÊ SABIA?

As comédias e as animações

O ser humano é o único animal que ri, disse o filósofo grego Aristóteles. As origens da comédia se dão justamente nas festas em louvor ao deus Dioniso, na Grécia Antiga, o deus que simboliza os ciclos vitais da vida, o deus do teatro e do vinho.

Foi nesses rituais dionisíacos do século V a.C. que as pessoas começaram a utilizar as hoje famosas máscaras do teatro: a da tragédia e a da comédia, que depois foram incorporadas ao teatro grego representativo desses gêneros.

A própria palavra *comédia* vem do grego *komoida*, que remete a um espetáculo divertido, uma festa. Um dos primeiros grandes dramaturgos da comédia, Aristófanes, é grego. Aristófanes permitiu a criação de uma tradição que passa por nomes essenciais do teatro moderno, desde Shakespeare e Molière até Ariano Suassuna, que escreveu “O auto da Compadecida”, adaptado com sucesso aos formatos de série e filme no Brasil.

No cinema, desde os irmãos Lumière, já temos a comédia como gênero cinematográfico, mas é no auge do cinema silencioso, durante os anos 20, que temos grandes nomes e filmes. É quando aparecem Charles Chaplin, Buster Keaton e Laurel & Hardy (O Gordo e o Magro). Posteriormente, no cinema falado, temos a introdução dos diálogos nas comédias, com o surgimento de muitos subgêneros. A comédia passa, assim, a ter uma diversidade enorme, que perdura até hoje.

Podemos dizer que a comédia *desloca a lógica do mundo*. Rimos porque aquela ação ou fala não é realizada normalmente naquele contexto. Rimos porque o humor desloca, subverte, reinventa a realidade. Rimos porque somos humanos. É por isso que até hoje as comédias são tão populares.

Populares também são as animações e os filmes infantis. Desde o início da produção de filmes, vemos que as técnicas de animação já eram utilizadas. Nos anos 30, a animação teve

destaque com os desenhos animados de Walt Disney, que criou personagens clássicos, como o Mickey Mouse.

A companhia Disney, do mesmo nome de seu criador, ainda produz filmes, mas hoje a animação não se restringe mais apenas ao público infantil; é bem variada e possui polos de produção em vários países, como no Canadá, por exemplo.

No Brasil, a animação “O menino e o mundo”, de 2013, do diretor Alê Abreu, disputou o Oscar de Melhor Animação de 2016 e ganhou vários prêmios no mundo todo, como o de melhor filme de longa-metragem no Festival de Cinema de Animação de Annecy, na França, um dos maiores do mundo nessa área.

1.6 – O FIM DO CINEMA SILENCIOSO E A INTRODUÇÃO DO CINEMA SONORO

O audiovisual nunca parou e nunca parará de evoluir tecnologicamente. Hoje em dia vemos audiovisuais em multiplataformas se transformando e se recriando a todo instante. No final dos anos 20, o cinema já era considerado um grande entretenimento popular e um espaço de criação artística, com uma linguagem própria e inúmeras experiências trazidas pelos novos filmes.

Esse período de explosão das vanguardas não se restringe apenas aos movimentos que estudamos. Há filmes que buscam inovações na linguagem em todos os lugares. No final dos anos 1920, foram realizadas muitas pesquisas estéticas.

Um dos marcos desse período foi o filme alemão “A última gargalhada” (1924), de Murnau. Esse foi o primeiro filme a não ter intertítulo algum – o cinema tinha chegado a um grau de sofisticação tão profundo que suas narrativas já independiam de qualquer explicação extraimagem.

Daí vem a utopia das vanguardas em busca de um “cinema puro”, como já comentamos. “Puro” porque não era necessária nenhuma explicação que não fosse pela própria imagem. Conseguimos imaginar hoje uma narrativa audiovisual que não se explique pelas palavras ditas pelas personagens?

Temos algumas produções que experimentam o cinema mudo. Às vezes, um desses filmes fica mais em evidência, como a produção francesa “O

artista” (2011), filme mudo que ganhou o Oscar de Melhor Filme em 2012. É um fato raríssimo uma produção não norte-americana ganhar um prêmio cujo intuito é consagrar os filmes que ela mesma produz.

Voltando a exemplos fora dos movimentos de vanguarda, mas de experimentação estética no cinema mudo, temos, no Brasil, o filme “Limite” (1930), de Mário Peixoto. Em Hollywood, temos cineastas imigrados, como Murnau, que citamos anteriormente, que dirigiu o clássico “Aurora” (1927), e cineastas norte-americanos como King Vidor, com “A turba” (1928). No período silencioso, esses filmes buscaram novas formas de contar histórias no cinema.

Trata-se, portanto, de um período riquíssimo de pesquisas e experiências estéticas, com debates sobre quais seriam suas especificidades e sobre quais seriam as possibilidades da imagem em movimento. O cinema atingiu um grau estético e inovador impressionante nos últimos anos do cinema mudo.

Porém, já em 1927, é exibido “O cantor de jazz”, considerado o primeiro filme com som sincronizado. Essa transformação tecnológica teve um impacto profundo nas produções, nos equipamentos, nas narrativas e na estética dos filmes.

Muitos cineastas se colocaram contra o fim do cinema silencioso de diversas maneiras. Chaplin, por exemplo, dizia que seu personagem, o Vagabundo, não poderia falar, porque ele expunha sentimentos que eram universais e que, se ele falasse, aqueles que não falassem a sua língua não o entenderiam.

Os cineastas russos Eisenstein, Pudovkin, Alexandrof, por outro lado, escreveram o “Manifesto do Som”, não se colocando contra o som no cinema, mas contra a sua sincronia com a imagem. A sincronização som-imagem tornaria o cinema inevitavelmente mais “realista”, próximo do teatro e, no entender deles, menos “intelectual”, no sentido de produzir ideias através da montagem, como vimos no formalismo russo.

Inevitavelmente, o cinema falado ganhou todo o mundo. Foram necessários alguns anos para os cinemas se adaptarem e organizarem a melhor forma de exportar seus filmes para os países que não tinham como língua oficial a língua falada no filme. A dublagem e a legendagem começam, assim, a fazer parte da cadeia de produção. Nos filmes, atores e atrizes precisavam impostar suas vozes, e os roteiristas precisavam criar diálogos – o som inundava a imagem, e novas estéticas seriam depois criadas, como acontece com toda nova técnica.



O cantor de jazz (1927).

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2GBaG1J>>.

VOCÊ SABIA?

A formação de Hollywood e a importância da imigração

Se há um fator que une todos os países do Novo Mundo, ou seja, das Américas, é a importância da imigração na formação de suas culturas e identidades culturais. Não que esses movimentos não estejam imersos em enormes contradições. A contribuição dos povos africanos, por exemplo, vastíssima em todas as áreas do saber, ocorreu pela escravização desses povos e pela vinda forçada às Américas.

Para a formação de Hollywood, também foi muito importante a participação dos imigrantes. O movimento de imigração ocorreu desde o início do cinema. No final dos anos 1920 e no início dos anos 1930, inúmeros técnicos, diretores, fotógrafos,

montadores, atores e atrizes imigraram da Europa para os Estados Unidos. Entre os motivos, estavam os artísticos (realização de novos filmes, por exemplo), os econômico-sociais e até as perseguições políticas e as censuras.

O final dos anos 20 e começo dos anos 30 do século XX representam um período de grandes transformações em todo o mundo. Em 1929, há o crack da bolsa de valores de Nova York, que arruinou grande parte do capitalismo mundial, levando à bancarrota quase todas as economias do mundo.

Na Europa, esse período de crises econômicas levou ao crescimento do nazismo e do fascismo, que depois provocaram a Segunda Grande Guerra. Essas ideologias perseguiam as pessoas tanto por suas posições políticas quanto por sua raça, como ocorreu com os judeus (muitos dos quais, artistas de cinema).

Cineastas como Fritz Lang, Billy Wilder, Alfred Hitchcock e Douglas Sirk; e atrizes como Marlene Dietrich, Greta Garbo e Ingrid Bergman são alguns exemplos de profissionais que imigraram pelos inúmeros motivos citados anteriormente. Todos e todas contribuíram enormemente para a consolidação dos gêneros cinematográficos e, conseqüentemente, para toda Hollywood.



Cena do filme *O garoto* Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2BlodW5>>.

CURTA AÍ!

Chaplin e a linguagem do cinema clássico

Façamos um exercício!

Vamos ver uma sequência de um famoso filme de Charles Chaplin, “O garoto”, de 1921. Analisemos a obra partir das principais características da narrativa clássica que já vimos. Vamos comentá-las novamente. Busque observar como elas funcionam no filme. Vamos assistir a esse trecho como um exercício para percebermos melhor como o cinema clássico se apresenta tecnicamente.

Gênero: o Vagabundo, o mais famoso personagem de Charles Chaplin, adota uma criança em situação de rua; o garoto dá título ao filme. Ambos possuem uma relação de afeto; formam uma nova família mesmo não sendo parentes. As autoridades, porém, não permitem que o Vagabundo continue cuidando da criança, e aí começa o conflito. Chaplin, como ficou consagrado no imaginário popular mundial, fazia filmes de comédia. Quando assistimos a um de seus filmes, esperamos ver uma comédia; é essa a identificação que faz com que o espectador saiba de antemão quais são os seus códigos. Sabemos intuitivamente o que é uma comédia.

Essa é a função do gênero. Chaplin inovou as comédias porque elas também eram dramas. Seus principais filmes mesclam os gêneros, transcendem a eles, de modo a transformá-los. Chaplin conseguiu fortalecer os códigos clássicos da comédia e inová-la. Isso foi possível também pela metragem do filme.

Metragem: Chaplin começou fazendo curtas-metragens, esquetes de comédias bem próximas ao estilo que chamamos de “cinema de atrações”. Seus filmes foram grandes sucessos, e ele se tornou diretor de seus próprios filmes. Os longas-metragens já estavam se consolidando desde o início dos anos 10 como o principal formato comercial do cinema. O filme “O garoto” é

de 1921, exatamente do período em que o longa-metragem se consolidava e no qual os atores e as atrizes começavam a ter mais destaque.

Atuação: é nesse sistema de “estrelas do cinema” que Chaplin se encontra. Seu personagem, o Vagabundo, tornou-se vivo por si só e está no imaginário de milhões de pessoas. Confundimos, inclusive, o ator e diretor Charles Chaplin com seu personagem. Não à toa, ele foi o ator mais bem pago do mundo durante muitos anos.

Planos: agora partamos para uma análise mais técnica. Prestemos atenção nos planos e como eles contam a história. Há planos com um enquadramento mais aberto, com mais pessoas, permitindo que tenhamos um olhar sobre o conjunto da cena. Depois há cortes e vemos apenas dois atores ou apenas um: o enquadramento está mais fechado. Treinemos nosso olhar para o corte; a cena que se passa no apartamento do Vagabundo, por exemplo. Tire o som da cena, a trilha sonora que faz você se emocionar com aquela história. Perceba os cortes e conte quantos planos há nessa sequência do apartamento. Preste atenção em como os cortes, o eixo, os enquadramentos, através da montagem, dão ritmo à cena. Busque compreender como se organiza essa dinâmica técnica da narrativa, e como a junção desses elementos formam uma estética: o modo como a história é contada.

Montagem: logicamente, toda essa dinâmica é regida pela montagem. A montagem junta todos esses elementos, dando ritmo ao filme. Mas queremos que você preste atenção à sequência em que o Vagabundo corre pelos telhados, fugindo da polícia para resgatar o garoto. Vemos o Vagabundo brigando com o policial e correndo nos telhados. Depois, vemos o carro do orfanato que está levando o garoto. Aqui há uma simples montagem paralela. Essas sequências provavelmente nem foram filmadas no mesmo dia. Elas se juntam na montagem e, pela continuidade, não estranhamos estarem dispostas paralelamente na história. É uma técnica de edição realizada desde os princípios do cinema e que Chaplin usa como forma de dar tensão e emoção ao encontro final da sequência, momento em que se juntam as cenas.

Faça a análise técnica (mas também vale se emocionar!). Essa é uma das sequências mais belas que Charles Chaplin realizou em sua filmografia.

Vejamos a sequência aqui: <<https://www.youtube.com/watch?v=W9U-p6mUuvs0>>.

Vamos rever!

Nesta unidade (01), vimos como a perspectiva contribuiu para a base da pintura renascentista e, depois, para a fotografia e para o cinema, sendo fruto de um momento histórico determinado, no qual as visões de mundo estavam se modificando profundamente, divergindo-se da visão religiosa, que era a base do Período Medieval. A Idade Moderna, com a revolução científica, as grandes navegações e a transformação das cidades – ou seja, com o Renascimento e o Humanismo europeus (séculos XV e XVI) –, está intrinsecamente interligada com a nova forma do ser humano de pensar e criar imagens a partir de técnicas mais científicas, levando em consideração a formação das imagens pelo olho humano e o seu funcionamento.

As pinturas começaram a possuir perspectiva. A tridimensionalidade (altura + largura + profundidade), fixada em uma tela plana, passou a criar uma ilusão no olhar que fortaleceu a questão de como representamos técnica e artisticamente a realidade. A perspectiva foi a base para a câmera escura, para os brinquedos ópticos e para o cinematógrafo, sendo que a diferença nessa criação de imagens era o fato de serem mediadas pela máquina. O cinema é fruto da Revolução Industrial. A não mediação humana permitiu uma noção mais realista das imagens. Não à toa, o olho da câmera chama-se *objetiva*.

Dos brinquedos ópticos ao cinematógrafo, as imagens em movimento mudaram a relação do ser humano com o mundo. Dos primeiros filmes dos Irmãos Lumière – cenas documentais do cotidiano – aos de Georges Méliès – ficções ilusionistas –, temos uma diversidade de formas de fazer filmes. Pela trucagem, Méliès desenvolveu inúmeras formas de criar, através do corte entre as imagens, ilusões que espantavam e maravilhavam o público desse primeiro cinema.

Esses filmes ainda eram experiências com câmeras fixas; eram curtíssimos, exibidos em espaços populares, sem uma sala fixa. Hoje são chamados de “cinema de atrações”. As técnicas do cinema estavam se desenvolvendo, e aos poucos foi se consolidando uma gramática audiovisual, ou seja, os princípios do cinema clássico, os quais, através da decupagem e da montagem, criavam uma ilusão de realidade.

A exibição cinematográfica começa a se concentrar em salas específicas de filmes, os *nickelodeons*. O cinema se firma como o principal entretenimento popular: as produções aumentam, tornam-se mais complexas, os filmes contam diversas histórias, ficam mais longos e, para isso, a decupagem clássica

sedimenta uma forma de narrativa no cinema. A Primeira Guerra Mundial quebra a hegemonia da produção francesa e afirma Hollywood como a principal produtora de filmes em todo o mundo.

A partir de um conjunto de técnicas que coordenavam a impressão de realidade que o cinema exibia, temos a consolidação da narrativa clássica através da constituição de seus planos, movimentos de câmera, atuações, gêneros e montagem. Há todo um aparato técnico e de linguagem que os cineastas foram codificando e que fincou o ilusionismo técnico e a invisibilidade da decupagem clássica como o principal modo de produzir e ver filmes. O norte-americano D. W. Griffith é um dos principais cineastas desse contexto, pois seus longas-metragens fortaleceram o método de produção e o formato audiovisual vigente durante décadas. O cinema, de certa forma, passou a se confundir com o longa-metragem realista, cuja decupagem clássica havia trazido uma ilusão de realidade, contando uma história que se apresentava a nós naturalmente.

Essa naturalização técnica que se coloca a nós até hoje foi sacudida pelas vanguardas históricas. Cada uma a seu modo, tinham como questão debater o específico filmico, aquilo que seria essencialmente o cinema. Buscavam, assim, confrontar a narrativa clássica como forma única e hegemônica de fazer filmes. A montagem soviética de Sergei Eisenstein, por exemplo, é um marco teórico e filmico sobre as possibilidades e as potencialidades da junção e do choque dos planos na criação de um novo sentido compartilhado com o espectador.

O cinema dos anos 20 é um período riquíssimo de inovações estéticas em todas as partes do mundo. O cinema estava sendo teorizado, pesquisado e recriado a todo instante – da comédia de Chaplin ao cinema revolucionário de Eisenstein, e do expressionismo de Murnau e Lang ao cinema de sonhos surrealistas de Dalí e Buñuel.

No entanto, o cinema sempre foi movido por suas inovações tecnológicas. Já em 1927, os filmes começaram a ter o som sincronizado com a imagem: temos o cinema falado. Inúmeros cineastas criticaram o cinema falado, pois o cinema silencioso estava criando experiências estéticas inovadoras, uma forma global de contar histórias através das imagens, sem depender das línguas locais. Mas o cinema falado se impôs rapidamente. Cada avanço tecnológico trouxe mais realismo e, conseqüentemente, mais ilusão de realidade. O cinema clássico se consolidou, e entramos no período do cinema falado. É o que chamamos de a “Era de ouro de Hollywood”.

ATIVIDADES DA UNIDADE 01:

Faça uma pesquisa a partir das questões apresentadas:

1. Exponha a importância da perspectiva e a relação entre a pintura renascentista e a fotografia.
2. Pesquise o termo “cinema de atrações” e sintetize as definições encontradas.
3. Apresente em tópicos quais são as principais características da decupagem clássica.
4. Pesquise um dos movimentos de vanguarda no cinema e exponha suas principais características.
5. Apresente as definições que o cineasta russo Sergei Eisenstein criou em relação à ideia da montagem como “choque de planos”.

UNIDADE 02

Hollywood e o cinema clássico (1929-1980)

2.1 – O SOM NO CINEMA: PRIMEIROS PROBLEMAS E SOLUÇÕES. NOVOS EQUIPAMENTOS, NOVAS NARRATIVAS, NOVAS ESTÉTICAS

Para apresentarmos o cinema falado, nada melhor que música! Escutemos nosso grande sambista Noel Rosa na música “Não tem tradução”, composta em 1933: <<http://bit.ly/2D9Rrua>>.

Nesse samba, que é uma crítica aos costumes que a influência norte-americana havia começado a ter ao Brasil, Rosa abre a composição cantando o seguinte verso: “O cinema falado é o grande culpado da transformação”. E foi mesmo. Tudo mudou após o advento do som no cinema.

A partir de então, os filmes não eram apenas falados, mas sonorizados. Junto aos diálogos, ouvíamos o som dos passos de uma personagem, ouvíamos os objetos, ouvíamos as pessoas cantando, ouvíamos músicas, a trilha sonora.

O som sincronizado à imagem trazia mais realismo às cenas: o grau de ilusionismo da narrativa clássica com o som sincronizado gerou um formato de narrativa audiovisual que é parâmetro até hoje.

Como vimos ao final da unidade 01, nem todos eram entusiastas do cinema falado. O cinema mudo havia chegado a tal grau de inventividade e sofisticação na busca por contar uma história ou passar uma ideia apenas com imagens que a sincronização delas com o som poderia ruir o aspecto de inovação que vários cineastas estavam pesquisando e desenvolvendo.

E, de certo modo, ao menos no início, foi o que aconteceu.

Como os equipamentos ainda eram rudimentares, a captação do som precisava de um controle muito maior dos elementos cênicos. Não poderia haver som externo à cena. Por esse motivo, os primeiros filmes do cinema falado só poderiam ser filmados em estúdios, e os movimentos de câmera não poderiam ser ousados, pois o arsenal de fios e de equipamentos para captar o som dificultava a liberdade da câmera. Em suma, em um primeiríssimo momento, o som foi, sim, um impedimento de liberdade e inovação estéticas.

Veremos algumas sequências de “Cantando na chuva” (1952), do diretor Stanley Donen, musical que conta essa passagem do mudo para o sonoro. O filme foi realizado nos anos 50, quando o cinema falado já era o padrão há mais de 20 anos.

Esse musical clássico conta a história da passagem para o cinema sonoro, apresentando todas as dificuldades dessa transição. Mesmo “Cantando na chuva” sendo uma ficção, o filme se nutre de questões reais que perpassaram os filmes nesse momento.

De início, vamos assistir à sequência de uma festa na casa de um executivo de Hollywood. O cinema falado é exibido como uma novidade tecnológica: <<http://bit.ly/2FpSBn0>>.

Após a demonstração da possibilidade do som sincronizado com a imagem, vemos na cena as diferentes reações ao cinema falado: uns acham que é apenas mais um brinquedo tecnológico; outros, que é ótimo; ou que é vulgar; ou ainda que se perderia dinheiro se fosse utilizado.

Mas a lucidez do último comentário revela: “Disseram o mesmo dos automóveis”. Toda evolução tecnológica no cinema e no audiovisual sempre passou por essa desconfiança, sendo, depois, logo incorporada.

O som sincronizado à imagem, como discutimos, foi visto como o fim de uma era de formatos de produção. “O cantor de jazz”, da Warner Brothers, não perdeu tudo, como disse o executivo da cena do filme, mas saiu à frente na disputa entre os estúdios.

O filme foi um enorme sucesso de público. O elevado grau de realismo, o naturalismo das atuações e toda a construção de um mundo ficcional aparentemente “mais próximo da vida”, características proporcionadas pelo som, levaram o público a lotar os cinemas para ver essa novidade tecnológica.

Em “Cantando na chuva”, a produção de um filme mudo é interrompida porque esse tipo de filme não tinha mais sentido. Houve uma reforma em todos os âmbitos da produção após o som.

Vejamos uma cena do filme que nos evidencia isso: <<http://bit.ly/2laT5zb>>.

As filmagens são interrompidas. É preciso mudar os equipamentos, comprar microfones, comprar discos para captar o som e sincronizá-lo com a imagem... todo o sistema de filmagem sofreria transformações.

Assim, temos um conjunto de novas profissões, como é comentado na cena. Os filmes precisariam de departamentos de som e de trilha sonora, e

as outras áreas precisariam se adaptar. Um dos grandes erros dos executivos de cinema, como o produtor da cena que vimos, foi achar que o trabalho era apenas de “adicionar som à imagem”. Era muito mais complexo que isso. Vejamos a próxima sequência: <<http://bit.ly/2l9FPLi>>.

Aqui vemos as primeiras dificuldades de gravar o som dos diálogos. Não havia microfones multidirecionais, aqueles que gravam o som uniformemente. Em razão disso, ocorreram vários problemas, como esses pelos quais vimos passar o cineasta, que quase enlouquecia com a captação do som. Também há um arsenal de fios, cabos e microfones que quase “congelava” a cena nesse início da transição, porque não era possível fazer grandes movimentos com a câmera. Nem os atores podiam se mexer muito.

O filme produzido dentro do filme “Cantando na chuva” teve muitas dificuldades. Quando é exibido ao público, acontece um desastre. Vejamos essa sequência: <<http://bit.ly/2oVXI7w>>.

O filme foi um grande fracasso. Os produtores desse filme dentro do filme não perceberam algumas características próprias do som no cinema. Vamos prestar atenção às principais:

Design (ou desenho) de som: você ouviu o barulho bem alto das pérolas e das roupas? E a hora em que o personagem jogou o bastão e fez aquele barulho enorme? Esses sons, em uma sequência como essa, não deveriam chamar atenção.

O desenho de som é uma mixagem com todos os sons de uma cena: os diálogos, a trilha e os sons dos objetos, que dão a ambiência da cena e nos passam uma sensação de verossimilhança. As pessoas estão rindo porque esses sons estão ocupando um espaço dramático que não deveriam possuir naquela cena.

Sabemos que eles existem e os ouvimos, mas nossa atenção deveria se deter no principal, que é o diálogo da cena. Esses sons são tão importantes que, se eles não estivessem lá ou, como na cena, ocupassem um espaço muito maior do que o esperado, eles destoariam sem formar a ambiência, que inclui características que rendem mais realismo ao cinema; nesse caso, possibilitado pelo som.

Hoje em dia, temos um complexo sistema de organização nos departamentos de som. O som possui o mesmo estatuto que a imagem para o audiovisual; não se trata apenas de um complemento.

Roteiro: a fala final da sequência que vimos, do senhor rindo na plateia, é exemplar: “Pagaram alguém para escrever esse diálogo?”. Pois é, com a introdução dos diálogos, os atores e atrizes não poderiam ficar falando apenas: “Eu te amo. Eu te amo. Eu te amo”. O cinema falado aproximou os roteiros dos filmes dos dramaturgos e dos escritores. Muitos deles foram contratados para escrever diálogos e organizar roteiros que dessem sentido dramático às cenas. O roteirista não era aquele que escrevia diálogos apenas, mas aquele que estruturava a ordem dramática do filme, responsável por dar sentido à história. Sua função, portanto, no cinema falado, foi (e ainda é) central.

Atuação: o que se passa com a atriz do filme é o que ocorreu com muitas atrizes e atores nessa passagem do cinema mudo para o falado. Havia um enorme preconceito com as maneiras de falar, não apenas com pessoas nascidas no país, mas também com pessoas estrangeiras.

Muitos atores e atrizes imigrados para Hollywood não conseguiram se adaptar aos diálogos em razão de seus sotaques; não pareciam, assim, naturais ao público. O realismo do cinema falado e o naturalismo de suas interpretações moldaram a forma de interpretar e de falar no cinema.

Havia uma organização padronizada. Em todo lugar que havia uma indústria audiovisual, esses padrões eram construídos, mesmo que fossem forjados em contradições. Veja, por exemplo, as telenovelas da TV Globo e a padronização dos sotaques. Esses sotaques divergem do modo como as pessoas falam em seus Estados de origem.

Em Hollywood, na passagem para o cinema falado, aqueles que não se adaptaram – sejam eles técnicos, atores, atrizes, cineastas –, passaram a não ter mais função; muitos perderam seus empregos. Era preciso se adaptar ao estilo de filme que o público pedia. A pantomima do cinema mudo daria lugar a atuações mais contidas. O realismo da sincronização entre som e imagem permitiu que as narrativas se aprofundassem psicologicamente. Pela fala, poderíamos ter personagens que exprimissem melhor suas ideias, suas sensações interiores e suas visões de mundo. A língua, então, não foi um empecilho, como havia pensado Chaplin, mas um aprofundamento da comunicação de questões difíceis de expressar apenas por imagens. O cinema se aproximou do mundo.

Aos poucos, e com melhores equipamentos, os cineastas começaram perceber as potencialidades trazidas pelo som. Vamos assistir a dois exem-

plos diferentes de como os cineastas começaram a usar o som criativamente.

Rouben Mamoulian, diretor russo imigrado para Hollywood, dirigiu vários musicais. Em 1932, produziu um filme que hoje é um pouco desconhecido, embora seja um grande clássico: “Ama-me esta noite”.

Vamos assistir à sequência inicial do filme: <<http://bit.ly/2FLJSpY>>.

Essa sequência é notável em demonstrar como os cineastas começaram a perceber a importância do som para dar novos sentidos dramáticos ao cinema.

O filme é um musical e se inicia com os sons do cotidiano. Esses sons estão ali não apenas para dar ambiência às cenas, mas para formar a música que termina apresentando o personagem principal, que começa a cantar. O filme é exatamente sobre isso: os sons da cidade e como eles se unem em uma sinfonia não percebida no nosso cotidiano. O filme de Mamoulian transforma os sons da cidade em um desenho de som sofisticado, criativo, não apenas em um complemento da imagem, mas em um elemento constituinte da própria narrativa.

Outro grande filme que ilustra as possibilidades narrativas trazidas pelo som ao cinema foi “M” (1931), do grande diretor Fritz Lang, citado anteriormente quando tratamos do expressionismo alemão. Esse filme pode ser encontrado no Brasil com a seguinte tradução: “M, o vampiro de Dusseldorf”. Embora a história não contenha nenhum vampiro, esse título provavelmente foi utilizado porque o nome de Lang era associado ao expressionismo.

O que importa é que “M” foi um dos primeiros filmes sonoros a entender o que os teóricos russos da montagem queriam com o seu “Manifesto do Som”: a possibilidade de criar sentido com a não sincronização entre o áudio e o visual.

Vamos assistir a uma sequência um pouco mais longa desse grande clássico do cinema: <<http://bit.ly/2p2m3J9>>.

Além do uso criativo do som, “M”, de Fritz Lang, é um marco na história do cinema por vários motivos. Infelizmente, sua trama é extremamente atual; há no filme um abusador de crianças, um personagem horrível e monstruoso.

O título do filme (“M”) deve-se à palavra alemã *Mörder*, parecida com *murder* (do inglês, assassino). Mesmo que não haja imagens explícitas (e isso é uma das qualidades do filme), sabemos que ele é um abusador e está sendo procurado.

A justiça, porém, não encontra o bandido, e a população começa a se organizar para caçá-lo. A vontade da população é de pegá-lo e linchá-lo. Muitos analisam o filme como uma crítica ao momento pelo qual a Alemanha estava passando. O filme foi lançado em 1931, dois anos antes do Partido Nazista subir ao poder pelo voto, em 1933. Uma das principais promessas de campanha do partido era a justiça social, que “limparia” o país. Por trás desse discurso, havia elementos racistas e preconceituosos que culminariam depois na caça aos judeus e às demais etnias que não fossem consideradas puras ou arianas.

A ideologia por trás de um desejo comum a todas as pessoas – a paz e a justiça – foi responsável por levar, nos anos 40, esses e todos os povos à Segunda Guerra Mundial, destruindo a própria Alemanha.

“M” nos traz, portanto, muitas questões contemporâneas e difíceis, mostrando a maturidade que o cinema estava atingindo no debate de questões sociais. Como lidamos com o pior do ser humano? Como lidamos com o horror e a maldade? O linchamento popular é justificável? Quando isso acontece e perdemos um certo pacto social a partir do descrédito das instituições, quais são as consequências desses atos?

Se, por um lado, o cinema era um grande entretenimento popular e nos levava a outro mundo que não o nosso, um mundo de sonhos, astros e estrelas; por outro, ele também nos mostrava as transformações do mundo, debatendo questões latentes, refletindo sobre as tensões do nosso cotidiano.

Sugerimos que você veja o filme todo. A partir da sequência apresentada, vamos entender um pouco mais as novas características do som no cinema, que foram usadas em “M” e em muitos outros filmes do início dos anos 30:

Som off: um som não precisa necessariamente estar na imagem que vemos. Pode ser bem simples, como o som de uma porta se fechando em uma cena, mesmo que não vejamos a porta. Os sons podem ser mais complexos, como nos filmes de terror, por exemplo, que usam o som como forma de assustar o espectador, porque aquele som não é esperado e não condiz com a imagem apresentada. O som *off*, então, é sugestivo: contribui para uma relação menos óbvia na sincronização entre som e imagem. Hoje pode parecer simples o uso do som *off*, mas à época foi um importante entendimento de como o som poderia ser usado criativamente, e não apenas em sincronia com a imagem.

Voz over: a voz de quem fala não precisa necessariamente estar na

cena que estamos assistindo. Na sequência de “M”, vemos a mãe chamando por Elsie. Depois vemos imagens das escadas e do pátio sem vermos a mãe, apenas ouvindo a sua voz.

Hoje a voz *over* também nos parece muito comum; ela é usada em muitos documentários, por exemplo, pois é própria de uma narração em que o narrador está “fora” do contexto das imagens. Mas a voz *over* também teve importância técnica e dramática, porque não era necessário que a voz da pessoa estivesse sincronizada à imagem assistida. Isso não traria, por exemplo, os problemas técnicos da sequência de “Cantando na chuva”.

Ao mesmo tempo, ela poderia trazer outras dimensões dramáticas, como essa que assistimos em “M”, com a voz da mãe ecoando pelo prédio em busca da filha desaparecida.

Leitmotiv: esta é uma palavra alemã que quer dizer “motivo condutor”. Foram as óperas do alemão Richard Wagner, ao final do século XIX, que introduziram essas técnicas musicais. O *leitmotiv* é a música que marca as características individuais das personagens, “colam-se” a elas, de forma que, quando a ouvimos, a música logo remete a essa ou àquela personagem.

Em “M”, a música que ouvimos o assassino assoviando é “Na gruta do rei da montanha”, do compositor romântico norueguês Edvard Grieg. Essa música é extremamente importante no filme, pois se torna o “tema” do personagem. Quando a ouvimos sendo assoviada em “M”, mesmo não vendo a imagem do assassino, sabemos que ele está por perto, e isso traz tensão para as cenas.

Silêncio: uma dos principais usos do som no cinema é exatamente o seu contrário: o silêncio. A ausência de som cria inúmeros significados e já foi utilizada em muitos filmes.

Reveja o fim da sequência de “M”, depois que a mãe chama pela filha. Vemos na cena um prato sem alguém por perto, vemos a bola rolando sozinha por um prado, vemos o brinquedo que o assassino comprou para a menina pendurado no fio dos postes. Não há nenhum som, não ouvimos nada e intuímos exatamente o que aconteceu. A ausência de som também se revela, portanto, como uma importante dimensão dramática.

Vimos dois exemplos: um filme hollywoodiano realizado por um imigrante russo e um filme realizado por um alemão que depois imigrou para

Hollywood por causa do Nazismo; ambos realizados no início dos anos 30.

O som, portanto, foi responsável por uma revolução na forma de fazer filmes em todos os lugares do mundo. Porém, mesmo que essas técnicas tenham se desenvolvido em diversos países, foi o sistema de produção hollywoodiano que se apropriou mais rapidamente dessa técnica e a aprimorou, criando narrativas cada vez mais realistas, forjando seu “mundo de sonhos” e ocupando as salas de cinema de todo o mundo.

Voltando ao samba de Noel Rosa que ouvimos no começo da unidade, observamos que a música termina assim: “Amor lá no morro é amor pra chuchu/As rimas do samba não são I love you/E esse negócio de alô alô boy e alô Johnny/Só pode ser conversa de telefone”.

O que esse samba de Rosa de 1933 já estava enxergando era a maciça influência cultural norte-americana que nos condiciona até hoje. Na época de Noel Rosa, era o cinema falado; atualmente, é o audiovisual das séries e dos filmes que acompanhamos regularmente. O audiovisual é uma das principais estruturas dessa influência cultural geral que sofremos.

O cinema norte-americano dos anos 30 aos anos 60, que muitos chamam a “Era de ouro de Hollywood”, dominou todos os mercados das salas de cinema do mundo ocidental – pairou sobre comportamentos, atuou sobre imaginários, e se tornou para muitos sinônimo do próprio cinema.

Essa é a era dos estúdios, das grandes “estrelas”, dos filmes clássicos, das grandes salas de cinema, da narrativa ilusionista mais aprimorada, da projeção do espectador para um mundo de sonhos e imaginação. *That’s entertainment!*

2.2 – O SISTEMA HOLLYWOODIANO EM ESCALA MUNDIAL. O STAR SYSTEM E A CONSOLIDAÇÃO DOS GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS. ANOS 1930 E 1940

O sistema hollywoodiano se consolidou definitivamente nos anos 1930 e nos anos 1940. Não podemos, todavia, colocar todos esses filmes como se fossem um grande bloco homogêneo cuja única função era dominar os mercados internacionais e exportar o modo de vida norte-americano.

Há filmes, cineastas e nuances diferentes entre eles. Mesmo assim, como já vimos na unidade 01, temos um rol de características comuns ao cinema industrial norte-americano que acabou moldando a narrativa clássica.

Com a chegada do som, esse tipo cinema se fortalece. A impressão de

realidade e o ilusionismo da dramaturgia clássica são estruturados a partir de todo um sistema. Voltemos a suas principais características e como elas foram organizadas a partir do som no cinema:

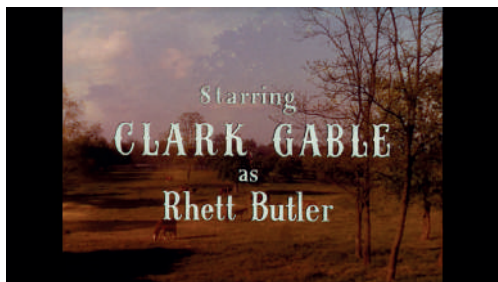
Decupagem clássica: a decupagem clássica, que já vimos sintetizada nos filmes de Griffith dos anos 10, ganha novas características com o som. Temos, por exemplo, o campo e o contraplano sendo utilizados mais comumente nas cenas de diálogo, o que é bastante comum em qualquer cena de diálogo hoje em dia. O uso de closes nos atores e atrizes também se intensifica. O close permite uma maior identificação com as emoções representadas pelo ator ou pela atriz que estão representando. Agora que há diálogos, estamos mais imersos no interior das personagens, sabendo o que elas pensam e por que agem dessa ou daquela forma.

Atuação: esses mecanismos de identificação da decupagem clássica, junto ao processo de interiorização das personagens, impõem uma atuação mais naturalista. A teatralidade da pantomima dá lugar a atuações mais ligadas à naturalidade dos gestos e das falas.

Essas características técnicas e estéticas, dentro do sistema de representação do cinema clássico, estão ligadas a toda uma organização de produtos da indústria do entretenimento que finge permitir uma “proximidade” maior dos astros e estrelas de cinema com os seus públicos.

O público almeja conhecer as vidas pessoais desses atores e atrizes. As próprias palavras “astro” e “estrela” nos induzem a mitificar atores e atrizes como se eles possuíssem características sobre-humanas. Não à toa, até hoje os créditos dos filmes mostram primeiro os nomes dos atores e das atrizes. Você pode não conhecer o produtor ou o diretor, ou quem fez aquele filme, mas já ouviu as frases: “Está no cinema o filme do ator X”, ou “Vamos ver a série da atriz Y”.

Vejamos os créditos iniciais de um dos grandes clássicos desse período do cinema hollywoodiano: “E o vento levou”, de 1939, do diretor Victor Fleming.



Primeiro, os nomes do ator e da atriz principais, as “estrelas”:



Depois, o produtor, o grande responsável pelo filme:



E, por fim, o diretor:

Fonte: Acervo do autor

Após essas informações, temos os atores e as atrizes coadjuvantes, os técnicos e as técnicas de todas as áreas, e os chefes de seção. As principais funções são as de Diretor/Diretora de Fotografia, Diretor/Diretora de Arte, Diretor/Diretora de Som, Montador/Montadora, assim como os técnicos dessas áreas, os figurantes e os demais envolvidos. Isso evidencia o enorme complexo hierárquico de produção do sistema hollywoodiano, cuja figura principal é o produtor.

Hierarquia da indústria: no início dos anos 30, temos as principais companhias de cinema do período clássico. São elas: Universal, Paramount, United Artists, Warner Bros, Disney, Columbia, MGM, RKO e Fox (que depois passou a se chamar 20th Century Fox).

Além dos donos – os grandes executivos responsáveis por toda a empresa – temos aquelas figuras que, a cada filme, dominam todo o processo de produção – como o próprio nome diz, são os produtores.

Há vários tipos de produtores ligados ao produtor principal, como o produtor de *set*, que cuida de todas as questões relativas à filmagem, e como o produtor executivo, que cuida de todas as questões relativas ao orçamento.

Quanto maior o sistema industrial de produção, mais fragmentado o trabalho e a estrutura hierárquica. No sistema hollywoodiano, vários produtores se tornaram símbolos de seus filmes, como David Selznick, Howard Hughes e Walt Disney.

Se você assistir à entrega do prêmio de Melhor Filme no Óscar, verá que é o produtor que recebe a estatueta, e não o diretor do filme. É o produtor o responsável pelo filme em todos os seus âmbitos.

O importante é que esse produtor do cinema clássico hollywoodiano possui uma função dúbia: ao mesmo tempo em que ele é responsável por toda a produção, economicamente e criativamente, ele diminui a função do diretor, como se este fosse apenas um empregado que realiza imagens pré-concebidas no roteiro. Essa tensão levará à reflexão e à autocrítica da indústria dos filmes nos anos 1950, como logo veremos.

Gêneros: como observamos desde o início do cinema, os gêneros sempre tiveram um papel importante ao contribuir para a codificação dos elementos narrativos cinematográficos ao espectador. Com o cinema falado, novos gêneros se consolidam, como o musical. Outros, já existentes, ganham novas formas de apresentar suas narrativas a partir do som.

Vamos conhecer, resumidamente, quatro dos principais gêneros do cinema clássico e alguns filmes e cineastas importantes.

a) Musical

O musical realmente não teria como ser um grande gênero no cinema mudo, não é mesmo? Vindo do teatro, foi com o cinema falado que ele apareceu e teve sua grande fase.

No cinema, os musicais foram muito mais que peças filmadas com pessoas cantando. Um musical não é um gênero como os outros; é mais um estilo, no sentido de termos necessariamente uma narrativa com pessoas cantando e dançando, até porque o filme musical pode ser uma comédia ou um drama, por exemplo.

“O cantor de jazz”, de 1927, o primeiro filme falado, foi justamente um musical. Citamos também o diretor Rouben Mamoulian, que fez musicais criativos nos anos 1930. Temos também musicais franceses, brasileiros (as chanchadas) e alemães.

Nos Estados Unidos, temos “O mágico de Oz”, clássico de Victor Fleming, de 1939, e “O Picolino”, com Fred Astaire e Ginger Rogers. Pertencentes a esse gênero, há uma série de artistas, compositores, diretores, atores e atrizes, como a atriz brasileira Carmem Miranda, e o coreógrafo e cineasta Busby Berkeley, um dos mais importantes nessa área. Ele foi responsável pelas coreografias mais criativas dos filmes musicais dos anos 1930 e 1940.

Vamos ver uma sequência que Berkeley coreografou para o filme “Footlight parade”, de 1933, do diretor Lloyd Bacon. No Brasil, o filme foi traduzido como “Belezas em revista”: <<http://bit.ly/2G5CigC>>.

O filme é sobre um produtor desempregado que busca se reerguer após a introdução do cinema falado. É praticamente uma metáfora do problema da própria indústria cinematográfica.

Além de reestruturar a indústria, os filmes musicais eram uma forma de entretenimento para a população norte-americana. Lembremos que, no final dos anos 1920 e no início dos anos 1930, os Estados Unidos e o mundo passaram pelo que foi chamado de “A grande depressão”.

Esse período acentuou a pobreza e o desemprego. Todas as áreas foram atingidas com a quebra da Bolsa de Nova York de 1929. O clima era de incertezas, angústias e críticas ao capitalismo.

Na Europa, o nazismo alemão e o fascismo italiano se acentuaram. Na

União Soviética, o clima de revolução do país, na arte e na vida, como vimos nos filmes dos anos 1920 de Eisenstein e Vertov, foram tomados por uma atitude política parecida com a dos Estados Unidos, uma atitude de hegemonia e de controle sobre os países que estavam sob seu domínio.

Os musicais foram, então, ao mesmo tempo, um suspiro de esperança para os espectadores, uma estratégia da indústria para retomar seu crescimento, e uma forma criativa de contar histórias para os novos artistas do cinema falado.

Após a guerra, os musicais se tornaram mais reflexivos, mesmo sem esquecer o espetáculo. O próprio “Cantando na chuva” é um exemplo disso.

A partir do cinema moderno, nos anos 60, os musicais são utilizados mais como comentários à tradição clássica hollywoodiana do que necessariamente uma narrativa de gênero.

Muitas produções contemporâneas se encaixam no gênero dos musicais, como “Chicago” (2002), de Rob Marshall, ou “Moulin Rouge” (2001), de Baz Luhrmann, mas é no período do cinema clássico que os musicais atingem o ápice como obra criativa, como gênero e como sucesso de público.



O Picolino (1935). Direção: Mark Sandrich

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2EnS8oh>>.

b) Faroeste

O faroeste é um gênero tipicamente norte-americano. Surgido na literatura e na música, suas histórias se centram no mito fundador dos Estados Unidos: as guerras contra as populações indígenas por terras, período que ficou conhecido como a conquista do Oeste.

As metáforas são bem claras: os povos indígenas representam a natureza e são um obstáculo ao progresso. Os mitos transformam o que é ideológico em “natural” e, no caso do faroeste, essa narrativa se funda na disputa de dualidades: civilização x selvagem; cultura x natureza; leste x oeste; branco x índio.

Na unidade 01, vimos o filme “O grande roubo de trem”. Desde 1903, os faroestes já faziam parte dos gêneros cinematográficos. Com o cinema falado, as histórias tornam-se mais realistas. A música, as canções populares e os sons característicos, como as trocas de tiros, tornam-se a regra do formato. O faroeste é um dos gêneros que mais foi produzido na história do cinema. Há inúmeros filmes, séries e atores identificados com esse gênero.

Um dos maiores cineastas de faroestes foi John Ford.

Ford não fez apenas filmes de faroeste, mas foram esses filmes que o tornaram famoso. Em 1939, temos um grande clássico, “No tempo das diligências”.

Esse filme tornou-se parâmetro para muitos filmes posteriores e conta com um dos atores mais famosos do gênero, John Wayne.

Para além disso, o filme já apresenta questões importantes, aprofundando a temática dos faroestes: os heróis, por exemplo, não são os pioneiros desbravadores de terras, mas marginais, desajustados.

Por mais que ainda haja uma visão otimista da formação nacional norte-americana, as personagens não são “chapa-das”, mitificadas. Torna-se evi-



No tempo das diligências (1939). Direção: John Ford

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/217Hktz>>.

dente que a conquista do Oeste norte-americano não foi realizada por heróis, mas por bandidos, contraventores e marginais, sob muita violência.

Após a Segunda Guerra, ainda há uma enxurrada de faroestes, mas há grandes filmes que criam mais nuances no gênero. As visões da conquista do Oeste e da formação nacional tornam-se mais pessimistas.

É apenas depois dos anos 50/60 que teremos uma verdadeira desconstrução do gênero, com mais complexidade psicológica e com a derrocada da figura do herói desbravador.

c) Comédia

Como já dissemos, a comédia é um gênero que existe desde os gregos. O ponto alto das comédias ocorreu nos anos 20, com os filmes de Charles Chaplin e Buster Keaton. Graças ao cinema falado, as comédias também passam a ter diálogos.

Há uma mistura de pantomima e diálogos influenciada pelo teatro de revista e pelos comediantes, que começaram a participar das produções cinematográficas. Os irmãos Marx, que não possuem nenhuma relação com o filósofo alemão, são exemplos de comediantes que começaram a fazer filmes desse gênero.



Irmãos Marx

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2HeHGgy>>.

Harpo, Chico, Groucho e Zeppo fizeram grandes filmes – sátiras ao poder e aos costumes –, como o “O diabo a quatro”, de 1933. Esse filme, uma sátira aos ditadores e à guerra, é uma das poucas comédias listadas como um dos grandes filmes da história do cinema.

Nesta linha, originou-se um subgênero da comédia no cinema, que é o screwball comedy, ou a comédia maluca. Pouco convencional, as comédias malucas apresentam situações inusitadas, ações rápidas, narrativas com toques surreais, e diálogos rápidos, com réplicas e tréplicas, geralmente envolvendo pares românticos.

São exemplos desse gênero: “Ladrão de alcova”, de 1932, dirigido pelo diretor imigrante alemão Ernst Lubitsch; “Levada da Breca”, de 1938, e “Jejum de amor”, de 1940, ambos dirigidos por Howard Hawks; e “Núpcias de escândalo”, de 1940, dirigido por George Cukor.

Atores e atrizes, como Katherine Hepburn, Cary Grant e James Stewart; e outros diretores, como Frank Capra, fizeram muitas comédias nesse período.

d) Filmes de gângsters e filmes noirs

Os filmes de gângsters são um tipo de filme ligado a um acontecimento da política norte-americana: a Lei Seca. Essa lei esteve em vigor de 1919 a 1933 e proibia a produção e o consumo de álcool no país.

Contrariamente ao esperado, essa lei fortaleceu o contrabando de bebidas, bem como a produção e o consumo clandestinos. Os chefes desse crime organizado, os gângsters, tornaram-se, assim, uma representação da ascensão social para as populações pobres das grandes cidades. Figuras como Al Capone e Dillinger inundaram os noticiários e os imaginários das pessoas, apresentando a ambiguidade dessas personalidades como anti-heróis.

Esses filmes se valeram do realismo do cinema falado para representar tramas urbanas e violentas, a maioria contando as histórias de vida desses gângsters, que iam do céu ao inferno em narrativas recheadas de tiroteios e de bebidas, como nos clássicos “Inimigo público” (1931), de William Wellman; “Heróis esquecidos” (1939), de Raoul Walsh; “Anjos de cara suja” (1938), de Michael Curtiz; e o grande clássico “Scarface – A vergonha de uma nação” (1932), de Howard Hawks. Criticava-se muito a glamourização da figura do gângster no cinema. Como veremos adiante, o sucesso desse tipo de filme influenciou restrições morais à produção hollywoodiana.

Esses filmes depois terão uma vertente, que é o filme *noir*. Esse termo

foi criado pelos franceses. Logo que acabou a Segunda Guerra, os cinemas franceses receberam os filmes norte-americanos que não foram exibidos durante o conflito. Eles entraram, assim, em contato com filmes sombrios, com toques do cinema expressionista, com suas fotografias marcadas pelo claro e pelo escuro. Os temas eram adultos e giravam em torno da representação de um novo tipo: o detetive particular.

As narrativas são ambíguas. São muitas as conotações e as metáforas sexuais, e há uma série de novos personagens, como a *femme fatale*, por exemplo. Após a guerra, as histórias ganharam temas ainda mais maduros e passaram a refletir sobre a crise da sociedade no pós-guerra: o individualismo; o crime; a corrupção; as modificações dos papéis sexuais entre homens e mulheres; a crise do masculino; o desajustamento ao mundo.



Pacto de sangue (1944). Direção: Billy Wilder
Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2G5qtqv>>.

Mais que um gênero, os filmes *noirs* são um estilo. Tecnicamente, na maioria dos filmes, você terá uma voz *over* contando a história. Como forma de representar a instabilidade das personagens e do mundo, as fotografias apresentam planos deformados pela lente.

Há uma “atmosfera” que cerca os filmes *noirs*. Assim como todos os gêneros, há muitos filmes, mas podemos citar as obras fundadoras: “Relíquia

macabra” (1941), de John Huston; “Pacto de sangue” (1944), de Billy Wilder; “Gilda” (1946), de Charles Vidor; e “À beira do abismo” (1946), de Howard Hawks.

Essa estética foi tão influente que outros tipos de filmes, como os melodramas, apropriaram-se de elementos do *noir*. É o caso, por exemplo, do grande clássico do cinema “Casablanca” (1942), de Michael Curtiz.

Além desses filmes, temos outros gêneros, como os melodramas, os filmes de guerra, os filmes de terror, os filmes de ficção científica, e os filmes de fantasia. As animações de Walt Disney também começam a falar, e os filmes *noirs* começam a se subdividir gradativamente em filmes de suspense e filmes policiais. Aos poucos, os gêneros, estratificados em seus códigos, tornam-se mais híbridos. Os cineastas começam a ousar mais. Após a Segunda Guerra Mundial, as histórias também sofrem mudanças.

2.3 – CENSURA E CONTROLE MORAL DA PRODUÇÃO NORTE-AMERICANA. O INÍCIO DA TELEVISÃO E AS TRANSFORMAÇÕES NO CINEMA

Você se lembra do que comentamos sobre a acusação feita à glamorização dos filmes de gângsters?

As pessoas mais velhas podem até relembrar uma alcunha dada há muito tempo a Hollywood. Ela era chamada de “cidade do pecado”.

Os filmes expunham realidades muitas vezes controversas, personagens gananciosos, violentos, sensualizados. Você também pode perguntar às pessoas mais velhas como era o *status* dos artistas, dos atores e das atrizes. Muitas vezes as profissões ligadas ao cinema e ao teatro eram vistas de forma depreciativa e preconceituosa.

No cinema mudo, temos inúmeros exemplos de filmes com temáticas mais maduras, pelos quais se expunham as contradições e os debates que estavam ocorrendo no mundo.

Com o cinema falado, essas questões tornaram-se mais realistas e explícitas. Esse debate perdura até hoje.

A arte pode influir nos comportamentos das pessoas? Até que ponto? O quanto também não se ignora da capacidade das pessoas de julgar por si próprias, não sendo apenas “massas de manobra”?

Esse debate é longo e complexo e está presente desde que produzimos

arte no mundo. Hoje, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, temos políticas que não influem no conteúdo dos objetos artísticos, ou seja, não praticam a censura, mas dão a eles classificações indicativas de acordo com as faixas etárias, levando em consideração os conteúdos das obras, como, por exemplo o teor de sexualidade e de violência. Essa é uma forma que se mostrou mais saudável ao longo do tempo, em vez de influir diretamente na criatividade artística das obras e dos artistas.

Em Hollywood, dos anos 1930 até o final dos anos 1960, houve uma censura interna dos filmes, uma lista de ações que podiam ou não aparecer nos filmes. Era o Código Hays.

Os estúdios eram – e ainda são – organizados em um sindicato patronal que defende seus interesses em todo o mundo: a Motion Picture Association of America (MPAA), responsável pela política expansionista do cinema hollywoodiano.

Will H. Hays era um pastor presbiteriano e presidente dessa associação, por isso o código leva seu nome. Ele foi responsável por uma lista de ações de autocensura (os filmes não podiam exibir as cenas listadas).

Hays e os executivos da indústria acreditavam que esse código contribuiria para diminuir as críticas moralizantes feitas ao cinema, não porque possuíssem alguma consciência moral, mas porque poderiam perder dinheiro com isso. Se essas críticas aumentassem em demasia, o público dos filmes poderia diminuir.

Havia duas listas: os “Don’ts” (ou os “Nãos”), e os “Be Carefuls” (“Sejam cuidadosos”). Você poderá ficar impressionado com os conteúdos dessas listas. Há restrições morais, sexuais, raciais, e políticas. Muitas possuem um teor altamente preconceituoso e foram incorporadas pelos estúdios durante mais de 30 anos.

Vejamos algumas delas. Como “Nãos”, ou aquilo que era extremamente proibido de ser exibido nos filmes, temos a nudez; o tráfico ilegal de armas; a profanação religiosa; as perversões sexuais; as relações afetivas e sexuais entre pessoas negras e brancas; e as ofensas às nações. Na lista “Sejam cuidadosos”, temos a simpatia por criminosos; casais sendo vistos juntos na cama; o uso de drogas; as críticas à instituição do casamento; as cenas de sensualidade excessivas; e as violências explícitas.

Obviamente, muitos filmes buscavam formas de burlar o código, criando metáforas, insinuações e formas visuais e não faladas de quebrar esse controle

rígido. Veremos depois como alguns filmes foram essenciais para acabar com o código Hays na indústria hollywoodiana.

Após a Segunda Guerra, temos outra lista de censura em Hollywood, agora ligada à política. Lembre-se de que, após esse conflito, entramos no período da Guerra Fria, uma presente tensão entre os Estados Unidos e a União Soviética, incluindo os aliados desses dois países.

As novas guerras não aconteciam nos territórios desses países, mas em territórios que estavam sob esta ou aquela direção política. A Guerra do Vietnã, nos anos 60, é um desses exemplos. O perigo de uma guerra nuclear era constante. Havia muita paranoia, espionagem, delações de lado a lado, e todos os países do mundo se colocavam sob esses dois grandes polos.

Nos Estados Unidos, foi criada uma lista que ficou conhecida como “A lista negra de Hollywood”. Era uma lista que pretendia boicotar, censurar e prender artistas de cinema que fossem ligados ao Partido Comunista Norte-Americano, até então na clandestinidade.

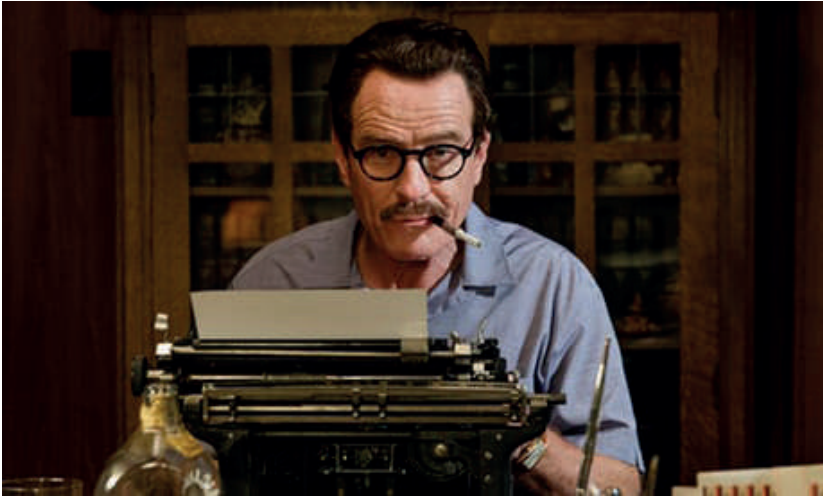
Muitos roteiristas, diretores, atores, atrizes e técnicos perderam seus empregos por entrarem nessa lista. Alguns realmente eram filiados ao Partido Comunista, mas muitos apenas propagavam ideias que se diziam progressistas, como a justiça social e a igualdade entre as pessoas, por exemplo. O clima paranoico anticomunista era tão grande que muitos artistas, para poder trabalhar, precisaram criar pseudônimos.

Vejamos o caso do roteirista Dalton Trumbo (sobre esse período, há inclusive um filme contemporâneo chamado “Trumbo” (2015), do diretor Jay Roach.

Ligado ao Partido Comunista, Trumbo depôs no Comitê de Atividades Antiamericanas do Congresso, foi preso e perdeu seu emprego. Para voltar a trabalhar como roteirista, ele precisou assinar os filmes com outro nome.

O filme “A princesa e o plebeu” (1953), de William Wyler, que ganhou o Oscar de Melhor Roteiro Original, foi escrito por Trumbo com um pseudônimo. Obviamente, ele não foi receber o prêmio, nem pôde participar da premiação, pois ninguém sabia que ele era o roteirista. A indústria havia premiado um artista que ela mesma tinha ajudado a banir.

Esse clima de censuras e controles morais conviviam com uma intensa transformação nos hábitos de consumo e na vida das pessoas. Nos anos 1950, a televisão começou a tomar os lares norte-americanos e mudou profundamente a relação do público com o audiovisual.



Trumbo (2015). Direção: Jay Roach

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2GSZEpy>>.

O cinema não era mais o único entretenimento. Os filmes produzidos para a exibição em salas de cinema precisaram, portanto, mudar. É nessa época, então, que as cores aparecem nos filmes. Já tínhamos um sistema de cores no final dos anos 1930, com o qual foi realizado, por exemplo, “E o vento levou”. Com a chegada da televisão, porém, o cinema precisou criar outros atrativos ao público. O uso da cor foi um deles.

Outro atrativo foi o sistema CinemaScope, a gravação em *widescreen*, que temos hoje nas novas televisões. O *widescreen* é aquela imagem mais “esticada”, como se fosse uma panorâmica. À época, ela foi utilizada para confrontar a imagem pequena dos televisores.

Depois surgiu o cinema 3D, além de outras inovações, que perduraram ou não nas salas de cinema (poltronas balançando em uma cena de ação, por exemplo)

Como a televisão foi tomando aos poucos o espaço do cinema como grande entretenimento popular, as salas de cinemas precisaram reconquistar esse público.

No campo das narrativas, essa mudança tecnológica, comportamental e estética levou os filmes a ousar ainda mais nas suas histórias. O período anterior à Segunda Guerra, um pouco ingênuo, havia definitivamente passado.

Os anos 1940 e 1950, anos do pós-guerra, foram um período novo, com novos problemas e diferentes conflitos. A normatização das relações sexuais e afetivas estava começando a ser questionada. A posição da mulher no mundo do trabalho e nos casamentos estava aos poucos se modificando. Além disso, a população negra criticava profundamente as leis racistas institucionalizadas nos Estados Unidos.

Era um período de grandes transformações na sociedade. A cultura, a política e a economia passavam por uma mudança geracional. Hollywood e o sistema dos estúdios entraram em crise. Mesmo dentro da indústria, os novos cineastas passaram a apresentar um novo mundo nos filmes, com maturidade, sem pudor.

VOCÊ SABIA?

Os filmes B: subterrâneos e inovadores

Uma indústria de cinema não se faz apenas com grandes clássicos, apenas com filmes realizados por artistas que marcaram as listas de melhores filmes da história – filmes estudados em uma introdução à história do cinema e do audiovisual como esta, por exemplo.

Os grandes clássicos são chamados de produções do tipo A. São as produções que possuem grandes orçamentos, atores e atrizes conhecidos do público, técnicos de qualidade reconhecida. São os carros-chefes da indústria do cinema.

Mas há muitíssimos outros. Desde os anos 1940, temos uma categoria que é chamada de “Filmes B”.

Os filmes B eram aqueles que abasteciam a maior parte das salas de cinema: eram mais curtos, feitos com um orçamento bem mais baixo, e contavam com a participação de artistas não tão conhecidos. Alguns gêneros cinematográficos se encaixaram muito bem nesse tipo de produção, como o terror e a ficção científica, mas há também dramas, faroestes, filmes de espionagem, comédias e filmes *noirs* nessa categoria.

Esses filmes não ganhavam Oscar; a crítica não se importava muito com eles, mesmo que fossem assistidos pelo público. E havia um detalhe muito importante: esses filmes não eram tão bem supervisionados pelos grandes chefes dos estúdios, pois eles se preocupavam com os principais filmes, os de tipo A.

Isso fez com que diversos cineastas, por não serem supervisionados, criassem filmes extremamente inventivos, subversivos e desafiadores. O baixo orçamento proporcionou mais inovação estética, mas é óbvio que isso não acontecia com todos. A maioria seguia o padrão do gênero, pois era isso que os públicos buscavam: a identificação gerada pelas regras dos gêneros.

Há cineastas de filmes B que marcaram a história do cinema. Citaremos dois deles.

Um dos principais cineastas de filmes B foi Samuel Fuller. Fuller é um dos cineastas mais ousados da história do cinema. Ele fez filmes de diversos gêneros. Uma de suas obras marcou profundamente a geração de cineastas dos anos 1960, com suas inovações temáticas e estéticas. Estamos falando de *Shock Corridor*, de 1963, que no Brasil foi chamado de “Paixões que alucinam”.

Nessa narrativa, um jornalista investiga um assassinato ocorrido em um hospício. Para descobrir mais sobre o caso, ele finge ter algum problema mental e se interna nesse lugar. No filme, o jornalista acaba enlouquecendo de verdade.

Shock Corridor mostra a ebulição social que estava ocorrendo nos Estados Unidos no início dos anos 1960. O racismo era institucionalizado: havia lugares que pessoas negras não podiam frequentar, como as universidades; ou mesmo se sentar, como em alguns restaurantes ou ônibus.

As neuroses e as paranoias da Guerra Fria, as tensões raciais, a violência... O que *Shock Corridor* cria é uma metáfora dos Estados Unidos como um grande manicômio, um lugar onde as violências de todos os tipos representam o verdadeiro

espaço de conflito, mas sob a fachada bonita do *american way of life* (o estilo de vida americano baseado na individualidade e no empreendedorismo), que começou a ser mais questionado no início dos anos 1960.

Esse filme tornou-se tão importante porque foi um dos poucos dessa época que retratou o lado trágico e sombrio dos Estados Unidos com mais ousadia.

Outro filme importante é “Cat people”, de 1942, que no Brasil foi chamado de “Sangue de pantera”.

“Cat people” possui uma sinopse de filme de terror tão banal quanto qualquer filme B de terror produzido até hoje, com monstros e temáticas sobrenaturais. Há um casal (a esposa é estrangeira) que aparentemente possui um passado obscuro. Quando a mulher beija o marido, ou sente ciúmes dele, ela se transforma em uma pantera, atacando as pessoas à noite.

Ou seja, trata-se de uma variação da história do lobisomem. A diferença é que seu diretor, Jacques Tourneur, criou uma narrativa que se utilizou das principais características dos filmes que provocam medo: a insinuação ou a sugestão.

Torneur nunca filma uma pessoa vestida de pantera, ainda mais em uma produção de filme B (provavelmente porque a roupa seria meio tosca). Se víssemos uma pessoa vestida de pantera, certamente não teríamos medo, mas riríamos. Dessa forma, Torneur filma de forma a não conseguirmos ver a pantera atacando, apenas insinuando os ataques.

Nas cenas noturnas, sabemos que a pantera está à solta, que ela irá atacar alguma pessoa descuidada andando na rua, mas nunca sabemos em qual momento o ataque acontecerá. O nível de tensão e de medo que *Cat People* provocou quando foi exibido foi muito alto.

Tourneur demonstrou que, para causar medo no cinema, é importante não mostrar o perigo na imagem, mas fazer o espectador imaginá-lo. A noite, a escuridão, o que desconhecemos e não vemos, são as raízes das narrativas de terror.



Cat people (1942). Direção: Jacques Torneur
Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2BdC5Y4>>.



Shock corridor (1963). Direção: Samuel Fuller
Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2sfuLbE>>.

2.4 – ANOS 50 E 60: OS GÊNEROS MODERNIZADOS E O FIM DO CÓDIGO HAYS. HOLLYWOOD EM CRISE E O INÍCIO DE UM NOVO CINEMA NORTE-AMERICANO

Os anos 1950 e 1960, como vimos, são um período de transformações profundas em todas as áreas da vida. O *rock* invade a música, e a juventude ganha espaço como ator social. Os conflitos políticos da Guerra Fria crescem. Há a Revolução Cubana de 1959, os golpes militares na América Latina, o movimento *beatnik* e o movimento *hippie*. Trata-se de revoluções de comportamento, revoluções sociais, políticas e culturais.

O sistema hollywoodiano entra em crise. As censuras começam a ser quebradas; e os preconceitos, questionados. Os temas dos filmes ganham maturidade; o cinema precisa questionar o mundo.

Mesmo realizados dentro de Hollywood, com todo o seu aparato, os filmes criticavam vários aspectos da indústria do cinema, como a ganância dos produtores; a busca pelo sucesso a qualquer preço; o tratamento descartável concedido aos profissionais que não rendiam nas bilheterias ou que não ganhavam prêmios; a busca eterna pela novidade e pela juventude; e o desrespeito com a memória e a carreira de atores e atrizes que tinham contribuído com a história do cinema.

Entre esses filmes, há um conjunto de filmes geniais como “O crepúsculo dos deuses” (1950), de Billy Wilder; “A malvada” (1950), de Joseph L. Mankiewicz; “Assim estava escrito” (1952), de Vincent Minelli, “Nasce uma estrela” (1954), de George Cukor.

O número de diretores e temáticas se diversifica. Em 1960, o diretor Otto Preminger convida o roteirista Dalton Trumbo para escrever o filme “Exodus” e coloca seu nome nos créditos. O grande astro da indústria, Kirk Douglas, torna público o convite a Trumbo para escrever “Spartacus”, também de 1960, dirigido por Stanley Kubrick. Era o fim da Lista Negra de Hollywood e da paranoia anticomunista na contratação de profissionais do cinema.

Em relação ao Código Hays, três filmes são essenciais para extingui-lo definitivamente, acabando com a autocensura da indústria. O primeiro deles é “Meu ódio será a sua herança” (1968), de Sam Peckinpah, um faroeste extremamente violento que reinventou o gênero. O segundo é “Perdidos na noite” (1969), de John Schlesinger, que conta a vida de dois garotos de programa de Nova York. Realizado ainda com o código vigente, esse filme chegou a receber a restrição máxima dada à época, a de “filmes X”, que só era dada a filmes pornográficos.

Mas o filme que contribuiu significativamente para o fim do código foi o grande clássico “Bonnie e Clyde – Uma rajada de balas” (1967), de Arthur Penn, reinventor do gênero dos filmes de gângsters.

Aqui vamos ver um pequeno trecho de uma entrevista do diretor com cenas do filme. É muito interessante a análise que ele faz sobre a hipocrisia do Código e sobre as transformações sociais pelas quais o mundo estava passando.

As pessoas ligavam suas televisões e viam as cenas de horror que se passavam na Guerra do Vietnã. A violência que os filmes estavam representando mais explicitamente era consequência de uma sociedade violenta e conflituosa, e não a sua causa.

Vejamos esse trecho: <<https://youtu.be/ynJai6YsZul>>.

A lista de filmes e diretores é enorme. Para começar, temos, por exemplo, Ida Lupino, uma das primeiras cineastas a se consolidar nesse período fazendo filmes *noirs*. Há ainda cineastas como Raoul Walsh, grande inovador dos filmes de gângster; George Cukor, com suas comédias e melodramas; e Frank Tashlin, com as grandes comédias de Jerry Lewis. Além disso, temos os filmes ousados de Robert Aldrich; as inovações nos gêneros do grande Howard Hawks; os modernos filmes na estética de William Wyler; a elegância estilística das comédias dramáticas de Ernst Lubitsch; a humanidade das comédias e dramas de Frank Capra; e a magnitude dos épicos, dos musicais e dos dramas de um dos grandes cineastas norte-americanos, Cecil B. DeMille.

Vamos abordar apenas alguns daqueles que foram muito influentes no cinema moderno em todo o mundo. A escolha por alguns nomes não se dá pela questão da qualidade, mas pela diversidade no uso das temáticas, pela recriação dos gêneros e pela inventividade narrativa e estética. Todos os nomes citados anteriormente têm igual importância.

Orson Welles: falaremos especificamente de Welles e de sua obra-prima, “Cidadão Kane” (1942) na unidade 03, porque esse filme é um marco do cinema moderno. Não é à toa que “Cidadão Kane” sempre aparece nas listas dos melhores filmes de todos os tempos, muitas vezes na primeira posição. Esse filme é uma síntese de inovações técnicas, como a profundidade de campo e o plano-sequência. Essas técnicas, por sua vez, infundem em novas estéticas, tal como a ambiguidade da narrativa, com personagens mais nuançados, menos fincados em categorias, como a de bom e mau.

Welles fez vários filmes em conflito com a indústria do cinema. Ele nunca

obteve liberdade nos seus filmes como em “Cidadão Kane”, e muitos deles foram cortados e remontados pelos produtores. Independentemente disso, Orson Welles, assim como Griffith, Chaplin e Eisenstein, foi um dos grandes diretores responsáveis por reinventar a narrativa cinematográfica, influenciando o audiovisual até hoje.

Alfred Hitchcock: o inglês imigrado para Hollywood é conhecido por todos como o “mestre do suspense”. Hitchcock teve a capacidade de ser um grande sucesso de público e teve uma enorme influência no cinema moderno.

Suas técnicas de composição da imagem e de elaboração dos artifícios cinematográficos foram elaboradas em filmes que à época foram exibidos apenas como grandes entretenimentos.

Entre os seus clássicos estão “Pacto sinistro” (1951), “Janela indiscreta” (1954), “Ladrão de casaca” (1955), “Um corpo que cai” (1958), “Intriga internacional” (1959), “Psicose” (1960), e “Os pássaros” (1963).

Seus filmes atraíam o público porque geralmente uma personagem comum, não um grande herói, era envolvida em uma trama rocambolesca, quase sem saída, cuja narrativa consistia em apresentar a própria inocência.

Hitchcock era influenciado por temas psicanalíticos, como a questão da culpa. Além disso, apresentou metáforas visuais que remetiam à sexualidade e criou técnicas inovadoras de suspense.

Ele foi um dos primeiros cineastas a ter direito ao que chamamos de *final cut*, ou corte final.

Como os diretores eram contratados pelos produtores, quem “fechava” o filme, ou seja, quem opinava sobre como ele deveria ser montado e finalizado era o produtor.

Os diretores não tinham esse direito, o que era inclusive registrado em contrato. Isso causava muitos conflitos sobre qual visão do filme seria exposta.

Ao elaborar minuciosamente seus filmes, Hitchcock burlava criativamente esse esquema. Ele realizava os cortes exatamente onde deveria ser montada cada cena, sem deixar “sobras”. Não havia espaço para grandes transformações na narrativa. Seus filmes eram detalhadamente filmados.

Vamos ver uma das cenas mais famosas da história do cinema, a cena do assassinato no chuveiro de “Psicose”. Perceba a quantidade de cortes que Hitchcock criou para dar suspense à cena. Perceba como ele não mostra nenhuma imagem explícita de nudez ou de violência e, mesmo assim, pelos

cortes, constrói uma sequência altamente elaborada, uma das cenas que mais amedrontaram os espectadores em todo o mundo. “Psicose” é um dos grandes filmes da história do cinema: <<https://youtu.be/mXdxYWMQ6C0>>.

Elia Kazan: Kazan foi um dos principais responsáveis pelo aperfeiçoamento das técnicas de atuação nos filmes dos anos 1950.

Ele foi um dos fundadores do Actors Studio, em 1947. Essa associação de atores, roteiristas e diretores desenvolveu um método de atuação que se embasou nas ideias do diretor e ator russo Constantin Stanilavski.

Basicamente, esse método buscou uma atuação mais próxima do real, mais naturalista, como se a atuação fosse uma ação da própria vida.

Os atores e atrizes deveriam buscar compreender seus personagens para além do que estava nos roteiros. O que o personagem pensa? Qual é a sua visão de mundo? O ator e a atriz deviam procurar em si e em suas experiências uma forma de se conectar aos personagens.

Na prática, essa técnica se apresenta em gestos, falas e movimentos corporais – em suma, no todo da atuação. Grandes atores e atrizes foram formados nesse método, como Al Pacino, Robert De Niro, James Dean, Jack Nicholson, Jane Fonda e Anne Bancroft.

Os atores e atrizes dos filmes de Kazan apresentam atuações impressionantes. Isso pode ser percebido em filmes como “Vidas amargas” (1955), com James Dean; “Sindicato de ladrões” (1954), com Marlon Brando; e “Clamor do sexo” (1961), com Warren Beatty e Natalie Wood.

Os filmes de Kazan, com personagens vivendo grandes conflitos interiores, permitem aos atores e atrizes apresentar atuações viscerais, explosivas e sensuais.

Vamos assistir a uma sequência pequena de um grande filme de Kazan, “Uma rua chamada pecado” (1951), que se embasou na peça do dramaturgo moderno norte-americano Tennessee Williams. No Brasil, você encontrará esse filme com a tradução “Um bonde chamado desejo”. O filme é Interpretado por Marlon Brando e Vivian Leigh, que ganhou o Oscar de melhor atriz.

A sequência que veremos mostra a turbulenta relação amorosa entre esses personagens. A cena foi um escândalo à época pelo que foi considerado um alto teor erótico entre as personagens, mesmo sem cenas explícitas. O método de atuação do Actors Studio, onde Brando tinha se formado, foi a base para uma atuação intensa, tanto que ele é considerado um dos grandes atores da história do cinema.

Essa sequência quase não entrou no filme. Elia Kazan brigou com os produtores dos estúdios para incluí-la. Veja-a aqui: <<https://youtu.be/7244eweRLLs>>.

Nicholas Ray: o cineasta Nicholas Ray foi tão influente no cinema moderno que uma vez Godard disse: “O cinema é Nicholas Ray”.

Ray fez filmes de suspense, faroestes e dramas. Seus filmes possuem temáticas ousadas, personagens em eterno conflito com a ordem. A violência explode em suas imagens, e muitos de seus filmes eliminam os finais felizes.

Os protagonistas dos filmes de Ray são rebeldes contra o sistema, estão sempre em conflito com o poder e as instituições. Ray reinventou vários gêneros, ousando com os códigos dos filmes. Podemos citar o faroeste “Johnny Guitar” (1954), realizado com protagonistas femininas; seus filmes *noirs* “Cinzas que queimam” (1951) e “No silêncio da noite” (1950); o grande drama “Delírio de loucura” (1956), um dos mais ousados dos anos 1950, em que se relata o vício em remédios; além de “Juventude transviada” (1955), com o ator-símbolo do período, James Dean, um dos filmes que mais influenciou as juventudes de todo o mundo.

A rebeldia dos anos 1950, as roupas, os gestos, o *rock*, e a turbulenta relação entre pais e filhos em conflito de gerações que se esboçou nos anos 1950, essas características iriam transformar o mundo na década seguinte. Nicholas Ray foi um cineasta extremamente importante para o cinema moderno e para as novas ousadias temáticas que surgiram.

Stanley Kubrick: esse é um dos cineastas mais inventivos, criativos, ousados e importantes da história. Stanley Kubrick fez praticamente filmes de todos os gêneros: filmes *noirs*, como “A morte passou perto” (1955) e “O grande golpe” (1956); filmes de guerra, como “Glória feita de sangue” (1957); grandes superproduções, como “Spartacus” (1960); filmes que causaram grandes polêmicas, como “Lolita” (1962); sátiras políticas, como “Doutor fantástico” (1964); e ficções distópicas com muita violência e críticas ao poder, como o clássico “Laranja mecânica” (1971).

Kubrick era minucioso, detalhista; quase levava à loucura todos que trabalhavam com ele por buscar a perfeição. Depois dos anos 1960, ele fez um grande sucesso, o terror “O iluminado” (1980). Nos anos 1990, dirigiu seu último filme, o drama cheio de questões psicanalíticas “De olhos bem fechados” (1999).

Entre eles, há um grande filme de ficção científica, considerado o maior de todos os tempos: “2001 – Uma odisseia no espaço” (1968).

“2001” conta a história da relação do ser humano com a tecnologia. Desde os antigos primatas, nós utilizamos instrumentos e inventamos *tecnologias* para melhor nos adaptarmos à vida na terra. Mas e quando essas tecnologias avançam ao ponto de não termos mais controle sobre elas?

Nesse filme, temos um dos mais impressionantes cortes da história do cinema. Após a matança de um búfalo, um primata joga para o alto um dos ossos e, no céu, após o corte, o osso “transforma-se” em uma nave espacial. Essa é uma das maiores “passagens de tempo” realizada apenas com um corte. As implicações conceituais, filosóficas e históricas desse corte são debatidas até hoje.

No futuro do filme, a relação humana com a tecnologia acentua-se quando o supercomputador Hal 9000 “adquire” consciência e passa a cometer atos voluntários.

Os debates sobre a inteligência artificial, sobre a relação homem-máquina, sobre o que é a consciência, e sobre qual seria o destino da humanidade são colocados em um filme de ficção científica que é uma das maiores discussões filosóficas do cinema.

Sobre esse filme, apenas uma curiosidade: não deram o Oscar de Melhor Efeitos Especiais para “2001” porque pensavam que os macacos do filme eram de verdade, e não maquiados e interpretados por humanos.

O cineasta norte-americano Martin Scorsese, que apresentaremos ainda nesta unidade, disse que “2001” era, ao mesmo tempo, um filme de super-produção, um filme experimental e um poema visionário.

Vejamos aqui a sequência que comentamos. Há nela um corte que nos mostra que juntar dois planos não é, necessariamente, uma decisão “simples”. A junção de planos pelo corte tem diversas implicações: cria novos sentidos, pode apresentar novos conceitos, possui implicações filosóficas.

Reflita sobre a importância desse corte ao assistir ao trecho destacado: <<https://youtu.be/cM1eEYr4O5o>>.

Os anos 1950 e 1960 foram uma explosão criativa no cinema norte-americano, abrindo as portas para uma nova geração de cineastas que não se identificava mais com as regras da indústria. A crise de Hollywood se acentuou. Era o novo cinema norte-americano.

2.5 – O NOVO CINEMA NORTE-AMERICANO: RUPTURA ESTÉTICA E RECONSO-LIDAÇÃO DO MERCADO DO CINEMA NO MUNDO. ANOS 1960 E 1970

Os anos 1960 foram um período de transformações profundas, como já dissemos. Movimentos da juventude questionavam a educação, os costumes, a sexualidade, e a política.

Os Estados Unidos estavam em guerra com o Vietnã, uma pequena pe-nínsula socialista asiática. O movimento *hippie* e a liberalização dos corpos e das mentes tomava a juventude e as artes, culminando no Festival de Rock de Woodstock, com seu lema “paz e amor”.

No Brasil, tivemos o Golpe Militar de 1964 e seu recrudescimento com a publicação do Ato Institucional n. 5, em 1968, que fechou o Congresso Nacional e retirou direitos políticos, censurando o jornalismo e obras artísticas, além de praticar, com agentes do Estado, a tortura a seus opositores.

Na França, estudantes se organizaram junto a operários contra o sistema político e educacional de seu país, o que ficou conhecido como as passeatas de Maio de 68. Na antiga Tchecoslováquia, em sua capital Praga, intelectuais e estudantes lutavam contra a opressão política e econômica da União Soviética em seu país, defendendo os direitos dos cidadãos e buscando a descentralização do poder em relação ao regime socialista soviético, naquilo que ficou conhecido como a Primavera de Praga.

Na maioria dos países do mundo, havia uma ebulição, principalmente jovem, por novas políticas, novas formas de ver o mundo e de organizar a sociedade, com reflexo direto nas artes.

Veremos na próxima unidade as implicações desse momento no que costumamos chamar de cinema moderno, mas tratemos aqui, primeiro, do cinema norte-americano.

Chamamos essa geração de cineastas, roteiristas, atores, atrizes e técnicos de a “Nova Hollywood”.

Temos uma confluência de fatores: a crise dos estúdios e do cinema clássico; a mudança geracional do público e dos cineastas, que exigiam histórias mais inovadoras e transgressoras; a influência dos cinemas modernos europeus, como o Neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, que estudaremos na unidade 03; além de todas as transformações políticas, sociais, educacionais, sexuais, culturais e artística que estavam ocorrendo no mundo.

Você provavelmente já ouviu falar de alguns desses cineastas: Steven Spielberg, Martin Scorsese, George Lucas, Denis Hopper, Francis Ford Coppola, John Cassavettes, entre tantos outros.

Um dos marcos do novo cinema norte-americano é “Sem destino” (“Easy rider”), de 1969. Dirigido por Denis Hopper, “Sem destino” é um *road movie*, ou seja, um filme de estrada.



Sem destino (1969). Direção: Denis Hopper

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2GSPXHO>>.

O filme é um protótipo desse novo cinema: não foi realizado em estúdios nem com grandes orçamentos, tem atores jovens, e aborda temáticas transgressoras que tratam de sexo, drogas e “rock and roll”.

O filme foi um sucesso enorme entre o público jovem e abriu as portas para um grande número de filmes e cineastas produzirem filmes mais baratos, fora dos esquemas dos estúdios, com novas estéticas e temáticas. O mundo estava mudando, e os filmes também.

O amadurecimento estético e narrativo do cinema norte-americano dos

anos 1950 avançou nos anos 1960 com temáticas ainda mais ousadas e imagens mais explícitas sobre violência e sexualidade.

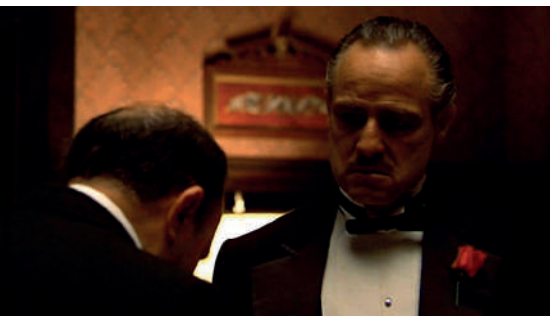
A maioria desses filmes são muito críticos ao próprio Estados Unidos, à sua política expansionista no mundo e à hipocrisia das relações sociais dentro do país.

Nos filmes de Francis Ford Coppola, temos, ao mesmo tempo, essa crítica e o reenquadramento narrativo aos moldes do cinema clássico.

Você já deve ter ouvido falar de filmes como a trilogia “O poderoso chefe” (1972, 1974, 1990), que conta a saga de uma família ítalo-americana. O filme ganhou vários Oscars, conseguindo ser sucesso de público e de crítica. Outro grande filme desse período de Coppola foi “Apocalypse now” (1979), uma profunda crítica à guerra do Vietnã e à política expansionista dos Estados Unidos.

Outro filme dessa estirpe é “Taxi driver – Motorista de táxi” (1976), de Martin Scorsese, também um marco desse novo cinema norte-americano que trata da questão da violência cotidiana nos Estados Unidos.

O filme conta uma história bem atual: um jovem dispensado pelo exército, torna-se motorista de táxi. Travis Bickle, interpretado por Robert de Niro, sofre de insônia e problemas psicológicos e começa a ver a cidade como um espaço de declínio moral. Passa, assim, a cometer atos de violência, buscando “limpar” a cidade.



O poderoso chefe (1972). Direção: Francis F. Coppola

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2DVpCdB>>.



Taxi driver (1976). Direção: Martin Scorsese

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2fTS57Z>>.

O filme expressa a paranoia do indivíduo na cidade, a violência, e o nihilismo político de cidadãos que não veem saída para a transformação. “Taxi

driver”, de Scorsese, foi um marco no debate sobre a violência no cotidiano norte-americano.

Esses filmes contribuíram tanto para uma crítica interna quanto para o estabelecimento dessa nova geração, no sentido de reocupar os espaços das salas de cinema que o cinema norte-americano tinha perdido um pouco devido à mudança dos estúdios e das visões de mundo.

Essa junção de filmes críticos readaptados à narrativa clássica desembocou em um tipo de filme que conhecemos muito bem, com início nos anos 1970 e explosão nos anos 1980. Esses filmes são os *blockbusters*, e correspondem à forma como a indústria do cinema norte-americano se estrutura até hoje.

Em tradução, os “arrasa-quarteirões” são chamados assim porque envolvem uma espetacularização da narrativa e porque derivam em outros produtos: *souvenirs*, roupas e acessórios. Eles são responsáveis pelas mudanças no sistema de produção, distribuição e de exibição do cinema, e surgem de uma relação mais acentuada entre estética e economia realizada por empresas que agora são conglomerados midiáticos e que dominam os cinemas e as televisões de todo o mundo.

Steven Spielberg e George Lucas são dois desses cineastas que fortaleceram esse tipo de filme. Em “Tubarão” (1976) e “Guerra nas estrelas” (1977), o cinema norte-americano voltou a reocupar maciçamente as salas de cinema de todo o mundo.

O breve período de declínio da indústria foi superado pelos cineastas que antes a criticavam. As técnicas e estéticas do novo cinema moderno foram incorporadas e adaptadas a um grande cinema de entretenimento.

Com a dominância dos *blockbusters* na indústria cinematográfica – o que acontece até hoje –, o cinema hollywoodiano entrou em uma nova fase. Os cinemas de outros países quase não são mais colocados em cartaz. Apesar de o cinema brasileiro possuir leis que regem a sua participação no mercado, seus filmes não chegam a ocupar 10% das salas de cinema.

O novo cinema norte-americano criou temporariamente uma cisão com o cinema clássico, mas este rapidamente assumiu a função que o cinema expansionista de Hollywood sempre se atribuiu na indústria do cinema.



Tubarão (1976). Direção: Steven Spielberg
Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2BGTJEF>>.



Guerra nas estrelas (1977). Direção: George Lucas
Fonte: Disponível em: <<http://ab.co/2oTGkkO>>.

Nos anos 1980, os filmes de temática juvenil e os *blockbusters* tomaram as salas. Muitos criticam o fato de o cinema norte-americano ter voltado a se infantilizar depois de uma fase de filmes maduros e complexos, tornando-se um produto massificado de ocupação do entretenimento mundial.

Por outro lado, há uma série de filmes que podem ser considerados uma radiografia da juventude norte-americana, com contradições, medos e sonhos. Ressalta-se que o princípio de globalização, que já vivíamos nos anos 1980, fez com que gerações de jovens em todo mundo se identificassem com os mesmos problemas que os jovens norte-americanos sofriam: a convivência problemática nas escolas; as primeiras questões afetivas; a conturbada relação familiar.

Os filmes do cineasta John Hughes fizeram muito sucesso e são representativos desse momento, como “Gatinhas e gatos” (“Sixteen candles”, de 1984); “O clube dos cinco” (“The breakfast club”, de 1985); e “Curtindo a vida adoidado” (“Ferris Buller’s day off”, de 1986).



O clube dos cinco (1985). Direção: John Hughes
Fonte: Disponível em: < <https://bit.ly/2DMcKnW>>.

O sonho acabou, cantou John Lennon em 1980. Os sonhos revolucionários das gerações de 1960 e 1970 foram tomados por um certo pragmatismo na vida.

Ao final dos anos 1970 e início dos 1980, temos o surgimento das políticas neoliberais do presidente Ronald Regan, nos Estados Unidos, e de Margaret Thatcher, no Reino Unido, que dominaram o mundo ocidental.

Os Estados diminuem suas funções na salvaguarda dos direitos básicos dos cidadãos, e o foco se volta para a autorregulamentação dos mercados.

Nos países periféricos, como o Brasil, são momentos de agudas crises econômicas, que dominaram quase toda a década.

Dos escombros do capitalismo, nas periferias de Nova York, Londres e São Paulo, surgem o *punk* e o *hip-hop*, além de novas expressões nas artes. No cinema, surgem novas gerações de cineastas. A televisão toma um espaço muito maior no lazer das pessoas e também se torna um meio de experimentação da linguagem audiovisual.

Os vídeos, que já eram usados nos anos 1970, criam mais possibilidades de experimentação. Artistas plásticos, *videomakers*, videastas e cinegrafistas agora também são parte do audiovisual, não apenas os cineastas.

Nesse momento importante de reflexão histórica, há um conjunto de filmes que foram chamados de pós-modernos e cujas características estudaremos na unidade 04, porque antes veremos um dos momentos mais importantes da história do cinema e de todo o mundo.

O cinema moderno é o conjunto de diversas cinematografias, que são cunhadas por essa expressão porque possuem uma estética diferente da do cinema clássico.

A grande maioria dos países tiveram seus “cinemas modernos”. Sínteses entre as vanguardas e o cinema clássico, os cinemas modernos criaram inúmeras estratégias de fazer e pensar audiovisualmente o mundo com novas formas estéticas, influenciando cinemas de todo o mundo, como o novo cinema norte-americano estudado nesta unidade.

Historicamente, podemos colocar um marco para o momento em que se inicia a discussão sobre o que é um “cinema moderno”: esse marco é a Segunda Guerra Mundial.

VOCÊ SABIA?

O cinema experimental norte-americano

Uma questão muito importante sobre o cinema realizado nos Estados Unidos é entender que o cinema norte-americano não é só Hollywood.

Os Estados Unidos, assim como o Brasil, têm uma extensão territorial gigantesca.

Hollywood, como já dissemos, é um distrito de Los Angeles, um conjunto de empresas do ramo cinematográfico que mais produz filmes e ocupa os mercados. Para o senso comum, cinema é sinônimo de cinema de Hollywood, mas há muitas produções menores e experimentais com um foco audiovisual diferente daquele da narrativa clássica.

Há um grupo de cineastas que se convencionou enquadrar no que eles chamam de cinema independente norte-americano, ou cinema experimental norte-americano.

Esses cineastas são bem diversos entre si. O que os une é a transgressão contra a narrativa clássica, além da experimentação de temas e de formas de criar obras audiovisuais.

Citaremos alguns, mas a lista de cineastas desse período é extensa e muitos continuam fazendo filmes até hoje.

Uma das principais cineastas experimentais norte-americanas é Maya Deren. Ela foi uma multiartista: diretora, teórica do cinema, coreógrafa, dançarina, escritora e fotógrafa.

Seus filmes, curtas-metragens, são experimentações narrativas. O mais conhecido deles é o clássico “Meshes of the afternoon” (1942), que não foi lançado comercialmente no Brasil (sem tradução, portanto). Você pode ver esse filme aqui: <https://youtu.be/h4Wvv_bV224>.

Como ela era dançarina e cineasta, realizou muitos experimentos audiovisuais com a dança no cinema, sendo uma precursora da vídeo-dança.

Seus experimentos fotográficos, com múltiplas exposições, enquadramentos inusitados, e imagens oníricas que bus-

cam criar reflexões sobre a psiquê feminina fizeram de Deren uma das cineastas mais influentes do cinema experimental em todo o mundo.

Outro cineasta desse grupo é o artista plástico Andy Warhol. Ele foi um dos principais artistas da arte *pop* ou da *pop art*.

A arte *pop* norte-americana dos anos 1950 e 1960 se utilizava dos objetos de consumo da sociedade para criticar o modo como essa sociedade mitificava o consumo. Suas telas se utilizam tanto de objetos do cotidiano quanto das personalidades do cinema, da política e da sociedade.

Sua crítica se dá na dimensão quase religiosa que utilizamos para mitificar os artistas de cinema. A narrativa clássica, como vimos, se conjuga nesse formato de consumo por mecanismos de identificação psicológica que temos com as histórias, os atores e as atrizes.

É por esse motivo que os filmes de Warhol abusam da experimentação narrativa. O filme “Sleep” (1963), por exemplo, é um plano-sequência (ou seja, um filme sem cortes) de um ator dormindo por cinco horas. “Empire” (1964) é mudo e em preto e branco, com a imagem do famoso prédio Empire State Building filmado em câmera lenta por oito horas!

É óbvio que as pessoas não ficavam assistindo ao mesmo plano por todo esse tempo. A transgressão de Warhol é uma pesquisa sobre como lidamos com o tempo na imagem audiovisual.

Esses filmes não são produzidos para serem exibidos no cinema. São geralmente exibidos em galerias de artes plásticas; são experimentos audiovisuais.

As artes plásticas, desde as vanguardas dos anos 1920, passando por Warhol e pela vídeo-arte, sempre incorporaram o audiovisual como forma de reflexão estética e visual, e não como forma necessariamente narrativa, como vemos no cinema clássico.

Além de Deren e Warhol, temos Jonas Mekas; a documentarista Shirley Clark; Bill Morrison; os filmes de ocultismo com

temáticas homoeróticas de Kenneth Anger; e as experimentações físicas nas películas de Stan Brakhage.

Perceba que esses filmes fogem do padrão ficcional do longa-metragem de duração de mais ou menos duas horas. Eles expandem as capacidades temáticas, estéticas, teóricas e físicas dos filmes, sem constituir um programa de entretenimento padrão: são projetos de pesquisas audiovisuais.



Meshes of the afternoon (1943). Direção: Maya Deren

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2C0w6Tc>>.

CURTA AÍ!

A crise da hierarquia no cinema clássico hollywoodiano

Assim como na unidade 1, façamos o exercício de observar a sequência de um filme que representa a unidade.

Em “Assim estava escrito” (1952), dirigido por Vincent Minelli, em 1952, conseguimos observar as principais características dessa tensão que estava se dando no cinema clássico entre produtores e diretores, bem como as críticas realizadas a esse sistema por um filme produzido pela própria indústria. Ou seja, assim como aqueles grandes clássicos dos anos 1950, a temática desse filme é a própria indústria do entretenimento.

Assistamos antes a um trecho desse filme: <<https://youtu.be/sd5ub-1PM0Fs>>.

Esse é um diálogo emblemático: trata-se de uma discussão entre um diretor e um produtor. O produtor, protagonista do filme, é interpretado por Kirk Douglas, uma grande estrela da época. No filme, ele é um jovem produtor querendo emplacar um grande sucesso (um filme que ao mesmo tempo tivesse sucesso de público e conquistasse o Oscar).

“Assim estava escrito” foi realizado em 1952. O cinema clássico hollywoodiano já estava consolidado. Passamos pela mudança para o cinema falado, pelo sistema dos estúdios, pela Segunda Guerra, e pela dominação mundial do cinema norte-americano.

Também por isso, é impressionante como o filme de Minelli consegue alcançar esse nível de autocrítica dentro da indústria em que é produzido. Como vimos, os anos 1950 são um momento importante do cinema hollywoodiano: a estrutura da indústria estava mudando, a televisão começava a tomar espaço no lazer dos norte-americanos, e a figura do diretor buscava mais liberdade de controle do produtor em relação ao corte final dos filmes.

O filme de Minelli é, portanto, um ótimo exemplo das transformações pelas quais o cinema clássico estava passando, renunciando as questões em torno da liberdade artística do diretor de cinema, que será a pauta do cinema moderno, tema da próxima unidade.



Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2FR5o1K>>.

Vamos rever!

Nesta unidade (2), vimos a passagem do cinema mudo para o cinema sonoro. Após a recusa de diversos empresários e setores, o cinema falado se impôs como o formato preferido do público.

As dificuldades técnicas iniciais logo foram superadas pelos usos criativos do som e por um desenho mais sofisticado do som nas cenas, trazendo mais realismo para os filmes.

Após o som, foram necessárias mudanças nos equipamentos, nas atuações, nos roteiros e em todas áreas da produção de um filme.

Hollywood e suas companhias aprimoram o uso do som no cinema. A sincronização do som com a imagem forneceu elementos para uma impressão da realidade mais *realista*, “próxima” do mundo em relação às falas e aos gestos.

Isso contribuiu para uma maciça hegemonia do cinema norte-americano desde então, sendo um pouco abalada apenas nos 1960.

A “Era de ouro de Hollywood” fortaleceu os gêneros que já vinham do cinema mudo; e antes, da literatura e do teatro. Novos gêneros também foram criados.

Os filmes musicais, os faroestes, as comédias, os filmes de gângsters, os filmes *noirs*, os dramas e outros gêneros estavam envoltos em uma estrutura industrial que possuía uma alta hierarquia de produção, sendo o produtor a figura responsável pelo filme.

Junto a isso, havia o “star system”, o sistema de estrelas que embasava suas narrativas na identificação do público com os atores e as atrizes que as pessoas iam ao cinema para ver.

Após a Segunda Guerra Mundial, temos mudanças nos comportamentos e nas visões de mundo, e as narrativas dos filmes tornam-se mais ousadas.

Ao mesmo tempo, temos, no cinema hollywoodiano, códigos de conduta moral que as personagens deveriam apresentar nos filmes, influenciando nas histórias e na criatividade dos profissionais do cinema.

O Código Hays durou mais de 30 anos. Junto à Lista Negra de Hollywood, que caçou artistas considerados comunistas ou progressistas, foi responsável por criar amarras à criação e ao trabalho de vários artistas.

Esses controles morais e políticos dos filmes começaram a ruir a partir dos anos 1950 e 1960, com as transformações dos hábitos das pessoas nas artes, na política e nas relações afetivas.

Com a chegada da televisão, o entretenimento se modificou, e o cine-

ma não era mais o único espaço de exibição audiovisual. A indústria, então, buscou inovações, como a cor, as telas em *widescreen* e o 3D.

Por outro lado, as temáticas e as estéticas dos filmes tornaram-se mais ousadas. Hollywood entrou em crise, e as novas gerações passaram a produzir novas imagens.

Uma série de cineastas começou a realizar filmes que questionavam a própria indústria do cinema, com temáticas modernas, envoltas em questões sobre sexualidade e violência. Abre-se caminho, assim, para um novo cinema.

O novo cinema norte-americano dos anos 1960 e 1970 acentua a crise de Hollywood. Esse cinema de temática jovem, influenciado pelos cinemas modernos europeus, com seus filmes transgressores, é responsável por uma grande mudança generacional em Hollywood.

Aos poucos, porém, todas as ousadias estéticas e temáticas foram incorporadas ao sistema dos estúdios. A indústria entrou em crise, mas se renovou em torno das grandes superproduções, os *blockbusters*, retomando, assim, a hegemonia nas salas de cinema.

Os cinemas modernos europeus influenciaram novos cinemas no mundo todo: no Brasil, na América Latina, no Japão, nos Estados Unidos, em países da África, e em países do Leste Europeu. Após a Segunda Guerra Mundial, as estratégias ilusionistas e naturalistas do cinema clássico foram questionadas. Os cinemas modernos constituíram novas visões do mundo, mas sobretudo visões que refletiam sobre a própria natureza da linguagem do cinema, buscando quebrar e recriar seus códigos com diversas técnicas.

Isso é o que veremos na unidade 03.

ATIVIDADES DA UNIDADE 02:

Faça uma pesquisa a partir das questões apresentadas:

1. Relate quais foram as primeiras dificuldades do som no cinema e algumas características que permitiram o uso do som de forma criativa.
2. Comente as principais características do sistema clássico hollywoodiano.
3. Pesquise um gênero que contribuiu para o fortalecimento da indústria, bem como suas principais características e alguns de seus filmes.
4. Cite um filme dos anos 1950 de Hollywood que contribuiu para mudanças estéticas e temáticas no cinema e explique por quê.
5. Faça um comentário sobre as transformações ocorridas no mundo nos anos 1960, cite um filme norte-americano dessa época e explique como ele representa esse período histórico

UNIDADE 03

O cinema moderno (1942-1980)

O que quer dizer *moderno*?

Essa palavra está no nosso cotidiano a todo momento. Geralmente, *moderno* remete a novas tecnologias, novos comportamentos, inovações nas artes e nas visões de mundo.

Quando dizemos “moderno”, já temos também como pressuposto o seu contrário: algumas vezes, o que é antigo; em outras, o que é atrasado; ou ainda o que não tem mais serventia.

Mas essa palavra pode assumir múltiplas interpretações. Quando denominamos nossa sociedade de moderna, em contraposição às sociedades indígenas, que acreditamos ser “primitivas”, por exemplo, vemos que é a sociedade moderna que está consumindo todos os bens naturais do mundo, aumentando a cada ano os dados do aquecimento global, forçando o racionamento de água, multiplicando a quantidade de lixos não reutilizáveis, criando ocupações desordenadas nas cidades, e aumentando a desigualdade social.

Por essa perspectiva, a sociedade *moderna* talvez não seja tão moderna assim. Ou, necessariamente, esse termo, usado de forma tão positiva, possa ser visto também de maneira negativa, ou no mínimo contraditória.

Quando utilizamos essa palavra junto às disciplinas que estudamos na escola, há uma especificidade em cada uma delas.

Na História, conforme comentamos na unidade 01, a Idade Moderna é aquela que começa após o fim da Idade Média: é o período das Grandes Navegações, do Renascimento (nas artes) e do Humanismo europeu.

Didaticamente, marca-se seu fim no século XVIII, com a queda do absolutismo e com as revoluções burguesas, como a Revolução Francesa, de 1789.

Na Filosofia, temos também uma virada moderna, que ocorre com o fim da Idade Média, período em que o pensamento era guiado necessariamente pela questão da fé, pela crença.

Na filosofia moderna, para além da crença, o importante é conhecer, saber como se dá o conhecimento para o ser humano, como conhecemos as coisas e o mundo, o que podemos ou não conhecer através da cognição humana – poderíamos apenas especular, por exemplo, a existência de Deus ou

a imortalidade da alma. É por isso que o pensamento filosófico moderno tem como base as ciências experimentais (a matemática e a física).

Esse subjetivismo racional é o que marca a obra de René Descartes, por exemplo, que depois será aprofundada pelo Iluminismo francês e pelo racionalismo de um dos grandes filósofos da modernidade, Immanuel Kant, que tentou buscar, através do pensamento, a emancipação do ser humano pela razão, a fim de não ser mais tutelado pela igreja ou pelos reinos absolutistas.

A crítica a esse modelo de pensamento racionalista se dará mais fortemente no século XIX e no século XX, período que chamamos de Filosofia Contemporânea e que comporta várias linhas críticas ao pensamento moderno, como o materialismo de Karl Marx, a crítica à razão ocidental de Friedrich Nietzsche e a descoberta do inconsciente pela psicanálise de Sigmund Freud.

Ou seja, desde os nossos usos cotidianos até os estudos das disciplinas, a palavra “moderno” assume diversas conotações. Precisamos analisar o contexto em que essa palavra se insere e sob qual paradigma ela está sendo colocada. Nunca será um uso homogêneo e único.

No cinema e no audiovisual, utilizamos essa palavra para contrapô-la ao que chamamos de “clássico”. Vimos, nas unidades 01 e 02, que o cinema clássico foi sendo estruturado ao longo dos anos.

Desde o início do cinema, já estudamos várias técnicas que seriam incorporadas aos modelos de produção de diversos países. Nos Estados Unidos, em Hollywood, desde os anos 1910 até os anos 1950, temos um sistema que moldou aquilo que hoje chamamos de “clássico”, incluindo a organização dos planos; os movimentos de câmera; a função das “estrelas” e dos gêneros; a “montagem invisível”; a hierarquia de produção; as inovações tecnológicas que trazem mais “realismo” para as imagens; e o naturalismo das atuações.

O clássico é todo esse sistema que organiza uma narrativa como uma “janela para outro mundo”, na qual nós, espectadores, participamos acompanhando a história contada como se ela estivesse sendo posta ali naturalmente, e não como parte de um sistema de produção.

Portanto, quando falamos “cinema moderno”, estamos falando especificamente de um cinema que foi feito após a Segunda Guerra Mundial e que dura, mais ou menos, até o fim dos anos 70. Assim, chamamos esse cinema de *moderno* porque ele questiona, em diversos aspectos, a concepção de cinema que é naturalizada como “cinema clássico”.

Isso não significa que haja, necessariamente, juízos de valores; que ine-

xistam filmes essenciais para a história do cinema que tenham feito parte do sistema de estúdios de Hollywood e do ilusionismo da narrativa clássica; ou que já não houvesse filmes e cineastas que trabalhassem sob esse sistema e o questionassem (estudamos vários deles na unidade 02). Em torno desses questionamentos à narrativa clássica, também estudamos as vanguardas (unidade 01), como você deve se lembrar.

Posto isso, o moderno de que falamos aqui e que se inicia no pós-guerra é um cinema que, embora nem sempre tendo como tema a política, possui uma *atitude política*, no sentido de *atitude crítica* em relação aos mecanismos do cinema clássico; uma atitude política que questiona e amadurece essa narrativa, que busca a renovação de seus códigos, que quebra seus ilusionismos, e que tenta colocar o cinema mais próximo de um embate com as questões que vivemos no mundo, sem tentar criar uma janela para outro.

Não é à toa que, didaticamente, coloca-se o cinema moderno no pós-guerra.

Entre 1939 e 1945, o mundo viveu uma das maiores catástrofes do século XX, a Segunda Guerra Mundial.

Após a guerra, era necessário criar mais questionamentos sobre os rumos em que a humanidade estava se colocando. A Organização das Nações Unidas, a ONU, é criada em 1945, logo após o fim da guerra. Tratados de paz são assinados, e as ideologias fascistas e nazistas são condenadas.

Como, então, não permitir mais guerras? Como lutar contra o horror? É possível haver condições materiais para todas as populações do mundo viverem em paz? Se não, por quê? Como enfrentar as desigualdades?

E qual é a função da arte neste mundo? Qual a função do cinema e do audiovisual? Qual a função dessa arte que não existe sem a tecnologia que mostra e revela o mundo com imagens e sons em movimentos perante nossos olhos, construindo discursos, apresentando ideias, e sendo vivenciada por inúmeras pessoas de todo o planeta?

Ou seja, que arte e que mundo são possíveis depois de uma guerra mundial?

3.1 – OS PRECURSORES

No cinema mudo, já havia várias manifestações críticas à construção ilusionista dos códigos da narrativa clássica. Essas críticas surgiram com as vanguardas.

Com o cinema falado, o predomínio hollywoodiano se intensificou. O sistema de produção hierárquico, os gêneros, os astros e as estrelas tomaram os cinemas de todo o mundo e criaram a “Época de ouro de Hollywood”.

Vimos também que o cinema falado necessitava de um controle maior dos estúdios. Não havia muitas improvisações ou acaso. Ao mesmo tempo, as narrativas eram bem codificadas nos gêneros e havia uma diferenciação entre personagens bons e maus, com menos nuances narrativas.

Já vimos alguns cineastas e filmes que conseguiram, nos anos 30, com o cinema falado, apresentar, técnica e esteticamente, mais complexidade às narrativas, como ocorre nos filmes de Fritz Lang, por exemplo.

Havia, porém, alguns preceitos e regras básicas do cinema clássico que não haviam sido questionados. Há muitos cineastas dos anos 1930 e 1940 que poderíamos citar, mas escolhemos dois que tiveram influência direta para os cinemas modernos que estudaremos: o francês Jean Renoir e o norte-americano Orson Welles

Você sempre verá os filmes desses cineastas citados nas listas dos melhores filmes da história do cinema.

a) Jean Renoir: Jean Renoir era filho do pintor impressionista Auguste Renoir. Desde cedo, a arte foi parte de sua vida. Ele começou a fazer filmes ainda no período mudo, mas foi nos anos 30, com o cinema falado, que ele fez seus grandes clássicos: “A grande ilusão”, de 1937, que mostra as consequências da Primeira Guerra Mundial com o fim da dominação das aristocracias; e “A regra do jogo”, de 1939, considerado um dos maiores filmes da história do cinema – à época de seu lançamento, um pouco antes da Segunda Guerra Mundial, o filme não teve sucesso de público, mas foi redescoberto mais tarde, tendo importante influência no cinema moderno.

Você se lembra de quando vimos, no início da unidade 02, as dificuldades que o cinema falado impôs às produções – câmeras fixas, demarcações bem rígidas para os atores, roteiros maniqueístas e atuações bem delimitadas?

Ao longo dos anos 1930, vários filmes transformaram essas questões,

mas dizemos que “A regra do jogo” foi um dos principais filmes que “libertou” a câmera e os atores em cena.

A maior parte do filme se passa em uma grande casa, e há um encontro entre amigos, com jantares, teatro e festas. Renoir criou uma radiografia das relações amorosas e afetivas entre as diferentes classes sociais que compunham a França no pré-guerra.

Há aristocratas, burgueses, trabalhadores, artistas e boêmios. Trata-se de um filme rico em personagens, com um roteiro que nos posiciona em várias perspectivas. Ao final, não conseguimos dizer se um personagem é apenas bom ou mau, por exemplo, ou seja, há um trabalho dramático menos maniqueísta.

Na sequência que veremos, podemos perceber como os atores estão “livres” em cena. É a câmera que os acompanha, e não o contrário. A câmera, portanto, quase nunca está fixa. Há *travellings* para todos os lados; há profundidade de campo. Isso nos permite perceber várias situações acontecendo numa perspectiva com foco em todo o quadro.

Ao mesmo tempo que a câmera não é fixa, o roteiro e os personagens também não o são. Os personagens são ambíguos, comportam diversas leituras.

Ainda filmando em estúdios na França, Renoir dizia que, quando começava uma filmagem, era preciso deixar as portas do estúdio abertas, pois assim o acaso poderia entrar em cena.

Não que suas produções fossem mal realizadas, ou que houvesse um roteiro com diálogos, como em qualquer filme, mas a preferência por deixar os atores mais livres, caminhando em cena, inclusive “saindo de quadro” em um diálogo, com várias situações acontecendo ao mesmo tempo, demarca outra forma de pensar a função da câmera no cinema falado – e, consequentemente, de toda a narrativa.

Renoir foi um dos grandes precursores do cinema moderno. Com ele, os cineastas do pós-guerra viram que tanto a câmera quanto as atuações poderiam ser livres das regras do cinema clássico, que os roteiros e os personagens poderiam ser ambíguos, contraditórios e complexos, tal como a própria vida.

Preste atenção à câmera e à posição dos atores, e a como há um jogo cênico nessa relação, quase como se fosse uma dança. Há várias cenas sem corte e os planos-sequências dão mais realismo ao mundo narrativo do filme. Vejamos essa cena aqui: <<https://youtu.be/b7pvlvulolU>>.



A regra do jogo (1939). Direção: Jean Renoir

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2tCSYcl>>.

b) Orson Welles: comentamos rapidamente sobre o cinema de Orson Welles na unidade 02, quando estudamos o cinema norte-americano no capítulo que trata dos diretores que inovaram a linguagem do cinema a partir dos anos 1940 e 1950. Estamos voltando a Welles porque ele influenciou não apenas o cinema norte-americano, mas todo o cinema moderno mundial.

Welles era um jovem diretor de teatro. Em 1938, ele foi responsável por um dos grandes eventos da história da comunicação.

Ele foi convidado pela rádio norte-americana CBS para adaptar o livro de ficção científica “A guerra dos mundos”, de H. G. Wells.

A voz de Welles interrompeu a programação musical da rádio e apresentou a radionovela como se fosse um programa jornalístico. Parecia uma reportagem ao vivo, com entrevistas e comentários sobre o acontecimento.

Era como se, naquele momento, estivesse havendo realmente um ataque alienígena aos Estados Unidos. Houve um pânico coletivo em várias cidades, onde se imaginou que a notícia fosse verdadeira. As estradas ficaram superlotadas com as pessoas fugindo de carro. As famílias estocaram comida; houve fugas em massa. Estipula-se que pelo menos um milhão de pessoas

tenha acreditado na história.

Esse evento é abordado nos estudos sobre comunicação até hoje, quando se observa como os meios de comunicação de massa possuem o poder de influenciar psicologicamente as pessoas. No dia seguinte à transmissão de rádio, a capa do jornal *Daily News* apresentou esta manchete: “Guerra falsa espalha terror pelos Estados Unidos”.

A genialidade da dramatização de Welles de misturar ficção e “realidade” chamou a atenção de Hollywood, e o estúdio RKO o contratou para a produção de um filme.

Welles obteve uma liberdade de criação raríssima em Hollywood: não seria supervisionado por produtores; escreveria o roteiro convidando quem desejasse; escolheria a equipe técnica que quisesse; falaria sobre o tema que escolhesse; e filmaria como preferisse.

Desse contexto nasceu o que muito se considera o maior filme da história do cinema: “Cidadão Kane”.

O “cidadão Kane” que dá o título ao filme é Charles Foster Kane, um magnata da imprensa norte-americana. O filme lida com sua influência na vida pública e na política dos Estados Unidos.

Essa história teve como base declarada a vida de William Randolph Hearst, um dos maiores empresários do jornalismo norte-americano, que também buscou influenciar a vida pública e a vida política. Esse foi um ponto que quase destruiu a carreira de Welles.

Ao saber do filme, Hearst exigiu do estúdio a sua destruição. Por pouco, “Cidadão Kane” quase não foi lançado. As relações comerciais de Hearst, assim como as de Kane no filme, não eram apenas com a imprensa, mas se misturavam com outras indústrias, como a bélica e a política. Apesar de a influência de Hearst ser enorme, o filme foi lançado e mudou a história do cinema.

Mesmo assim, “Cidadão Kane” é muitíssimo mais que essa história. Como dissemos do cinema de Griffith na unidade 01, esse filme é um dos que conseguiram construir uma síntese das principais técnicas de fotografia, montagem, roteiro e atuação que o cinema falado já havia acumulado em décadas de aperfeiçoamento da linguagem audiovisual.

Para começar, mesmo que seja baseado na vida de Hearst, a grande questão do filme é a impossibilidade de fazer uma biografia: uma biografia nunca capturará a complexidade da vida.

O filme começa com a morte de Kane. Em seu leito de morte, ele diz

uma única palavra: *rosebud* (botão de rosa).

Depois da morte do personagem, um grupo de repórteres tenta compreender quem foi Kane e o que quer dizer *rosebud*. Para isso, vão atrás das pessoas que participaram de sua vida.

O filme é composto por *flashbacks* das lembranças dessas pessoas, ou seja, sempre vemos Kane pelo olhar dos outros. Uma biografia é de antemão uma narrativa “impossível”, portanto, porque não é possível haver uma narrativa “objetiva” da vida. Uma vida é sempre um evento multifacetado. O importante na análise de “Cidadão Kane”, em suas inovações, é compreender essa inconsistência de acreditar que uma biografia pode encontrar a “verdade” de uma vida.

O que Welles faz é transpor esse tipo de narrativa questionadora do biografismo (com todas suas ambiguidades) para o próprio filme. Em “Cidadão Kane”, Welles mostrou como a junção de novas técnicas pode formar uma estética nova para contar histórias no cinema.

Entre essas técnicas, estão duas que já citamos sobre os filmes de Renoir, e que tomam aqui uma dimensão mais estrutural em todo o filme: a profundidade de campo e o plano-sequência.

A profundidade de campo, como o próprio nome diz, é a capacidade de permitir deixar em foco figuras ou pessoas em um espaço mais *profundo* no quadro. O plano-sequência é um plano que não possui cortes. Toda a ação da sequência é resolvida em um único plano, “prescindindo” da montagem.

As utilizações dramáticas dessas técnicas, que foram muito importantes para o cinema moderno, tornaram-se referência em “Cidadão Kane”.

A profundidade de campo permite que mais ações ocorram no quadro sem uma hierarquia necessária do olhar, que seria proporcionada pelo foco. Olhamos várias ações no quadro simultaneamente, e isso traz mais riqueza e complexidade à cena.

Ao mesmo tempo, o plano-sequência, ao resolver a ação da cena toda em um único plano, possibilita uma noção maior do “tempo real” de uma ação. Enquanto no cinema clássico o diálogo é recortado a todo momento, em planos e contraplanos, em “Cidadão Kane”, por exemplo, privilegia-se o *continuum* da ação. Há outra forma de manipulação do tempo, com menos planos, e mais próxima à ação real dos atores.

Vejamos uma sequência do início do filme, quando Kane ainda é criança. A sequência inteira é resolvida em apenas dois planos. Perceba o uso da

profundidade de campo, com camadas de ações diferentes, mas focalizadas no mesmo quadro: <<https://youtu.be/O6BAaV62Ilc>>.

Em outra sequência, a câmera está fixa. No contexto do filme, a primeira esposa de Kane tentou o suicídio. Vemos a ação resolvida em dois planos. No primeiro plano, temos, na primeira camada, o copo e o remédio; na segunda, a esposa na cama; na terceira, Kane entrando no quarto.

No segundo plano da sequência, com Kane e o médico, a câmera se fixa na mesma posição.

A profundidade de campo permite sintetizar melhor as ações, com menos montagens paralelas, menos ilusionismo narrativo do tempo e uma noção da duração temporal mais próxima do tempo real da ação. Vejamos essa cena aqui: <<https://youtu.be/J2neTW6-hIA>>.

Por fim, vejamos uma pequena cena-síntese de “Cidadão Kane”. O personagem, ao final do filme, anda por seu palácio; sua imagem é multiplicada por inúmeros espelhos. Vemos muitos Kanes sem saber qual é o real e qual é o “espelhado”. O espelho é um objeto muito usado nos cinemas modernos. Ele reflete uma imagem “real”, mas, ao mesmo tempo, não é, obviamente, esse real, mas um simulacro. O uso do espelho é uma metáfora dessa tensão entre a realidade e a incapacidade de representá-la “como ela é” através de uma imagem, pois uma imagem é sempre uma construção, um posicionamento, um olhar.

A construção imagética dessa cena apresenta, visualmente, essa ambiguidade. Não há verdades ou um ponto fixo seguro. Kane são todos os Kanes que vimos, com suas possibilidades e contradições. Vejamos essa cena aqui: <<https://youtu.be/lat-3jrDK-l>>.

O mundo estava passando pela Segunda Guerra. Técnicas como o plano-sequência eram utilizadas como forma de posicionamento político, uma maneira de “mostrar” o mundo assim como ele é, em sua “ação real”, e não recriado em um estúdio de Hollywood. Era preciso sair às ruas e mostrar os dramas de um mundo dilacerado que ainda buscava se reconstruir.

Foi na Itália, um dos países derrotados na guerra, que se criou, a partir da resistência interna ao fascismo, um dos movimentos culturais e cinematográficos fundadores da estética do cinema moderno: o neorealismo italiano.



Cidadão Kane (1941). Direção: Orson Welles
Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2su3ouv>>.

3.2 – O NEORREALISMO ITALIANO

Quando uma nação entra em guerra, isso não significa dizer que todas as pessoas daquele país apoiem as ações, a ideologia e as posturas políticas dos políticos que dirigem o Estado.

Quando os nazistas ocuparam a França, muitos apoiaram a ocupação, e muitos resistiram.

Junto à Alemanha nazista de Adolf Hitler, a Itália, que era governada pelo ditador fascista Benito Mussolini, foi uma das grandes provocadoras da Segunda Guerra. Eram os países do Eixo contra os países Aliados.

Nesses países, houve uma conjunção de esforços entre trabalhadores, intelectuais, artistas, religiosos e estudantes para combater a ocupação. Na Itália, a situação era ainda mais complexa porque a própria nação era a inimiga. Esse movimento foi chamado de Resistência. A Resistência italiana foi um dos primeiros temas dos filmes neorrealistas.

O neorealismo foi um movimento político e cultural surgido durante a Segunda Guerra. Após o conflito, com sua derrota militar, a Itália estava destruída.

Os italianos haviam perdido suas casas e suas famílias, e havia falta de comida. A pobreza era enorme, e os primeiros filmes do neorealismo italiano lidaram com essas questões: o fascismo e a guerra; os problemas sociais no campo e nas cidades; o desemprego; o abandono de crianças e de idosos; a condição da mulher na sociedade.

Junto a isso, o apoio mútuo que houve entre diferentes atores sociais na resistência preconizava a importância de um novo humanismo. Após a guerra, era necessária uma nova forma de lidar com o mundo, com as relações humanas e, conseqüentemente, com a arte. O neorealismo italiano é também a busca de um novo humanismo.

Há uma série de diretores, roteiristas, atores, atrizes e teóricos do neorealismo italiano, mas podemos citar como principais os diretores Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Vittorio de Sica.

Rossellini fez, logo ao final da guerra, o grande clássico “Roma, cidade aberta” (1945). Esse filme foi tão importante que contribuiu, inclusive, para mudar a imagem da Itália no mundo.

Todos os países que haviam lutado na guerra possuíam obviamente uma relação conflituosa com a Itália e a Alemanha. Esse filme de Rossellini contribuiu para mostrar ao mundo que havia resistência dentro da própria Itália contra o fascismo.

Talvez não haja um filme que, em um momento tão específico da história, possua uma importância geopolítica tão fundamental quanto “Roma, cidade aberta”. Após esse filme, a Itália poderia se mostrar ao mundo como um outro país. De certa forma, “Roma, cidade aberta” contribuiu para a reentrada da Itália no mundo.

Além de “Roma, cidade aberta”, filmes essenciais como “Paisá” (1946) do próprio Rossellini, “A Terra treme” (1948), de Luchino Visconti, e “Ladrões de bicicleta” (1948), de Vittorio de Sica, foram responsáveis por esse movimento, um dos que mais influenciou as cinematografias mundiais.

Vejam suas principais características:

Produção: as produções dos filmes do neorealismo não possuíam muitos recursos; aliás, os recursos eram quase mínimos. A Itália, à época do fascismo, possuía o famoso estúdio Cinecittà, que foi destruído durante

a guerra. As hierarquias de produção eram, assim, menores; e os diretores geralmente produziam seus próprios filmes. A intenção desses cineastas era sair às ruas e filmar os escombros da guerra e os conflitos que ali se passaram.

Roteiro: com essa estrutura de produção pequena, os roteiros também passaram a ser menos rígidos nos seus diálogos e na organização das sequências.

Havia mais improvisação, e os roteiros eram mais abertos. Aqui temos uma das principais características do neorealismo: a busca por uma espécie de fusão entre a ficção e o documentário.

Havia roteiro e personagens, mas os atores e atrizes estavam nos lugares reais de conflito da guerra, e muitas dessas pessoas haviam passado por essas mesmas situações durante a guerra, que agora representavam em um filme de ficção. O grau de realismo desses filmes apresentou, portanto, novas formas narrativas. Para lidar com essas questões reais, os roteiros eram mais “dinâmicos”.

A câmera captava imagens dos escombros da guerra que não eram produzidas em um estúdio. A relação das personagens com o espaço também mudou, tornou-se mais orgânica e aberta.

A câmera passou a filmar uma ficção “como se fosse” um documentário. Por isso também chamamos esse cinema de *neorealista*. O realismo do cinema clássico, forjado em estúdios, com um sistema rígido de controle, era um realismo que não cabia mais às necessidades de filmar a vida e o mundo depois de uma guerra.

Era preciso ir às ruas, aos cenários reais, buscando menos mediações e controle das narrativas. Trata-se de um novo realismo.

Atuação: esse tipo de produção e de roteiro permitiu que os cineastas colocassem atores e não atores juntos em cena. Temos atores e atrizes consagrados e conhecidos do público italiano atuando junto com atores não profissionais, como crianças, por exemplo. Esses cineastas acreditavam que as narrativas mostrariam, assim, uma atuação mais despojada, sem técnicas rígidas dos atores profissionais, e que essa junção traria a verdade para a cena.

Estética e ética: você se lembra de quando vimos essa difícil questão entre ética e estética na unidade 02?

Os teóricos e os cineastas do neorealismo italiano também acreditavam

que as características desse movimento proporcionavam uma ética à estética que o novo realismo trazia. Você pode aprofundar essas questões buscando textos clássicos de intelectuais e técnicos pensadores do neorealismo, como Cesare Zavattini e Umberto Barbaro.

A atitude de filmar nas ruas histórias críticas sobre os problemas sociais, com atores profissionais e não atores, era sobretudo política. Era um ato político mostrar essa realidade.

Esse ato político era desenvolvido por uma estética própria, composta pelas características que citamos. Era uma nova visão de mundo, um novo modo de ver e pensar as coisas; não havia como separar a estética da ética. A câmera neorealista revelava um novo modo de mostrar o mundo. Essa atitude já era, em si mesma, política.

Vamos assistir a dois trechos de dois filmes do grande cineasta Roberto Rossellini.

Na sequência de “Roma, cidade aberta”, temos todos os elementos que citamos antes: a câmera nas ruas filmando as ruínas da Itália do pós-Guerra; o tema da resistência contra o fascismo e o nazismo, juntando crianças, padres, militantes e pessoas comuns; a produção precária; e uma nova forma de fazer filmes: <<https://youtu.be/VsBNT8Hc10k>>.

O filme “Paisá” é um conjunto de quatro episódios filmados por Rossellini sobre histórias de guerra. Produzido no mesmo esquema que “Roma, cidade aberta”, “Paisá” radicaliza ainda mais a questão documental, filmando as ruínas, os escombros, e a população empobrecida pela guerra, quase que exclusivamente com não atores.

No episódio que veremos, temos a relação entre um soldado norte-americano que contribuiu para a desocupação nazista e fascista na Itália e um garoto que tenta sobreviver após a guerra com pequenos furtos.

O menino rouba as botas do soldado e foge. O soldado o reencontra, pega as botas e diz que irá conversar com os pais dele. Quando o menino o leva ao cortiço onde mora, vemos, pelos olhos do soldado, quais foram as consequências da guerra para a Itália: <<https://youtu.be/ZGSK7Hzspyc>>.

O neorealismo italiano marcou e influenciou profundamente o cinema em todo o mundo. Cineastas de vários países, influenciados pelo neorealismo italiano, saíram às ruas e foram filmar narrativas críticas à sociedade. Após o neorealismo, temos uma inflexão política no cinema. As histórias começam a se tornar mais críticas; os questionamentos, mais diretos; e novas visões de mundo são apresentadas.

Após os primeiros anos dos filmes neorealistas, cada cineasta acabou tomando um rumo diverso, com temáticas e estéticas próprias. Esse período inicial, porém, mudou inclusive a forma de teorizar o cinema, como veremos agora. Após os filmes do neorealismo italiano, estavam abertas as portas para uma teoria do cinema moderno.



Ladrões de Bicicleta (1948). Direção: Vittorio De Sica

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2F2rRtu>>.

3.3 – ANDRÉ BAZIN, CAHIERS DU CINÉMA E UMA NOVA TEORIA DO CINEMA

Um dos maiores entusiastas do cinema de Jean Renoir, de Orson Welles e do neorealismo italiano foi o crítico francês André Bazin.

Bazin foi uma das figuras mais importantes no pensamento do cinema

no pós-guerra. Ele era apaixonado por cinema. Costumamos chamar de cinéfilo aquele que ama o cinema e que possui uma cultura cinematográfica independentemente de tê-la como atividade profissional.

Bazin também era cineclubista: ele exibia filmes para debater-los depois. Junto à sua atividade de exibição de filmes, ele também escrevia críticas – foi um dos fundadores da famosa revista de crítica de cinema *Cahiers du cinéma* (*Cadernos de cinema*).

Bazin morreu muito cedo, aos 40 anos, em 1958. Seus escritos críticos foram publicados em todo o mundo, em vários volumes, com um título sugestivo: *O que é o cinema?*

Lembre-se da palavra *ontologia*, que consta no glossário. Quando queremos debater a ontologia de algo, pesquisamos o que faz esse algo ser somente ele, e não outra coisa, ou seja, pesquisamos a sua essência. Isso é exatamente o que Bazin propõe em seus escritos: uma ontologia do cinema, uma teoria sobre a essência do cinema.

Mas como ele faz isso?

Bazin escreveu: “O realismo objetivo da câmera determina fatalmente sua estética”. Ou seja, se a pintura era totalmente construída a partir do subjetivismo do pintor, sendo uma ação humana, artesanal, a fotografia e o cinema não o eram.

A reprodução mecânica implica, segundo Bazin, em um objetivismo necessário da imagem. Por mais que o ser humano recorte a imagem com sua subjetividade, fazendo um enquadramento, a imagem que se apresenta é aquela que está à frente de quem operou a máquina.

O “verdadeiro realismo” seria, portanto, aquele que exprimisse a realidade assim como ela é, como se ela se apresentasse a nossos olhos sem intervenções na montagem, sem cortes.



A Terra treme (1948). Direção: Luchino Visconti
Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2o6Bxem>>.

É por isso que Bazin é um entusiasta de Renoir, Welles e Rossellini. A profundidade de campo e do plano-sequência implicam permitir a duração da imagem por mais tempo, sem cortá-la, criando no quadro o máximo de significações possíveis que uma cena pode revelar.

Dizemos, inclusive, que o realismo teorizado por Bazin é um “realismo revelatório”, porque ele busca, nos filmes, a verdade que a imagem pode revelar sobre a realidade. Há quase uma dimensão religiosa, uma *fé* no que e em como a imagem pode revelar do real, em como ela pode fazer isso através do processo objetivo e mecânico da câmera.

Essa é a diferença básica que Bazin coloca entre o realismo clássico de Hollywood e os novos realismos desses cineastas modernos.

No cinema clássico, o realismo é *a priori*, ou seja, toda a organização da produção do filme já está dada de antemão: o sistema de produção hollywoodiano implica um controle maior da produção e, conseqüentemente, dos planos, dos movimentos da câmera, da montagem e das possibilidades técnicas do cinema.

O cinema clássico é construído como uma impressão da realidade, como se fosse outro mundo mostrado à nossa frente. A manipulação do tempo se dá pela montagem invisível, e o realismo é pensado de antemão.

Para Bazin, os filmes do cinema moderno teriam um realismo *a posteriori*, ou seja, a profundidade de campo e o plano-sequência contribuiriam para que a verdade da imagem se revelasse a quem assistisse, em suas múltiplas significações, nuances, ambigüidades e contradições, que seriam construídas pelos espectadores após a imagem *revelar* esse real.

Não que esses cinemas não tivessem produção e organização do roteiro e da direção, mas esses elementos técnicos modernos dariam mais possibilidade para alguns elementos não necessariamente pensados “aparecerem” na imagem. A profundidade do campo e o plano-sequência têm mais “respeito” à representação da própria realidade, possibilitando “abrir” os olhos do espectador para uma outra relação entre o tempo e as imagens.

Foi por isso que, em contraposição à montagem invisível do cinema clássico, Bazin também cunhou outra expressão: “montagem proibida”.

A expressão se organiza como uma fórmula: a montagem seria “proibida” se uma ação pudesse ser completada em um mesmo plano, sem cortes.

Ou seja, o plano-sequência proporciona mais realismo porque apresenta a ação assim como ela aconteceu na frente da câmera, sem plano e con-

traplano, sem cortes, sem “ilusionismos” – como vimos nos planos de “Cidadão Kane” e de “A regra do jogo”, por exemplo.

Bazin escreveu seus textos do final da guerra até sua morte, em 1958. O que está em debate em seus textos é qual realismo está mais próximo do que se acredita ser a verdadeira essência do cinema e da imagem.

O cinema hollywoodiano, como vimos, estava no início de uma grande crise, que se daria, sobretudo, nos anos 1960. Ao ver esses filmes no período do pós-guerra, Bazin refletiu sobre eles e criou teorias sobre o cinema que formaram a base do cinema moderno. André Bazin é tão importante na história do cinema como todos os cineastas que ele teorizou. Seus textos influenciaram todas as gerações posteriores de cineastas que citaremos nesta unidade.

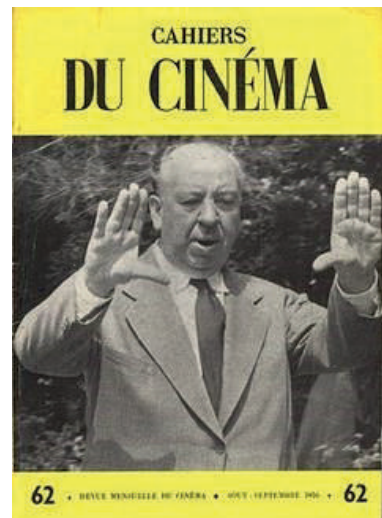
A partir de Bazin, o cinema tornou-se mais complexo, tornou-se matéria filosófica. Bazin contribuiu para o cinema passar a ter a mesma estatura conceitual e intelectual que as outras artes, por exemplo.

Seus discípulos na *Cahiers Du Cinéma* eram jovens críticos da revista que criariam o estopim das novas ondas, dos novos mundos e dos novos cinemas; das novas revoluções cinematográficas.



André Bazin

Fonte: Disponível em: <<https://glo.bo/1hHuBP9>>.



Edição da revista *Cahiers du cinéma*

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2ErfkyR>>.

VOCÊ SABIA?

Os cineclubes e a importância da formação cinematográfica

Você se lembra da unidade 01, quando falamos das vanguardas dos anos 1920? Com relação ao impressionismo francês, especificamente, comentamos sobre a importância dos cineclubes.

Como o próprio nome diz, os cineclubes eram clubes de cinema; as pessoas se reuniam em torno do filme e possuíam uma outra relação com a exibição cinematográfica.

As exibições de filmes que vemos nas salas de cinema são chamadas de comerciais, porque são pagas. Você paga um ingresso, vê um filme e depois volta para sua casa.

A proposta dos cineclubes é outra. Trata-se geralmente de um grupo de pessoas que se organiza e propõe exibições alternativas ao cinema comercial.

Muitas vezes chamamos os cineclubes de exibição não comercial, ou exibição alternativa. Você não paga ingressos. Na maioria dos cineclubes, você fica após o filme e debate sobre os assuntos que o filme traz.

É uma outra proposta de organização da exibição audiovisual.

Ao longo do tempo, os cineclubes tiveram formatos, funções e modos de funcionar muito diferentes, existindo em praticamente todos os países do mundo.

No período de André Bazin, do pós-guerra, os cineclubes foram importantes porque contribuíram para a formação de público para filmes mais modernos, além de serem essenciais para os futuros cineastas aprenderem as técnicas e os conceitos do cinema pelo debate de filmes.

Não havia escolas de cinema ou cursos como hoje. Como as pessoas iriam buscar informações sobre o cinema? Havia também poucos livros sobre a história do cinema, uma arte

ainda muito recente. Obviamente, também não havia *Internet*. Os cineclubes então foram responsáveis por essa formação, tanto do público quanto dos cineastas.

Hoje os cineclubes continuam existindo em todos os países do mundo. Há cineclubes em vários estados brasileiros (Espírito Santo, Pernambuco, Distrito Federal...), com políticas públicas para seu fomento.

Os cineclubes sempre foram polos de resistência contra a programação um tanto pasteurizada e homogênea dos cinemas comerciais, das televisões e dos vídeos sob demanda.

Pesquise e procure os cineclubes de sua região. Você terá um outro tipo de experiência com a exibição audiovisual. Com a facilidade tecnológica de nossa contemporaneidade, você pode inclusive juntar um grupo de pessoas e criar o seu próprio cineclubes.

Por mais que não haja salas de cinema em número suficiente, e por mais que os valores dos ingressos sejam altos e que assistamos muito mais ao audiovisual nas nossas televisões, computadores e sistemas de vídeo sob demanda, como a Netflix; mesmo assim, enquanto houver audiovisual, haverá cineclubes e pessoas interessadas em outros formatos coletivos de vê-lo, pensá-lo e debatê-lo.



Exibição do documentário brasileiro *Plano B* em cineclubes do Distrito Federal

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2o1Gtlx>>.

3.4 – A NOUVELLE VAGUE FRANCESA

No final dos anos 1950, o cinema ainda era uma arte nova, mas já havia acumulado muita história, muitos filmes, muitos cineastas, e muitas ideias sobre o que ele próprio seria. .

O pós-guerra na França foi uma grande efervescência cultural, econômica e social: o governo nacionalizou bancos e transformou grandes empresas de infraestrutura em estatais, e os trabalhadores passaram a ter seguridade social; o sistema de saúde foi universalizado, e as mulheres adquiriram o direito de votar.

No mundo intelectual, o existencialismo tornou-se a corrente de pensamento vigente. Jean- Paul Sartre, com seus escritos filosóficos e literários, tornou-se a referência de um intelectual público que tece pensamentos filosóficos e atua no debate dos problemas políticos.

O romance “A náusea” – publicado em 1938, antes da guerra – e o ensaio filosófico “O ser e o nada” – publicado ainda durante a Resistência, abordando o papel da liberdade na existência humana – tornaram-se as leituras da moda.

O existencialismo transcende o debate acadêmico e torna-se influência cultural em todo o mundo, como ocorreu com os escritores e poetas do movimento *Beatnik* norte-americano, que rejeitavam a sociedade de consumo em busca de uma existência mais plena.

A filósofa Simone de Beauvoir escreveu um dos livros mais importantes do século XX, “O segundo sexo”, aprofundando os debates sobre a questão da mulher na sociedade ao estabelecer as bases teóricas das lutas feministas, desconstruindo pressupostos sobre a naturalidade construída acerca do que é ser mulher em uma sociedade patriarcal. O gênero, a política e a filosofia se encontram.

No cinema, a cultura cinematográfica aumenta; revistas de cinema e cineclubes proliferam. Os filmes norte-americanos realizados antes e durante a guerra chegam aos cinemas franceses. Os jovens cineclubistas e críticos ficam admirados com os diretores de Hollywood, principalmente com Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Otto Preminger e Nicholas Ray. Os cineastas Orson Welles e Jean Renoir são redescobertos e alçados à categoria de mestres.

Esses jovens críticos, discípulos de André Bazin, são François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette e Éric Rohmer. Eles propuseram um debate que influenciaria todos os cinemas modernos do mundo.

Eles propunham que os diretores dos filmes fossem seus verdadeiros autores. O sistema de estúdios da narrativa clássica, com seu formato rígido, era focado nos produtores, que comandavam todas as questões econômicas e artísticas de uma produção, mas havia um olhar que se desenvolvia sobretudo nas imagens.

Esse olhar pertence ao diretor do filme, e é explicado pela expressão francesa *mise-en-scène*, que vem do teatro e significa “colocado em cena”. No cinema, essa expressão refere-se a tudo que é colocado em cena visualmente. Trata-se da *forma* do filme.

Como vemos a forma de um filme? Pelo modo *como* ele é narrado; não apenas pela história que se passa, mas pelo modo como ela é contada. Quais são as escolhas e as decisões que o diretor toma em relação aos planos, aos enquadramentos e movimentos da câmera? Por mais que um filme não exista sem produtores, diretores de fotografia, diretores de som, diretores de arte, atrizes, atores e técnicos, a *mise-en-scène*, ou seja, a forma do filme, é conduzida pelo diretor. Este é, portanto, o *autor* do filme.

Esses críticos identificaram no cinema produzido em Hollywood – em tese o mais controlado pelo produtor e com menos liberdade artística do diretor – um lugar onde vários autores se desenvolviam, quase como que secretamente, tanto ao olhar dos estúdios quanto do grande público.

Um grande exemplo disso é Alfred Hitchcock. Para o público, ele era o mestre do suspense. Para os produtores, seus filmes traziam lucros e faziam movimentar a indústria do cinema. Para os jovens críticos franceses, Hitchcock era o protótipo de um cineasta que conhecia todas as técnicas da forma do filme e que se apropriava delas de uma maneira particular. Os temas de seus filmes eram quase os mesmos, com variações. A forma de fazer suspense, o posicionamento da câmera, os enquadramentos, todo esse aparato técnico de que seus filmes se utilizavam era de um autor com plena consciência do seu ofício, e não apenas um *empregado da indústria* fazendo filmes de gênero com sucesso.

As ideias dos jovens críticos ficaram conhecidas como: “teoria dos autores” ou “política dos autores”, pois apontavam a centralidade da apresentação fílmica – ou seja, a forma do filme e, conseqüentemente, sua visão de mundo – para o diretor de cinema.

O que estava também por trás dessa teoria era a elevação do diretor como um intelectual, uma figura da cultura, assim como são os escritores,

os pintores, e os poetas. O cinema, como arte de entretenimento popular, no sentido acadêmico, até então não possuía o mesmo valor estético e cultural que as outras artes, como a literatura, as artes plásticas, e o teatro.

A importância da *Nouvelle Vague* deve-se ao fato de ser o primeiro movimento da história do cinema a teorizar, tematizar e refletir a própria *história do cinema*, elevando o cinema ao *status* de uma linguagem a ser pesquisada, incluída como um dado da cultura geral, assim como víamos ocorrer com as outras artes.

Truffaut, por exemplo, um dos críticos mais provocadores, escreveu: “Hitchcock é tão importante quanto Balzac para a cultura mundial”. Esse posicionamento trouxe um grande choque: como Hitchcock, um cineasta de suspenses populares de Hollywood, poderia ser tão importante quanto Balzac, um dos maiores romancistas da literatura francesa?

O que esses jovens críticos buscavam provocar era o entendimento do cinema como uma expressão artística tão importante quanto as outras artes, entendendo os diretores como autores dos filmes, como os artistas responsáveis por eles.

O desdobramento da atividade crítica desses jovens foi eles começarem a produzir os seus próprios filmes. As relações entre crítica e produção, entre pensamento e direção, entre teoria e prática são as bases da *Nouvelle Vague* (Nova Onda) francesa.

A *Nouvelle Vague* tomou proporções tão grandes que também abarcou cineastas que não eram críticos da *Cahiers du cinéma*. Além da ficção, esses cineastas faziam documentários e filmes experimentais, como Alain Resnais, com os clássicos “Hiroshima, meu amor” (1959) e “O ano passado em Marienbad” (1961); Chris Marker, com o curta-metragem de ficção científica, “La jetée” (1962); e a cineasta Agnès Varda, que trouxe a questão da mulher francesa contemporânea para o cinema com “Cléo das 5 às 7” (1962).

Em relação aos jovens críticos, temos Claude Chabrol, com “Nas guerras do vício” (1958); Louis Malle, com “Ascensor para o cadafalso” (1958), e dois grandes clássicos influentes para todo o cinema moderno: “Os incompreendidos” (1959), primeiro longa-metragem de François Truffaut, e “Acossado” (1960), o primeiro de Jean-Luc Godard.

Esses filmes, principalmente o de Godard, propunham uma relação mais transgressora em relação à gramática do cinema clássico e traziam temáticas sobre a juventude da época, as relações pessoais e as relações afetivas.

Mesmo que devedores do cinema clássico e dos autores norte-americanos que admiravam, esses cineastas, a partir desse aprendizado, reinventaram as formas dos filmes.

Um dos grandes cineastas que mudou a forma dos filmes foi Jean-Luc Godard. Ele é um dos grandes inventores do cinema: na forma de fazer filmes, de cortar, de enquadrar, de “contar” uma história. É de Godard a afirmação de que o cinema é meio e fim, não necessariamente nessa ordem, porém.

Vamos ver três pequenas sequências de “Acossado” para você perceber isso. O filme conta uma história banal: um jovem ladrão de carros quer fugir de Paris e levar sua namorada com ele.

A namorada é uma jovem repórter com seus problemas existenciais e seus questionamentos. “Acossado” é, portanto, uma homenagem aos filmes *noirs* norte-americanos e uma representação da juventude existencialista do pós-guerra francês.

O mais importante, contudo, é a forma como Godard conta essa história banal. Muitas das técnicas revolucionárias desses primeiros filmes de Godard foram incorporadas ao cinema e ao audiovisual de hoje.

Você se lembra de quando falamos do novo cinema-norte americano dos anos 1970? Ou mesmo hoje, você se lembra de ter visto um filme ou uma série em que um personagem fala olhando para a câmera?

As técnicas que mudam a linguagem acabam sendo incorporadas à dita narrativa clássica, que é hegemônica nas narrativas a que assistimos até hoje. Inclusive, se não fosse por esses cineastas rebeldes e transgressores, considerados “difíceis”, os avanços das linguagens não aconteceriam.

Nessa primeira sequência, temos a apresentação do personagem interpretado pelo ator Jean-Paul Belmondo, um ladrão de carros. A forma despojada da atuação do ator nessa sequência, que é finalizada com o personagem olhando para a câmera e falando provocativamente com o público, pode hoje ser bem comum a nós, mas, quando apareceu em “Acossado”, foi uma grande novidade.

A quarta parede havia sido rompida; o mundo de ilusão havia sido quebrado. A aparente ironia juvenil da cena era uma decisão técnica que abria ao público os códigos do cinema clássico, que não se eximia de se mostrar como de fato era: um discurso organizado anteriormente por um diretor.

A influência do teatro do dramaturgo alemão Bertold Brecht foi decisiva para várias técnicas do cinema moderno, como essa de se dirigir ao público

de forma provocativa, sem se importar com a quebra da quarta parede. O cinema moderno exigia um espectador moderno. Vejamos essa sequência aqui: <<https://youtu.be/NaXOxdRT5ZA>>.

Em outra sequência, vemos o personagem de Belmondo em Paris. A sequência é bem curta, e ele passa por vários espaços muito rapidamente. Preste atenção aos cortes. A cada corte, Belmondo já está em outra locação. O movimento é rápido, não respeita as regras de tempo e espaço do cinema clássico.

Os primeiros filmes de Godard são realizados como se ele tivesse uma caixa de brinquedos à sua frente: ele monta, desmonta, cria e inventa como se não houvesse nenhuma regra pré-estabelecida ou naturalizada sobre a forma de fazer filmes, como se o cinema estivesse inventando suas formas de contar histórias naquele exato momento. É um renascimento sobre o que é o cinema: <<https://youtu.be/GqqXmCQNly8>>.

Por fim, vejamos um diálogo e a introdução da técnica do *jump-cut*. Em tradução livre, seria um “corte saltado”. Godard, nesse diálogo, não usa as regras do cinema clássico do plano e do contraplano, muito menos as regras dos 180 graus que usamos para não quebrar o eixo do olhar, aquela que vimos na unidade 01 e que é uma das bases do ilusionismo da narrativa clássica para filmar diálogos.

O *jump-cut* é um corte feito no ângulo do próprio quadro. O personagem conta a história, e os cortes são feitos de modo que a imagem volte a ele mesmo. Esse recurso já foi bastante incorporado às narrativas audiovisuais, mas era algo estritamente novo à época.

Para muitos, era como se ele estivesse filmando e montando “errado”. Para os olhos do cinema clássico, o que Godard fazia não era possível, porque o cinema era produzido de determinado modo, com regras bem estabelecidas de como contar uma história, que são aquelas que compõem a gramática clássica. Provocativamente, Godard quebra essas regras clássicas. Vejamos aqui essa sequência: <https://youtu.be/NB4tC0ly_cg>.

A importância de Godard e da *Nouvelle Vague* foi imensurável. A maior parte das cinematografias nacionais foi impactada pelo cinema moderno.

Eram os anos 1960. O mundo estava passando por profundas transformações, como estudamos na unidade 02.

Estudantes, operários e artistas saíam às ruas em protesto; colônias

africanas reivindicavam independência dos países europeus; e quase todos os países da América Latina viviam ditaduras militares, enquanto alguns grupos organizavam suas resistências.

Os Estados Unidos entravam em guerra contra o Vietnã; o movimento negro e o movimento feminista reivindicavam seus direitos civis, sociais e de representação nas artes; o movimento *hippie* e a liberdade sexual tomavam as juventudes; e o *rock* era a trilha do período (Beatles, Rolling Stones e Bob Dylan).

O mundo estava em ebulição, e os cinemas modernos de todo o mundo começaram a despontar, reinventando as cinematografias nacionais, dialogando entre si e fortalecendo o debate entre estética e política.

Um novo mundo resultou em novos cinemas.



Os incompreendidos (1959). Direção: François Truffaut

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2sAXfN0>>.



Os cineastas François Truffaut e Jean-Luc Godard

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2sAmcs6>>.

3.5 – OS CINEMAS NOVOS NACIONAIS

Aos poucos, foram sendo criados vários cinemas nacionais ao redor do mundo. Comentaremos rapidamente sobre alguns deles, apenas para você se situar acerca da diversidade que o cinema moderno abrangeu.

Se você pesquisar a história de todas as cinematografias nacionais do mundo, verá que, apesar das particularidades de cada país, a grande maioria possuiu, entre os anos 1950 e 1970, um cinema que se autointitulou como “moderno”.

Vejamos alguns deles:



Vidas secas (1963). Direção: Nelson Pereira dos Santos

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2o9M74t>>.

a) Brasil: o cinema novo brasileiro, que você verá com mais detalhes quando estudarmos a história do cinema e do audiovisual no Brasil, foi um dos movimentos culturais do país mais reconhecido no exterior.

Influenciado pelo neorrealismo italiano, temos “Rio, 40 graus” (1955) e “Rio, Zona Norte” (1957), obras de Nelson Pereira dos Santos.

Glauber Rocha, grande expoente do Cinema Novo, também crítico e teórico, escreveu em 1965 um manifesto fundador – “Estética da Fome” –, propondo um cinema de autor radical, latino-americano, um cinema que

dialogasse com a falta de estrutura congênita dos países subdesenvolvidos.

A fome, além da temática, era também a forma, a *estética* de um cinema assumidamente subdesenvolvido e confrontador.

Nelson Pereira dos Santos dirigiu “Vidas secas” (1963), adaptação da obra de mesmo nome de Graciliano Ramos, que trata dos retirantes nortistas que fogem da seca e da fome. Rocha criou “Deus e o diabo na terra do sol” (1964), cinema utópico e revolucionário que aglutina muitas referências do neorrealismo italiano, da *Nouvelle Vague* e da montagem dos filmes de Sergei Eisenstein. Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, entre outros, também integraram esse movimento que questionou e criou novas imagens do Brasil.



A hora dos fornos (1968). Direção: Fernando Solanas e Octavio Getino

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2EyZvtK>>.

b) América Latina: dos muitos movimentos do cinema moderno na América Latina, como o próprio Cinema Novo brasileiro, Citaremos o *Tercer Cine* (ou o Terceiro Cinema).

Esse cinema se dizia *terceiro* porque não se alinhava ao cinema clássico

hollywoodiano nem ao cinema de autor europeu. Os argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino escreveram o manifesto “Rumo ao Terceiro Cinema”, que propunha filmes que não fossem apenas manifestações artísticas de seus autores, mas ferramentas revolucionárias que pudessem intervir em questões sociais e políticas.

Não são produções para serem exibidas apenas nas salas de cinema, mas também em momentos específicos, com a finalidade de vincular uma formação política ou lutar por reivindicações de uma comunidade.

Como adeptos do Terceiro Cinema, temos os cineastas chilenos Patricio Guzmán e Miguel Littin, além do boliviano Jorge Sanjines e dos cubanos Humberto Solas e Tomás Gutiérrez Alea, sendo este o diretor de um dos grandes clássicos do cinema latino-americano, “Memórias do subdesenvolvimento” (1968), que retrata a crise de um intelectual que decide ficar em Cuba após a Revolução de 1959 e percebe as contradições do regime.

c) Áfricas: muitos países da África possuem em comum a luta pela independência dos países colonizadores europeus. Junto a isso, havia o desejo de produzir imagens desses países que não fossem aquelas de exportação, nas quais os países africanos eram vistos apenas como paisagens. A luta dos novos cinemas africanos é estética e política ao mesmo tempo. Ousmane Sembène, do Senegal; Souleymane Cissé, do Mali; Youssef Chahine, do Egito; e Idrissa Ouedraogo, de Burkina Faso, são alguns dos cineastas mais importantes. Em 1969, foi fundada a Federação Pan-africana de Cineastas – FEPACI, cujo objetivo era promover o cinema africano dentro e fora da África. A FEPACI atua até hoje.

d) Alemanha: a Alemanha ainda sofria com as consequências da Segunda Guerra Mundial e com a extirpação do nazismo de sua imagem internacional. Sua economia, porém, estava retomando o crescimento, e as organizações sociais e culturais alemãs começavam a se reestruturar.

De forma independente, sem se atrelar aos estúdios, os diretores do Novo Cinema Alemão criaram obras ousadas, transgressoras e muito diferentes entre si. A seu modo, cada um mostrou imagens da nova Alemanha; no passado, sob o regime nazista e, após a Segunda Guerra, dividida pelo muro de Berlim entre o capitalismo e o socialismo.

O cinema alemão está sempre questionando a história de seu país. É

um cinema crítico que não se isenta de questionar tanto os erros históricos nacionais quanto a linguagem do cinema. Entre os principais diretores, podemos citar Alexander Kluge, Werner Herzog, Win Wenders, Rainer Werner Fassbinder e Margarethe von Trotta.



Além desses movimentos, você encontrará a *Nouvelle Vague* japonesa,

que transformou o cinema japonês a partir de uma formação mais internacionalista e de vanguarda, distinguindo-se dos estilos das narrativas dos grandes diretores clássicos japoneses, como Akira Kurosawa e Yasujiro Ozu.

Você também encontrará os novos cinemas do Leste Europeu. Países como Polônia, Tchecoslováquia e Iugoslávia passavam por uma disputa entre as diretrizes ditatoriais do regime socialista soviético e as lutas pela liberdade intelectual. Há ainda o *Free Cinema* inglês, um movimento de novos documentaristas na Inglaterra; e o Novo Cinema Português, que lutou contra a ditadura de Salazar.

Em suma, quase todos os países do mundo tiveram seus “cinemas novos”, seus cinemas modernos. Esse período é rico de experimentações e lutas políticas que influenciam os cinemas do mundo até hoje.

Ao longo de todo esse período, há uma série de filmes e cineastas que se vinculam a esse tipo de cinema que chamamos de “moderno”. Como você percebeu, não há um único movimento, mas vários. Há também muitos cineastas que não se vincularam ao cinema moderno em “movimentos”. Vamos abordá-los rapidamente.

No cinema italiano, temos grandes cineastas, como Federico Fellini, com seus filmes oníricos, autobiográficos e críticos. Um dos grandes cineastas modernos, Fellini criou uma quantidade significativa de clássicos do cinema, como “A estrada da vida” (1954), “A doce vida” (1960), “Oito e meio” (1963), e “Amarcord” (1973). Fellini contava com uma gama de grandes artistas que

O enigma de Kaspar Hauser (1974). Direção: Werner Herzog

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2Cp12wy>>.

quase sempre trabalhavam em seus filmes, como sua companheira, Giuletta Masina, uma das maiores atrizes italianas do século XX.

Michelangelo Antonioni é outro importante cineasta italiano. Suas obras elevaram o cinema a um profundo debate existencial sobre a condição humana, em filmes como “A aventura” (1960), “A noite” (1961), e “O eclipse” (1962), que foram marcados pela interpretação de outra grande atriz italiana, Monica Vitti. Antonioni é uma referência do cinema moderno. Após esses três filmes, que compõem a chamada “Trilogia da incomunicabilidade”, ele produziu filmes que se identificaram com o momento cultural de transformação do mundo. Os seus filmes influenciaram muitos artistas de diversas línguas, muito pelo teor “plástico” e conceitual de suas obras. Entre elas, são essências as obras: “Blow-Up” (1966), “Zabriesky point” (1970), e “Profissão: repórter” (1975).

Por fim, citaremos um dos grandes pensadores e rebeldes do cinema moderno, o poeta e cineasta Pier Paolo Pasolini. A obra literária e cinematográfica de Pasolini é um marco da arte moderna. Com os seus filmes inventivos, críticos e poéticos, Pasolini flertou, por um lado, com a literatura clássica e com a ópera; e, por outro, com as questões sociais, políticas e revolucionárias. Entre os filmes de Pasolini, podemos citar “Teorema” (1968), “Medeia” (1969), “O evangelho segundo São Mateus” (1974), “As mil e uma noites” (1974), além de “Salò ou os 120 dias de Sodoma” (1976), seu “filme-testamento”.

Ainda podemos citar as obras de outros cineastas importantes. Temos os filmes críticos de Marco Bellochio, como “De punhos cerrados” (1965); as obras ousadas, que misturam cinema e psicanálise, da cineasta Lina Wertmüller, como o polêmico “O porteiro da noite” (1974); os filmes devedores da estética neorrealista dos irmãos Paolo e Vittorio Taviani, como “Pai patrão” (1977); a ousadia estética dos filmes de Bernardo Bertolucci, como em “Antes da revolução” (1964); os filmes líricos de Valerio Zurlini, como em “A moça com a valise” (1961); os filmes de terror moderno, como as obras dos cineastas Dario Argento, Lucio Fulci e Mario Bava; a vertente de filmes com temas mais políticos, de cineastas como Elio Petri, com o clássico “A classe operária vai ao paraíso” (1971); e o cinema autorreflexivo de Ettore Scola, que colocou nas telas, os debates e as paixões de sua própria geração, com o clássico “Nós que nos amávamos tanto” (1975).

Assim como o cinema italiano, o cinema francês também teve uma geração que chamamos de “*pós-nouvelle vague*”, com filmes esteticamente

ousados e com uma linguagem muitas vezes autobiográfica, com reflexões existenciais e políticas, como os filmes dos cineastas Phillippe Garrel com “A cicatriz interior” (1972) e de Jean Eustache, com “A mãe e a puta” (1973). Há também um cineasta que nesse período já era veterano e influenciou essa geração. Trata-se de Robert Bresson, que está por trás de clássicos do cinema francês como “As damas do Bois de Boulogne” (1945), “Pickpocket” (1959), “O processo de Joana D’arc” (1962), “Mouchette” (1967), entre muitos outros.

Há cineastas menos identificados a uma nacionalidade, como o grande Louis Buñuel, que estudamos no capítulo sobre o cinema surrealista. Buñuel fez seu primeiro filme com o seu amigo, o pintor Salvador Dalí, no clássico surrealista “Um cão andaluz” (1928). Após esse período, Buñuel morou em diversos países, como México, Estados Unidos e França, e produziu diversos filmes, sempre com seu toque surrealista e crítico, como “O anjo exterminador” (1962), “A bela da tarde” (1967), “O discreto charme da burguesia” (1972), e “Esse obscuro objeto do desejo” (1977).

VOCÊ SABIA?

Os festivais de cinema

Com o *boom* de cinemas novos no mundo todo, questionou-se também a exibição comercial dos cinemas. Ressalta-se que a maior parte dos filmes exibidos nas salas de cinema de todo o mundo eram aqueles produzidos em Hollywood, como acontece até hoje, inclusive.

Os festivais de cinema, à época, foram espaços muito importantes de debate, reflexão e exibição desses novos cinemas. Festivais como os de Berlim, Cannes e Veneza foram e são (até hoje) referências.

Em nosso tempo, os festivais possuem inúmeros formatos e tendências. Há festivais de filmes inéditos, de filmes antigos, de curtas, de animação, de filmes de um só país, de um só gênero. O que há de diversidade audiovisual há de diversidade de festivais.

Em Brasília, temos o Festival de Brasília do Cinema Bra-

sileiro, um dos mais importantes do país, com início em 1965. Atualmente, há também o Festival Taguatinga de Cinema, com início em 1998; e o Curta Brasília, com início em 2012.

Temos também o Festival de Filmes de Curta-Metragem do Instituto Federal de Brasília, no qual competem os filmes produzidos por seus estudantes.

Além desses, há vários outros festivais que você pode conhecer e acompanhar. Assim como os cineclubes, os festivais são espaços essenciais de acesso ao audiovisual, de fomento a novos cineastas, e de debates sobre as produções.

Conheça os festivais:

Festival de Brasília do Cinema Brasileiro:

<<http://www.festivaldebrasil.com.br/>>;

Festival Taguatinga de Cinema:

<<http://festivaltaguatinga.com.br/>>;

Curta Brasília:

<<http://www.curtabrasilia.com.br/>>.



Festival Curta Brasília

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2oaoOHM>>.



CURTA AÍ!

Hiroshima, meu amor (1959)

A modernidade de “Hiroshima, Meu Amor”

O filme “Hiroshima, meu amor” (1959) é um dos grandes representantes do cinema moderno. É um filme que não se concentra apenas na importância de seu diretor, Alain Resnais.

O roteiro de “Hiroshima” foi escrito pela escritora francesa Marguerite Duras, considerada uma das principais vozes da literatura no século XX. Seus livros foram incorporados ao que se chamou de *nouveau roman* (novo romance francês), que, entre outras características, traz ao debate o modo como se apresenta o tempo nas narrativas.

Esse é um dos pontos altos que faz de “Hiroshima, Meu Amor” um grande filme: a questão do tempo e como ele se vincula necessariamente à nossa memória.

Por mais que tentemos “fixar” o tempo em datas e calendários, organizá-lo em manuais, como este de História do Cinema, o tempo se torna muito mais complexo quando o associamos à maneira como o representamos a partir de nossa memória.

O tempo passa, assim, a não ser necessariamente cronológico, ele possui outra lógica; nesse caso, mais sensorial, afetiva. Essa lógica faz com que cruzemos eventos da nossa vida pelos mais diversos motivos: um cheiro, uma cor, uma palavra, uma imagem.

As influências da psicanálise (de Freud e Lacan) e da literatura moderna (de Marcel Proust, James Joyce e Virginia Woolf) são paradigmáticas para esse tipo de narrativa no cinema moderno.

As formas como representamos o tempo narrativo interior, através dos fluxos de consciência e da relação entre tempo, existência e morte, junto aos entrelaçamentos entre os tempos pessoais e coletivos, são características que permeiam o roteiro de Duras e as imagens de Resnais, tornando o filme uma obra madura e profunda. “Hiroshima, meu amor” levou o debate filosófico sobre o tempo no cinema a outro patamar.

Assim como os outros filmes do cinema moderno, sua sinopse é muito simples: uma atriz francesa vai a Hiroshima fazer um filme sobre a Segunda Guerra, que já havia terminado há mais de 20 anos.

Um médico, nascido em Hiroshima, não estava lá quando do ataque da bomba atômica. No “hoje” do filme, ele está casado e vive na cidade.

O encontro dos dois é o encontro de suas memórias, tanto as pessoais como as coletivas, as memórias do sofrimento vivido por cada um e as memórias da guerra. A poesia das palavras de Duras sustenta a modernidade das imagens, dos planos e dos enquadramentos de Resnais. O horror da guerra se mistura à beleza do amor. A ficção e o documentário se chocam. Estamos diante de outro tipo de cinema.

O trecho a seguir, o prólogo do filme, é uma das grandes sequências do cinema. Ele mostra como o cinema moderno realmente se elevou a uma arte que poderia debater as suas características essenciais: o tempo e a memória.

Digite a senha “hiroshima” e veja-o aqui: <<https://vimeo.com/256177996>>.

Vamos rever!

Nesta unidade (03), estudamos o cinema moderno!

Vimos que o sistema de estúdios da narrativa clássica hollywoodiana já estava sendo questionado por diversos cineastas após o cinema falado e antes da Segunda Guerra Mundial.

Jean Renoir e Orson Welles são dois exemplos de cineastas que buscavam outros formatos para contar histórias audiovisualmente, fazendo uso de mais mobilidade da câmera, de mais inventividade nos enquadramentos e nos movimentos, do plano-sequência, da profundidade de campo, e da ambiguidade dos roteiros. Todos esses elementos contribuíram para que esses cineastas fossem referência para os cineastas do pós-guerra.

Após a Segunda Guerra Mundial, dos escombros da Itália fascista derrotada surge a Resistência italiana, que culturalmente se organizou no movimento neorrealista italiano. Os modos de produção, de atuação e de escrita dos roteiros, além da relação ética e política desses filmes, eram completamente diferentes do cinema hollywoodiano.

Os cineastas foram às ruas filmar o que havia se passado logo após a guerra. As personagens eram interpretadas tanto por atores profissionais quanto por não atores que haviam passado por aqueles mesmos dramas.

A relação entre documentário e ficção fica menos diferenciada. Cineastas como Rossellini, de Sica e Visconti filmam um novo ser humano que ainda tenta resistir ao horror da guerra e às suas consequências. Para isso, os cineastas possuíam equipamentos mais leves, sem grandes aparatos dos estúdios, e apresentavam histórias contundentes sobre os marginalizados da sociedade.

Essa estética, de um outro realismo, despertou no teórico e no crítico André Bazin a escrita de uma teoria sobre o cinema que buscasse, em sua técnica mecânica e objetiva, os seus princípios estéticos, ou seja, a natureza realista essencial da imagem cinematográfica. A profundidade de campo e o plano-sequência foram, portanto, técnicas que permitiram aos filmes um realismo maior que aquele legado pela narrativa clássica e sua “montagem invisível”.

Esse incremento teórico nascido nas revistas de cinema francesas, nos cineclubes e nos festivais foi a base para a formação dos cineastas-críticos da *Nouvelle Vague* francesa.

Isso se traduziu em uma leitura sobre como se estruturava a forma do filme, e sobre como o diretor a elaborava através de sua *mise-en-scène*. A

gramática do cinema clássico passa a ser questionada.

Nos primeiros filmes de Godard, vemos, por exemplo, todo um arsenal de desconstrução das técnicas narrativas clássicas – ousadias formais que propunham outras formas de contar histórias nos filmes, de apresentar imagens, de questionar o mundo.

A *Nouvelle Vague* foi uma reviravolta técnica e conceitual em todo o mundo. Influenciados por suas ideias, vários países promoveram concepções próprias sobre o que seria o cinema moderno dentro de suas cinematografias.

Os cinemas modernos explodiram em várias localidades diferentes (Brasil, América Latina, Japão, Alemanha, países africanos, países do Leste Europeu...). Esses jovens questionavam a estética e a política de seus países, propondo novos formatos de produção e exibição. Em muitos casos, viam suas obras como objetos de intervenção política.

O mundo estava em ebulição política, social, econômica, cultural e sexual, e o cinema moderno foi a imagem transgressora dessa ebulição em todos os cantos do mundo.

ATIVIDADES DA UNIDADE 03:

Faça uma pesquisa a partir das questões apresentadas:

1. Escolha um destes cineastas – Jean Renoir ou Orson Welles –, e faça um comentário sobre a importância que eles tiveram para o cinema moderno.
2. Comente sobre o contexto em que se deu o neorealismo italiano e sobre suas principais características.
3. Diga quais foram as principais inovações da *Nouvelle Vague* francesa e o que se entendia por “cinema de autor”
4. Por que a profundidade de campo e o plano-sequência são importantes para a teoria do cinema de André Bazin?
5. Pesquise um país que possua um movimento do cinema moderno e comente um pouco sobre ele.

UNIDADE 04

Os cinemas contemporâneos e o audiovisual (1980-atualidade)

O fim dos anos 1970 e o início dos anos 1980 são um processo de transformação do audiovisual em vários aspectos.

As salas de cinema não eram mais o único espaço de entretenimento popular. A televisão, desde sua chegada, vinha tomando cada vez mais espaço. São características desse momento o crescimento das cidades, da violência e das desigualdades; o fechamento das salas de cinema de bairro; a facilidade da fruição audiovisual privada proporcionada pela televisão; e o aparecimento do vídeo.

Você hoje pode achar normal e natural termos acesso ao audiovisual. A abundância das telas em nossa vida e em nosso cotidiano é muito presente.

Quando as videolocadoras e as fitas VHS surgiram nesse período, houve uma grande modificação na exibição audiovisual. Para ver um filme antigo que não fosse lançamento, você não precisaria esperar, por exemplo, uma retrospectiva em uma cinemateca, que só existia nos grandes centros.

Você poderia alugar um vídeo, assistir em sua casa quantas vezes quisesse, e devolvê-lo depois. Temos, então, com o VHS e as videolocadoras, o princípio da consolidação da exibição audiovisual privada (e não mais coletiva, na sala de cinema), que depois se desenvolveria nos formatos de DVD e de *Blue-Ray*. Com a *Internet*, surgem o *download*, o *streaming* e os serviços de vídeo sob demanda.

Historicamente, é também um período que convencionamos chamar de “pós-modernismo”. Todas as linguagens artísticas – artes visuais, literatura, audiovisual e artes cênicas – passam, de uma forma ou de outra, por um certo esgotamento das inovações técnicas e conceituais que foram propostas pelos artistas modernos durante todo o século XX. No audiovisual, não é diferente. No fim da unidade 02, vimos como as técnicas do cinema moderno foram reincorporadas pela indústria hollywoodiana, tendo como consequência o filme *blockbuster*.

As próprias questões políticas, tão fundamentais para os cinemas mo-

ernos, debatiam, nesse período, a falta de perspectivas e visões totalizadoras da realidade. Por exemplo, se o capitalismo e sua desigualdade essencial não eram o caminho a seguir, também não o eram as experiências socialistas que se transformaram em ditaduras de Estado.

É por isso que denominamos esse período de “pós-moderno”. É o período da crise das “metanarrativas”, pois não era possível enxergar em nenhum desses dois grandes sistemas econômicos as soluções para os problemas do mundo.

Não é mera coincidência o período ser marcado pelo niilismo. Na música e nas periferias das grandes cidades do mundo, o *punk* é uma resposta crua dos jovens que não tinham perspectivas. O neoliberalismo (de Margaret Thatcher no Reino Unido e de Ronald Regan nos Estados Unidos) torna-se a ideologia hegemônica dos Estados.

Na unidade 03, quando falamos da França no período posterior à Segunda Guerra Mundial, você se lembra de termos estudado que esse e muitos países da Europa construíram uma forte política conhecida como “bem-estar social”?

Uma das principais questões naquele momento era como o Estado poderia salvaguardar os cidadãos com direitos sociais e trabalhistas. A ideologia neoliberal buscou suprimir essa função da responsabilidade do Estado.

Trata-se de um aprofundamento do capitalismo, no sentido de o Estado não intervir nas relações econômicas e, conseqüentemente, sociais. Os próprios mercados se autorregulariam. A partir da concorrência, haveria melhores serviços e condições de sobrevivência.

Esse sistema, ainda vigente, mesmo que com transformações, é o pano de fundo para um tipo de arte que não busca necessariamente um embate político, como vimos no cinema moderno.

Outras questões tornam-se importantes, como a própria relação com a linguagem e o retorno do elo com o espectador. Antes confrontado pelo cinema moderno, o espectador agora se reidentifica com o audiovisual de exibição global, que se baseia na junção das técnicas da gramática clássica com as inovações modernistas.

Os filmes passam a fazer mais referências a outros filmes. O acúmulo das imagens do século XX, o acesso proporcionado pelos vídeos, e as novas câmeras tornariam o audiovisual mais intertextual.

A originalidade deixa de ser um valor. O importante é como se organizam

todas essas referências das imagens do mundo. Abrem-se conceitos como o *simulacro*, o *pastiche*, a *paródia* e a *nostalgia*.

Por outro lado, o vídeo torna-se um meio de experimentação ousado, fora do formato de filme de longa-metragem da sala de cinema. Além disso, as televisões abrem espaço para novas narrativas audiovisuais, como as séries e as minisséries.

As diferenças nacionais diminuem, os fluxos imigratórios aumentam, e os cinemas de todo o mundo ganham um pouco mais de destaque.

Temos, nos anos 1990, por exemplo, o crescimento do cinema do Oriente Médio. Vários cineastas do Irã ganharam prêmios em festivais mundiais.

Nesse contexto, o cinema de Hollywood, com os *blockbusters*, atinge de forma agressiva cada vez mais mercados. Os Estados nacionais buscam, dessa forma, proteger seus produtos culturais, criando políticas públicas e mecanismos de financiamento para proteger suas identidades nacionais.

O audiovisual passa a ser debatido como patrimônio cultural da humanidade, e a preservação dos filmes antigos ganha mais importância, seja pelas cinematecas, seja pelas pesquisas sobre como preservar películas antigas e formatos digitais da nossa era. Como cuidamos das imagens do mundo? Além disso, como se organiza o mundo do trabalho no audiovisual? Quais são as diferenças entre as produções dos sistemas mais hierarquizados e as produções independentes? Qual a relação entre trabalho, política pública e mercado?

Observaremos com mais detalhes esses aspectos, mas antes comentaremos sobre a questão do documentário, que ficou um pouco à margem até aqui.

Com os avanços tecnológicos e a possibilidade de produzirmos imagens a todo momento, torna-se mais premente o debate sobre como se orienta a relação entre imagem e realidade.

Os documentários sempre se colocaram nesse embate entre a imagem e o real, sua questão mais relevante. Mas como se manipula e se apresenta o real? Qual é o nível de relação entre a imagem que produzimos mecanicamente e a própria realidade? Uma imagem documental é a “verdade” da imagem? Como ficção e documentário dialogam? Quais são os limites nesse contexto?

4.1 – BREVE HISTÓRIA DO DOCUMENTÁRIO CLÁSSICO, MODERNO E CONTEMPORÂNEO²

É importante você voltar ao glossário e reler os tópicos *ficção* e *documentário*. Esses termos são hoje muito debatidos e não se fecham em categorias estanques; eles se tocam, não se separam com facilidade.

Formalmente, chamamos o cinema documentário de não ficção, que é diferente do roteiro ficcional. Nos documentários, geralmente há um argumento. Não há atores, mas há “personagens”, pessoas entrevistadas ou acompanhadas pela câmera (isso varia conforme o tema e o estilo do documentário).

Há sobretudo essa relação intrínseca entre quem produz a imagem e aqueles que têm suas imagens captadas – “os objetos” do filme, como os chamamos.

A questão ética da alteridade e o modo como se filmam outras pessoas são o cerne do documentário.

Por esse motivo, uns dos debates mais importantes sobre o documentário é a questão da voz. Quem fala em um documentário? E como fala?

Eu posso fazer uma entrevista com uma pessoa e não intervir em nenhum momento. Posso deixá-la falar. Depois, na montagem do filme, posso descontextualizar essa fala, dar outra conotação ao que ela representa ou quer dizer.

Posso ainda fazer com que o discurso daquele que fala se torne o discurso do filme, como se fosse um meio, um veículo para aquele discurso.

Nesse caso, então, essas pessoas são os diretores do filme? Como se dá essa linha que ora separa, ora une a câmera daquele que produz as imagens e daquele que fornece sua voz e suas imagens para um documentário?

No documentário, independentemente do tema, é essa a questão que aparece de antemão. Como se trata de uma não ficção, e como há personagens (embora não escritos em roteiros, já que são pessoas interpretando a si mesmas dizendo a “verdade” sobre determinado assunto), qual é, então, o grau de intervenção do documentário sobre essa realidade e sobre a voz dessas pessoas?

Como produzir uma imagem do outro? Quais os limites éticos do docu-

2 Este capítulo foi realizado com o auxílio do professor e pesquisador de documentários André Bonotto.

mentário? E como todo esse debate conceitual se apresenta esteticamente nas telas e nas imagens que vemos?

Precisamos rever até como nós, espectadores, recebemos essas imagens. O senso comum define essas categorias assim: se for ficção, é mentira; se for documentário, é verdade.

Você se lembra de quando falamos do neorealismo italiano e de André Bazin, na unidade 03? Os filmes desse período e esse teórico acreditavam no poder da imagem, na revelação de uma verdade do real que se punha em frente à câmera, porque a objetividade dessa máquina necessariamente captaria o que estivesse à sua frente, independentemente do recorte dado a ela.

Com uma interpretação mais radical, então, podemos dizer que todo filme é um documentário.

Como assim?

Bem, toda obra audiovisual nos apresenta no mínimo os dados reais das gravações daquelas imagens. Se você as vê, então obviamente elas aconteceram, mesmo que tenham sido manipuladas posteriormente.

As pessoas, seus corpos, suas roupas, seus modos de falar e agir *estão* ali nas imagens. Por mais que seja uma ficção, há dados do real ali expostos que nos evidenciam uma objetividade necessária da captação mecânica da câmera.

Os primeiros filmes dos irmãos Lumière que vimos na unidade 01 são eles próprios as primeiras referências que temos dos documentários. Nos anos 1920, temos os documentários de Dziga Vertov, que reinventou o gênero na vanguarda russa.

Temos também outro marco dos documentários, que é “Nanook, o esquimó” (1922), dirigido por Robert Flaherty ainda no período mudo.

Nanook é um esquimó que luta pela sobrevivência junto com a sua família e a sua comunidade. A questão desse documentário é que muitas das cenas foram encenadas para o filme, por mais que essas ações fossem realizadas por Nanook e seus companheiros diariamente.

Como se dá, então, essa relação com a realidade? É esse tipo de questionamento que nos apresentam os documentários. Nanook é um dos primeiros a apresentar essas questões.

Vejamos um pequeno trecho desse clássico: <https://youtu.be/3hm_2vjhvPQ>.

Com a chegada do som, as entrevistas tornaram-se obviamente mais presentes; poderíamos ouvir as pessoas, suas vozes.

A impressão de realidade que o cinema sonoro nos trouxe, e que já estudamos no cinema de ficção, é igualmente importante para o documentário.

Nos anos 1950 e 1960, os equipamentos para a captação de som se tornaram mais leves e ágeis, permitindo mais realismo às imagens. Os documentaristas saíram às ruas, filmaram as pessoas e os eventos. Em suma, observaram o mundo.

Chamamos de “modo observativo” esse tipo de documentário. Os cineastas não interagem com o que veem, eles filmam os acontecimentos com o mínimo de intervenção possível. Há até uma metáfora para ilustrar esse tipo de documentário: a mosca na parede. Os documentaristas observativos olham e filmam o mundo como se pretendessem não estar ali.

Um dos filmes mais importantes desse tipo de documentário é “Primárias” (1960), dirigido por Robert Draw, que acompanhou John Kennedy (então candidato à presidência pelo Partido Democrata norte-americano; depois eleito), sua esposa, Jacqueline Kennedy, e sua equipe de campanha.

A cena que veremos é de um comício breve, algo bastante comum em campanhas. A esposa de Kennedy é quem fará o discurso. O cineasta, inicialmente preferindo não filmar Jacqueline de frente, filma suas mãos. Nesse detalhe, encontramos uma “verdade”, um dado do real na cena: o nervosismo antes de um discurso.

Esse tipo de sutileza observacional e a busca pela “verdade” são responsáveis por um gênero importante na história do documentário.

Assistamos ao trecho aqui: <<https://youtu.be/KYFQRC5w6Nc>>.

Depois do cinema moderno, estudado na unidade 03, a diferenciação entre documentário e ficção diminui. Os âmbitos privados e públicos se misturam, e o documentário passa a ficcionalizar mais as ações.

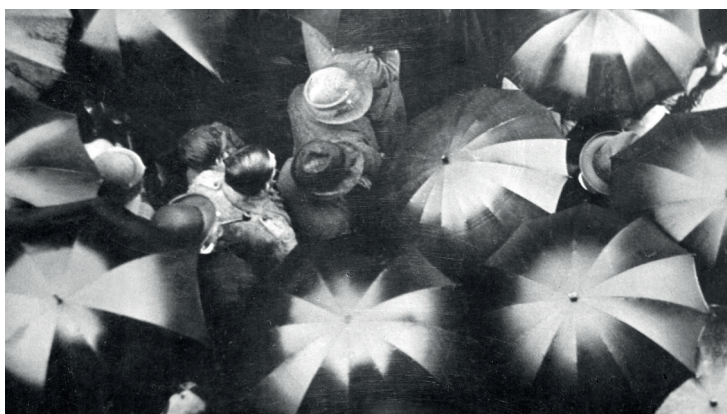
Os entrevistados compreendem melhor que, mesmo falando de suas vidas, estão como que “interpretando” para a câmera. O documentário moderno e contemporâneo não se sujeita às categorias clássicas do cinema.

Se há uma câmera, há sempre uma “performance” da pessoa filmada. Nunca é o “real”, mas a interpretação que a pessoa faz de si mesma na frente da câmera. Não que isso seja uma “mentira”, mas a verdade talvez seja mais complexas, talvez caibam nela ilusões, sonhos e desejos, ou seja, o que importa é a “verdade” de interpretação da realidade no momento em que a câmera está gravando.

Temos vários filmes e cineastas que pensam o documentário dessa forma, como algo performativo, que é como nomeamos esse tipo de filme. Para citar um brasileiro, temos “Pan-cinema permanente” (2008), um documentário sobre o poeta Wally Salomão dirigido por Carlos Nader. Nesse filme, Wally performa para a câmera a todo momento, criando e recriando personagens de si, reinventando-se em frente à câmera. Vejamos um trecho aqui: <<https://youtu.be/xRlkyJUyj9Q>>.

Os documentários possuem uma história riquíssima e diversificada. Recapitulando, temos os documentários poéticos, como os das vanguardas dos anos 20; os documentários expositivos, como “Nanook, o esquimó”; os documentários observativos, como “Primárias”; e os performáticos, como “Pan-cinema permanente”. Além desses, há as categorias de documentários participativos, que são aqueles em que os realizadores, nas entrevistas, participam mais ativamente da narrativa. Há também o documentário reflexivo, fruto do cinema moderno, que reflete, critica e propõe novas formas de fusão entre ficção e documentário, questionando as próprias categorias que citamos.

Os documentários, em todas suas categorias, sempre estão singularmente nesse jogo entre realidade e imagem, entre o eu e o outro, entre quem produz as imagens e quem é captado nelas, entre o que é ficção e o que é documentário. Como passamos rapidamente por alguns pontos, aproveite para pesquisar e conhecer melhor essa história!



Chuva (1929). Direção: Joris Ivens.

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2pfW0z3>>.



Don't look back (1967). Direção: D. A. Pennebaker

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2pfW0z3>>.



Crônica de um verão (1960). Direção: Jean Rouch e Edgar Morin

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2FVZCPZ>>.

4.2 – A NOVA HOLLYWOOD E OS CINEMAS PÓS-MODERNOS

Você se lembra dos termos que usamos para caracterizar o cinema do início dos anos 1980 até a nossa atualidade como pós-moderno? São termos como “cinema referencial”, “intertextualidade”, “simulacro”, “cópia”, “pastiche”, “paródia” e “transnarrativa”. Esses conceitos perpassam as narrativas audiovisuais que didaticamente inserimos nesse período histórico que chamamos de “pós-modernismo”.

Primeiramente, o cinema já havia deixado de ser o principal meio audiovisual de entretenimento. A televisão (e a sua praticidade), as mudanças comportamentais do espectador, a reinvenção de Hollywood após sua crise, e a multiplicidade de plataformas audiovisuais, todos esses elementos permitiram o fortalecimento do termo “audiovisual”.

Os *blockbusters* tornaram-se os carros-chefe da indústria de entretenimento. Os filmes não possuíam mais sequências apenas, como tínhamos em “O poderoso chefão”; eles se tornaram franquias, como “Guerra nas estrelas”.

Há, assim, uma rede econômica que abarca um mesmo produto. Veja “Star Trek” e seus vários *spin-offs*, que são as séries derivadas, além dos próprios filmes da série.

No Brasil, temos como exemplo “O auto da Compadecida”, minissérie de sucesso produzida por Guel Arraes na TV Globo e que depois se tornou filme.

Essas relações transnarrativas envolvem muitos meios, dos quais derivam produtos extra-audiovisuais. O *marketing* torna-se mais influente, e o poderio econômico dos grandes centros de produção – seja Hollywood no mundo, seja a Globo no Brasil – passa a ocupar espaços hegemônicos.

Por outro lado, temos cineastas que se utilizam dessa alta referencialidade como forma de invenção artística. Nos anos 1990 e nos anos 2000, temos os filmes de um dos cineastas mais inventivos, capaz de utilizar todas as referências da história do cinema de uma maneira inovadora. Com certeza você já deve ter ouvido falar de Quentin Tarantino.

Os filmes de Tarantino recriam gêneros: em “Cães de aluguel” (1992) e “Pulp fiction – Tempo de violência” (1994), temos o gênero policial e o gênero *noir*; em “Jackie Brown” (1997), temos o cinema *blaxploitation* norte-americano; em “Kill Bill” (2003 e 2004), temos o cinema asiático de *kung-fu*; e em “Bastardos inglórios” (2009), temos o filme de guerra.

Tarantino recria e homenageia referências audiovisuais que não são

apenas as dos grandes filmes da história do cinema, mas de filmes obscuros, de gêneros que não são muito estudados, como os filmes de *kung-fu*; o faroeste italiano, chamado de *spaghetti western*; e os *giallo* filmes, que são os filmes de terror italianos.

Alguns gêneros audiovisuais são muitas vezes relegados pelos estudos dos pesquisadores da área de audiovisual, gêneros que você não verá em manuais da história do cinema (como este, inclusive!), mas são gêneros aos quais Tarantino fornece roupagem contemporânea.

Ele não copia suas referências apenas; ele comenta essas referências e reinventa seus sentidos dentro das próprias narrativas de seus filmes. Não há hierarquias entre uma cultura considerada alta e uma cultura considerada baixa. Tudo vira motivo de paródia, homenagem e intertextualidade.

Vejamos um vídeo curto que mostra algumas das várias referências presentes em seus filmes: <<https://youtu.be/JHSmtle4IVk>>.



Pulp fiction (1994). Direção: Quentin Tarantino

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2omMJDJ>>.

4.3 – O VÍDEO E AS NOVAS EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS

Assim como o som, a cor e a televisão, a chegada do vídeo foi uma mudança estrutural para o audiovisual.

Você se lembra do nosso comentário sobre a recepção do vídeo e a mudança no comportamento do espectador em relação à exibição?

As pessoas agora poderiam alugar vídeos em videolocadoras e assistir aos filmes de forma privada. A exibição pública e paga nas salas de cinema não era mais o único espaço de exibição. A televisão já havia rompido essa hegemonia da sala de cinema anteriormente.

As pessoas poderiam inclusive criar suas próprias gravações. Lembre-se de alguns dos filmes dos irmãos Lumière. Havia vários filmetes domésticos sobre as famílias deles. Ao longo do tempo, as câmeras de cinema foram se tornando menores, mais ágeis. Todo o cinema moderno foi possível por causa dessas inovações tecnológicas, já que as câmeras mais leves permitiam sair dos estúdios para filmar as ruas.

Com a chegada do vídeo, houve uma enorme proliferação das imagens familiares. As pessoas filmavam seus aniversários, casamentos, formaturas e momentos de lazer, algo hoje amplamente naturalizado com as câmeras dos celulares, que registram esses momentos a todo instante. Nossa época, inclusive, caracteriza-se exatamente pela acumulação e pelo saturamento dessas imagens.

Foi com a chegada do vídeo que o audiovisual ficou mais próximo de quem antes apenas o fruía. As pessoas possuíam mais acesso a câmeras de vídeo, e esses equipamentos tornaram-se objetos recorrentes em nossas vidas.

Mesmo sem algum tipo de aprendizagem técnica, todos intuímos, a partir das próprias máquinas, como produzir essas imagens. Nós provavelmente sabemos mais sobre o audiovisual do que pensamos.

As artes visuais começaram a incorporar o vídeo como forma de apresentação artística. Desde as vanguardas históricas, essa relação se orienta muito mais pela experimentação das possibilidades da imagem do que pela construção dramática da narrativa.

Os filmes do cinema experimental norte-americano citados na unidade 02, filmes de cineastas como Maya Deren e Andy Warhol, já usavam o cinema como uma experimentação da imagem pelas artes plásticas.

Como o vídeo facilita o acesso às câmeras, essa produção se intensifica.

Temos um gênero para essa produção, a videoarte. Artistas importantes como o sul-coreano Nam June Paik e a brasileira Letícia Parente são exemplos do uso do vídeo nesses contextos de exposições audiovisuais em galerias de arte e outros espaços que não as salas de cinema e a televisão.

Outro gênero que não surgiu com o vídeo, mas cuja produção cresceu enormemente, foi o videoclipe. O videoclipe também tem antecedentes nas vanguardas. O cineasta russo Dziga Vertov já tentava articular possíveis efeitos sonoros à montagem com o objetivo de criar outro tipo de narrativa.

O videoclipe se tornou depois uma veiculação publicitária das músicas, como os videoclipes de Elvis Presley, nos anos 1950; e dos Beatles, nos anos 1960.

Com a chegada da MTV (*Music Television*) nos Estados Unidos, nos anos 1980; e no Brasil, nos anos 1990, o videoclipe continua sendo um veículo publicitário das músicas, mas adquire também uma dimensão de experimentação audiovisual, de construção de novas narrativas, formas diferentes e ousadas de pensar a relação entre som e imagem.

Para finalizarmos esta unidade, teremos música!

Vamos assistir a dois videoclipes. Um é provavelmente o videoclipe mais exibido e visto da história: o clássico “Thriller” (1982), com música de Michael Jackson e direção de John Landis. Perceba como o videoclipe incorpora mais a narrativa dramática, como há uma história com personagens, o gênero do terror sendo referenciado, e como a música se organiza com as imagens:

<<https://www.youtube.com/watch?v=sOnqjkJTMaA>>.

Agora temos um dos diretores de videoclipes mais inventivos dos anos 1990, o cineasta francês Michel Gondry.

Ele dirigiu dezenas de videoclipes, e suas experimentações audiovisuais alinharam a música com os mais diversos efeitos de montagem e de manipulação de imagens, em obras audiovisuais que elevaram o gênero do videoclipe a um patamar estético.

Vamos assistir ao videoclipe de “Let forever be”, do duo de música eletrônica Chemical Brothers, com direção de Michel Gondry: <<https://www.youtube.com/watch?v=s5FyfQDO5g0>>.



Instalação audiovisual de Nam June Paik

Fonte: Disponível em: <<http://s.si.edu/2DudVGk>>.

4.4 – DOGMA 95

Voltando ao cinema e aos filmes de longa-metragem, temos, nos anos 1990, um movimento cinematográfico que trouxe o vídeo para os filmes de forma inventiva e transgressora.

As produções cinematográficas nos anos 1990 ainda não eram realizadas em vídeo digital, como é comum hoje. A película ainda era o suporte das filmagens, e isso implicava certa visão estética, o “look” da imagem.

O vídeo ainda era visto como um formato de experimentação, de produções nas televisões, por exemplo.

Quando falamos sobre o cinema e o audiovisual permitirem a impressão de realidade, o vídeo é um passo a mais nesse caminho. O vídeo trouxe mais “realismo”; é como utilizamos hoje, por exemplo, as câmeras dos celulares.

Nesse contexto, os filmes ainda rejeitavam o vídeo, porque ele não trazia aquela “imagem de cinema” da película que estava introjetada nas memórias audiovisuais dos realizadores e do público.

O movimento Dogma 95, nesse sentido, foi um grande acontecimento cinematográfico. Ele foi criado por cineastas dinamarqueses, sendo seus fundadores Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, que se utilizaram da facilidade do uso do vídeo como ferramenta estética e política para criticar o sistema de produção ilusionista hollywoodiano.

Como forma de pensar, formar e criar um outro tipo de cinema, com

outras regras (anti-ilusionistas, transgressoras e subversivas), esses cineastas listaram regras que os primeiros filmes desse movimento seguiam – quase todas – à risca.

As imagens eram feitas por câmeras de vídeo semiamadoras. Não havia iluminação ou qualquer adesão a técnicas ou truques fotográficos. O filme não poderia ter um gênero específico. Além disso, a filmagem não poderia ser feita em estúdio, e as narrativas não poderiam ter elipses temporais; o tempo do filme era o tempo da ação dos personagens em seu presente.

As imagens eram cruas e contavam histórias duras, difíceis. Para não causar identificação com os espectadores, não poderia haver atores e atrizes famosos.

Os principais filmes são “Os idiotas” (1998) e “Festa de família” (1998). Os filmes que seguissem as regras do Dogma 95 poderiam pedir um selo do movimento. Os filmes eram numerados. Os filmes citados, por exemplo, foram chamados da seguinte forma: #1: “Festa de família”; “#2: Os idiotas”.

Enquanto muitos cineastas de outros países começavam a aderir ao Dogma 95, Von Trier foi o primeiro a fazer um filme que quebrava todas as regras que ele mesmo havia criado.

Em 2000, Trier realizou a obra-prima “Dançando no escuro”. Antes de tudo, o filme é filiado a um gênero; neste caso, um musical. Essa filiação quebra a regra estipulada no Dogma 95 de não haver essa filiação, já que os gêneros causavam identificação e ilusionismo. O diretor se utiliza, assim, justamente do mais ilusionista e antirrealista dos gêneros, aquele em que as pessoas interrompem um diálogo e começam a cantar.

O filme, porém, é muito importante para esse debate porque possui duas dimensões.

A narrativa se passa nos anos 1960, e a atriz principal é a conhecida cantora Björk. Ela é Selma, operária e mãe solteira que possui uma doença hereditária na visão. Com medo de seu filho também desenvolver a doença, ela trabalha incessantemente para guardar dinheiro e poder pagar uma operação a ele.

Contudo, um vizinho rouba suas economias, e os acontecimentos se desenvolvem em uma grande tragédia. Entre os episódios dessa vida dura, ela sonha que está cantando, como se estivesse em um musical, gênero que ama ver no cinema.

As cenas duras da vida cotidiana e da realidade de Selma são gravadas

pelas câmeras digitais, como nos filmes do Dogma, trazendo uma impressão de serem momentos mais realistas da vida da personagem.

Entretanto, as cenas em que ela se imagina cantando em um musical são produzidas em película, como se os sonhos de Selma fossem mesmo um filme musical “antigo”, distante de sua dura realidade.

Ou seja, em sua estrutura técnica e dramática, “Cantando no escuro” comenta as relações entre o digital e a película, e como dessas técnicas se desenvolvem estéticas a que esses suportes dão significados visuais.

O filme é uma severa crítica ao ilusionismo da narrativa clássica, ao uso do cinema como algo distante dos problemas reais das pessoas, como se o cinema fosse isento ou inocente por ser um “mundo de sonhos”, como Hollywood e a narrativa clássica o preconizam.

Esse filme é, na verdade, um cinema crítico e vanguardista. Mesmo não sendo considerado um “filme do Dogma”, tornou-se um marco sobre as novas possibilidades do digital na produção e na estética dos filmes.

Vejamos uma sequência dessa obra que marcou nossa contemporaneidade.

Preste atenção à imagem nos momentos de “realidade” da personagem, e nos momentos de “sonho”, quando Selma imagina estar em um musical.

Perceba como as cores mudam, e também os enquadramentos, os movimentos de câmera e o ritmo. Ou seja, atente-se à diferença que há nas imagens entre o digital e a película, entre realidade e fantasia, vídeo e cinema. Perceba como Trier junta esses suportes e realiza um filme no qual essa relação está comentada não apenas na trama, na história, mas também em sua estrutura visual.

“Dançando no escuro” consegue ser ao mesmo tempo uma homenagem aos musicais e uma dura crítica aos efeitos do ilusionismo do cinema clássico hollywoodiano. É um filme belo e trágico. Vejamos esta sequência: <<https://youtu.be/yFo0PleOwZI>>.



Os idiotas (1998). Direção: Lars Von Trier
Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2BHMAmZ>> .



Festa de família (1998). Direção: Thomas Vinterberg
Fonte: Disponível em: <<https://glo.bo/2EUqVcX>> .

4.5 – OS CINEMAS DE FRONTEIRAS E OS NOVOS CINEMAS NACIONAIS

Os anos 1990 foram marcados pelo fenômeno da globalização.

O fim da União Soviética, o avanço das tecnologias da informação e da comunicação e o início do uso da *Internet* promoveram mais transações econômicas e trocas culturais.

A globalização também contribuiu para as coproduções, as trocas de informações e os financiamentos compartilhados. Nesse período, blocos econômicos como a União Europeia e o Mercosul foram formados. Tratados de

coprodução entre os países também foram firmados. Hoje em dia, por exemplo, o Brasil possui acordos de coprodução com Portugal e com os países do Mercosul, além de outras nações.

Se a globalização, por um lado, via neoliberalismo, provocou uma austeridade internacional aos Estados, o que causou inúmeras crises econômicas nos anos 1990, como a dos “Tigres Asiáticos”; por outro, também contribuiu para o acesso às cinematografias mais periféricas de países como China, Taiwan, Hong Kong e Tailândia, que antes não chegavam ao chamado mundo ocidental. O cinema asiático tornou-se muito mais presente nos festivais internacionais.

Há também uma série de filmes produzidos nos países que surgiram com o fim da União Soviética. São filmes da região dos Balcãs, da Bósnia e Herzegovina, de Montenegro e da Sérvia. Da Sérvia, temos o importante cineasta Emir Kusturika, ganhador de vários prêmios no mundo com o filme “Underground – Mentiras de guerra” (1995).

Houve também o ressurgimento de filmes de países que estavam alinhados à extinta União Soviética, como Polônia e Romênia, que teve um grande fluxo de produção de filmes nos anos 2000.

Entre os cinemas africanos, destacam-se os de língua francesa, como os de Senegal e Mali. O cineasta Abderrahme Sissako, de Mali, produziu os filmes “Bamako” (2006) e “Timbuktu” (2014), exibidos em diversos festivais e mostras no mundo.

No Oriente Médio – território marcado por guerras econômicas, culturais e religiosas; por ditaduras familiares envoltas na exploração do petróleo; pela não separação entre Estado e religião; e pelas condições de subalternidade da mulher na sociedade – surge um dos cinemas mais importantes dos anos 90, responsável por consolidar vários cineastas como os principais do mundo. É o caso do Irã.

O cinema iraniano contribuiu para o mundo conhecer um pouco mais da riquíssima e milenar cultura árabe – uma cultura oral e escrita com tradição poética e uma forma diferenciada de olhar o mundo. Contribuiu ainda para diminuir o preconceito da rápida associação que se faz da cultura árabe aos Estados ditatoriais, milícias e guerrilhas, como as que resultaram no ataque de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos.

Os filmes iranianos foram grandes sucessos nos circuitos alternativos das salas de cinema e das mostras e festivais. Nos anos 1990, seus principais

cineastas foram: Abbas Kiarostami, com grandes filmes como “Através das oliveiras” (1994), “Gosto de cereja” (1997) e “O vento nos levará...” (1999); Monsen Malkhmalbaf, com “Salve o cinema” (1995) e “O silêncio” (1998); e Samira Makhmalbaf, filha de Monsen, com “A maçã” (1998).

Depois dos anos 2000, temos a cineasta Marjane Satrapi, com um filme que foi sucesso na exibição alternativa, a animação “Persépolis” (2007). Temos ainda o cineasta Asghar Farhadi, que ganhou o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro com “O apartamento” (2016); e o importante diretor Jafar Panahi, que foi expulso do Irã por realizar filmes críticos que frequentemente colocavam as mulheres como protagonistas, evidenciando suas condições precárias de sobrevivência em filmes como “O balão branco” (1995), “O círculo” (2000) e “Fora de jogo” (2006).

Em conjunto, o cinema iraniano apresentou narrativas sob o cotidiano das pessoas, suas condições de vida, e suas relações afetivas e familiares. É um cinema devedor do neorealismo italiano, com histórias cujos protagonistas – crianças, idosos e mulheres – estão à margem da sociedade.

O cinema iraniano se conjuga com um cinema próximo do documentário, assim como o neorealismo, mas com um toque próprio, resultado da arte e da poesia milenar árabe.

Os filmes possuem muitas metáforas, simbologias e insinuações; são frutos de produções artísticas cerceadas pelo Estado, que as financiam, mas também as censuram. O cinema iraniano é poético e terno, mas crítico; suas imagens ajudam a desvendar um modo de vida e uma visão de mundo diferente das ocidentais; mostrando-nos as diferenças e a complexidade da nossa contemporaneidade.



Através das oliveiras (1994). Direção: Abbas Kiarostami

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2C95fJb>>.



O silêncio (1998). Direção: Momen Makhmalbaf

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2ofkYxx>>.



Persópolis (2007). Direção: Marjane Satrapi

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2HyCQLI>>.

4.6 – A INTERNET – DOWNLOAD, VÍDEO SOB DEMANDA, MULTIPLATAFORMAS VIRTUAIS –, E AS SÉRIES

As transformações nas tecnologias da informação e da comunicação que comentamos no capítulo anterior possuem em sua estrutura o que muitos já consideram uma das maiores invenções humanas das sociedades modernas: a *Internet*, claro.

Em relação ao consumo e à recepção de obras artísticas na *Internet*, temos, primeiramente, uma grande mudança na forma de consumir música.

Com a *Internet*, as pessoas poderiam trocar informações e dados com outras pessoas sem intermediação e sem suporte físico, de modo distinto a como ocorria antes com os CDs.

A *Internet* *desmaterializa* os suportes. Eles se tornam virtuais, arquivos de computador. Programas como o Napster, que permitia a seus usuários a troca de arquivos em MP3, revolucionaram a forma como temos acesso a bens culturais.

A indústria fonográfica quase quebrou, e as grandes empresas fonográficas judicializaram o compartilhamento, acusando os usuários de pirataria.

No audiovisual, os arquivos *torrent*, encontrados em *sites* agregadores de arquivos, como o *Pirate Bay*, também sofreram as mesmas consequências.

Compartilhar é piratear? Se você não está usufruindo comercialmente da obra, mas apenas trocando músicas e filmes, você está pirateando? Conceitualmente falando, essas questões ainda não estão resolvidas, mesmo que judicialmente todas essas empresas e esses usuários tenham sofrido as consequências do compartilhamento.

Com o avanço da *Internet*, as indústrias culturais se readaptaram, retomando hoje a hegemonia do consumo através das plataformas de *streaming*. Na música, temos o *Spotify* e o *Deezer*, por exemplo. No audiovisual, temos a *Netflix*, a *Amazon* e outras empresas.

No audiovisual, essas plataformas contribuíram para uma mudança de recepção; por exemplo, as pessoas não precisariam mais aguardar a exibição dos episódios das suas séries favoritas na televisão para vê-las.

Com o serviço de *streaming*, elas podem assistir a esses episódios quando quiserem. Mesmo que esse processo ainda esteja condicionado aos acervos disponíveis dessas empresas (e mesmo que ainda haja limitações), o espectador torna-se mais livre no seu processo de escolha.

É importante frisarmos que o serviço de vídeo sob demanda por *streaming* não é realizado apenas pela empresa Netflix, empresa da qual você provavelmente já ouviu falar ou mesmo na qual você possui uma assinatura.

A Netflix – assim como Hollywood no mercado de cinema mundial, e a Globo no nosso mercado doméstico de televisão aberta e a cabo – tornou-se hegemônica no consumo de vídeo sob demanda, mas não é a única.

Esse serviço não só é oferecido comercialmente por outras empresas, Amazon ou Globo Play, por exemplo, como também se tornou uma possibilidade de distribuição e exibição de produções independentes.

Vamos listar algumas aqui, mas há novos serviços surgindo a todo momento:

Libreflix: <<https://libreflix.org/>>;

Afroflix: <<http://www.afroflix.com.br/>>;

Retina latina: <<https://www.retinalatina.org/>>;

Mubi: <<https://mubi.com/pt/films>>;

Filmes que voam: <<http://www.filmesquevoam.com.br/>>.

O período a partir dos anos 2000 é chamado por muitos de a nova era de ouro da televisão norte-americana. A televisão aberta e a televisão fechada, além das séries produzidas pelos serviços de vídeo sob demanda, tornaram-se referência para as novas gerações.

As séries tornaram-se estética e tematicamente mais ousadas. Temas referentes às drogas, à violência, à sexualidade, aos problemas psicológicos, e às questões raciais, sociais e de gênero inundaram as temáticas das novas séries.

Esse período ainda é muito novo no audiovisual. Como estamos imersos nele, é preciso tomar muito cuidado ao tecer análises. O importante é que as séries são hoje parte fundamental de como funciona o audiovisual em toda sua cadeia – da produção à recepção.

Vamos assistir a um trecho da série “Sense8”, da empresa Netflix, uma série que lida diretamente com temas relativos à diversidade geográfica, à representatividade social e à representatividade de gênero. Suas realizadoras são duas irmãs transexuais, Lilly e Lara Wachowski, diretoras da série Matrix.

“Sense8” é muito demonstrativa de um tipo de série globalizada, na qual os consumidores de todo o mundo estão de certa forma mais conectados (tematicamente, a série trata exatamente disso).

Vamos assistir a um trecho da série: <<https://www.youtube.com/watch?v=k1XiMVMzH8A>>.



Breaking bad

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2ph4PYf>>.



13 Reasons Why

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2phaGh6>>.



3% – série brasileira realizada pela Netflix

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2HEuxh3>>.

VOCÊ SABIA?

Audiovisual e educação

Um dos temas mais prementes na nossa contemporaneidade é a relação entre o audiovisual e a educação. Por que não estudamos o audiovisual na escola?

Se aprendemos a ler com as palavras, a interpretar e a dar significado ao mundo, porque não podemos fazer o mesmo com as imagens, que transbordam em nosso cotidiano?

Durante os anos 1990 e 2000, surgem inúmeros grupos de formação audiovisual nos coletivos, nos movimentos sociais e nos cineclubes. A facilitação do acesso aos meios de produção das imagens tornou também mais próximo o entendimento de como o audiovisual funciona, incluindo as suas características e as formas pelas quais constrói os discursos.

Entre os muitos projetos, citaremos o “Inventar com a diferença”, que foi criado pela Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República em parceria com o curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense, junto com as escolas públicas de todo o país.

O “Inventar com a diferença” trabalha a formação do olhar e da linguagem audiovisual através de diversas técnicas de produção fotográfica e audiovisual. Conheça o projeto aqui: <http://www.inventarcomadiferenca.org/>.

Todo esse crescimento de coletivos de formação audiovisual foi importante para pressionar várias políticas públicas para esse setor.

Algumas das mais importantes foram a “Programadora Brasil” (<http://bit.ly/2og9FFB>) e o “Cine mais cultura” (<http://bit.ly/2oo0Adg>), programas da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura que apoiaram a criação de cineclubes e as exibições alternativas do cinema brasileiro.

Nesse período, entre os anos 2000 e 2010, foi proposta a lei de obrigatoriedade da exibição de filmes brasileiros nas escolas.

Conheça a importância dessa lei que modifica a LDB (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional), mas que ainda não foi devidamente regulamentada: aqui uma matéria sobre esse tema: <<http://bit.ly/1pxQi7l>>; e aqui um trecho modificado da lei: <<http://bit.ly/2ESTwj7>>; e além desses projetos formadores, temos o ensino formal. Os cursos de audiovisual cresceram muito no Brasil, com bacharelados, licenciaturas e cursos técnicos (como o do Instituto Federal Brasília).

Esses cursos pretendem qualificar os profissionais do audiovisual brasileiro a fim de que possam compreender e articular as diferentes áreas que compõem esse trabalho.

Se você está aqui, parabéns! Você já participa da cadeia do audiovisual brasileiro. A formação técnica é um dos pontos mais importantes e essenciais dessa cadeia criativa.

Não há produção, distribuição, exibição, preservação, formulação de conceitos e práticas se não tivermos profissionais técnicos devidamente capacitados e que compreendam as relações entre técnica e estética, e destas com os contextos sociais, econômicos, culturais e políticos das obras.

O audiovisual brasileiro só tem a agradecer a você por isso.



Projeto *Inventar com a diferença*

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2oepvk8>>.



Campus Recanto das Emas do Instituto Federal de Brasília,

direcionado ao ensino técnico de audiovisual

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2BGYJZd>>.

Vamos rever!

Chegamos ao fim de nossa primeira parte, minha gente!

Todos nós passamos por uma grande jornada pela história do cinema e do audiovisual.

Vimos como as imagens na modernidade foram se formando com a perspectiva na pintura, com os brinquedos ópticos e com o cinematógrafo. Vimos como os primeiros filmes foram realizados, como a gramática audiovisual se constituiu, formando a linguagem clássica do cinema, e também como ocorreram as transformações tecnológicas, que sempre fizeram parte da história do audiovisual, tal como o som, a cor, a televisão, o vídeo e a *Internet*.

Nesta unidade (04), vimos um pouco da história dos documentários, seus diferentes formatos e tipos, e como a questão principal desse gênero sempre se colocou nessa relação entre a ética e a estética, entre a imagem e a realidade. Os documentários poéticos, expositivos, observacionais, participativos, reflexivos e performáticos formam uma gama de tipos de documentários, com formas diferentes de apresentar essa relação entre a imagem, a verdade e a realidade.

No cinema pós-moderno, essas relações se tornam menos claras. É um cinema de referencialidade que a todo momento está comentando e recriando outros filmes. Os filmes de Tarantino são um exemplo de como os filmes recriam os gêneros na contemporaneidade, não apenas os copiando, mas dando novos olhares sobre os seus códigos.

O poderio econômico dos grandes centros produtores refortalecem a hegemonia de produção e de exibição que havia entrado em crise no período do cinema moderno. Os *blockbusters*, as franquias e as transnarrativas são os produtos desses grandes conglomerados das telecomunicações que passaram a ocupar os cinemas e as televisões.

Mesmo assim, com a chegada do vídeo, há um novo mundo de experimentações da linguagem com as artes plásticas, as videoartes. Há também os videoclipes, que renovaram a linguagem nas experimentações entre imagem e som.

Aos poucos, o vídeo foi sendo incorporado às produções cinematográficas. Nos anos 1990, temos um grande movimento, que é o Dogma 95. Formado por realizadores dinamarqueses, esse movimento foi extremamente radical em suas propostas, desde a crítica ao ilusionismo da narrativa até o uso do

vídeo como estrutura formal de sua crítica.

Além do Dogma, vimos também muita cinematografias nacionais ao redor do mundo (filmes de todos os continentes e países possíveis) e como cada contexto histórico, social, econômico e cultural produz as suas próprias imagens, cria a sua própria estética. Nesse contexto, o exemplo do cinema iraniano tem a sua importância. Foi um cinema que absorvia as influências do cinema moderno ocidental ao mesmo tempo em que as juntava com suas tradições culturais milenares.

No fim dos anos 1990 e no início dos anos 2000, a *Internet* ocupou nosso cotidiano e nossas formas de consumir cultura; nosso consumo se tornou virtual, primeiro com o *download* e depois com o *streaming*.

Os formatos se desmaterializaram. O vídeo sob demanda tornou-se um suporte hegemônico, e as pessoas passaram a ter acesso aos produtos audiovisuais quando desejassem, mesmo condicionadas aos acervos dessas empresas, como ocorre com a Netflix.

Por outro lado, essa mudança na recepção acompanhou um novo momento na produção de séries e minisséries. Muitas são inovadoras, trazem perspectivas novas, visões de mundo diversas.

Finalizamos o debate sobre o audiovisual e a educação tratando dos projetos de formação do olhar e das políticas públicas que procuraram atender as bases de formação do audiovisual, como os cineclubes, por exemplo. Além disso, vimos o aumento e a importância de cursos técnicos para a qualificação de profissionais do audiovisual, como aqueles ofertados pelos institutos federais.

Esperamos que essa formação seja apenas o começo.

ATIVIDADES DA UNIDADE 04:

Faça uma pesquisa a partir das questões apresentadas:

1. Entre as categorias que estudamos, escreva sobre um tipo de documentário, citando filmes e realizadores.

2. Escolha um dos filmes de Quentin Tarantino e comente o gênero dessa obra e as referências que foram recriadas pelo diretor através dela.

3. Escolha uma das cinematografias nacionais citadas no item 4.5 e apresente os principais cineastas, filmes e temáticas pertencentes a ela.

4. Pesquise uma série de televisão e discorra sobre ela. Inclua os seguintes tópicos: empresa que a produziu; formato (duração, episódios, temporadas); temáticas; e recepção (comentários da crítica, comentários do público, premiações).

5. Pesquise cursos técnicos de audiovisual (de qualquer modalidade e duração) e comente a sua importância para o mundo de trabalho dessa área.

Conclusão da Parte I

A grande conclusão a que chegamos após o caminho tomado nessa jornada sobre a história do cinema no mundo é simples: essa foi apenas uma forma de contar essa história.

A história nunca é uma coisa só, nem está parada, gravada no tempo, nos livros de história ou em manuais, como este que você leu.

Quando nos propomos a contar a história de um fenômeno, como o cinema e o audiovisual, já estamos diante de inúmeras lacunas, furos e esquecimentos.

O próprio cinema nos conta como o tempo está essencialmente conectado à memória; e as memórias pessoais, coletivas, públicas e privadas entrelaçam-se, entremeiam-se, conectam-se e se fundem. Elas são compartilhadas pelas imagens e pelos sons em movimento que criamos. É esse fluxo de imagens que nos forma, que nos faz olhar o mundo e reinventá-lo.

Este manual é introdutório, panorâmico e, por isso mesmo, cheio dessas lacunas. Essa história não se finaliza aqui. A história do audiovisual é construída a todo momento, em suas produções e recepções, pensamentos e práticas.

Cabe a você continuar a história do audiovisual, porque a história não existe em um passado fechado, enclacrado, que nós, do presente, vamos lá e abrimos.

Somos nós que construímos, criamos e reinventamos nosso passado de acordo com a forma e a visão de mundo do nosso presente, projetando, ainda, ideias para o nosso futuro. Mas como vimos com Godard, talvez as coisas não estejam necessariamente nessa ordem.

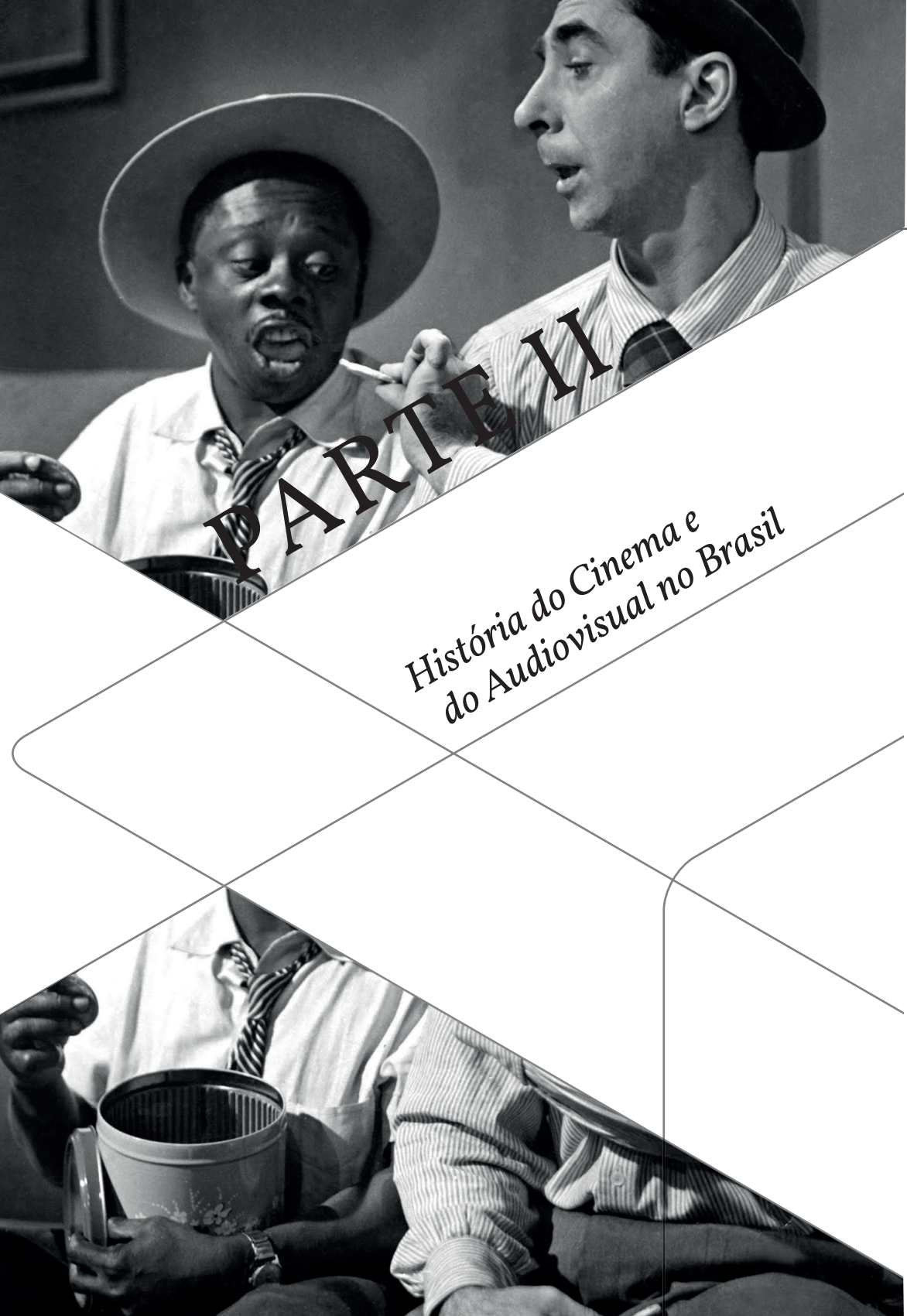
As imagens que realizamos (e sobre as quais pensamos) serão vistas, recriadas e repensadas por futuras gerações, que as lerão como o seu tempo histórico as entender.

Não há conclusão. Como disse Fernando Pessoa: “o único sentido íntimo das coisas/é elas não terem sentido íntimo nenhum”. Ou seja, somos nós que damos sentido ao mundo, às nossas vidas e à arte.

Compartilhemos, então, nossos sentidos.

Muito obrigado por nos acompanhar até aqui.

Desejamos a você ótimos estudos!



PARTE II

*História do Cinema e
do Audiovisual no Brasil*

INTRODUÇÃO

Anos atrás, quando alugávamos filmes em locadoras de vídeo e depois no formato de DVD, havia uma categoria singular nas prateleiras. Hoje encontramos essa mesma categoria nos serviços de vídeo sob demanda. É a categoria do “cinema nacional” ou do “cinema brasileiro”. Mesmo que os filmes sejam de ação, comédia, drama ou terror, eles são incluídos nessa categoria, que os vincula à nacionalidade de sua produção.

Por que isso acontece?

Por que os filmes brasileiros de comédia, por exemplo, não estão inseridos simplesmente na categoria “comédia”? Por que os filmes que se inserem nessas categorias de gênero do audiovisual são apenas as obras norte-americanas, como se as categorias fossem instantaneamente naturalizadas?

E por que os filmes dos outros países, incluindo o nosso, são organizados em categorias que os vinculam às suas nacionalidades? Se os filmes e as séries não são norte-americanos nem brasileiros, entram na categoria “cinema estrangeiro” ou “série estrangeira”.

A própria televisão aberta, o meio de comunicação mais assistido no Brasil, geralmente promove uma semana de exibição dedicada aos filmes brasileiros, marcando essa categoria, principalmente porque grande parte dos filmes exibidos na televisão não são brasileiros.

Ainda assim, a televisão produz e exhibe um grande número de produções nacionais, como as telenovelas, o gênero mais popular do país. Hoje em dia, temos séries na televisão aberta, na televisão a cabo e nos serviços de vídeo sob demanda.

Para as salas de cinema, temos uma condição peculiar. Há um decreto de publicação anual comumente chamado de “Cota de tela”: o Estado firma um número de dias para a exibição obrigatória de filmes brasileiros nas salas de cinema.

Assim como em todo o mundo, o Brasil possui várias questões do audiovisual que estão relacionadas ao mercado e ao Estado. A França, por exemplo, é um dos países que mais possui políticas para a produção e a exibição do cinema francês, tanto nas salas de cinema quanto nas televisões.

O próprio audiovisual norte-americano, hegemônico em quase todo o mundo e em quase todas as plataformas, relacionou-se com o Estado em diferentes momentos de sua história, seja por meio de subsídios financeiros ou pela isenção de impostos que impulsionaram sua produção, formando Hollywood.

A condição de produção e consumo audiovisual que temos no Brasil, que não é peculiar, mas similar à que há em todos os mercados ocupados pelo produto estrangeiro no mundo, revela-nos várias dimensões do audiovisual em nossas vidas.

Nesta parte do manual, conheceremos um pouco mais da história do audiovisual no Brasil: os principais momentos do cinema brasileiro, a chegada da televisão e de seus novos produtos audiovisuais, a importância do vídeo e da *Internet*.

A produção e o consumo de audiovisual produzido no Brasil possui aspectos políticos, econômicos, estéticos e culturais que não podem ser vistos distintamente, assim como as relações entre o mercado e o Estado.

Diante das práticas de um mercado sempre ocupado pelo produto estrangeiro – ao menos nas salas de cinema –, como se comportou o Estado brasileiro em diferentes períodos históricos?

E a televisão? Como o modelo de televisão aberta construiu, historicamente, sua hegemonia de exibição? Se podemos afirmar que há uma indústria audiovisual no país, não é no cinema que ela se firmou, mas na televisão aberta. E como essa televisão construiu suas imagens do Brasil?

Esteticamente falando, como o cinema e a televisão produzidos aqui mostraram e pensaram nosso país? O que as imagens produzidas em nossa história dizem sobre nós? Como cada período histórico obteve suas impressões sobre esse conceito não natural, mas construído historicamente, do que seja a “identidade nacional”? Como, ao longo da história, constroem-se, apresentam-se e se pensam essas “imagens do Brasil”? E, dessa forma, como nos vemos nessas imagens?

A qualidade e a diversidade do audiovisual produzido no Brasil são imensas, e teremos a oportunidade de conhecer um pouco mais dessa história.

O Brasil é um país rico e complexo, contraditório e heterogêneo. Por mais que a nossa relação com o nosso país seja difícil e paradoxal em muitos momentos, há algo que inevitavelmente nos une.

A língua? O comportamento? O tempo histórico? Uma estética própria? Cada filme, série, minissérie, telenovela, videoclipe, vídeo-arte, produto cinematográfico, televisivo ou realizado para a *Internet* apresentará suas próprias respostas para essas questões.

A questão sobre o que é o Brasil e sobre o que são essas imagens que falam de nós são incontornáveis. Em relação a essa pergunta, podemos ignorá-la, criticá-la, até esquecê-la, mas de alguma forma ela será parte constituinte do que somos.

A oportunidade de estudarmos a história do cinema e do audiovisual brasileiros é a de compreendermos melhor a coletividade que nos formou e as imagens que criamos. Como disse o poeta modernista Mário de Andrade: “O passado é lição para se meditar, não para se reproduzir”.



Grande Otelo e Oscarito em
A dupla do barulho (1953).

Direção: Carlos Manga

Fonte: Disponível em:

<<http://bit.ly/2tvSLaY>>.

UNIDADE 01

As primeiras décadas do cinema no Brasil

1.1 – O MITO DO “NASCIMENTO” DO CINEMA BRASILEIRO

A história da humanidade, desde a pintura até a fotografia e o cinema, sempre foi um processo histórico de busca pela possível representação do mundo por imagens.

O Renascimento – com a perspectiva na pintura – bem como o período da fotografia e dos brinquedos ópticos foram etapas de um processo que culminou no cinematógrafo, como vimos na unidade 01 da primeira parte deste livro.

Utilizamos de uma data específica (28 de dezembro de 1895) para marcar a primeira exibição realizada pelo cinematógrafo dos irmãos Lumière. Essa data contém uma ideia implícita de pensar a história do cinema a partir do contato dos filmes com o público: essa é considerada a primeira exibição de filmes bem-sucedida realizada em um espaço, com venda de ingressos para espectadores.

Nos manuais que versam sobre a história do cinema brasileiro, contudo, temos uma situação um pouco distinta. Aquilo que é considerado o “nascimento” do cinema realizado no Brasil não foi uma exibição específica, mas a produção de um filme.

Se você pesquisar nos calendários as datas comemorativas que temos no Brasil, encontrará o dia 19 de junho como aquele em que se comemora o “Dia do cinema brasileiro”.

Segundo pesquisas historiográficas, essa seria a data em que o imigrante italiano Afonso Segreto filmou a Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, a bordo de um navio, registrando as primeiras imagens em território nacional.

A questão é que não se sabe se esse filme realmente existiu, muito menos se foi exibido. A data oficial do “nascimento” do cinema brasileiro é a produção de um filme de cuja exibição nem se quer há fontes históricas.

Essa estranha “data de nascimento” pode ser considerada uma metáfora da relação que os espectadores brasileiros possuem com a produção audiovisual realizada no seu próprio país – a despeito da relação com a tele-

visão aberta e da relação com o cinema em alguns momentos específicos da história. Trata-se de uma relação complexa, desigual e contraditória, como a que temos com o nosso próprio país.

Mesmo assim, o desejo de fazer cinema no Brasil e a luta pela constituição de uma indústria audiovisual nacional sempre foram recorrentes desde os seus primórdios.

Ao mesmo tempo, o fato de termos, em relação ao cinema, um mercado sempre ocupado pelo produto estrangeiro fez com que o Estado, em suas diversas configurações históricas, fosse um agente importante no Brasil, no sentido de regular e fomentar essa atividade.

Essas dimensões políticas, econômicas e estéticas que perpassam a cadeia produtiva do audiovisual, de sua produção à sua exibição, farão parte de nossos temas no caminho para conhecer um pouco mais as questões históricas dessa atividade.

Então vamos começar! O cinema chegou ao Brasil!



Afonso Segreto

Fonte: Disponível em:

<<http://bit.ly/2tVSjDt>>.

1.2 – AS PRIMEIRAS DÉCADAS DO CINEMA NO BRASIL NO SÉCULO XX. O CINEMA MUDO BRASILEIRO. OS PIONEIROS DO CINEMA NO BRASIL

O movimento da exibição de filmes no Brasil acompanhou, de certa forma, o processo que se deu na Europa e nos Estados Unidos. O Rio de Janeiro, a então capital do país, recebia as principais novidades tecnológicas vindas do exterior, sendo o cinema uma delas.

Assim como no início da exibição na Europa e nos Estados Unidos, os filmes no Brasil eram exibidos em salões improvisados, com espetáculos itinerantes e teatros adaptados.

O subdesenvolvimento tecnológico que o Brasil vivia, ainda resquício de sua condição de colônia, modificou-se, ao menos na capital, quando, em 1907, a eletricidade chegou ao Rio de Janeiro, permitindo a iluminação de comércios, casas e ruas. A eletricidade foi essencial para a expansão da exibição cinematográfica; com a eletricidade, as salas exclusivas de cinema proliferaram.

As produções, por sua vez, sempre existiram. O problema é o acesso a que temos ao cinema mudo brasileiro. Segundo censo realizado pela Cinemateca Brasileira em 2010, instituição que preserva a memória do audiovisual no país, hoje temos preservados apenas 6% da produção de filmes produzidos entre 1897 e 1925.

Esse descaso com a nossa memória, que reflete tanto nas nossas práticas cotidianas quanto na maneira como lidamos com nosso passado, é sintomático da importância de estudarmos nossa própria história.

Mas ainda temos alguns registros. O filme brasileiro mais antigo preservado foi produzido em Pelotas-RS, em 1913, e chama-se “Os óculos do vovô”, de Francisco Santos. Vejamos as mais antigas imagens em movimento preservadas no Brasil: <<https://youtu.be/Zk6g1jCpluY>>.

Ao longo da década de 1910, o cinema se estabeleceu como o principal entretenimento popular no Brasil e no mundo.

Alguns filmes brasileiros tornaram-se, nessa década, sucessos de público, tais como “O crime da mala” (1908), que possui diferentes versões, “Os estranguladores” (1908), de Francisco Marzullo, e aquele que é considerado o primeiro longa-metragem de ficção brasileiro, o filme “Nhô Anastácio chegou de viagem” (1908).

Todos esses filmes estão perdidos. Hoje os conhecemos através dos materiais de divulgação, como aqueles encontrados nos jornais da época. Esses filmes, reconstituições de crimes famosos, criavam uma identificação com o cotidiano, levando o público às salas.

A diversidade de gêneros produzidos nesse período é enorme. Há, entre outros, os filmes de reconstituição de crimes, como esses que citamos, e os filmes de adaptações da literatura, como os realizados a partir dos romances “A moreninha”, “Inocência” e “O guarani”, de José de Alencar.

Havia também uma grande produção de filmes religiosos e um gênero único no Brasil: os filmes cantantes.

Os filmes cantantes, ou falantes, foram a invenção de um gênero particular. Os filmes mudos exibiam cantores e cantoras em óperas e operetas. Eram filmes curtos de no máximo dez minutos.



Sala de cinema no Rio de Janeiro em 1910

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2IryCXc>>.

Atrás da tela, posicionava-se o cantor que havia sido filmado e que estava sendo exibido na tela naquele instante. Ele se colocava atrás da imagem e buscava sincronizar sua voz com a sua gravação. Um filme mudo tornava-se, assim, “falado”.

Nessa década (1910), as grandes salas de cinema se consolidaram no país. No Rio de Janeiro, no centro da cidade, temos a Cinelândia, um complexo de salas nas ruas.

O cinema popularizou-se enormemente. Após o fim da Primeira Guerra Mundial, nos anos 1920, a indústria cinematográfica hollywoodiana se consolidou, e a narrativa do cinema clássico se impôs como hegemônica.

Revistas de cinema surgiram, e o debate sobre o que seria o cinema brasileiro (sua particularidade e como ele poderia se tornar uma indústria autossustentável) tomaram as discussões intelectuais dos agitados anos 1920.

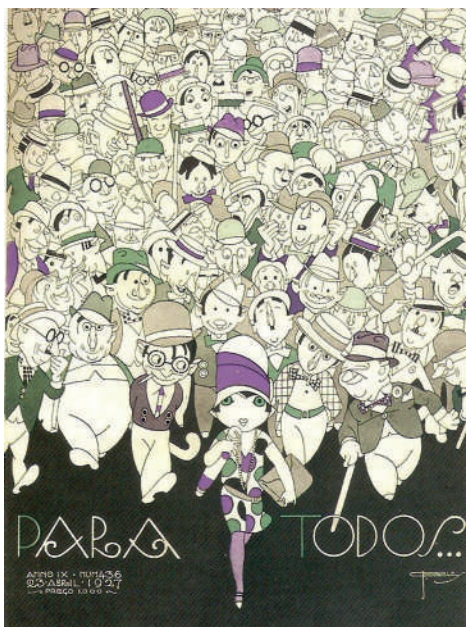
1.3 – AS REVISTAS DE CINEMA. A BUSCA POR UMA INDÚSTRIA DE CINEMA BRASILEIRA. AS PRIMEIRAS POLÍTICAS PÚBLICAS

Já na virada dos anos 20, as novas salas de cinema, agora grandes palácios de exibição, aumentaram o interesse das pessoas pela cultura cinematográfica. O cinema já influía na moda, nos costumes e nos hábitos sociais, e o sistema hollywoodiano se normatizava e se expandia, sendo distribuído em todo o mundo.

A estética da narrativa clássica dos grandes estúdios, os atores e as atrizes transformados em “estrelas de cinema” e a maciça exibição dessa produção no país contribuíram para o surgimento de inúmeras revistas, como *A Scena Muda*, *Palcos e Telas*, *Para Todos*, *A Selecta* e *Cinearte*.

Essas revistas possuíam muitas características em comum: aglutinavam os fãs, fortaleciam o cinema como entretenimento popular, aumentavam o interesse nos filmes e debatiam a produção nacional.

Vejamos algumas das capas dessas revistas:



Revista *Para todos*

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2DsCvsv>>.



Revista *A Cena Muda*

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2FJQivc>>.

Uma das mais importantes foi a revista *Cinearte*. Um de seus fundadores, Adhemar Gonzaga, foi um dos principais pioneiros do cinema no país. Jornalista, cineasta, empresário do cinema, Gonzaga foi responsável pela criação, em 1930, já à época do cinema falado, de uma das principais produtoras e estúdios de cinema no Brasil, a Cinédia.

Ainda durante os anos 1920, Gonzaga foi um jornalista entusiasta do cinema brasileiro. Ele e Pedro Lima, outro jornalista importante da época, escreviam colunas na revista *Para Todos*, divulgando e defendendo a criação de uma indústria de cinema nacional.

Nesse período, já vemos uma atividade significativa de técnicos, cineastas e até amadores criando imagens em movimento e refletindo sobre qual seria a particularidade do cinema brasileiro.

Essa movimentação intelectual fez com que Gonzaga criasse a revista *Cinearte* em 1926.

Apesar de *Cinearte* ser uma mistura dos principais temas sobre o mun-

do do cinema, como as outras revistas que vimos acima, ela dava um grande destaque às produções nacionais, além de defendê-las.

A revista buscava, a seu modo, até criar um *star system* brasileiro, alcançando jovens atores e atrizes, ainda com poucos filmes realizados, à condição de astros e estrelas do cinema nacional.

Poderíamos dizer que o trabalho de Gonzaga e Lima acabou criando uma certa “consciência cinematográfica brasileira”.

Vejamos um pequeno trecho de uma coluna de Pedro Lima na revista Cinearte. A grafia da língua portuguesa é a original da época em que o artigo foi publicado, em 1927:

“Aproxima-se o fim do ano e com ele o resultado do nosso concurso a premio de um medalhão, do melhor filme brasileiro da temporada. Não seria melhor que marcássemos uma data e fizessemos uma grande ‘Convenção’ no Rio ou em S. Paulo para desfilarem na tela todos os filmes concorrentes? Assim todos os elementos se reuniriam para combinações gerais, conhecimento mútuo e vantagens inumeráveis.

Mostrar-se-ia que a nossa indústria já tem alguma força e com isso haveria maior razão de qualquer providência do Governo para o melhor veículo de propaganda do mundo, de que o Brasil tanto precisa.” (LIMA, Pedro. Filmagem brasileira. Cinearte, Rio de Janeiro, v. II, n. 77, 17 ago. 1927).



Coluna *Cinema brasileiro*, de Pedro Lima, em *Cinearte*

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2tQr39g>>.

No trecho apresentado, temos um indicativo de um tema importante quando estudamos audiovisual no Brasil que é constante em toda a sua trajetória: a relação com o Estado.

Como se vivia – e ainda se vive – sob a hegemonia do produto norte-americano, os produtores, cineastas e intelectuais que lutavam pela construção de uma indústria cinematográfica nacional exigiam do governo meca-

nismos de apoio e proteção ao produto nacional, pois era preciso que o governo compreendesse e fomentasse, como dizia Pedro Lima, “o maior veículo de propaganda do mundo”.

A busca por uma indústria nacional, assim como a de Hollywood, estava embasada no filme de ficção de longa-metragem, que era o principal produto do mercado.

No Brasil, com o crescimento da atividade e o aumento no número de compra de câmeras, inúmeros técnicos foram sendo formados pela prática, muito mais pela produção de filmes “naturais” que de filmes de ficção.

Os “naturais” seriam como hoje chamamos os documentários, mas muitos desses filmes eram filmes de propaganda. Governos, empresas e famílias da elite, todos queriam se promover através desse tão poderoso novo veículo.

A questão é que havia tanto profissionais quanto amadores, e até mesmo pessoas que recebiam dinheiro e não devolviam o produto final, aplicando golpes nos clientes.

Muitas vezes a atividade cinematográfica virava caso de polícia. Havia até um nome para esse tipo de “não profissional”: eram os “cavadores”, uma expressão pejorativa que servia para designar as pessoas que praticavam esse tipo de deturpação da atividade audiovisual.

Na busca pela construção de uma indústria cinematográfica, na ânsia ainda de ver o cinema legitimado socialmente, a *Cinearte* e seus jornalistas excluíam, obviamente, esse tipo de produção como parte do meio audiovisual.

Havia, inclusive, campanhas moralizantes que buscavam aderir apenas pessoas de “comprovada boa índole” ao cinema brasileiro, pois uma indústria séria não poderia aceitar a atividade dos “cavadores”.

Tampouco as produções “naturais”. Os filmes educativos e os filmes de propaganda do governo ou das empresas, e ainda os filmes de família, tão



Revista *Cinearte*

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2tQr39g>>.

comuns à elite, não poderiam formar a base de uma indústria, mesmo que aceitos socialmente.

Uma indústria cinematográfica deveria ser feita como em Hollywood, com o seu grande e imposto exemplo.

Por esse motivo, havia na revista uma série de estratégias para promover o cinema nacional com práticas parecidas com as da indústria hollywoodiana: reportagens sobre os bastidores das filmagens; reportagens sobre as atrizes e os atores brasileiros que eram alçados a estrelas; e a afirmação do filme de ficção (ou filme de enredo, como era chamado).

Entre esses filmes de enredo, temos aqueles dirigidos por um dos mais prolíficos diretores brasileiros do período: Luiz (Lulu) de Barros, com “Hei de vencer” (1924), além de inúmeros outros, muitos dos quais perdidos.

Outro diretor importante foi José Medina, com “Exemplo regenerador” (1919) e “Fragmentos da vida” (1929). Com seu teor moralizante, mas irônico, marcando a produção de São Paulo, “Fragmentos da vida” conta a história de um ladrão que quer voltar para a cadeia e não consegue.

Veremos aqui um trecho desse filme, uma das principais produções do cinema mudo brasileiro: <<https://youtu.be/xFyokabaa6E>>.

Outra pessoa importantíssima para o cinema brasileiro foi Carmen Santos, que aparece na capa da *Cinearte* na foto anterior.

Atriz, diretora e produtora, Santos é uma das principais referências do cinema brasileiro. Carmen Atuou nos filmes de Humberto Mauro durante o ciclo de Cataguases, que veremos a seguir; dirigiu o filme “Inconfidência mineira” em 1948; e, como empresária, no período mudo, criou a Films Artístico Brasileiro (FAB); e depois a Brasil Vita Filmes, que se tornou uma das maiores produtoras de cinema falado do país.

Em 2013, o Ministério da Cultura criou o “Prêmio Carmen Santos”, que fomenta produções escritas, dirigidas e fotografadas por mulheres.

Outra pioneira importante desse período foi Cleo de Verberena, pseudônimo de Jacyra Martins Silveira, a primeira mulher diretora de um filme no Brasil. Silveira dirigiu em 1930 “O mistério do dominó preto”; hoje perdido, infelizmente.

Nesse momento, o Brasil estava sob a Revolução de 30.

Era o início da Era Vargas, marcada por períodos autoritários, como esse, e por períodos democráticos, quando Vargas volta eleito pelo voto. Essas ambiguidades do período Vargas são como marcas que constituem nossa

política até os nossos dias, oscilando entre o autoritarismo e o nacionalismo.

A Era Vargas é caracterizada por ser, senão a fundadora, a consolidadora de uma ideia de “identidade nacional”.

Vargas fundou importantes empresas estatais e criou leis de proteção aos trabalhadores. Em seu governo, foram criados os Correios (1931), a carteira de trabalho (1932), e as companhias estatais, como a Petrobrás (1953), a Vale do Rio Doce (1942), a Companhia Siderúrgica Nacional (1941), e o BNDES (1952).

No campo da cultura, Vargas criou o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN (1937). É nesse momento que o samba, o carnaval e o futebol tornam-se características de brasilidade. Isso ocorreu institucionalmente, através das propagandas promovidas pelo governo Vargas,

Nesse contexto, Adhemar Gonzaga, Pedro Lima e toda a recente e iniciante “classe cinematográfica” lutavam e pressionavam por leis de proteção e fomento ao cinema nacional.

Em 1932, Vargas assinou o primeiro decreto que iniciou a relação entre o Estado e o cinema. Esse decreto criou o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) e instituiu a Cota de Tela, decreto presencial que existe até hoje e que tem como função determinar o número de dias no ano em que os exibidores das salas de cinema são obrigados a exibir filmes brasileiros. Você pode ler esse decreto de 1932 aqui: <<http://bit.ly/2GhM6UP>>.

Essa cota de tela do decreto de 1932, porém, valia apenas para os filmes educativos e de propaganda do governo que o próprio INCE produzia.

Apenas em 1939 haveria outro decreto para filmes de ficção brasileiros, que estudaremos na próxima unidade. De qualquer forma, a relação entre mercado, Estado, produtores e diretores brasileiros havia se iniciado.

VOCÊ SABIA?

Os ciclos regionais

Esse princípio de democratização dos equipamentos do cinema no início dos anos 1920, junto ao desejo de produzir cinema no país, levou a pequenos surtos de produção que costumamos chamar de “ciclos regionais”.

Para além do Rio de Janeiro e São Paulo, grandes polos de produção, há “filmes de enredo” (ou seja, filmes de ficção) produzidos em Campinas, Recife, Porto Alegre, Pelotas, Belo Horizonte, Pouso Alegre e Cataguases.

Surtos ou não, a atividade cinematográfica nunca deixou de ser produzida fora dos grandes centros. A própria ideia de ciclo nos transmite algo com começo, meio e fim, o que não é, necessariamente, o caso.

O amadorismo técnico, o subdesenvolvimento tecnológico e o referencial hollywoodiano, parcamente copiado, não deixam de dignificar produções que, mesmo amadoras, tinham o desejo de se inserir no mercado de produções de filmes.

Entre o sonho de produzir ficção e se utilizar, ao mesmo tempo, das técnicas dos “naturais”, para que houvesse imagens de uma representação local, esses filmes marcaram uma geração de “amadores”. Essa geração se lançou, nos anos 1920, à tarefa de produzir filmes no Brasil fora dos grandes centros – filmes como os de Campinas: “João da Mata” (1923), dirigido por Amilar Alves; e “Sofrer para gozar” (1923), de Eugênio Kerrigan.

Em Recife, entre os treze longas-metragens produzidos de 1923 a 1931, temos os filmes “Aitaré da praia” (1925) e “A filha do advogado” (1926), produzidos pela Aurora-Film.

Nas produções regionais, ainda temos um dos cineastas mais importantes de nossa história, Humberto Mauro, que estudaremos a seguir.



Aitaré da paria (1925)

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2tPn4Ka>>.

1.4. HUMBERTO MAURO E O CICLO DE CATAGUASES

Humberto Mauro merece um capítulo próprio. É um dos grandes pioneiros e um dos principais cineastas do Brasil.

Ele é o principal nome do Ciclo de Cataguases, da Zona da Mata de Minas Gerais.

Lá, Mauro produziu muitos filmes, sendo os principais três longas-metragens de ficção: “Tesouro perdido” (1927), “Braza dormida” (1928) e “Sangue mineiro” (1930).

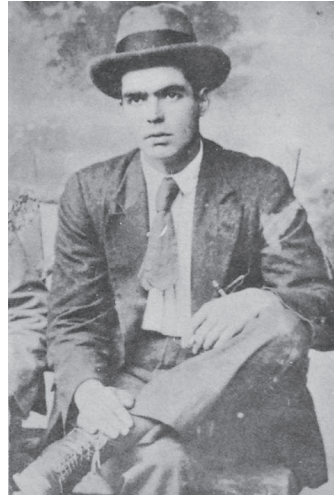
Vemos nos filmes de Mauro a nítida influência do cinema hollywoodiano, principalmente nos dois primeiros, que são filmes de aventura com cenas de ação alocadas em cenários naturais, mostrando a natureza da região.

Essa mistura dos gêneros norte-americanos com as paisagens brasilei-

ras foi um dos fatores que fez Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, ainda jornalistas da *Cinearte*, a reconhecer Mauro como um dos principais diretores do Brasil.

O centro cultural do país era então o Rio de Janeiro, a capital. Esses grupos regionais não trocavam informações entre si; muitos nem sabiam da existência dos outros. A revista *Cinearte*, portanto, tinha se tornado o foco informativo, propagandístico e de articulação política dos grupos que produziam cinema no Brasil.

Quando Mauro vai para o Rio de Janeiro, e Gonzaga deixa a *Cinearte* para criar a Cinédia, Mauro produz o drama que é considerado sua obra-prima: “Ganga Bruta” (1933). Apesar de ter sido um fracasso de público, “Ganga Bruta” foi considerado, anos depois, uma das grandes obras do cinema brasileiro por críticos e cineastas.



Humberto Mauro

Fonte: Disponível em:

<<http://bit.ly/2GsuJAY>>.

Há no filme recursos cinematográficos pouco utilizados no cinema brasileiro até então (com a exceção de “Limite”, que veremos a seguir): narrativas em *flashback*, ângulos e planos inusitados, cortes rápidos.

Vejamos uma pequena sequência desse clássico do cinema brasileiro, justamente uma das principais cenas do filme (uma canção tocada ao violão faz o personagem remeter a seu passado): <<https://youtu.be/LL69NViAdBk>>.

Para a Cinédia, o cineasta ainda dirigiu “Lábios sem beijos” (1930) e “A voz do carnaval” (1933), seu primeiro musical, hoje perdido. Mauro deixou a Cinédia e começou a produzir filmes na Brasil Vita Filmes, de Carmen Santos. Ele produziu um de seus grandes sucessos de público, “Favela dos meus amores” (1935), além de “Cidade mulher” (1936). Infelizmente, esses filmes não foram preservados, e hoje não há mais cópias deles.

Nesse período, a carreira de Mauro tomou outro rumo. Como vimos, Getúlio Vargas criou em 1932 o primeiro decreto que fomentava a produção cinematográfica nacional; neste caso, de filmes educativos e de propaganda.

Ele havia criado o Instituto Nacional do Cinema Educativo, o INCE, cuja direção era de Edgar Roquette-Pinto, que convidou Mauro para ser o principal cineasta do instituto.

Segundo dados da pesquisa de Sheila Schwarzman, “Humberto Mauro e as imagens do Brasil”, durante o período como diretor contratado pelo INCE, entre 1936 e 1967, Mauro dirigiu 357 filmes. Como o nome da pesquisa já retrata, são “imagens do Brasil”.

O projeto propagandístico do INCE possuía em seu cerne a formação de uma “consciência nacional” que remetesse a seu passado, construído para afirmar a brasilidade do presente, e para preservar a cultura popular e folclórica de todo o país.

A função propagandística sempre presente do governo não engessou, no entanto, as ambições técnicas e artísticas de Mauro.

Entre centenas de curtas-metragens educativos, havia o desejo de Mauro, desde o ciclo de Cataguases, de descobrir a “alma nacional” através das canções populares, das características da vida no campo ou das formas de falar e viver nos estados brasileiros.

Finalizaremos este capítulo com um grande clássico do nosso cinema, um filme que consegue ser, ao mesmo tempo, educativo e inovador em sua linguagem. Trata-se de “A velha a fiar”, produzido em 1964, e considerado um dos primeiros videocliques da história do cinema.

Mauro se utilizou de uma canção popular conhecida e usou efeitos de montagem rápidos que dialogassem com a letra da canção para criar um curta-metragem que marcou a nossa cinematografia.

Vejamos aqui esse clássico: <<https://youtu.be/mvYC7-cX4FY>>.



Revista *O Fan*

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2ltgnjV>>.

1.5. *CHAPLIN CLUB*, A REVISTA “O FAN”, O FILME “LIMITE”, DE MÁRIO PEIXOTO, E O FIM DA ERA MUDA

A foto anterior é a primeira página da edição inaugural da revista “O Fan”, órgão oficial do cineclubes “Chaplin Club”.

O Chaplin Club, criado no Rio de Janeiro, é considerado o primeiro cineclubes brasileiro. Antes dele, havia o chamado “Clube do Paredão”, em 1917, do qual participavam Adhemar Gonzaga e Pedro Lima,

e que consistia em assistir aos filmes para depois debatê-los, sem, no entanto, haver um espaço próprio de exibição, como depois se constituiria o “Chaplin Club” em 1928.

Os integrantes Octávio de Faria, Plínio Sussekind Rocha, Almir Castro e Claudio Mell editaram a revista “O Fan” entre 1928 e 1930, com 9 volumes. Essa revista se tornou um dos principais veículos de debate sobre a linguagem cinematográfica no país. Diferentemente de outras revistas que já citamos, “O Fan” se propunha a um debate intelectual sobre as questões artísticas e estéticas que o cinema já vinha elaborando.

A Cinemateca Brasileira digitalizou os 9 números da revista. Você pode lê-los aqui: <<http://bit.ly/2pbKx3m>>.

Esses jovens intelectuais eram partidários do cinema mudo. A escolha desse nome para a revista não se deu apenas pela admiração aos filmes de Chaplin, mas porque ele se posicionou contra os *talkies* (ou os filmes falados), que começaram a surgir em 1927 a partir de “O cantor de jazz”.

Havia um debate estético sobre o cinema mudo ser um meio específico de linguagem, prescindindo das palavras, pois, segundo seus defensores, o cinema falado se aproximaria inevitavelmente do teatro e da literatura, perdendo, assim, a especificidade do cinema, que é contar uma história por imagens que possam ser entendidas universalmente, prescindindo das línguas.

Dessa forma, esses cineclubistas estavam sintonizados com as questões



Ganga Bruta (1933)

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2lo5hwk>>.

que circulavam nas vanguardas cinematográficas e entre os cineastas que pensavam as formas da especificidade do cinema para diferenciá-la das outras artes e apresentá-la como uma linguagem própria. Esse debate comum estava acontecendo na Europa e nos Estados Unidos ao final dos anos 1920.

Um filme brasileiro, representante único desse debate em nossa cinematografia, foi exibido no cineclube Chaplin Club.

O clássico “Limite” (1930), de Mário Peixoto, nunca foi exibido comercialmente, apenas nesse cineclube. Durante décadas, não se sabia se havia cópias preservadas desse filme.

O filme tornou-se quase mítico, pois se achava perdido, mas quando uma cópia foi encontrada (felizmente), ele pôde ser assistido por novas gerações.

“Limite” é um caso raro. Hoje ele é considerado um dos principais filmes da história do cinema e é admirado em todo o mundo.

“Limite” é o único filme brasileiro restaurado pela World Foundation, entidade capitaneada pelo cineasta norte-americano Martin Scorsese. A World Foundation busca restaurar filmes importantes produzidos em várias partes do mundo, filmes que inovaram a linguagem do cinema.

O filme é um “poema cinematográfico”, como muito foi chamado, e é narrado todo em *flashbacks* por três personagens, que lembram seu passado em um barco à deriva.

A impressionante fotografia de Edgar Brasil, um dos mais importantes fotógrafos de nossa história, é marcada pela influência expressionista, com ângulos ousados e movimentos de câmera possíveis apenas pela invenção de equipamentos que ainda não existiam no país, construídos por ele.

Mário Peixoto, seu diretor, iniciou muitos projetos após “Limite”, mas nunca chegou a concluí-los. “Limite” acabou sendo seu único filme, mas se tornou definitivamente um filme singular na história do nosso cinema.

Vejamos aqui a sequência de abertura de “Limite”: <<https://youtu.be/Y0o5XFvSz7o>>.



Limite (1930)

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2FBySVK>>.





CURTA AÍ!

Carmem Miranda. Fonte: Disponível em:
<<http://bit.ly/2FXIEWs>>.

A Cinédia

As tentativas de industrialização do cinema brasileiro ganham força com o cinema falado.

A Cinédia, fundada em 1930 por Adhemar Gonzaga, após seu trabalho em Cinearte, é uma das primeiras companhias cinematográficas a construir o próprio estúdio.

Gonzaga investiu na construção de estúdios, em laboratórios e em todo maquinário necessário para a produção de filmes em série, buscando seguir o modelo dos estúdios hollywoodianos.

Dessa cópia nacional do produto estrangeiro, tão comum no nosso cinema, nasceu um gênero único: as chanchadas.

Buscando copiar o musical norte-americano, que era o símbolo do novo cinema falado, os musicais brasileiros inventaram um estilo próprio.

Hoje remetemos as chanchadas à Atlântida e às comédias de Oscarito e Grande Otelo, mas foi a Cinédia a primeira companhia a construir essa relação entre a música popular difundida pela Rádio Nacional e pelo cinema (essa relação entre rádio e cinema será analisada na próxima unidade).

Os dois trechos a que assistiremos apresentam cantoras e cantores da época extremamente populares. Como personagens desses filmes, esses cantores contribuíram para que as obras fossem grandes sucessos de público.

Começamos a unidade com o cinema mudo e vamos terminar com música! O cinema falado chegou! O samba e o carnaval se solidificam na Era Vargas como os símbolos da identidade nacional, e o cinema se conecta a esse contexto, buscando, assim, uma maior relação com o público.

No primeiro filme que veremos, “Alô, alô, carnaval” (1935), com direção do próprio Gonzaga, temos uma apresentação musical de Carmem Miranda e

Aurora Miranda, sua irmã. Elas cantam “Cantoras do rádio”, uma música clássica: <<https://youtu.be/b7kKbUzJmQs>>.

Carmen Miranda se tornaria mais tarde atriz de Hollywood e um grande símbolo da nacionalidade brasileira no mundo.

Abreu, uma importante cineasta brasileira, é um dos maiores sucessos de público da história do cinema brasileiro.

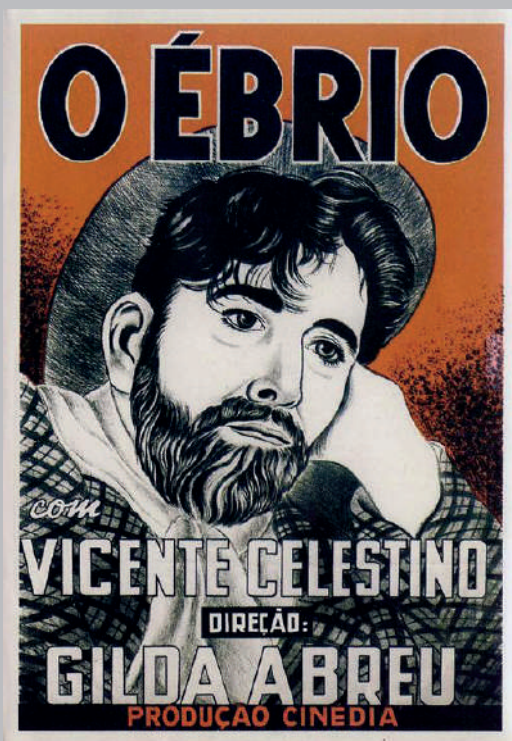
Vicente Celestino, um grande sucesso da música popular, é o protagonista desse filme, um drama que levou às lágrimas milhares de pessoas com a história do médico Gilberto, que desce ao fundo do poço por um amor. No filme, Gilberto canta esse clássico de outrora: <<https://youtu.be/wA2tZWYNs4A>>.



Cartaz do filme *Alô, Alô, Carnaval* (1935).

Direção: Adhemar Gonzaga

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2HCx8rP>>.



As grandes tentativas de industrialização do cinema brasileiro serão o tema da próxima unidade. Cinédia e Adhemar Gonzaga foram os pioneiros nesse projeto de industrialização, que passa tanto pelo diálogo com o Estado, quanto pelo emprenhimento da burguesia nacional.

Na próxima unidade, veremos os filmes da Vera Cruz e da Atlântida.

Cartaz do filme *O ébrio*

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2lu24Mi>>.

Vamos rever!

Estamos agora iniciando nossa jornada para compreender um pouco mais a história do audiovisual no Brasil: o cinema, a televisão, o vídeo, as novas mídias e os principais momentos dessa atividade no país, além das questões estéticas, culturais, sociais, econômicas e políticas.

Nesta unidade (01), vimos o começo do cinema no Brasil, quando o cinematógrafo dos irmãos Lumière chegou aqui ao final do século XIX. Iniciamos a unidade repensando aquela que é considerada a “data de nascimento” do cinema brasileiro, uma produção que, na maioria das vezes, se viu apartada da relação com o público.

Mesmo assim, as primeiras décadas do cinema no Brasil foram intensas. As nossas produções começaram a ser realizadas, e muitas delas foram sucesso de público, como os filmes cantantes, um gênero nacional dos anos 1910.

As salas de cinema proliferaram em todos os cantos do país, e as produções regionais começaram a ser realizadas, marcando o período que chamamos de “ciclos regionais”. O cinema, nos anos 1920, no Brasil e no mundo, tornou-se o grande meio de comunicação, entretenimento e arte.

Revistas como “Para Todos” e “Cinearte” passaram a ser editadas. Com Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, a Cinearte tornou-se o grande foco de debate sobre a construção de uma indústria cinematográfica no Brasil, elegendo os filmes de Humberto Mauro como os mais representativos do período.

Mauro tornou-se um grande cineasta brasileiro, tanto no ciclo de Cataguas, que já tinha se iniciado, como no Rio de Janeiro, onde dirigiu filmes para a Cinédia, primeira produtora a construir estúdios cinematográficos no estado, no início dos anos 1930.

Mauro também foi um dos principais cineastas do Instituto do Cinema Educativo (INCE), criado por Getúlio Vargas para promover o cinema educativo e de propaganda do governo.

Antes dessa década, no entanto, no final dos anos 1920, temos o primeiro cineclubes do Brasil, o *Chaplin Club*, que editou a revista “O Fan”, debatendo o cinema esteticamente. O *Chaplin Club* era a favor do cinema mudo e contra o cinema falado, que, segundo eles, diminuiria as forças das técnicas expressivas e universais das imagens em movimento.

Nesse cineclubes, foi exibido “Limite”, um filme mítico. “Limite” é considerado uma das grandes obras do período mudo, não só no Brasil, mas

também no mundo.

O cinema mudo, porém, já tinha perdido a sua força para os *talkies*, como eram chamados os filmes do cinema falado. A partir de então, iniciou-se no Brasil a era dos grandes estúdios, como a Cinédia, de Adhemar Gonzaga, um dos pioneiros nessa área.

O cinema falado e os estúdios brasileiros que marcaram o período de 1930 a 1960 serão os temas da próxima unidade.

ATIVIDADES DA UNIDADE 01

Entre as cinco propostas, escolha duas e apresente sua pesquisa:

1. Pesquise sobre as salas de cinema no Brasil no início no século XX. Escolha uma cidade ou um conjunto de salas e busque colher informações sobre como era a exibição no Brasil no início do cinema.

2. Comente algum aspecto das revistas de cinema que tínhamos nos anos 20 no Brasil. Temos a “Scena Muda”, “A Selecta”, “Para Todos”, “Cinearte”. Você pode pensar, por exemplo, em como essas revistas apresentavam o cinema brasileiro.

3. O cinema brasileiro teve vários ciclos de produções regionais nos anos 20. Escolha um deles e faça um comentário citando seus principais filmes.

4. Pesquise algum aspecto da obra de Humberto Mauro. Ele dirigiu filmes mudos durante o ciclo de Cataguases nos anos 20, filmes falados produzidos pela Cinédia nos anos 30, e filmes educativos para o INCE durante um longo tempo. Escolha um desses períodos e disserte um pouco sobre esse momento da grande e longa carreira de Humberto Mauro.

5. O filme “Limite” é um marco da cinematografia nacional. Procure informações sobre o impacto que esse filme teve nas futuras gerações.

UNIDADE 02

As tentativas de industrialização do cinema brasileiro

2.1 – O CINEMA FALADO CHEGA AO BRASIL. A RÁDIO E O CINEMA NA ERA VARGAS

Em 1927, com “O cantor de jazz”, a indústria do cinema norte-americano passou por uma revolução tecnológica. O cinema falado tornou-se inevitável. O maior grau de realismo que o cinema falado apresentava, graças à sincronização do som à imagem, contribuiu para o aumento da identificação do público com as narrativas; os atores e as atrizes podiam ser ouvidos.

Ao final do anos 1920, temos também a Queda da Bolsa de Nova York, um dos principais eventos que abalou as economias mundiais, sendo uma das maiores crises da história do capitalismo.

Essa crise também passou pelo cinema. A compra de novas máquinas e aparelhos para as produções, assim como a adaptação das salas de cinema do mudo para o sonoro, foram processos lentos.

Muitos filmes ainda eram produzidos no formato silencioso. Os grandes cineastas, como Chaplin, por exemplo, eram contra a sincronização do som com a imagem, pois, segundo ele, o cinema perderia, dessa forma, a essência de se comunicar apenas através de imagens.

Foi somente em 1929, no Rio de Janeiro, que o cine Odeon exibiu o primeiro filme falado no Brasil, o musical “Melodia da Broadway” (1929). Ao final da unidade 01, vimos que a Cinédia, de Adhemar Gonzaga, tornou-se, nesse período, a principal produtora brasileira a importar equipamentos, a construir estúdios e a produzir filmes falados em nossa língua.

Dois fatores importantes contribuíram, ao longo dos anos 1930, para o crescimento e para a popularização do cinema brasileiro, além do aumento da sua presença nas salas de cinema.

1. O primeiro fator foi a criação da Rádio Nacional, em 1936, no Rio de Janeiro. Criada por uma empresa privada, a Companhia Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande, a Rádio Nacional foi estatizada, em 1940, pelo Estado Novo (1937-1946), continuação do período ditatorial da Era Vargas, iniciado na Revolução de 30.

Hoje a Rádio Nacional pertence à Empresa Brasil de Comunicação (EBC), do Governo Federal, e continua sendo uma importante emissora pública.

A Rádio Nacional possuía alcance em todo o território brasileiro e man-tinha, sob contrato, grandes artistas da música brasileira da época, tais como Orlando Silva, Francisco Alves, Araci de Almeida, Lamartine Babo, além do maestro Radamés Gnattali.

Não é à toa que os primeiros filmes da Cinédia são marcados por nar-rativas cujas histórias incluíam cantores e cantoras popularizados pelo rádio. Havia uma relação íntima entre rádio e cinema, fortalecendo o filme musical. Essa relação será depois aprofundada com os filmes da Atlântida, nos anos 50.

Além de “Alô, alô, carnaval” (1936) e “O ébrio” (1946), produções da Cinédia que vimos na unidade anterior, um importante sucesso de público foi “Alô, alô, Brasil” (1935), que continha todos os principais cantores da rádio brasileira. No elenco do filme, estavam Francisco Alves, Ary Barroso, Carmen Miranda, Aurora Miranda e Mário Reis.

O título do filme é uma referência às primeiras palavras que as pessoas ouviram pelo rádio no Brasil. O locutor Celso Guimarães, ao abrir as trans-missões da Rádio Nacional, disse: “Alô, alô, Brasil! No ar, a Rádio Nacional!”. A comunicação moderna havia chegado ao Brasil; um meio de comunicação de massa conectava a nação.

A primeira música tocada foi “Luar do sertão”, de Catulo da Paixão Cea-rensense e João Pernambuco, uma das canções mais interpretadas na história de nossa música.

Ouçamos a primeira música tocada em território nacional por uma rá-dio, esse meio de comunicação e de informação essencial até hoje em nossas vidas. Clicando no *link* a seguir, ouviremos a música com a interpretação de Luiz Gonzaga e Milton Nascimento: <<https://youtu.be/lAsJdTJydCQ>>.

2. Na unidade 01, vimos que a primeira intervenção no mercado cine-matográfico promovida pelo Estado brasileiro foi a inclusão de cotas de tela para o filme nacional nas salas de cinema, ocupadas pelo produto estrangeiro.

Em 1932, junto às cotas, Getúlio Vargas assinou o decreto que criou o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE).

As salas de cinema eram obrigadas a exibir filmes brasileiros nas salas, mas esse decreto ainda estava voltado para a produção de filmes educativos e governamentais produzidos pelo próprio INCE, principalmente.

Em 1939, Vargas assinou outro decreto, mais próximo à lei de cotas de telas que temos em nossa contemporaneidade. Isso porque o Decreto-lei nº 1949, de 30 de dezembro de 1939, agora contemplava os filmes de enredo, ou, como falamos hoje, os filmes de ficção.

Esse decreto foi fundamental para as tentativas de industrialização do cinema brasileiro que se organizaram em torno dos estúdios cinematográficos. Se havia um grande complexo de estúdios que dominava todo o mercado mundial, esse complexo era Hollywood, exemplo a partir do qual os empresários brasileiros do cinema construíram seus estúdios, ou seja, aos moldes norte-americanos.

Era necessário, assim, construir fisicamente os estúdios, galpões enormes com grande maquinaria, e produzir filmes de gêneros populares com grandes astros e estrelas.

Além disso, era preciso formar técnicos para trabalhar nos filmes, o que fez com que alguns estúdios buscassem técnicos estrangeiros, pois, no Brasil, à época, não havia formação nessa área. Era preciso aprimorar a cadeia produtiva, produzir filmes mais profissionais e, claro, estabelecer uma relação com o público de um mercado no qual a produção nacional sempre esteve à margem.

O Estado, a burguesia nacional e os profissionais de cinema se envolveram de diferentes maneiras nessa missão.

A era dos estúdios, compreendida entre os anos 1930 e 1960, foi composta por várias companhias que procuraram ocupar o próprio mercado nacional; são os primeiros grandes empreendimentos do cinema brasileiro.



Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2G4SwZQ>>.

2.2 – AS TENTATIVAS INDUSTRIAIS: OS ESTÚDIOS E AS COMPANHIAS CINEMATOGRÁFICAS BRASILEIRAS. O CASO VERA CRUZ

O contexto descrito anteriormente contribuiu para que grupos ligados à atividade cinematográfica começassem a investir mais na produção de filmes. Criam-se companhias, constroem-se estúdios, importam-se técnicos e equipamentos: esses investimentos privados visavam à formação de uma indústria do cinema no Brasil.

Após a Segunda Guerra Mundial, São Paulo passou por transformações profundas. A industrialização tornou a cidade uma metrópole fabril. Trabalhadores rurais e migrantes de todo o país partiram para São Paulo para sustentar essa nova produção, formando uma imensa massa de proletários urbanos.

A burguesia industrial paulistana promoveu um conjunto de investimentos no campo da cultura. Com o processo de industrialização da cidade, era preciso também uma legitimação social e cultural.

Anteriormente, em 1922, a elite cafeeira já havia apoiado a Semana de Arte Moderna. A política do café-com-leite, como ficou conhecida, era um acordo entre a aristocracia paulistana e a aristocracia mineira, que comandavam a economia nacional alternando-se na presidência do país.

Com a queda da Bolsa em 1929 e o declínio econômico dessas aristocracias, surge uma burguesia industrial de imigrantes, sobretudo italianos. O principal industrial da época, Francisco Matarazzo Sobrinho, conhecido como Ciccilio Matarazzo, possuía um complexo fabril que envolvia indústrias alimentícias, indústrias de embalagens e metalúrgicas.

Matarazzo foi o grande mecenas das artes nesse período. Para além das transformações socioeconômicas que transformariam a cidade de São Paulo em um grande polo produtor do país, era preciso, também, legitimar essa nova classe a partir da promoção de bens culturais.

Uma metrópole de projeção internacional não seria feita apenas com indústrias, mas com museus, teatros e cinemas. Matarazzo foi responsável pela fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), em 1949, e pela criação da Bienal Internacional de Arte Moderna, em 1951. Foi também um dos fundadores do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948, e o fundador da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949.

Nesse período, é a burguesia industrial que promove uma “política cultural”, e não o Estado. Essa característica se traduz, artisticamente, no modelo cinematográfico das companhias fundadas por essa burguesia. Assim como

a Cinédia de Adhemar Gonzaga, próxima ao rádio e à canção popular, a Vera Cruz, a seu modo, também participou desse desejo de construção de uma indústria do cinema no Brasil.

O modelo é hollywoodiano, e os gêneros trabalhados são os gêneros clássicos que se estabeleceram desde o início do cinema falado, como o musical, o faroeste e o drama familiar, adaptados, nesse caso, às narrativas brasileiras.

A Vera Cruz, portanto, investiu na importação de mão de obra qualificada, em técnicos estrangeiros que detinham experiência na feitura de filmes.

Um dos principais cineastas brasileiros que residia no exterior, Alberto Cavalcanti, é convidado a participar das produções de filmes no Brasil. Cavalcanti havia participado das vanguardas europeias nos anos 1920 e do importante movimento do documentário inglês nos anos 1930.

Cavalcanti produziu alguns filmes, mas logo se desentendeu com um dos fundadores da Vera Cruz, Franco Zampari, e entrou para outra companhia, a Maristela, na qual dirigiu o filme “Simão, o caolho” (1952).

A Maristela foi depois comprada por Cavalcanti e por um grupo de empresários, tornando-se a Kino Filmes. Cavalcanti ainda dirigiu o importante filme “O canto do mar” (1953), filmado em Pernambuco. “O canto do mar” concorreu à Palma de Ouro em Cannes.



Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2poSj9u>>.

Vera Cruz continuou sua trajetória sem Cavalcanti e construiu um sistema de produção industrial diversificado que almejou tanto o sucesso de público quanto a primazia artística.

Há filmes dramáticos com pretensões universais, típicos do desejo de inserção internacional que constituía o ideário estético da burguesia paulista,

como “Ângela” (1951), de Tom Payne e Abílio Pereira de Almeida; “Apassionata” (1952), de Fernando de Barros, e “Floradas na serra” (1954), de Luciano Salce.

Outros filmes buscaram a estética dramática moldada pelo cinema clássico europeu e norte-americano, mas com temáticas e personagens da cultura popular e da literatura, como “Caiçara” (1950), “Terra é sempre terra” (1951) e “Sinhá Moça” (1953), de Tom Payne; e “Tico-tico no fubá” (1952), de Adolfo Celi.

Entre esses filmes, está uma das maiores bilheterias do cinema brasileiro, “O cangaceiro” (1953), clássico de Lima Barreto inspirado na história de Lampião. O filme conseguiu ser um grande sucesso de público e de crítica e ganhou o prêmio de melhor filme de aventura e de melhor trilha sonora (pela música “Mulher rendada”) no Festival de Cannes.

O filme foi exibido em mais de 40 países e representou, para a Vera Cruz, o caminho para uma produção moldada do cinema clássico de gênero e da cultura popular brasileira.

“O cangaceiro” transforma a história de Lampião em um faroeste, criando, inclusive, um gênero brasileiro: o “nordestern”, inaugurando uma série de filmes populares sobre o cangaço brasileiro e a história da região nordeste.

Vejamos a sequência final de um dos filmes brasileiros mais visto no mundo, “O cangaceiro”: <<https://youtu.be/VHhwn6sYQNA>>.

Todo esse sucesso não reverteu à Vera Cruz o investimento feito na produção. O filme foi vendido para a Columbia Pictures, estúdio norte-americano, de modo que a empresa brasileira perdeu o controle sobre a obra.

A Vera Cruz, em seu movimento industrializante, não percebeu uma questão básica na cadeia produtiva audiovisual: que a produção de filmes é apenas uma etapa do processo.

Os principais estúdios norte-americanos – MGM, Paramount, 20th Cen-



Cartaz do filme *Tico-tico no fubá* (1952)

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2lDlqC2>>.

ture Fox, Columbia e Warner Brothers – desde a década de 1910, nos Estados Unidos, detinham toda a cadeia de produção.

Esses estúdios eram, ao mesmo tempo, produtores, distribuidores e exibidores dos filmes. Esse sistema formou a estrutura do cinema clássico hollywoodiano e contribuiu para a expansão e para a dominação dos mercados em todo o mundo.

Apenas em 1949 a Suprema Corte dos Estados Unidos considerou ilegal essa prática de truste na qual a mesma empresa detém o controle de mais de uma etapa da cadeia produtiva. O poder dos estúdios diminuiu, mas apenas no mercado interno norte-americano, pois pelo mundo afora esses estúdios ainda detinham empresas de distribuição, como ocorre até hoje.

O foco majoritário da Vera Cruz na produção foi um fator determinante, mas não único, para o fim da empresa em 1954. Com apenas 5 anos de atividade, a Vera Cruz produziu em torno de 40 filmes.



Cartaz do filme *O cangaceiro* (1953).

Direção: Lima Barreto

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2pnl0nl>>.

A má gestão da empresa, a produção de dramas estetizados que não possuíam relação com o público – apesar da produção de alguns sucessos, como “O cangaceiro” –, e a incompreensão da burguesia paulistana acerca da complexidade do sistema industrial cinematográfico, para o qual a exibição era um fator-chave, fizeram com que a Vera Cruz fosse à falência.

A despeito disso, houve um importante legado deixado pela Vera Cruz quanto à formação de técnicos. Esses profissionais que trabalharam para a empresa constituíram depois a base para as produções cinematográficas e televisivas.

Essas etapas estruturantes da cadeia produtiva cinematográfica: a distribuição e a exibição, seriam melhor resolvidas por outro estúdio cinematográfico brasileiro, a Atlântida Cinematográfica. Em outro contexto, com outra proposta

e outros processos econômicos e artísticos, os filmes da Atlântida seriam um marco na relação do público com o cinema brasileiro.

VOCÊ SABIA?

Amácio Mazzaropi e o cinema popular brasileiro

Não há como você nunca ter ouvido falar deste que é um dos principais atores, comediantes e diretores da história da cinema nacional: Amácio Mazzaropi.



Amácio Mazzaropi. Fonte: acervo do autor

A partir de sua experiência no circo, Mazzaropi trabalhou no teatro e na rádio. Começou a atuar na Vera Cruz nos filmes “Sai da frente” (1951), “Nadando em dinheiro” (1952) e “Candinho” (1954).

Ao longo dos anos 1950 e 1960, Mazzaropi atuou em vários sucessos de bilheteria, de forma que seus filmes estão no imaginário de milhares de pessoas.

Ele participou da tradição de comediantes que encontraram no cinema o aprimoramento da formação de tipos populares, criando uma profunda relação com o público.

Na mesma linha de comediantes históricos, como Charles Chaplin e Cantinflas, Mazzaropi se encontrava em um mo-

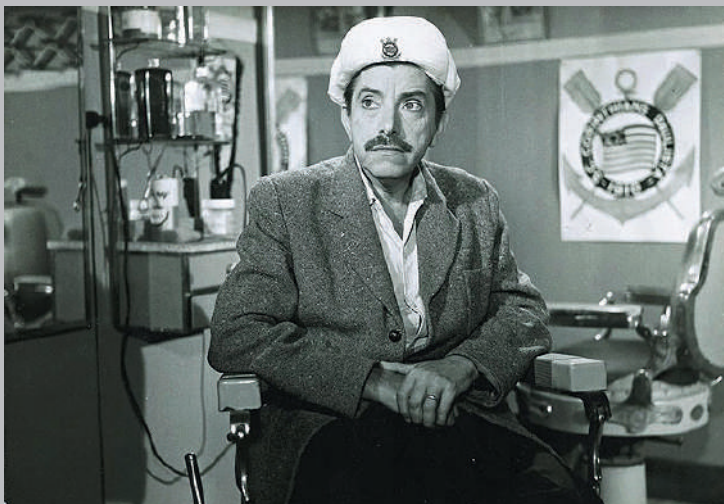
mento no qual as salas de cinema eram o grande entretenimento popular, ainda sem a massificação da televisão.

As salas de cinema existiam em todos os lugares, até no interior do país, e a elas tinham acesso pessoas de diferentes classes.

O personagem do caipira, típico dos interiores de estados como São Paulo, Goiás e Minas Gerais, é uma figura popular que vivia à margem da industrialização das grandes cidades, ainda conectado à natureza e aos valores familiares.

Inspirado na obra de Monteiro Lobato, Mazzaropi recriou, no cinema, o Jeca Tatu. O personagem aparece em filmes como “Jeca Tatu” (1959), “Tristeza do Jeca” (1961) e “O Jeca contra o capeta” (1976), todos grandes sucessos de público.

Em outros filmes, ele manteve as características desse personagem, mas adaptando-o a outras situações e contextos, em clássicos como “Chico fumaça” (1958); “O noivo da girafa” (1957); “As aventuras de Pedro Malazartes” (1960); “O vendedor de linguiça” (1962); e o “O corinthiano” (1966).



O corinthiano (1966)

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2DDX5Fd>>.

Amácio Mazzaropi foi um dos mais importantes profissionais de nosso cinema popular, e sua influência é reconhecida até hoje.

Em 2006, Luiz Alberto Pereira, dirigiu “Tapete vermelho”, uma homenagem aos filmes populares do “Velho Mazza”, como ele era chamado pelos profissionais do cinema.

Em sua homenagem, veremos uma sequência de “Nadando em dinheiro” (1952), seu segundo filme como ator, produzido ainda pela Vera Cruz.

Aí já se encontram as características que depois Mazzaropi desenvolveria em toda sua filmografia, na construção de tipos populares que dialogam com a vida e com o imaginário do povo brasileiro.

Nesse filme, o pobre Isidoro (Mazzaropi) se descobre herdeiro de uma grande fortuna e se muda para uma mansão. Ele usufrui do poderio da elite, mas, ao final, vê-se como não pertencente a essa classe. Isidoro acorda e percebe que toda essa história era apenas um sonho. Ao acordar, ele volta para a sua família, feliz em seu casebre.

Vejamos o “velho Mazza” atuando: <<https://youtu.be/mzuYrjDXSNk>>.



Jeca Tatu (1959)

Fonte: Disponível em: <<https://glo.bo/2HJCJNe>>.

2.3 – A ATLÂNTIDA E AS CHANCHADAS



Grande Otelo e Oscarito em

A dupla do barulho (1953)

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2HMFJjG>>.

A Atlântida Cinematográfica, fundada em 1941 pelos cineastas e produtores Moacir Fenelon e José Carlos Burle, foi um dos grandes momentos da história do cinema brasileiro.

Ainda estamos no Estado Novo de Getúlio Vargas, que só findaria após a Segunda Guerra Mundial, em 1945, quando ele renunciaria ao mandato.

A Era Vargas tinha chegado ao fim – ao menos o seu período ditatorial, que compreendia a Revolução de 30 e o Estado Novo (1937), configurando, assim, 15 anos no poder.

A complexidade e as contradições da Era Vargas – que misturou autoritarismo, fortalecimento e modernização do Estado brasileiro, além da fundação de estatais e apoio à atividade industrial nacional – fez com que Getúlio Vargas fosse eleito democraticamente em 1950. Seu mandato foi até 1954, ano em que se suicidou.

Getúlio Vargas ficou 19 anos no poder. Entre períodos autoritários e democráticos, Vargas institucionalizou os símbolos nacionais e a ideia de uma “identidade nacional”, elementos que configuram o que entendemos culturalmente como o Brasil.

Esses elementos eram extremamente presentes na capital do país, o Rio de Janeiro. O samba e o carnaval, antes expressões periféricas (misturas de religiosidade, festa popular e vínculos comunitários) passam, mesmo mantendo suas características de origem, a ser entendidos como produtos culturais, sendo veiculados pela Rádio Nacional.

Configurava-se o início de uma comunicação de massas no Brasil difundida pelo rádio e pelo cinema e que depois será aprofundada pela televisão.

A institucionalização das escolas de samba e das competições entre elas, além dos desfiles de carnaval, é o passo principal nesse processo de readequação das culturas populares para os princípios administrativos e de controle dos governos sobre as novas grandes massas urbanas.

Nos anos 1940 e 1950, essa estrutura se consolidou. No cinema, a Atlântida produziu seus primeiros filmes: “Moleque Tião” (1943), de Fenelon, com Grande Otelo, e “Tristezas não pagam dívidas” (1944), com direção de Burle. É em “Tristezas não pagam dívidas” que ocorre a primeira aparição de Oscarito no cinema.

Mas foi somente em 1947 que houve uma mudança na Atlântida, permitindo que ela tivesse uma atuação de força em relação à ocupação do mercado de exibição, diferentemente das companhias cinematográficas paulistas.

Nesse ano, Luiz Severiano Ribeiro, criador do complexo de salas de cinema Severiano Ribeiro, existentes até hoje, comprou a maior parte das ações da empresa e tornou-se o dono da companhia. Em outras palavras, Ribeiro passou a controlar tanto a produção dos filmes quanto a sua exibição.

A Atlântida foi um marco na relação do cinema brasileiro com o mercado interno e seu público. Isso se deve ao contexto de controle inédito da cadeia produtiva por uma única empresa brasileira, aliado ao momento sociocultural do país, de ufanía e louvação das expressões nacionais, como o samba e o carnaval.

A companhia buscava se moldar aos ditames do cinema clássico hollywoodiano; aos musicais, especificamente, um dos principais gêneros populares quando do advento do cinema falado.

Na tentativa de produzir uma cópia dos musicais norte-americanos, os cineastas brasileiros acabaram criando outro gênero: a chanchada.

Como gênero, a chanchada já havia aparecido nos primeiros filmes da Cinédia, mas foi com a Atlântida que ela se consolidou no imaginário popular.

Para começarmos a entender um pouco mais sobre as chanchadas, vejamos o trecho inicial do documentário “Assim era a Atlântida”, dirigido por Carlos Manga, em 1975, anos depois do fechamento da companhia. O documentário conta a história desses filmes: <<https://youtu.be/PPcnoE9i7pU>>.

A própria palavra *chanchada* é um termo pejorativo que remete a uma obra popular, de baixo valor, vulgar. Jornalistas e intelectuais investiram duramente contra esses filmes (comédias musicais com músicas de carnaval), mas, por fim, esse termo pejorativo imputado aos filmes se tornou o nome

desse gênero. Invariável aos gostos de uma elite cultural, a chanchada se tornou um dos gêneros mais populares do Brasil.

Os filmes eram lançados antes do carnaval, e as pessoas já conheciam as músicas que seriam apresentadas. Na chanchada, as músicas eram adicionadas a uma narrativa com personagens tipificados, bem demarcados. As estruturas narrativas simples das chanchadas foram responsáveis por apresentar atores, atrizes, técnicos e diretores que marcaram a história do cinema popular no Brasil.

Entre os diretores, podem ser citados: Moacir Fenelon, José Carlos Burle, Watson Macedo e Carlos Manga. Entre os atores e atrizes, temos: Grande Otelo, Oscarito, Eliana Macedo, Anselmo Duarte, José Lewgoy, Cyll Farney, Zezé Macedo, Ankito, Wilson Grey, Eva Todor e muitos outros.



Eliana Macedo e Anselmo Duarte em *Aviso aos navegantes* (1950).

Direção: Watson Macedo

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2FWe0Vv>>.

Em 1950, temos um clássico, um filme peculiar e metalinguístico que nos diz muito sobre o projeto de cinema da Atlântida. Trata-se de “Carnaval Atlântida”, de José Carlos Burle, com Oscarito e Grande Otelo, um dos principais filmes da companhia.

Nesse filme, o diretor de cinema Cecílio B. de Milho – o nome é uma paródia ao cineasta norte-americano de superproduções, Cecil B. DeMille – pretende produzir um filme épico baseado na história de Helena de Troia. A tentativa do diretor é realizar uma superprodução como as de Hollywood,

No enredo de “Carnaval Atlântida”, Cecílio B. de Milho contrata o professor de história grega Xenofontes (Oscarito). Enquanto o produtor procura uma beleza universal, produto de uma narrativa épica, os membros da companhia, dos atores aos faxineiros, tentam mostrar a ele que, no Brasil, seria impossível criar um tipo de filme como ele queria.

Tanto em questões de produção, quanto em preferências temáticas, o povo brasileiro buscava outro tipo de filme – um filme com bom humor popular e mais próximo ao cotidiano, com músicas que se ouviam nas rádios.

Na sequência a seguir, temos um diálogo do diretor com os faxineiros do estúdio, Grande Otelo e Ankito. O diálogo demonstra o cinema que a Atlântida estava propondo construir no Brasil: <<https://youtu.be/35xvUBBEDao>>.

Podemos, inclusive, ler essa cena como uma crítica ao projeto industrial paulista da Vera Cruz. O filme nos diz que se quiséssemos ter uma indústria de cinema no país, deveríamos seguir a cultura popular.

A cena final do filme é paradigmática sobre o projeto de cinema brasileiro da Atlântida. Nela os personagens convencem o diretor de que é melhor fazer uma comédia carnavalesca (ou seja, uma chanchada) que um épico sobre Helena de Troia: <<https://youtu.be/sfpZ9yHijc0>>.

A paródia aos filmes de Hollywood são constantes nos filmes da Atlântida. Essa relação dúbia estabelecida pelo cinema realizado no Brasil entre o desejo de cópia da matriz do cinema e o desejo de uma criação própria, original e brasileira, é exemplificada nos filmes de Carlos Manga.

Manga dirigiu, por exemplo, “Matar ou correr” (1954), comédia que ironiza o famoso faroeste “Matar ou morrer” (1952), dirigido por Fred Zinnemann. Do diretor brasileiro, também temos o clássico “Nem Sansão nem Dalila” (1955), que parodia o épico bíblico “Sansão e Dalila” (1949), dirigido justamente por Cecil B. DeMille.

Diferentes dos ataques da época, hoje podemos analisar as críticas sutis que os filmes desses cineastas apresentavam. Os diálogos são maliciosos, nem tão ingênuos, e há várias camadas de leitura apresentadas pela obra.

Nessa sequência de “Nem Sansão nem Dalila”, Oscarito, um barbeiro do subúrbio que bate a cabeça e pensa estar na clássica história bíblica, as-

sume a cabeleireira de Sansão e toma o poder dos filisteus, instaurando uma ditadura no país.

Em um de seus grandes momentos, Oscarito imita Getúlio Vargas, então presidente eleito pelo povo. Dado o conhecido histórico de atitudes autoritárias do presidente, Oscarito, assim como os grandes comediantes da história, faz uma sátira ao poder: <<https://youtu.be/dQD1E9OOPRw>>.

As chanchadas tornaram-se tão populares que outras companhias foram criadas, disputando esse espaço com a Atlântida. A principal delas foi a Herbert Richers S. A., que se tornou uma das principais empresas de dublagem e legendagem no país. Os filmes da Herbert Richers apresentaram novos diretores, como J. B. Tanko, e novos comediantes, como Zé Trindade, Dercy Gonçalves e Ronald Golias.

O fim dos anos 1950 e o início dos anos 1960 se passam em outro contexto da história do Brasil. A Atlântida ainda produzia filmes de sucesso, como “Esse milhão é meu” (1958) e o clássico “O homem do Sputink” (1959), ambos de Carlos Manga.

A popularização da televisão já havia atingido o cinema, em um processo que depois se tornou irreversível. As cidades estavam mais industrializadas e havia um clima de otimismo gerado pelos anos do governo Juscelino Kubitschek. A nova capital, Brasília, foi inaugurada em 1960 e deslocou o poder e a centralidade do Rio de Janeiro para o Planalto Central.

Esse período também foi marcado por intensos processos políticos. O neorealismo italiano, movimento cinematográfico do pós-guerra, influenciou estética e politicamente os novos cinemas no mundo. O público das grandes cidades também mudou, tornando-se mais jovem e sensível a filmes com críticas sociais, com novas gerações chegando às universidades.

Por mais que tenha havido grandes esforços e sucessos pontuais, o período de industrialização do cinema brasileiro, do início do cinema falado nos anos 1930 ao início dos anos 1960, não conseguiu consolidar uma indústria cinematográfica no país.

A Atlântida Cinematográfica fechou as portas em 1962, e a maioria de seus diretores, técnicos, atores e atrizes migraram para a televisão, que havia iniciado sua atividade no país e que logo viria a ser o grande exemplo da indústria audiovisual brasileira.

Surgiram jovens cineastas críticos ao modelo industrialista dos estúdios, e os filmes produzidos por eles eram feitos de forma independente, com

propostas estéticas diferentes.

Os cinemas modernos, em contraposição ao modelo do cinema clássico, sobretudo o de hollywoodiano, começaram a ter seus primeiros representantes no país.



Oscarito e Grande Otelo em *Matar ou correr* (1954). Direção: Carlos Manga

Fonte: Disponível em: <<https://glo.bo/2DEOPEK>>.



Zé Trindade e Dercy Gonçalves em *Entre de gaiato* (1959). Direção: J. B. Tanko

Fonte: Acervo do autor.

2.4 – O FIM DOS ESTÚDIOS E OS CINEASTAS INDEPENDENTES

O fim dos estúdios no Brasil causou uma mudança drástica no meio cinematográfico sobre qual modelo de industrialização do cinema seria adotado. Nos anos 1950, foram realizados os primeiros encontros da classe cinematográfica, os “Congressos Brasileiros de Cinema” (CBC).

Com o fim da Vera Cruz e da Atlântida, vê-se como necessária uma intervenção maior do Estado na cadeia produtiva do cinema, incluindo financiamentos a filmes brasileiros e a diminuição da importação de filmes estrangeiros.

Essas questões são discutidas com afinco nos Congressos. Um dos lemas que começaram a ser marcados nesse período foi “Cinema é coisa de governo”.

Junto a isso, os filmes do neorealismo italiano, como “Roma, cidade aberta” (1945) e “Paisá” (1946), ambos de Roberto Rossellini; e “Ladrões de bicicleta” (1948), de Vittorio de Sica, apresentaram um novo modo de fazer cinema, sem o aparato dos grandes estúdios e o modelo de narrativa do cinema clássico hollywoodiano.

Nesse momento, uma visão mais crítica das questões sociais confluía com um novo modo de filmar a realidade. Os equipamentos mais ágeis, transportados para as filmagens nas ruas, buscavam uma desglamourização do estilo que o cinema clássico e seus estúdios haviam imposto aos filmes.

O mundo estava mudando, as questões sociais e políticas estavam mais latentes, e o cinema respondia com filmes mais realistas, com debates políticos mais explícitos.

No Brasil, esse movimento se traduziu nos anos 1960 com o Cinema Novo, que estudaremos na próxima unidade. Como precursor desse período, temos o filme “O grande momento” (1958), de Roberto Santos. O filme trata da juventude proletária de São Paulo e dos primeiros filmes de um dos mais importantes cineastas brasileiros, Nelson Pereira dos Santos.

Ele dirigiu os grandes precursores do Cinema Novo, “Rio, 40 graus” (1955) e “Rio, Zona Norte” (1957). Os símbolos nacionais estão presentes nesses filmes, mas não apenas de uma maneira laudatória, constituintes de uma “cultura brasileira”.

O pensamento crítico dessa nova geração mais politizada buscou mostrar as chagas das contradições sociais brasileiras. Em “Rio, 40 graus”, vemos muitas histórias que se entrecruzam em um Rio de Janeiro com diferenças

de classes sociais evidentes, tensionadas pelo racismo e pelos preconceitos.

A cultura popular é vista ora como alienante – com o futebol –, ora como potência de conscientização – com os sambas populares vivenciados no morro.

A contradição exposta entre o asfalto e o morro, o branco e o negro, o poder e o povo, em imagens produzidas nas ruas e não nos estúdios, é o que faz de “Rio, 40 graus” um dos pontos iniciais do cinema moderno no Brasil.

Vejamos aqui um trecho desse clássico de Nelson Pereira dos Santos: <<https://youtu.be/WUk7a1XekQo>>.



Grande Otelo em *Rio, Zona Norte* (1957).

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2DFO03h>>.



O grande momento (1958).

Direção: Roberto Santos

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2FIW1FI>>.

A Bahia passava por um intenso movimento cultural nos anos 1950 e 1960.

Nesse estado, temos um ciclo de filmes que muitos consideram o início do Cinema Novo. A Bahia passava por um intenso movimento cultural nos anos 1950 e 1960.

A criação da Universidade Federal da Bahia, do Museu de Arte Moderna da Bahia e do Clube de Cinema da Bahia, organizado por Walter da Silveira, foram marcos que formaram gerações de artistas.

Influenciados pelo neorealismo italiano, também foram produzidos filmes nas ruas sobre os conflitos cotidianos das camadas mais pobres da população. São filmes como “Bahia de todos os santos” (1960), de Trigueirinho Neto; “A grande feira” (1961) e “Tocaia no asfalto” (1962), ambos de Roberto Pires.

Anterior a esses filmes, temos “Agulha no palheiro” (1953) e “Rua sem sol” (1954), dirigidos pelo cineasta Alex Viany, teórico e ideólogo do Cinema

Novo, além de historiador e crítico do cinema brasileiro.

Em 1963, já no início declarado do movimento, Viany dirigiu “Sol sobre a lama” (1963) e escreveu muitos artigos sobre o Cinema Novo, incluindo-o em um panorama geral de transformação da cultura brasileira. O uso dos “símbolos nacionais” passava a ser utilizado de forma ambígua, entre a alienação e a conscientização.

Nessa linha de cineastas que receberam, nesse primeiro momento, as influências do cinema moderno no Brasil, há Ruy Guerra, moçambicano naturalizado brasileiro, que dirigiu um dos filmes mais polêmicos da época: “Os cafajestes”, de 1962.

Esse filme é conhecido por sua narrativa ousada, adulta, insuflada de lances imorais para o tempo, realizados por personagens urbanas e cínicas, como a dupla principal do filme, os *playboys* interpretados por Jece Valadão e Daniel Filho. A polêmica causada pelo filme, porém, vem do fato de ele ter sofrido censura pelo governo federal, já que foi o primeiro filme brasileiro a apresentar um nu frontal; nesse caso, da personagem interpretada pela atriz Norman Bengell.

Guerra não havia sido influenciado apenas pelo neorealismo italiano, como a maioria do novo cinema realizado pelos jovens cineastas do momento, mas também pela *Nouvelle Vague* francesa e pelos seus filmes jovens, com inovações formais nas narrativas e nas temáticas contemporâneas influenciadas pela corrente filosófica do existencialismo.



Antonio Pitanga e Luiza Maranhão em *A grande feira* (1961).

Direção: Roberto Pires

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2pqcKCW>>.



Norma Bengell e Jece Valadão em *Os cafajestes* (1962).

Direção: Ruy Guerra

Fonte: Disponível em: <<https://glo.bo/2DFcNQf>>.

Esses elementos formavam o contexto de um novo momento no país. Houve uma inflexão política na vida, nas ruas e na arte.

O cinema moderno, no Brasil, buscava confluir política e estética. Uma arte revolucionária só poderia ter uma forma revolucionária; esse era um verso do poeta russo Vladimir Maiakovski lembrado pelos jovens artistas dessa geração.

Era o início dos turbulentos anos 1960.

VOCÊ SABIA?

A obra de Anselmo Duarte

Anselmo Duarte é um dos principais atores e diretores do cinema brasileiro. Duarte começou como ator de radionovelas e depois foi contratado pela Atlântida, tornando-se um de seus principais atores.

Representando sempre papéis de galã, participou de filmes como os que vimos acima – “Carnaval Atlântida” (1952) e “Nem Sansão nem Dalila” (1954) – além de outros clássicos da companhia – “Carnaval no fogo” (1949) e “Aviso aos navegantes” (1950), ambos dirigidos por Watson Macedo.

Duarte foi depois contratado pela Vera Cruz, e também participou de grandes sucessos de público, já comentados anteriormente: “Tico-tico no fubá” (1952), “Apassionata” (1952) e “Sinhá Moça” (1953).

Em 1957, ele dirigiu seu primeiro longa, “Absolutamente certo”, um dos primeiros filmes a tematizar a questão da televisão, que havia chegado recentemente ao Brasil.

No entanto, foi com o filme seguinte que Anselmo Duarte marcou o cinema brasileiro: “O pagador de promessas”, produzido em 1962, ainda é o único filme brasileiro premiado com a Palma de Ouro no importante Festival de Cannes, na França. Duarte havia disputado com grandes cineastas do

cinema mundial, como o italiano Michelangelo Antonioni e o espanhol Luis Buñuel.

O filme, adaptado da obra de Dias Gomes, foi um grande sucesso de público. O enredo conta a história de Zé do Burro (Leonardo Villar), que faz uma promessa a Santa Bárbara para que ela salve a vida de seu amigo Nicolau.

Como não havia uma igreja católica perto de sua pequena fazenda, a promessa é feita à Iansã em um terreiro de candomblé, pois Santa Bárbara e Iansã são a mesma santa.

Zé percorre 7 léguas com uma cruz nas costas até a igreja de Santa Bárbara. Ele pretende entrar com a cruz na igreja para cumprir sua promessa, já que Nicolau se salvou.

O padre o acolhe, mas ao conversar com Zé, descobre que Nicolau, na verdade, é um burro, motivo que leva as pessoas a chamarem Zé de Zé do Burro. Além do mais, a promessa havia sido feita em um terreiro de candomblé. O padre não deixa, portanto, Zé do Burro entrar na igreja; esse é o grande conflito do filme.

“O pagador de promessas” é uma obra-prima do cinema brasileiro. O filme lida com questões importantes da formação religiosa brasileira: o sincretismo religioso; o preconceito e o racismo contra as religiões de matriz africana (muito pelo fato de terem sido as religiões de negros escravizados); a crítica à autoridade da igreja, que se investe de poder sem argumentação; e as diferenças entre fé popular e fé institucionalizada.

Vejamos aqui o trecho em que Zé do Burro e o padre discutem sobre a promessa a ser paga. Essa cena abre o filme: <<https://youtu.be/ePxIXy7kd90>>.

Anselmo Duarte foi muito criticado pelos cineastas do Cinema Novo.

O pagador de promessas (1962).

Direção: Anselmo Duarte



O realismo, a crítica social, e o tratamento dessas questões em uma nova linguagem audiovisual – influência do cinema moderno que era buscada, por exemplo, pelos filmes de Roberto Santos e Nelson Pereira dos Santos, e pelos filmes do ciclo baiano – estavam mais próximos de uma “estética da fome”, nome dado ao manifesto de Glauber Rocha que estudaremos na unidade 3.

Segundo os ideólogos do Cinema Novo, um filme com essas características mostraria com mais “verdade” nosso processo socioeconômico de subdesenvolvimento, o que “O pagador de promessas” não fazia.

Duarte, galã da era dos estúdios e da tentativa de industrialização do cinema brasileiro, ainda seguia os moldes da narrativa clássica, mas o início dos anos 1960 preconizava outro tipo de cinema.

Injustamente marginalizado dos sistemas de produção, Duarte ainda dirigiu importantes filmes, como “Vereda da Salvação” (1964) e “Qualé do Pajeú” (1969).

Independentemente das veleidades dos meios artísticos que o criticavam, Anselmo Duarte figura hoje como um dos principais atores e diretores de nossa história. Ainda é o único diretor de cinema no Brasil a conquistar a Palma de Ouro em Cannes.



Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2I-zrxDW>>.

2.5 – AS PRIMEIRAS TRANSMISSÕES DA TELEVISÃO. A TV TUPI

A televisão é um dos fenômenos mais importantes, complexos e multifacetados do audiovisual e da comunicação no Brasil.

Diferentemente do cinema, ela ainda é a nossa grande indústria audiovisual, e sua influência se dá em vários âmbitos da vida pública e da vida privada.

Se a Era Vargas foi o primeiro período de institucionalização da “identidade nacional”, foi a partir da hegemonia da TV Globo, a partir dos anos 1970, que tivemos um grande projeto de unificação da cultura nacional, que ocorreu graças às telenovelas e ao jornalismo.

De modo distinto da maioria dos países do mundo, exceto os Estados Unidos, no Brasil a radiodifusão foi gerenciada a partir da iniciativa privada. Em países como a Inglaterra, Japão e Portugal, a televisão foi inicialmente gerida pelo poder público, com a BBC, a NHK e a RTP, respectivamente.

É importante frisarmos uma característica que separa estruturalmente o cinema da televisão. A televisão, antes do período digital, era transmitida por ondas eletromagnéticas cujas frequências eram captadas pelas antenas que havia nas casas.

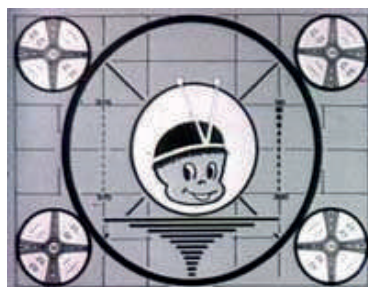
Essas frequências, que chamamos de espectro, são um bem público, um bem comum a todos os seres humanos, pois são transmitidas pelo ar. O espectro é público, assim como é pública a água e todos os nossos bens naturais comuns.

Nesse sentido, foi natural para muitos países iniciar suas transmissões televisivas tendo como finalidade o bem público, e não a exploração privada.

No Brasil, para que uma empresa possa usufruir comercialmente desse espectro, o governo promove *concessões*, que são firmadas com as empresas de comunicação.

Em 1962, durante o governo João Goulart, foi promulgado o Código Brasileiro de Telecomunicações (CBT).

Vejamos parte do CBT (Lei n. 4.417/62) a partir do artigo primeiro:



TV Tupi

Fonte: Disponível em:
<<http://bit.ly/2u1cglT>>.

“Os serviços de telecomunicações em todo o território do País, inclusive águas territoriais e espaço aéreo, assim como nos lugares em que princípios e convenções internacionais lhes reconheçam extraterritorialidade, obedecerão aos preceitos da presente lei e aos regulamentos baixados para a sua execução”.

O CBT colocava como dever das empresas a sua finalidade cultural e educativa. Todas as transmissoras, com seus canais de televisão, deveriam seguir esses ditames.

Esse decreto, e toda a política de telecomunicações no Brasil, mudou muito ao longo dos anos. Veremos esses aspectos nas próximas unidades. Hoje essa política é administrada pela Agência Nacional das Telecomunicações (ANATEL).

Independentemente disso, a televisão no Brasil foi inaugurada pelo empreendedor e empresário Assis Chateaubriand, o Chatô. A TV Tupi Difusora de São Paulo iniciou sua transmissão em 18 de setembro de 1950.

A TV Tupi, em seu início, já tinha diversos formatos de programas. Havia programas de comédia, de música, teleteatros e telenovelas.

A televisão era feita ao vivo, o que causava inúmeros problemas e adaptações por parte de técnicos, diretores e atores. O *videotape*, que permitiria gravações anteriores à sua transmissão na tevê, foi utilizado pela Tupi apenas em 1962.

Importantes atores do teatro iniciaram suas carreiras nos teleteatros da TV Tupi, o principal programa da emissora. Entre eles, temos Paulo Autran, Sérgio Britto, Nathália Timberg, Francisco Cuoco, Laura Cardoso e Fernanda Montenegro. Os teleteatros eram adaptações de grandes peças do teatro de dramaturgos como Ibsen, Gogol, Pirandello e Górkí. As telenovelas ainda não eram o principal produto dramatúrgico da televisão, mas adaptações das radionovelas.

Melodramas trágicos com títulos como “Noivado nas trevas”, “Meu destino trágico” e “O homem sem passado” foram ao ar na TV Tupi nos anos 1950.

O “Repórter Esso”, programa jornalístico da emissora, já evidencia em seu nome o quão complicadas se organizavam as relações entre empresas privadas, emissoras de televisão e jornalismo. Os programas de auditório de Flávio Cavalcanti também foram pioneiros desse formato no Brasil.

Outros formatos dramatúrgicos também surgiram, como os seriados televisivos. Um dos mais importantes foi o grande sucesso “O vigilante rodo-

viário”, interpretado por Carlos Miranda e dirigido por Ary Fernandes.

Vejam a abertura desse clássico das séries brasileiras: <https://youtu.be/0bb_u0r2NJY>.

A vocação infantil da dramaturgia televisiva já se evidenciava no grande clássico “O sítio do pica-pau amarelo”, baseado na obra de Monteiro Lobato. Vamos assistir à abertura desse importante programa da televisão brasileira, produzido primeiramente pela TV Tupi: <https://youtu.be/p_1Hyueb0Zo>.

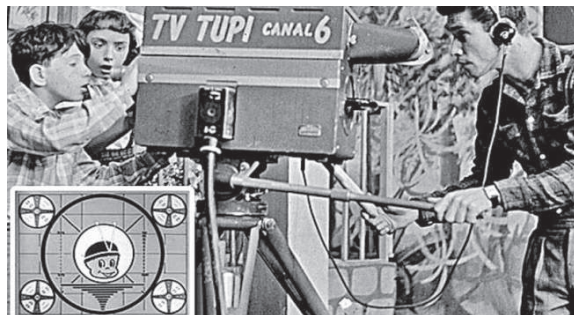
Os anos 1960 foram um momento de mudanças significativas na sociedade brasileira. A política, a cultura, a economia e as relações sociais foram pensadas e representadas pelo audiovisual, seja pelo cinema, seja pela televisão.

Segundo pesquisa publicada no livro “A história da televisão no Brasil”, organizado por Ana Paula Goulart Ribeiro, Igor Sacramento e Marco Roxo havia no Brasil, no início dos anos 1950, em torno de 434 mil aparelhos de televisão. Em 1966, já havia 2,4 milhões.

Nos anos 1960, apareceram novas emissoras, como a TV Excelsior, a TV Record e a TV Globo. Os festivais de música da Record e o início das telenovelas da Globo foram grandes momentos da televisão brasileira. Veremos na unidade 03 como a televisão toma o Brasil.



Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2u0jJrP>>.



Fonte: Disponível em:
<<http://bit.ly/2DFCgZM>>.



Noite vazia (1964). Direção: Walter Hugo Khouri

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2FY48uo>>.

CURTA AÍ!

O cinema de Walter Hugo Khouri

Walter Hugo Khouri (1929-2003) dirigiu 25 longas-metragens ao longo de sua carreira e foi um dos mais importantes cineastas da nossa história. A obra de Khouri caiu, de forma geral, naquele preconceito do que se entende por um filme “brasileiro”.

Vimos que, com a Era Vargas, a noção de “identidade nacional” e de “brasilidade” foi uma construção histórica, uma mistura de práticas populares legítimas – como o carnaval, o samba e o futebol – com a cooptação do Estado, que as transformou em símbolos nacionais.

A obra de Khouri destoa radicalmente dessa simbologia. A grande influência de Khouri é o sueco Ingmar Bergman, importante cineasta do cinema moderno e em cujos filmes se retrata a angústia existencial do ser humano.

Os temas dos filmes de Khouri, assim como os de Bergman, giram em torno do absurdo da existência humana; da angústia existencial de personagens boêmios que percorrem as noites nas grandes cidades; da alienação da burguesia, que busca a transcendência no sexo ao tentar fugir da mesmice do cotidiano; e ainda do cinismo e do materialismo dessa classe, que acaba se vendo em um vazio existencial.

Os filmes de Khouri são soturnos, possuem uma “atmosfera” que apresenta a noite como o espaço em que as angústias aparecem e são explicitadas.

Entre as obras da sua filmografia, podemos citar “Estranho encontro” (1958), “Corpo ardente” (1967), “As amorosas” (1968), “As deusas” (1972), “O anjo da noite” (1974), “Eros, o Deus do amor” (1981), e “Eu” (1986).

Em um de seus principais filmes, o clássico “Noite vazia” (1964), dois amigos levam duas prostitutas a um apartamento em São Paulo.

A mistura da sexualidade e da angústia desses quatro personagens, que passam a noite juntos, é a marca dos filmes de Khouri.

Nesse filme, com fotografia em preto e branco bem demarcada, os planos longos passam pelos personagens como se fossem fantasmas. Os diálogos são cortantes e duros, descortinam personagens urbanos que buscam sentido para a vida.

Vejamos uma sequência desse clássico existencialista do cinema brasileiro, que conta com as grandes atrizes Norma Bengell e Odete Lara: <<https://youtu.be/3xqEflJttk>>.



Estranho encontro (1958)

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2HL6Tzu>>.

Finalizamos a unidade 02! Na próxima unidade, veremos o cinema moderno no Brasil, representado tanto pelo Cinema Novo quanto pelo Cinema Marginal. Também aprofundaremos os estudos nos novos processos de industrialização do cinema brasileiro, com a Embrafilme e os filmes da “Boca do Lixo”. Por fim, vamos acompanhar o aumento da influência da televisão no audiovisual brasileiro, além do início da hegemonia de nosso maior produto audiovisual industrial: a telenovela.

Vamos rever!

Nesta unidade (02), adentramos o período da comunicação moderna no Brasil. O cinema falado leva dois anos para se desenvolver, mas logo chega às salas de cinema.

Nos anos 1930, temos a transição da política do café-com-leite, das aristocracias paulistana e mineira, para a Era Vargas (primeiro com a Revolução de 30 e depois com o Estado Novo, em 1937). Entre o autoritarismo e o nacionalismo, Vargas criou várias empresas estatais, fortaleceu a cultura e institucionalizou os símbolos da nacionalidade brasileira. Em 1936, foi criada, pela iniciativa privada, a Rádio Nacional, primeira emissora a transmitir em todo o território brasileiro. Em 1940, Vargas nacionalizou a Rádio Nacional, que hoje continua sendo um importante meio de comunicação público.

Em 1939, Vargas assinou o decreto de cota de telas para filmes de ficção nas salas de cinema. Ele já havia assinado um decreto de cotas de telas em 1932, mas para filmes educativos.

A força da música popular brasileira, veiculada pela Rádio Nacional, e a obrigatoriedade de exibição de filmes de ficção brasileiros nas salas de cinema fortaleceram a criação de estúdios cinematográficos, cujo intuito era criar um processo de industrialização do cinema no país.

A Vera Cruz, empreendimento cinematográfico da burguesia paulista, foi um dos marcos das tentativas de industrialização do cinema brasileiro. Porém, vários motivos, como a falta de controle sobre a distribuição e a exibição de seus filmes, levaram a empresa à falência 5 anos após a sua abertura.

Entre seus filmes, há muitos dramas com narrativas de pretensões universais. Alguns de seus projetos buscavam resgatar a cultura popular e se

relacionar com o público, como os primeiros filmes de Mazzaropi e “O canageiro”, de Lima Barreto, por exemplo.

A Atlântida resolveu melhor essa questão porque foi comprada por Luiz Severiano Ribeiro, dono de uma das cadeias de salas de cinema mais importantes do país.

Os filmes de Atlântida marcaram os anos 1950, sendo sucessos de público. Mesmo com as duras críticas por parte de intelectuais e jornalistas, foi um caso raro de encontro do cinema brasileiro com o público interno.

As comédias carnavalescas, as chanchadas, foram o principal gênero da época. As músicas de carnaval tocadas nos filmes já eram conhecidas do público, e os filmes apresentavam grandes comediantes, como Oscarito e Grande Otelo.

Ao final dos anos 1950 e início dos anos 1960, a situação já não era a mesma. A Vera Cruz já havia falido em 1954, e a Atlântida Cinematográfica fechou as portas em 1962. A televisão havia chegado ao país e foi tomando aos poucos o espaço do cinema como entretenimento popular.

O início dos anos 1960 é também uma época de transformações culturais no mundo. Os cinemas modernos já influenciavam diversas cinematografias nacionais, em contraposição ao cinema clássico hollywoodiano, baseado no sistema de estúdios e nos gêneros. Roberto Santos, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Pires e Alex Viány são exemplos de cineastas que filmavam de forma independente, sem os estúdios.

Os filmes desses cineastas, representantes do cinema moderno no Brasil, colocaram as câmeras nas ruas, filmando as contradições sociais e as mazelas do país.

Nos anos 1950, a televisão já havia chegado ao Brasil pelos esforços do empreendedor e empresário Assis Chateaubriand. A TV Tupi foi a primeira transmissora de televisão no país e iniciou um longo processo de solidificação desse meio de comunicação tão presente na vida dos brasileiros.

A programação da TV Tupi era formada por teleteatros, telenovelas, jornalismo, séries, minisséries e programas infantis. “O sítio do pica-pau amarelo” e “Vigilante rodoviário” são programas clássicos dessa época.

A televisão havia chegado ao país, e a sua influência foi decisiva em aspectos políticos, sociais, culturais e econômicos. Veremos esses desdobramentos nas próximas unidades.

ATIVIDADES DA UNIDADE 02:

Entre as cinco propostas a seguir, escolha duas e apresente a sua pesquisa:

1. Criada pela iniciativa privada, a Rádio Nacional foi nacionalizada por Getúlio Vargas e é, até hoje, um importante meio de comunicação público. Pesquise sobre a atuação da Rádio Nacional como emissora integrante da Empresa Brasileira de Comunicação (EBC).
2. Faça uma pesquisa sobre algum filme da Vera Cruz: sua produção, sua temática e aquilo que foi dito sobre o filme.
3. Como na questão anterior, faça uma pesquisa semelhante com um filme da Atlântida Cinematográfica.
4. Comente sobre o fim da era dos estúdios e cite os cineastas e filmes chamados de “independentes”, que buscavam outra forma de fazer cinema.
5. Pesquise sobre o início da televisão no Brasil. Cite e comente algum gênero televisivo iniciado na Tupi e suas ressonâncias na televisão aberta hoje em dia.

UNIDADE 03

O cinema brasileiro moderno, as novas tentativas de industrialização e a massificação da televisão

3.1 – O PENSAMENTO CRÍTICO E O ESTUDO DE CINEMA NO BRASIL: PAULO EMÍLIO SALLES GOMES

Como as pessoas que trabalhavam no audiovisual, ou seja, no cinema e na televisão, aprenderam o seu ofício? Desde o início do cinema, a atividade profissional foi sendo realizada de forma prática, intuitiva e empírica. Apenas a partir dos anos 1950 é que temos os primeiros cursos superiores de cinema na França. No Brasil, esses cursos surgiram nos anos 1960.

O primeiro curso superior de cinema foi aberto pela Universidade de Brasília (UnB) em 1964, ano do Golpe Militar. Um ano após o golpe, a ditadura militar demitiu 15 professores da UnB. Outros 223 professores se solidarizam com seus colegas e pediram demissão. O curso de cinema da UnB foi fechado nesse período, mas reaberto em 1970.

Entre os idealizadores e professores desse curso, há nomes importantes do cinema brasileiro, como o cineasta Nelson Pereira dos Santos, o crítico Jean-Claude Bernardet e a pesquisadora Lucila Bernardet.

Entre eles estava Paulo Emílio Salles Gomes, um dos principais professores, críticos e pensadores do cinema realizado no Brasil. Gomes foi responsável por formar gerações de pensadores, principalmente na pesquisa sobre cinema brasileiro.

Como professor, foi um pesquisador militante a favor do conhecimento do cinema realizado no país, estimulando as mais variadas pesquisas sobre os aspectos estéticos, econômicos e históricos dessa atividade.

Há um aforismo atribuído a ele que diz muito sobre o seu pensamento e que ainda causa debate sobre o seu teor. Gomes teria dito: “Até o pior filme brasileiro nos diz mais que o melhor filme estrangeiro”

A proposta dessa frase não é afirmar que o cinema brasileiro seja “melhor” que o estrangeiro (longe disso); mas por mais precário e subdesenvolvido que seja um filme brasileiro, ele nos dirá mais sobre o nosso país e sua condição periférica, ou seja, sobre nossa constituição como nação e nossa

condição como povo, do que qualquer filme estrangeiro.

Gomes foi responsável por inúmeros artigos e estudos, como sua importante tese, “Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte”, em que retrata o período do cinema brasileiro estudado na unidade 01.

Um de seus principais textos, essencial para o estudo do audiovisual brasileiro, é “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. Esse ensaio de 1973 é um diagnóstico preciso, duro e crítico sobre a condição do subdesenvolvimento brasileiro e a relação estabelecida com o estrangeiro, uma relação marcada não só pela subserviência, mas também pela absorção.

Gomes pensa o Brasil a partir do cinema. Para ele, as imagens que criamos, mesmo quando tentativas de cópia do produto norte-americano, são resultados de um processo histórico intrínseco ao nosso desenvolvimento colonial.

Um dos trechos mais famosos desse ensaio é o seguinte:

“Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar”. (GOMES, 1996, p. 90).

Um exemplo disso seria a chanchada, que tentou copiar o modelo do musical hollywoodiano e acabou criando outro estilo, outro gênero. Recuperando o pensamento do modernismo literário de 1922, podemos dizer que nossa condição possível é a da antropofagia, deglutindo o estrangeiro para que se crie algo novo. Como Gomes escreve nesse ensaio, nossa condição de colônia e as ambiguidades entre ocupante e ocupado no país fizeram com que absorvêssemos as culturas estrangeiras como “coisa nossa”. Segundo o autor, “nada nos é estrangeiro, pois tudo o é” (GOMES, 1996, p. 93).

Vamos assistir a uma reportagem que comenta a importância do legado de Paulo Emílio Salles Gomes para o cinema e para a cultura brasileira em geral: <<https://youtu.be/-P3fGGbWqBI>>.

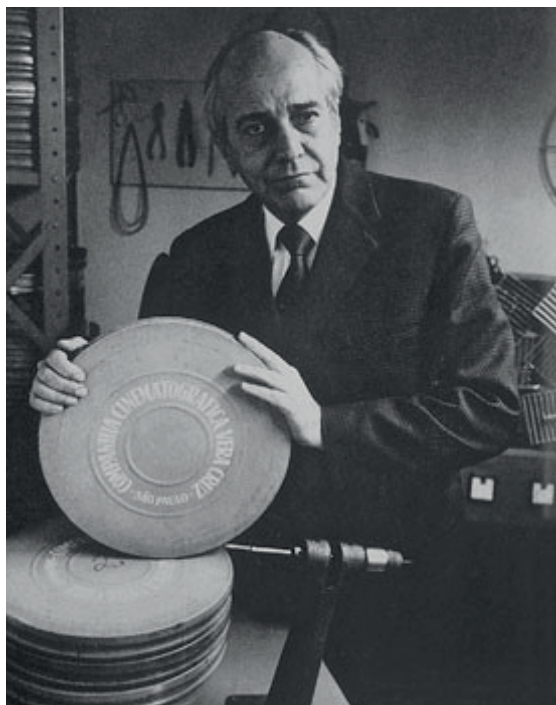
Depois da experiência na UnB, Gomes, junto a outros professores (Bernardet, por exemplo) contribuiu para a formação do Curso de Cinema da USP, um dos mais importantes do país.

Hoje a formação audiovisual é mais profissionalizada. Há muitas universidades e faculdades públicas e privadas, além de cursos técnicos ofertados pelos institutos federais.

O ensino de audiovisual é também mais complexo e diz respeito às diversas dimensões da atividade: técnica, estética, histórica e política. Há pesquisas sobre o audiovisual não apenas no campo da Comunicação, mas em todas as ciências humanas, como a Literatura, a História, e a Filosofia, por exemplo. Nas pesquisas das áreas de ciências exatas, temos o desenvolvimento de tecnologias e de novos equipamentos.

O audiovisual é naturalmente transversal a todas as áreas do conhecimento: está em nosso cotidiano (nas televisões, nos celulares, nos cinemas); é objeto de pesquisa e estudo; é uma expressão artística. Apresenta ainda o tempo e o espaço, as criações e as visões de mundo, sendo mais que premente a democratização da sua linguagem, do seu funcionamento, da sua história e da construção do seu discurso.

O audiovisual é, inevitavelmente, parte integrante e essencial da vida contemporânea.



Paulo Emílio Salles Gomes

Disponível em: <<http://bit.ly/2FjbxVI>>.

3.2 – CINEMA NOVO

beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco
caco
cola

c l o a c a

(Décio Pignatari, "Coca Cola")

Poesia concreta

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2a2sgA7>>

A arte brasileira, nos anos 1920, havia se modificado profundamente a partir da influência das vanguardas europeias. Os intelectuais da Semana de Arte Moderna de 22 buscavam uma atualização estética e conceitual das linguagens artísticas realizadas no país, principalmente nas artes plásticas e na literatura.

Entre seus principais participantes, temos as pintoras Tarsila do Amaral e Anita Malfatti; o pintor Di Cavalcanti; os escritores Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Manuel Bandeira; o escultor Victor Brecheret; e o maestro Heitor Villa-Lobos.

A Semana de 22 marcou profundamente a arte e a cultura brasileiras.

Entre seus desdobramentos, temos o “Manifesto do Pau-Brasil” (1924) e o “Manifesto Antropofágico” (1928), ambos de Oswald de Andrade, que propunham uma arte brasileira nova, sem os ranços das formas copiadas da arte europeia.

As gerações seguintes de escritores e artistas plásticos tomam a arte moderna dos anos 1920 como um ponto de inflexão da cultura brasileira, orientando-se a partir dela. As obras de Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Guimarães Rosa e Clarice Lispector dialogam com essa “tradição da vanguarda” no Brasil.

Nos anos 1950, temos outro influxo no debate estético.

O período dos anos JK, com a construção de Brasília e o pungente desenvolvimento econômico, conflui com um período de renovações nas artes.

A música popular brasileira foi uma das principais áreas a passar por este processo de “modernização”, primeiro com a bossa-nova e depois com o tropicalismo. A poesia concreta, no campo da literatura, mudou o modo de fazer poesia e tornou-se uma referência internacional. Nas artes plásticas, há tanto o concretismo como o movimento que depois o critica, o neoconcretismo. Em suma, é um período de mudanças estéticas profundas na arte brasileira.

O cinema, por sua vez, não se conectou, em um primeiro momento, ao debate geral da cultura brasileira. Na década de 1920, por exemplo, o grande exemplo de filme de vanguarda que temos, “Limite”, de Mário Peixoto, não foi sequer exibido comercialmente. Sua exibição ocorreu apenas no cineclubes Chaplin Club.

A própria atividade cinematográfica e seu teor técnico-industrial fizeram com que esses grupos não dialogassem. O cinema não se inseria no debate intelectual geral da cultura brasileira.

No final dos anos 1950 e no início dos anos 1960, essa inflexão política e estética também atingiu o cinema. O cinema moderno e os movimentos do neorealismo italiano e da *Nouvelle Vague* francesa transformaram a forma de fazer e pensar cinema.

Vimos os primeiros filmes de Roberto Santos e Nelson Pereira dos Santos, filmes independentes, realizados fora dos estúdios. Vimos também o ciclo de filmes da Bahia, dirigidos por Trigueirinho Neto e Roberto Pires.

Nesse ciclo de filmes baianos, temos “Barravento”, o primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, um dos cineastas brasileiros mais conhecidos em todo o mundo e um dos grandes responsáveis pela transformação conceitual, estética e política do cinema brasileiro nesse momento. Glauber Rocha dirigiu “Barravento” em 1962, ainda na Bahia.

O debate político e a crítica social propostos por estudantes apareceu no cinema com a produção do filme “Cinco vezes favela” (1962), produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC), órgão cultural da União Nacional dos Estudantes (UNE). “Cinco vezes favela” é um conjunto de curtas-metragens dirigidos por futuros cineastas do Cinema Novo, como Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman e Carlos Diegues.

Após esses filmes, o Cinema Novo logo se constituiu como um movimento cinematográfico. Era um momento de renovação estética na linguagem audiovisual que não havia ainda se formado na cultura brasileira, como observamos nas artes plásticas e na literatura.

O Cinema Novo foi o primeiro movimento do cinema moderno no Brasil.

Os filmes debatiam a construção de um novo cinema. Após o neorealismo italiano, também era preciso construir um novo realismo nas imagens filmadas no Brasil.

Os filmes dos estúdios da Atlântida, por exemplo, por mais que estabelecessem uma relação orgânica com o público, não o confrontavam, contri-

buindo para a sua passividade, sem incitar a transformação, como é característica das artes modernas.

Os primeiros filmes do movimento – “Os fuzis” (1963), de Ruy Guerra; o clássico “Vidas secas” (1963), de Nelson Pereira dos Santos; e o revolucionário “Deus e o diabo na terra do sol” (1964), de Glauber Rocha – eram uma arte de confronto, uma arte crítica.

Rocha, então com apenas 24 anos, fez um dos grandes filmes da história do cinema brasileiro. “Deus e o diabo” foi um marco. Todos os debates e as influências do cinema moderno, como a montagem de Sergei Eisestein, o realismo de Rossellini e as técnicas inovadoras de Godard se encontram no sertão nordestino e na luta do homem do sertão por sua sobrevivência.

A alta literatura de Euclides da Cunha, com “Os sertões” (1902), e a de Guimarães Rosa, com “Grande sertão: veredas” (1956), se juntam ao cordel e à música popular nordestina, fortalecendo a síntese de sua narrativa.

Em “Deus e o diabo”, os retirantes Manoel (Geraldo Del Rey) e Rosa (Yoná Magalhães) começam o filme fugindo, já que haviam matado o patrão, que queria lhes roubar a partilha do gado.

Eles fogem pelo sertão e encontram Sebastião (Lídio Silva), uma espécie de novo Antonio Conselheiro. Sebastião prometia a libertação após a morte e profetizava que um dia “o sertão viraria mar, e o mar viraria sertão”.

O profeta é assassinado, e eles voltam a vagar pelo sertão até começarem a seguir Corisco (Othon Bastos), cangaceiro remanescente do grupo de Lampião que se considera um justiceiro do povo. Foragido, Corisco é seguido pelo matador de cangaceiros Antônio das Mortes (Maurício do Valle), até que este o encontra e há um duelo ao final do filme.



Cartaz do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964)

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2u98a1h>>.

Rocha criou um cinema épico e utópico, uma ópera barroca de personagens complexos, transformando o sertão num palco ao mesmo tempo metafísico e revolucionário.

Vamos assistir à sequência final desse filme tão importante para a cinematografia mundial: <<https://youtu.be/X599ysU7Qqs>>.

Nessa fase, Rocha também escreve o manifesto “Estética da Fome”, que promove conceitualmente a busca por esse cinema subdesenvolvido, não apenas com a aceitação de sua temática, mas também de sua estrutura precária, criando um cinema novo, politicamente revolucionário e sem as amarras do cinema clássico.

Você pode ler esse importante texto da cultura cinematográfica nacional aqui: <<https://bit.ly/2DRTS4Q>>.

Após esse período, que chamamos de a “fase heroica” do Cinema Novo, de filmes com uma estética moderna que apresentava críticas sociais, há um evento político no país que muda completamente o rumo das vidas e das artes brasileiras.

Em 01 de abril de 1964, militares brasileiros, junto com a burguesia industrial, os meios de comunicação de massa e os setores conservadores da Igreja Católica, amplamente apoiados pelas classes médias urbanas, encerraram o governo do presidente João Goulart e realizaram um golpe de estado civil-militar no Brasil.

Nesse contexto de desilusão e revolta após o golpe, Rocha criou uma das grandes obras-primas do cinema do século XX: “Terra em transe”. Essa produção é um filme-síntese como “Deus e o diabo”, mas apresenta uma radiografia mais precisa da estrutura social e política brasileira, constituindo um dos grandes marcos não apenas da cultura nacional, mas do cinema moderno no mundo.

“Terra em transe” (1967) foi um dos grandes marcos não apenas da cultura brasileira, mas do cinema moderno no mundo.

O filme é justamente sobre um golpe de estado. Rocha pensa o subdesenvolvimento latino-americano a partir dos variados atores sociais que compõem esse conjunto de ex-colônias do hemisfério sul, ainda dependentes economicamente dos Estados Unidos e da Europa.

Rocha já delinea o que seria a continuação de sua carreira: a luta política e estética dos povos subdesenvolvidos e explorados, tanto no Brasil como na África e em Cuba, lugares que filmou posteriormente.

“Terra em transe” caiu como um objeto estranho naquele momento tão dividido da cultura brasileira após o golpe. O filme critica tanto o populismo das esquerdas quanto o autoritarismo das direitas; critica a posição do intelectual, dilacerado entre a militância e o cotidiano burguês; critica a passividade do povo, em busca de uma religiosidade redentora; e critica ainda os meios de comunicação ligados às empresas internacionais que impõem suas vontades e discursos através de seu jornalismo, não se redimindo de praticar traições nacionais.

Nem um grupo social que compusesse o Brasil ficou ileso no filme. Por isso, “Terra em transe” foi rechaçado por quase todos os grupos políticos.

Eldorado – país fictício do filme – poderia ser qualquer país da América do Sul que estivesse passando por golpes militares nos anos 1960. Além do mais, o estilo barroco do filme, não naturalista, com seu personagem principal, o poeta Paulo Martins (Jardel Filho), declamando suas falas poeticamente para a câmera, dificultou a comunicação com o público.

Se em “Deus e o diabo” havia o encanto utópico de que uma revolução mudaria a situação do povo brasileiro, que “o mar viraria sertão, e o sertão viraria mar”, em “Terra em transe” há o desencanto, a angústia e a amargura de um país subdesenvolvido após um golpe.

Veremos quatro sequências importantes do filme para que você perceba o trabalho estético apurado e a temática política do filme.

Veremos primeiro a abertura, quando o governador populista de esquerda recebe a notícia do golpe, que, é na verdade, o final do filme: <<https://youtu.be/qsajLoFlZEg>>.

Temos depois um dos trechos mais impressionantes do cinema moderno brasileiro. A militante Sara (Glauce Rocha), em uma sequência característica desse novo cinema, vira-se para a câmera, quebra a quarta parede, olha diretamente para o espectador, e faz um relato da luta e da violência sofridas por ela.

Glauce Rocha (que não era parente de Glauber) realiza uma das grandes atuações do cinema moderno brasileiro: <<https://youtu.be/uyBQVuMiW4A>>.

No terceiro trecho que veremos, temos Porfírio Diaz (Paulo Autran) negociando o golpe com o grande controlador dos meios de comunicação de Eldorado, Júlio Fuentes (Paulo Gracindo), também filmado de forma muito provocativa: <<https://youtu.be/m8ZUM2bFGaU>>.

Por fim, temos o final do filme, quando o representante da direita, Porfírio Diaz, realiza o golpe contra Vieira (José Lewgoy). O filme termina com

uma leitura barroca, simbólica e épica da formação violenta e autoritária que estrutura a história do Brasil: <<https://youtu.be/2BOep15c9Mw>>.

Aqui temos outra impressionante interpretação do cinema moderno brasileiro. Paulo Autran, no momento do golpe, olha para a câmera e, em transe, demonstra a loucura e o autoritarismo da política brasileira em uma fala que poderia ter saído da boca daqueles que promoveram o golpe militar no país.



Glauber Rocha

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2GbLUIY>>.

A força da obra-prima de Glauber Rocha é esta: o Brasil era – e continua sendo – uma terra em transe.

Apresentamos dois grandes clássicos do cinema mundial dirigidos por Glauber Rocha, mas o Cinema Novo é composto por outros diretores e filmes, cada um com suas próprias estéticas e temáticas. O que os une é uma vontade de interpretação da sociedade brasileira, apresentada sob novos posicionamentos estéticos alinhados ao cinema moderno.

A maioria desses cineastas construíram carreiras longevas ao longo das décadas. Podemos citar, entre eles: Paulo César Saraceni, com “Porto das Caixas” (1962), “O desafio” (1965) e “Capitu” (1967); Carlos (Cacá) Diegues, com “Ganga Zumba” (1964) e “A grande cidade” (1966); Leon Hirszman, com “A falecida” (1965); David Neves, com “Memória de Helena” (1969); Luiz Sergio Person, com “São Paulo, sociedade anônima” (1965); Domingos de Oliveira, com “Todas as mulheres do mundo” (1966); e Gustavo Dahl, com “O bravo guerreiro” (1969).

Em razão de suas narrativas complexas e intelectualizadas, uma das maiores críticas ao Cinema Novo foi o distanciamento dos filmes com o público. Ao final dos anos 1960 e no início dos anos 1970, com a criação da Embrafilme no regime militar, houve um desejo maior de comunicação com o público.

O cineasta Joaquim Pedro de Andrade, que já havia produzido “O padre e a moça” (1965), com base no poema de Carlos Drummond de Andrade, realizou, em 1969, o clássico “Macunaíma”, adaptação da obra homônima do modernista Mário de Andrade.



Macunaíma (1969). Direção: Joaquim Pedro de Andrade

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2FQpk9E>>.

Esse filme foi um dos grandes esforços dos cineastas do Cinema Novo de aliar as experimentações estéticas à comunicação com o público nas salas de cinema.

Andrade trouxe a narrativa mítica do livro clássico de Mário de Andrade para o ambiente do final dos anos 1960, misturando o conto mítico com a música *pop* de Roberto Carlos, além de tratar de questões da época, como a guerrilha urbana e as diferenças entre as classes sociais.

Para finalizarmos este capítulo importante da história do cinema nacional, em que estudamos o Cinema Novo, vejamos um trecho de “Macunaíma”: <<https://youtu.be/QJBM3UIMVYU>>.

Após o golpe militar de 1964, temos o recrudescimento do regime com o Ato Institucional n. 05 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968. O Congresso foi fechado, os políticos foram cassados, e a censura se intensificou. O aparelho de repressão do Estado e a tortura de presos políticos seriam a tônica da atuação política da ditadura nos anos 1970.

Enquanto o Cinema Novo estava tentando buscar uma comunicação

com o público, como em “Macunaíma”, apareceria outro tipo de cinema, ainda mais radical e que levaria as experimentações formais estéticas do Cinema Novo até o limite, sem a preocupação de ocupar o mercado ou de inserir um projeto de industrialização do cinema nacional.

O Cinema Marginal, ou o Cinema do Lixo – “underground”, como foi chamado – foi o período mais radical de experiências cinematográficas já realizadas no Brasil.

VOCÊ SABIA?

Nelson Pereira dos Santos, um cineasta imortal



Nelson Pereira dos Santos filmando nos anos 60

Fonte: Disponível em: <<http://imdb.to/2pyf4Zj>>.

Nelson Pereira dos Santos é um dos principais cineastas da história do cinema brasileiro. Ele foi o primeiro cineasta a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras e se firmou como um dos grandes pensadores de nossa cultura.

A obra de Santos sempre se colocou nesse programa de apresentar as diversas faces do Brasil.

Vimos na unidade 02, quando falamos sobre o cinema independente pós-estúdios, a realização de seus primeiros filmes, os clássicos “Rio, 40 graus” (1955) e “Rio, Zona Norte” (1957).

Esses filmes contribuíram para a formação do Cinema Novo ao criticar as diferenças sociais e ao adotar uma estética mais realista, influenciada pelo neorealismo italiano, com filmagens nas ruas.

Os seus próximos filmes – a adaptação da obra “Boca de ouro” (1962), de Nelson Rodrigues, e o grande clássico do

cinema brasileiro, “Vidas secas” (1963) – já seriam obras que configurariam o primeiro período do Cinema Novo, ao lado dos filmes citados no capítulo anterior.

Após o golpe militar de 1964 e o AI-5, a produção de filmes com essas temáticas mais críticas tornou-se mais difícil, e Santos partiu para a produção de filmes mais metafóricos e experimentais, como “Fome de amor” (1968) e “Azylo muito louco” (1970), que poderíamos incluir no rol de filmes marginais,

Após o advento da Embrafilme, empresa cinematográfica do governo que estudaremos ainda nesta unidade, Santos produziu “Como era gostoso o meu francês” (1971), um filme que debateu a temática antropofágica da cultura brasileira. O filme foi baseado nos diários do alemão Hans Staden, que foi preso pelos índios tupinambás, adeptos de rituais antropofágicos.

Nos anos 1970 e 1980, Nelson Pereira dos Santos voltou às temáticas populares, buscando filmes que se comunicassem com o público, como “O amuleto de Ogum” (1974), um filme do gênero policial que se mistura com a temática da umbanda; “Tenda dos milagres” (1977), baseado no romance de Jorge Amado; e “Na estrada da vida” (1980), que trabalha a questão caipira, tendo como protagonistas os famosos cantores sertanejos Milionário e José Rico.

Ainda nos anos 1980, Santos produziu “Memórias do cárcere” (1984), um filme contundente sobre a tortura e o cerceamento intelectual de uma ditadura. Ele adaptou o clássico autobiográfico de Graciliano Ramos, que relata as experiências do escritor preso sob a ditadura Vargas. Santos filmou os anos 1930 e, conseqüentemente, comentou os anos 1970, período de terror, tortura e censura do regime militar.

Nos anos 1990, ele adaptou “A terceira margem do rio”



Nelson Pereira dos Santos na Academia Brasileira de Letras. Fonte: Disponível em: <<http://imdb.to/2pyf4Zj>>.

(1994), conto de Guimarães Rosa, e foi o único brasileiro convidado a produzir, dentro de uma série de filmes, homenagens aos 100 anos de cinema, que havia se iniciado em 1895 com os irmãos Lumière. Para esse projeto, Santos dirigiu o filme “Cinema de lágrimas” (1995).

Nos anos 2000, Santos produziu documentários sobre intelectuais e artistas que haviam pensado o Brasil, como a série televisiva “Casa grande & senzala” (2000), baseada na obra de Gilberto Freyre; “Raízes do Brasil” (2004), baseada na obra de Sérgio Buarque de Holanda; e a “Música segundo Tom Jobim” (2012).

Assim como esses pensadores e artistas, podemos dizer que a obra de Santos sempre procurou pensar o Brasil em suas contradições, problemas e potencialidades, considerando também a força da arte brasileira e a força do povo brasileiro.



O amuleto de Ogum (1974)

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2pASLBp>>.

A obra de Santos é vasta e passa por todos os momentos da história do cinema do Brasil nos últimos 50 anos: os cinemas independentes dos anos 1950; o Cinema Novo, de 1960; o Cinema Marginal, de 1970; os filmes da Embrafilme de 1970, os filmes do período da redemocratização dos anos 1980, e os filmes do período de leis de incentivos dos anos 1990 e 2000.

Os seus filmes hoje são amplamente estudados e pesquisados, e Nelson Pereira dos Santos figura entre os grandes intelectuais e pensadores da cultura brasileira. A sua obra se confunde com a própria história do país; dela faz parte, a ela comenta, com ela se cria.

Nelson Pereira dos Santos, assim como Humberto Mauro, sempre buscou filmar as “imagens do Brasil”. Além disso, foi professor de cinema e mestre de muitas gerações



Como era gostoso o meu francês (1971)

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2FZSAKX>>.

3.4 – CINEMA MARGINAL

O debate político e estético ao longo dos anos 60 foi intenso, pois havia um desejo de reformulação da arte brasileira.

O tropicalismo foi uma importante síntese desse debate sobre o que seria a arte nacional. Sem deixar se subjugar pelos ditames do que seria uma alta ou baixa cultura, o tropicalismo – com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Torquato Neto, Rogério Duprat, Os Mutantes e muitos outros – misturaram a cultura popular brasileira com as culturas de massa mundiais.

Tínhamos, assim, Baião e *rock 'n' roll*, bossa nova e Carmem Miranda, cultura de massa e cultura erudita.

O tropicalismo é fruto da inserção do Brasil nos meios de comunicação modernos, no início da globalização, período em que a comunicação e a indústria cultural estavam muito mais presentes em nosso cotidiano.

O disco-manifesto “Panis et circensis”, de 1967, apresentou musicalmente esses novos conceitos introduzidos na cultura brasileira.

Ouçamos a música “Tropicália”, de Caetano Veloso. Essa música possui a mesma importância que grandes manifestos da cultura brasileira, como os de Oswald de Andrade e Glauber Rocha, dialogando com eles inclusive.

Procure perceber na letra e na melodia da música como Veloso buscou criar uma síntese de Brasil tão diferentes, projeto central do tropicalismo: <https://youtu.be/_KR-SKWclys>.

O disco-manifesto *Tropicalia ou panis et circensis*

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2IDTXwC>>.



No cinema, temos grupos cujo intuito era levar as inovações estéticas que o Cinema Novo havia trazido para aprofundar a experimentação da linguagem.

Em um primeiro momento, temos os filmes “O bandido da luz vermelha” (1967) e “A mulher de todos” (1969), de Rogério Sganzerla; além de “Matou a família e foi ao cinema” (1969) e “O anjo nasceu” (1969), de Júlio Bressane,

Nesse contexto tropicalista, “O bandido da luz vermelha”, primeiro longa-metragem de Sganzerla, foi um marco do período.

O filme deglutia antropofagicamente todas essas influências: o Cinema Novo, a cultura popular brasileira, e as experimentações do cinema moderno de Orson Welles e Jean-Luc Godard.

“É o lixo sem limites, senhoras e senhores!”, dizem os locutores do programa de rádio que narra o filme.

O filme se passa na Boca do Lixo, conjunto de bairros no centro de São Paulo que juntava as figuras da noite da metrópole, como boêmios e prostitutas. Várias empresas da área do cinema (além de produtores e distribuidoras), estavam instaladas nesses bairros. A proximidade com a Estação Luz permitia o transporte das latas dos filmes.

O “Bandido da luz vermelha” é um filme policial de vanguarda que usa dos clichês do gênero para criar uma obra inovadora, crítica e irônica, como o projeto estético tropicalista propunha.

Vejamos algumas sequências desse grande clássico do cinema brasileiro. Primeiro sua abertura caótica e irônica: <<https://youtu.be/gh56xZNPmUM>>.

Já aqui, somos apresentados ao delegado Cabeção e a seu ajudante Tarzan, que buscam prender o bandido mascarado: <<https://youtu.be/ezYP-WaqoNo>>.



Cartaz de *O bandido da luz vermelha* (1967).

Direção: Rogério Sganzerla

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2pwlLKu>>.

O final do filme é uma bomba fragmentada de referências, imagens e sons. Tudo explode quando o bandido é quase capturado, mas uma invasão alienígena acaba ocorrendo: <<https://youtu.be/y7Y7GVjwYdY>>.

“O bandido da luz vermelha” e a obra de Sganzerla foram redescobertos nos anos 2000 por inúmeros países. Hoje seus filmes são reproduzidos em mostras e retrospectivas do mundo todo como marcos do cinema moderno e de vanguarda.

Sganzerla, que ficou esquecido por muitos anos, hoje configura entre os cineastas mais inventivos e ousados da história do cinema.

O filme foi produzido em 1967, ou seja, após o golpe de 1964, mas antes do AI-5, de 1968.

Mesmo assim, o filme preconiza muitas das características dos filmes pós-AI-5. O clima de desespero e angústia após o recrudescimento do regime militar dispersa qualquer força conjunta de resistência.

Artistas são presos, exilados ou assassinados nos porões da ditadura; o Estado pratica a tortura; as lutas políticas tornam-se marginalizadas; e as mais radicais partem para a luta armada, em uma disputa suicida com o regime.

Alguns cineastas começam a produzir filmes menores, obscuros, ousados e desesperados. Após o AI-5, a falta de saída para viver produzindo arte no Brasil levou a uma série de obras que infelizmente tiveram pouco contato com o público.

Isso se refletia no teor dos filmes: agressivos e sem concessões, as obras não buscavam estabelecer pactos possíveis com a passividade do público.

Uma das falas de “O bandido” que representa essa fase que chamamos de “cinema marginal” é expressa pelo protagonista: “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha e se esculhamba”.

Impossibilitado de proposições e questionamentos políticos mais totalizantes sobre o cenário social brasileiro, como em “Terra em transe” –, o Cinema Marginal pode ser lido exatamente como um cinema que parte para a produção de filmes que não temem criticar e ridicularizar quaisquer princípios morais e estéticos do *status quo*.

O cinema experimental brasileiro foi marcado pelos filmes da produtora Belair, criada por Rogério Sganzerla, Julio Bressane e Helena Ignês.

Apesar de terem sido produzidos poucos filmes, destacam-se “Copacabana, *mon amour*” (1970) e “Sem essa, Aranha” (1970), de Sganzerla; e “A família do barulho” (1970), “Barão Olavo, o horrível” (1970) e “Cuidado, madame” (1970), de Bressane.



Helena Ignês em *A família do barulho* (1970). Direção: Julio Bressane

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2udTi1S>>.

Esse momento de experimentação estética permitiu que, além dos cineastas, muitos escritores, artistas plásticos e poetas realizassem filmes. O Cinema Marginal não tem nenhum tipo de unidade, nem um projeto estético definido com manifestos, como o Cinema Novo. O que une esses filmes experimentais é a busca por novas formas de fazer cinema, sem regras ou concessões. A trajetória da arte moderna busca confrontar o seu público, não o agradar.

A alcunha de “cinema marginal”, que os próprios cineastas não apreciavam, veio muito do filme “A margem” (1967), do cineasta Ozualdo Candeias.

A história do filme se centra em casais que perambulam à margem do rio Tietê, em São Paulo, e nele temos a configuração de outra chave estética sobre a apresentação dos problemas sociais, diferentemente do Cinema Novo e de suas personagens simbólicas, que serviam para totalizar uma classe social.

A forma do filme de Candeias caminha entre a poesia e o “lixo”. Ele não está preocupado em construir um filme-tese sobre as grandes questões sociais, mas em demonstrar como essas questões se entranham na vida das pessoas, e como essas pessoas dão respostas a ela, ora de forma poética, ora de forma angustiada e agressiva.

Elementos como as lutas políticas dos anos 1960, o movimento *hippie* e a busca por autodescobertas espirituais, a liberdade sexual e os debates sobre gênero, a desconstrução de todas as regras do cinema clássico, além

da ironia, da mordacidade, da angústia e da agressividade, esses elementos se entrelaçam, cada um a seu modo, em uma série de filmes.

Muitos desses filmes são filmes de cineastas de um filme só, e muitos são produções experimentais de cineastas com longa carreira em filmes, como “Hitler no 3º mundo” (1968), do importante escritor do livro “PanAmérica”, José Agrippino de Paula, que foi inspiração direta para o tropicalismo; “O profeta da fome” (1970), de Maurice Capovilla; “Caveira my friend” (1970), de Álvaro Guimarães; “Gamal, o delírio do sexo” (1970), de João Batista de Andrade; “O pornógrafo” (1970), de João Callegaro; “Orgia ou o homem que deu cria” (1970), do escritor João Silvério Trevisan; e “Bang bang” (1971), de Andrea Tonacci.

Ao longo dos anos 1970, tivemos filmes que podem ser considerados pertencentes ao “Cinema marginal”, como “Câncer” (1972), de Glauber Rocha; “Lilium M: confissões amorosas” (1975), de Carlos Reichembach; e “Crônica de um industrial” (1978), de Luiz Rosemberg Filho.

Grandes textos foram escritos sobre o cinema marginal e sobre a estética alegórica desses filmes, que tentavam burlar a censura com metáforas visuais, criando obras difíceis, complexas e inventivas.

“Cinema de invenção” do crítico e cineasta Jairo Ferreira, e “Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal”, do professor Ismail Xavier, são boas portas de entrada para esse tipo de cinema inovador que houve no Brasil.



A margem (1967). Direção: Ozualdo Candeias
 Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2pw169x>>.



Jô Soares em *Hitler no III mundo* (1968).
 Direção: José Agrippino de Paula
 Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2FUPOXu>>.

VOCÊ SABIA?

José Mojica Marins, o Zé do Caixão



José Mojica Marins e seu personagem, o Zé do Caixão, estão no imaginário popular brasileiro com seus filmes de terror, programas de televisão e suas aparições públicas ao longo de mais de 50 anos de carreira.

Com a popularização do VHS nos anos 1980, os filmes de Mojica passaram a circular na Europa e nos Estados Unidos, e ele se tornou um sucesso “cult”. O seu personagem foi traduzido para “Coffin Joe” e ele arregimentou legiões de fãs em todo o mundo.

Essa admiração toda por Mojica é motivada pela maneira como dirige seus filmes, completamente distante dos grandes orçamentos e dos sistemas de produção industriais.

Mojica é um cineasta que, propositalmente, cria soluções estéticas com pouquíssimos recursos, trabalhando, muitas vezes, com atores amadores ou de pouca experiência.

Os filmes de terror que criou são obras que influenciaram esse gênero em todo o mundo com seu estilo “trash”, com seus efeitos especiais baratos e inventivos.

Os primeiros filmes de Mojica, “À meia-noite levarei sua alma” (1963) e “Esta noite encarnarei no teu cadáver” (1967), já apresentam Zé do Caixão, seu grande personagem.

O personagem Zé do Caixão é um ser blasfemo que não se submete à moral religiosa ou social, sendo temido por onde passa. A sua grande obsessão é ter um filho para passar o seu sangue adiante, pois, para ele, não existe Deus nem o diabo, apenas o ser humano.

Os filmes de Mojica logo foram um grande sucesso popular. Ele realizou esses filmes na chamada “Boca do Lixo”, complexo de empresas de cinema que havia no centro de São Paulo e que produziu centenas de filmes populares dos gêneros mais variados, principalmente nos anos 1970. Veremos mais características sobre a “Boca” nesta unidade.

Mesmo muito popular, Mojica passou por inúmeras dificuldades com a ditadura militar, que censurou seus filmes.

Em “O estranho mundo de Zé do Caixão” (1968), por exemplo, os documentos dos censores sobre o filme utilizaram termos como: “repulsivo”, “ímoral”, “grotesco” e “pernicioso”.

O filme foi interdito e só chegou aos cinemas após inúmeros cortes, deixando a obra incompreensível para o público, motivo pelo qual foi um fracasso de bilheteria.

O preconceito e a censura do regime militar, mesmo sendo um sucesso popular, limitou a carreira de Mojica, e ele precisou fazer filmes de outros gêneros (e com pseudônimos) para continuar no cinema.

Mesmo assim, temos ainda grandes filmes cultuados em todo o mundo, como o ousado e vanguardista “O ritual dos sádicos/O despertar da besta” (1969) e “Finis hominis” (1971), “Exorcismo negro” (1974), “Delírios de um anormal” (1977) e “A estranha hospedaria dos prazeres” (1977).

Nos anos 1980 e 1990, Mojica produziu pouco para o cinema e migrou para a televisão, apresentando programas que exibiam filmes de terror.

Em 2008, com “Encarnação do demônio” (2008), ele finalmente terminou a famosa trilogia do Zé do Caixão, que havia começado com seus dois primeiros filmes. “Encarnação do demônio” (2008) foi uma adaptação do roteiro original não filmado de 1967.



Encarnação do demônio (2008)

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2u9mneG>>.

Esse foi o filme para o qual Mojica mais teve orçamento em sua carreira, sempre acostumado a criar técnicas inventivas para suprir a precariedade das produções.

O culto a José Mojica Marins continua presente no Brasil e no mundo. O personagem Zé do Caixão faz parte da cultura brasileira, e seus filmes hoje figuram como clássicos do terror.

Os filmes de Mojica geralmente começam com uma “praga” que ele solta para amaldiçoar os espectadores, sempre com perguntas filosóficas e estranhas sobre a vida e o mundo.

Encerraremos este capítulo sobre Mojica, um dos grandes cineastas populares da nossa história, com a praga que ele solta no início de seu primeiro filme, o hoje clássico “À meia-noite levarei sua alma”, de 1963: <<https://youtu.be/J5COvwKxLVY>>.

3.5 – AS NOVAS TENTATIVAS DE INDUSTRIALIZAÇÃO: A EMBRAFILME

Com o fim dos estúdios, principalmente do estúdio Vera Cruz e do estúdio Atlântida, o debate sobre o nível de intervenção estatal na cadeia produtiva do audiovisual tornou-se mais intenso.

Em 1966, o regime militar criou o Instituto Nacional de Cinema (INC), cuja função era formular as políticas para o desenvolvimento da atividade cinematográfica. O INC assumiu a função que os cineastas brasileiros demandavam desde o fim dos estúdios: o comprometimento do Estado com o financiamento da produção de filmes.

Em 1969, em pleno AI-5, o governo criou a Empresa Brasileira de Filmes, a Embrafilme. Atuando tanto no fomento da produção quanto na distribuição de filmes, a Embrafilme se situava no projeto nacionalista militar – a intenção era ocupar um espaço maior no mercado interno com o produto nacional.

O projeto de industrialização do cinema brasileiro, que antes era composto por iniciativas privadas, formadas pelos estúdios, é marcado, com a Embrafilme, pela entrada definitiva do Estado no mercado de filmes e nas salas de cinema.

Nesse período, o cinema brasileiro conquistou o mercado de uma forma como nunca antes tinha atingido. Houve um conjunto de fatores que implicaram nessa conjunção de grandes sucessos e na maior participação do cinema brasileiro em um mercado historicamente ocupado pelo cinema norte-americano.

A obrigatoriedade de exibição do filme de ficção nacional, iniciada com o decreto de Getúlio Vargas, em 1939, nos anos 70, aumentou o período de dias pelo qual um filme brasileiro era obrigado a ser exibido nas salas de cinema. Tínhamos, então, a política de cota de tela.

Havia também a “Lei da Dobra”, que obrigava um exibidor a manter um filme brasileiro em cartaz quando ele atingisse um patamar de bilheteria. A lei também incluía o recolhimento de taxas sobre os filmes estrangeiros (o objetivo era financiar, dessa forma, filmes brasileiros).

Há ainda outro fator a considerar: o preço popular dos ingressos que os cinemas cobravam. Mesmo a televisão tendo se massificado nos anos 1970, ainda existia um grande número de salas de cinema em cidades médias e pequenas, para além dos grandes centros.

Temos, portanto, na história do cinema brasileiro, uma conjunção de

fatores e políticas que lhe permitiu obter uma ocupação única do seu mercado interno.

O maior sucesso da Embrafilme, o filme “Dona Flor e seus dois maridos” (1976), dirigido por Bruno Barreto, com Sônia Braga e José Wilker, foi o maior sucesso de público da história do cinema nacional durante muitos anos, atingindo mais de 10 milhões de espectadores, número alcançado apenas em 2010 por “Tropa de elite 2”. Durante mais de 30 anos, “Dona Flor e seus dois maridos” foi o maior sucesso do cinema brasileiro.

Vamos assistir à abertura desse filme aqui: <<https://youtu.be/i-KNPb-5qFeQ>>.

A Embrafilme também financiava filmes que não necessariamente tinham como premissa o sucesso de público. A política da estatal era ampla e abarcava, inclusive, o financiamento de livros sobre o cinema brasileiro, além de curtas-metragens e cineclubes.

Entre os filmes financiados pela estatal, podemos citar os sucessos “Xica da Silva” (1976), de Carlos Diegues; “Aleluia, Gretchen” (1976), de Silvio Bach; e “A dama do loteação” (1978), de Neville D’Almeida, um dos maiores sucessos de público da distribuidora depois de “Dona Flor”.



Dona Flor e seus dois maridos (1976). Direção: Bruno Barreto

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2G2MR7d>>.

No início dos anos 80, temos “Pixote, a lei do mais fraco” (1981), de Hector Babenco; “Eu te amo” (1981), de Arnaldo Jabor; “Gaijin, caminhos da liberdade” (1980), de Tizuka Yamazaki; “O homem que virou suco” (1981), de João Batista de Andrade, além da distribuição dos filmes d’ “Os Trapalhões”, que foram sucesso de público no cinema nacional.

Os anos 1980 situaram a Embrafilme e a produção brasileira em um outro contexto. Devido à política nacionalista que a Embrafilme operava, o cartel MPA, que hoje chama-se MPAA (Motion Picture Association of America), que inclui os grandes estúdios norte-americanos e defende os interesses do cinema hollywoodiano no exterior, sentiu a perda de mercado para o filme nacional, mesmo que isso tenha ocorrido momentaneamente.



Pixote - A lei do mais fraco (1980). Direção: Hector Babenco

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2l3qdbn>>.

As más gestões da empresa, além da configuração de grupos específicos de cineastas que conseguiam financiamentos para seus filmes, também causavam debates intensos sobre a função não democrática da Embrafilme.

No setor social e econômico, temos a mudança do perfil do consumidor. A televisão toma, definitivamente, o espaço das salas de cinema como grande entretenimento popular. Nas pequenas e médias cidades, e também

no interior do país, as salas de cinema, que tiveram seu período áureo nos anos 1970, aos poucos começam a fechar.

A Embrafilme situa-se no contexto do chamado “milagre econômico” dos anos 1970, quando havia investimento estrangeiro na economia nacional pelas linhas de crédito disponibilizadas por instituições financeiras internacionais.

No entanto, o crescimento do Produto Interno Bruto (PIB) e o aumento do poder de compra não diminuíram a desigualdade de renda. Nos anos 1980, a dependência do capital estrangeiro, causada pela internacionalização da economia nacional, fez o Brasil passar por uma das grandes crises econômicas de sua história.

Com o fim do regime militar em 1985 e a volta das eleições diretas, muito da crise se devia aos planos econômicos heterodoxos do período ditatorial.

Com a eleição em 1989 de Fernando Collor de Melo – o primeiro presidente a ser eleito via voto direto desde Jânio Quadros, em 1960 – o governo passou a ter como política econômica a abertura da economia e a diminuição da intervenção do Estado, aos moldes das políticas neoliberais erigidas nos anos 1980 pelos Estados Unidos e pela Inglaterra.

A Embrafilme sofria duras críticas dos jornais por seus gastos dispendiosos e por sua política de fomento concentradora.

Quando Collor extinguiu a Embrafilme em seu governo, esperava-se que haveria uma nova política para o cinema nacional. A questão é que o governo de Collor não possuía uma política para esse setor, de modo que a produção de filmes caiu vertiginosamente, retornando apenas com as leis de incentivo de Itamar Franco e com o governo de Fernando Henrique Cardoso, quando ocorreu a chamada “retomada do cinema brasileiro”, que estudaremos na unidade 04.

3.6 – A BOCA DO LIXO E O CINEMA POPULAR BRASILEIRO

A “Boca do Lixo” era um conjunto de empresas na área de cinema que se situava no centro de São Paulo, no bairro da Luz, notadamente na Rua do Triunfo. Nesse bairro, sempre estiveram estabelecidas produtoras e distribuidoras de cinema, principalmente pelo fato de se situarem próximas à estação de trem, que transportava as latas de filmes.

O centro de São Paulo, nos anos 1960, tornou-se uma área desvalorizada da cidade, uma área que crescia sem planejamento. Nesses bairros, encontravam-se as “figuras da noite”, como os boêmios e as pessoas ligadas ao cinema. Também era uma conhecida área de prostituição. Daí o nome “Boca do Lixo”.

Esse reduto de empresas produtoras de filmes nacionais cresceu enormemente nos anos 1970 e nos anos 1980, sem incentivos estatais como os da Embrafilme. Essas empresas constituíram o verdadeiro cinema popular brasileiro e criaram filmes baratos com teor erótico, as pornochanchadas.

Antes de tudo, é muito importante repararmos um preconceito histórico. As pornochanchadas não eram pornôs muito menos “chanchadas”. Como vimos na unidade 02, as chanchadas eram as comédias musicais carnavalescas produzidas pela Cinédia e pela Atlântida entre os anos 1930 e 1950. Esse termo pejorativo, que acabou sendo apropriado pela comédia musical, foi renovado com os filmes eróticos e populares da Boca do Lixo.

Mesmo considerando a quantidade de filmes produzidos, a grande maioria deles não eram comédias, mas dramas, ou seja, não eram chanchadas. Também não eram “pornôs”, mas adaptações da “comédia erótica italiana”, muito popular à época.

Independentemente dessas características, as pornochanchadas foram estigmatizada pelos meios de comunicação e pela elite cultural, pois eram filmes dos mais variados que obtinham sucesso popular sem incentivos estatais, conseguindo formar uma indústria do cinema em São Paulo.

Para isso, havia um rol de produtores, técnicos, diretores, atores e atrizes que se revezavam nas mais variadas produções. Os produtores Antônio Polo Galante, David Cardoso e Aníbal Massaini Neto, entre outros, foram responsáveis por grandes sucessos de público.

Os filmes “Os paqueras” (1969), de Reginaldo Faria e “A viúva virgem” (1972), de Pedro Carlos Rovai, são os precursores dessa fórmula de filmes de baixo custo com cenas de erotismo, títulos apelativos e voltados para o público popular.

Os filmes da Boca beneficiaram-se, também, da lei de obrigatoriedade do filme brasileiro nas salas de cinema. Mesmo independentes do sistema de financiamento da Embrafilme, construíram um sistema industrial de produção que incluía uma enorme diversidade de gêneros.

Assim como os filmes produzidos com recursos públicos, os filmes da Boca também se valeram de um período em que as salas de cinema ainda eram um importante entretenimento popular, com ingressos baratos e diversidade de filmes.

Há também uma evidente contradição dos anos 1970 sobre o período militar. Enquanto tínhamos uma atuação autoritária das práticas do regime no campo político e uma prática centralizadora nas práticas econômicas, a sociedade passava por uma liberação de costumes, e a temática da sexualidade tornava-se mais presente na arte em geral.

A “Boca”, como era chamada pelos técnicos que trabalhavam nessas produções, realizou filmes de quase todos os gêneros: comédias, dramas, terror, filmes de ação, faroestes, policiais.

Há inclusive produções mais experimentais, como os primeiros filmes de Rogério Sganzerla. “O bandido da luz vermelha” tem como cenário a própria “Boca do Lixo”.

Temos também os filmes de Carlos Reichenbach, que se utilizava de cenas eróticas (pois eram a regra das produções) e introduzia questões filosóficas e formatos menos identificados com as regras do cinema de gênero, como em “A ilha dos prazeres proibidos” (1978) e “Amor, palavra prostituta” (1980).

Além dos filmes experimentais de Ozualdo Candeias e dos filmes de terror de José Mojica Marins, há também as produções realizadas segundo o sistema de produção da “Boca”.

O apelo à sexualidade e ao erotismo não eram exclusivos dos filmes da “Boca do Lixo”. Grandes sucessos da Embrafilme também eram tachados de “porno-chanchadas”, como os filmes do cineasta Neville D’Almeida, “A dama do loteação” (1978) e “Os sete gatinhos” (1980), baseados na obra de Nelson Rodrigues.

Os filmes que usavam as peças de Rodrigues como referência, independentemente de produzidos na “Boca” ou na Embrafilme, ficaram estigmatizados com esse rótulo, que atingiu até cineastas advindos do grupo do Cinema Novo, como Arnaldo Jabor, que produziu filmes hoje considerados clássicos da cinematografia nacional: “Toda nudez será castigada” (1972) e

“Eu te amo” (1981).

Em relação à produção da “Boca”, temos uma série de diretores, atores e atrizes que ficaram conhecidos pelo público nessa época. Entre as centenas de filmes produzidos, podemos citar “Anjo loiro” (1973) e “Herança dos devassos” (1979), de Alfredo Sternheim; “Snuff, vítimas do prazer” (1977), “Amada amante” (1978) e “Sábado alucinante” (1979), de Cláudio Cunha; e “Mulher, mulher” (1979), “O fotógrafo” (1980) e “Karina, objeto de prazer” (1982), de Jean Garret.

Entre tantos cineastas, podemos citar ainda Carlos Coimbra, Antonio Meliande, Tony Vieira, Ody Fraga, Silvio de Abreu e Sady Baby,

O sistema de produção industrial da “Boca” era formado também por um “star system” à brasileira, com revistas de cinema que apresentavam as produções da “Boca” que não eram divulgadas em outros meios cultos, como a importante revista “Cinema em *close-up*”.

Há um rol de atores e atrizes que passaram a ser identificados como atores de sucesso pelo público, compondo o “star system” da Boca. Entre as atrizes, podemos citar Sônia Braga, Vera Fischer, Nicole Puzzi, Aldine Müller, Sandra Bréa e Helena Ramos. Entre os atores, Nuno Leal Maia, David Cardoso (que era produtor e diretor), John Herbert, Ewerton de Castro e Walter Stuart.

Muitos profissionais cumpriram mais de uma função técnica e foi perceptível a migração de muitos técnicos dos estúdios paulistas (como a Vera Cruz e a Maristela) para esse esquema de produção industrial que se retroalimentava apenas dos sucessos de público.

No início dos anos 1980, temos as mudanças comportamentais do espectador, já comentadas no capítulo sobre a Embrafilme, assim como a pressão dos estúdios norte-americanos, que estavam perdendo espaço nas bilheterias.

No caso da “Boca”, há um agravante. Com a abertura do regime militar (anistia e passagem para a democracia), o país começou a importar filmes



Revista *Cinema em close-up*

Fonte: Disponível em:

<<https://bit.ly/2G2MR7d>>.

pornográficos estrangeiros, ocupando o espaço das pornochanchadas e de suas comédias e dramas eróticos, que contavam apenas com insinuações às práticas sexuais.

Por fim, o cinema da “Boca do Lixo” – marcado pelas pornochanchadas, pelo preconceito da elite cultural e pelas campanhas contra essa produção nos grandes meios de comunicação – foi um período único de sucessos populares em um esquema de produção industrial garantido pelas bilheterias dos filmes, sem recursos públicos.

A redescoberta de seus filmes e dos seus aspectos de produção em âmbito acadêmico, assim como a reexibição desses filmes na televisão, sobretudo no Canal Brasil, via televisão a cabo, demonstra como, a partir dos anos 2000, essa produção tem despertado a curiosidade de novos públicos e o aprofundamento de pesquisas nas áreas de comunicação e de audiovisual.

Os livros “Boca do Lixo – cinema e classes populares”, de Nuno Cesar Abreu, pesquisador da Unicamp, e “Cinema da Boca – dicionário de diretores”, de Alfredo Sternheim, são boas portas de entrada para a compreensão desse fenômeno.

Em 2004, Alessandro Gamo e Luís Rocha produziram o documentário “Galante, o rei da Boca”, sobre o produtor Antônio Galante. Em 2011, Daniel Camargo produziu “Boca do Lixo: a bollywood brasileira”. Veremos um trecho deste filme para conhecer melhor a produção da “Boca”, tão importante nesse período para a história do cinema nacional: <<https://youtu.be/EV9GIPBsOgc>>.



Vera Fischer em *Anjo loiro* (1973), de Alfredo Sternheim

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2l2kgeW>>.

3.7 – O PROCESSO DE MASSIFICAÇÃO DA TELEVISÃO BRASILEIRA. A CONSOLIDAÇÃO DA TELENOVELA BRASILEIRA

Nos anos 1960, a televisão cresceu em público e alcance. A TV Excelsior, fundada em 1960, levou ao ar a primeira telenovela diária, “2-5499 ocupado”, do argentino Alberto Migré, que tinha como atores principais Tarcísio Meira e Glória Menezes.

A fixação do horário em grades de programação e a exibição diária da telenovela tornaram-na o principal produto audiovisual brasileiro, fazendo parte do cotidiano das famílias, trazendo para as emissoras aumento de publicidade e profissionalização.

A TV Record, nos anos 1960 – entre o variado cardápio de produções audiovisuais já existentes na televisão, como os programas de auditório, as telenovelas e as séries – iniciou uma série de programas musicais sobre a música popular brasileira, marcando época na televisão nacional.



Programa Festival da Música Popular Brasileira da TV Record

Fonte: Disponível em: <<https://glo.bo/2Gaaabj>>.

Em 1965, foi ao ar o programa “Fino da Bossa”, apresentado por Jair Rodrigues e Elis Regina, com músicos da bossa-nova e do samba popular, sem a intervenção de instrumentos estrangeiros, como a guitarra elétrica. No mesmo ano, foi ao ar o programa “Jovem Guarda”, com os recentes músicos do movimento de mesmo nome – Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderlea –, trazendo a música jovem e o *rock ‘n’ roll*.

A diferença desses programas evidenciava o clima de cisão que havia na cultura brasileira naquele momento pós-Golpe de 64, com parte dos artistas buscando retomar as raízes da música brasileira, e outra parte criando modelos nacionais a partir dos gêneros estrangeiros.

Quando o Tropicalismo apareceu tentando criar uma síntese dessas linhas, os programas “Festival de Música Popular Brasileira” e “Festival da Canção” já eram, ao final dos anos 1960, alguns dos principais programas da televisão brasileira.

O documentário “Uma noite em 1967” (2010), de Renato Terra e Ricardo Calil, conta a história do “III Festival de Música Popular Brasileira”, que era transmitido ao vivo de um teatro em São Paulo.

Os acirramentos ideológicos, as relações entre a indústria fonográfica e a televisão e a importância desse programa para a história da televisão brasileira são apresentados em um documentário. Vamos assistir ao *trailer* dessa produção: <<https://youtu.be/WqX8TK61UWU>>.

Os anos 1970 são marcados pela hegemonia da TV Globo como líder de audiência. A TV Excelsior, que havia profissionalizado o sistema de produção da televisão e iniciado o sistema de grade, opôs-se ao regime militar e, depois de perder espaço para a nova concorrência, foi cassada em 1970 pelo ditador Emílio Garrastazu Médici.

A TV Globo, criada em 1965 por Roberto Marinho, cresceu através do acordo financeiro com o grupo de telecomunicações estrangeiro Time-Life, que contratou o diretor-geral Walter Clark. Este, por sua vez, contratou o diretor de programação José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni. Eles foram responsáveis pelo remanejamento da grade horária da emissora e pela divisão de horários para diferentes públicos.

Em 1965, a Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel) foi criada pelo regime militar, promovendo a infraestrutura de transmissão via micro-ondas, o que permitiu a emissão de sinais em território nacional. Havia, por parte dos militares, um projeto de integração nacional pela comunicação que não seria construído pelo cinema, mas pela televisão.

A TV Globo beneficiou-se dessa infraestrutura, estreando o “Jornal Nacional” em 1969. As notícias eram transmitidas diariamente, e a linguagem do jornalismo mudou para um tom mais coloquial. Nessa época, o “Jornal Nacional” foi o principal programa jornalístico do país, desbancando o “Repórter Esso”, da TV Tupi.

No início dos anos 1970, a programação da maioria das emissoras, incluindo a TV Globo, era desigual e sofria muitas críticas pelo considerado baixo valor cultural dos programas. Os programas que exploravam a pobreza popular e os programas de auditório já eram grandes sucessos.

Paradoxalmente, a TV Globo inovou a sua teledramaturgia contratando escritores, dramaturgos, atores, atrizes e técnicos advindos do teatro e do cinema, grupos geralmente contrários ao regime militar.

Nesse momento, o “padrão Globo de qualidade”, tão propagado pela própria emissora, constituiu os seus formatos tanto no jornalismo quanto na teledramaturgia.

O “Globo Repórter” inovou contratando muitos cineastas ligados ao Cinema Novo. Esses profissionais dirigiram documentários para a televisão que marcaram o jornalismo televisivo pela sua inventividade e experimentação. Cineastas como Paulo Gil Soares, João Batista de Andrade, Maurice Capovilla, Eduardo Coutinho e Geraldo Sarno dirigiram documentários que se tornaram líderes de audiência, além de produtos de inovação estética para o jornalismo televisivo, como o documentário “Theodorico, o imperador de sertão” (1978), dirigido por Eduardo Coutinho.



Fonte: Disponível em: <<https://glo.bo/2Gaaabj>>.

É na telenovela diária, porém, dividida por horários de acordo com cada público, que a TV Globo impôs a sua hegemonia na televisão brasileira. Escritores e dramaturgos – como Dias Gomes, Janete Clair, Oduvado Vianna

Filho e Gianfrancesco Guarnieri – contribuíram para a mudança de padrão na dramaturgia televisiva, tanto nas telenovelas como nas séries.

Nos anos 1960, as telenovelas da TV Globo ainda eram tramas folhéticas passadas em países exóticos, como “O sheik de Agadir” (1966).

Com “Beto Rockefeller”, exibida entre 1968 e 1969, a TV Tupi foi a primeira a inovar a telenovela, já que apresentava um tom mais coloquial, com narrativas do cotidiano mais realistas e mais próximas dos espectadores.

Após a modernização da dramaturgia e o alcance de seu sinal em território nacional, a TV Globo passou a dominar o mercado, e suas telenovelas tornaram-se campeãs absolutas de audiência, construindo uma liderança na televisão brasileira que só foi abalada nos anos 1990. Essas novelas são consideradas hoje clássicos da nossa dramaturgia televisiva. Entre elas, temos “Irmãos coragem” (1970), “Selva de pedra” (1972), “Pecado capital” (1975) e “O astro” (1977), todas de Janete Clair. Em 1973, Dias Gomes escreveu “O bem amado”, a primeira telenovela em cores da televisão.

Ao final dos anos 1970, surge Gilberto Braga, um importante dramaturgo da televisão. É dele o sucesso de audiência “Dancing days” (1978-1979), que aproveitou o clima das discotecas.



Telenovela *Dancing days* (1978-1979), de Gilberto Braga

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2IPiAXf>>.



Abelardo Barbosa, o Chacrinha

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2G2V2Av>>.

Por fim, é preciso situar a importância dos programas de auditório para a televisão brasileira. Temos desde Flávio de Carvalho, da TV Tupi – emissora na qual também começou um dos maiores comunicadores da televisão brasileira, Abelardo Barbosa, o Chacrinha – até o apresentador Sílvio Santos, que iniciou seus trabalhos na TV Globo. Santos conseguiu uma concessão no período militar para a abertura da TVS, em 1975, e depois para o atual Sistema Brasileiro de Televisão, o SBT, em 1981.

Sílvio Santos organizou a grade de programação do SBT em programas de *game-show* inspirados nos programas televisivos norte-americanos. A grade da emissora contou ainda com humorísticos populares como “A praça é nossa” e com programas infantis como “Bozo”.

Com a popularização da televisão, o período de redemocratização do início dos anos 1980 trouxe uma leve (mas presente) diversidade de programas, formatos e emissoras. A nova juventude, bem como as experimentações da televisão em emissoras alternativas, aliada à renovação estética dos programas da TV Globo, serão assuntos da unidade 04.

Para finalizar, vejamos uma cena clássica da telenovela “O bem amado”, de Dias Gomes, com o ator Paulo Gracindo e o famoso personagem político Odorico Paraguassu: <https://youtu.be/E_m5REb_iNI>.

VOCÊ SABIA?

Os Trapalhões



Um dos grupos de humor mais populares da história do audiovisual brasileiro, assistido por décadas no cinema e na televisão por diversas gerações, foi “Os Trapalhões”.

Didi Mocó (Renato Aragão), Dedé (Dedé Santana), Mussum (Antônio Carlos Bernardes Gomes) e Zacarias (Mauro Faccio Gonçalves) foram responsáveis, por muitos anos, pelas maiores bilheterias do cinema brasileiro, e pelos programas com maior audiência da televisão.

Entre as 15 maiores bilheterias do cinema produzidas no país em todos os tempos, há 6 filmes d’“Os Trapalhões”. Entre as 30, são 14 filmes, quase a metade.

Os filmes do quarteto arregimentaram milhões de espectadores para os cinemas. Foram produzidos clássicos como “O trapalhão nas minas do Rei Salomão” (1977), “Os saltimbancos trapalhões” (1981), “O cinderelo trapalhão” (1979), e “O casamento dos trapalhões” (1988). Há ainda “A princesa Xuxa e os Trapalhões” (1989), filme de sucesso produzido com a apresentadora de televisão Xuxa Meneghel.

Na televisão, os Trapalhões começaram na TV Excelsior em 1966, e depois passaram para a TV Tupi, até irem finalmen-

te para a TV Globo, onde criaram programas de grandes audiências. O primeiro programa d’“Os Trapalhões” na TV Globo foi ao ar em 1977. Com vários formatos, os quatro continuaram até 1990, quando faleceu Zacarias; e até 1994, quando faleceu Mussum. Renato Aragão continuou na TV Globo com o programa “A turma do Didi”.



Os saltimbancos trapalhões (1981)

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2HXxx8B>>.

É importante citarmos o rol de grandes coadjuvantes que ficaram marcados pelos filmes e pelos programas citados. Temos Tião Macalé, Jorge Lafond, os vilões de Carlos Kurt, e o famoso Sargento Pincel, interpretado por Roberto Guilherme.

Os Trapalhões são legítimos herdeiros da comédia popular, influenciados não só pelos filmes da Atlântida, de Oscarito e Grande Otelo, mas também pelos grandes comediantes da era muda, como Charles Chaplin e Buster Keaton.

Esse humor ora ingênuo, ora malicioso, conseguiu conquistar todas as faixas etárias, de tal forma que Os Trapalhões são os grandes representantes da comédia popular e infantil do audiovisual brasileiro.

Vamos relembrar alguns programas d’“Os Trapalhões” na televisão. Assistiremos também a uma esquete famosa e bem humorada com o Pinça (Sargento Pincel) e “Os Trapalhões” no quartel: <<https://youtu.be/leRCmWemjMU>>.



CURTA AÍ!

Cabra marcado para morrer (1984). Direção: Eduardo Coutinho

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2G6O5yw>>.

Breve histórico do documentário no Brasil

O documentário brasileiro, ou o cinema de não ficção, inicia-se junto com a chegada do cinema ao Brasil. O filme de Afonso Segreto, que teria sido o “nascimento” do cinema no Brasil era um documentário com imagens da Baía de Guanabara.

Ao longo das décadas de 1910 e 1920, os “naturais”, como eram chamados os documentários, eram financiados pela elite (empresários e famílias que queriam apresentar as imagens de seus empreendimentos e de seus grupos sociais).

Os cinejornais, que se mantiveram como fonte de informação popular até a chegada do telejornal, também eram produções financiadas pelos governos e tinham o intuito de promover as ações do Estado.

Essa produção teve grande atividade nos anos 1930 e nos anos 1940, quando Getúlio Vargas criou o Instituto do Cinema Educativo (INCE) e assinou o decreto de cota de tela em 1932, obrigando as salas de cinema a exibirem filmes educativos, filmes turísticos e filmes de caráter científico, principalmente aqueles produzidos pelo INCE, como vimos no capítulo sobre Humberto Mauro, na unidade 01.

Nesse momento, portanto, o documentário veiculou-se às “imagens do poder”, ou seja, às imagens cuja função era propagar a ideologia governamental oficial.

Essa produção ainda sofria de algumas questões tecnológicas, como a impossibilidade de captar diretamente o som. Por isso, esteticamente, esses “filmes oficiais” também possuíam uma linguagem formal geralmente narrada em voz *off*, relatando os acontecimentos em tom oficial.

Nos anos 1960, chega ao Brasil o gravador Nagra, o primeiro a captar o som direto, permitindo a sincronização do som com as imagens.

Essa questão técnica teve profundas implicações estéticas, permitindo mais mobilidade na captação das imagens e uma relação mais profunda com o “real”, de forma a criar uma estética mais realista, menos “oficialista” e mais crítica.

No Brasil, era o início do Cinema Novo, e alguns documentários que retratavam as questões sociais tornaram-se marcos do movimento, como “Aruanda” (1960), de Linduarte Noronha, e “Arraial do cabo” (1960), de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro.

Já com o Cinema Novo em curso, o documentário foi importante em termos de evolução técnica e temática em filmes como “Garrincha, alegria do povo” (1963), de Joaquim Pedro de Andrade; “Viramundo” (1965), de Geraldo Sarno; “A opinião pública” (1965), de Arnaldo Jabor; e “Liberdade de imprensa” (1967), de João Batista de Andrade.



Aruanda (1960). Direção: Linduarte Noronha
Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2I17jBW>>.

Também são importantes os documentários realizados pela Caravana Farkas, conjunto de cineastas que, ligados ao fotógrafo Thomas Farkas, produziram filmes sobre as tradições populares, a cultura, os modos de vida, as linguagens artísticas e as religiosidades populares. Há ainda outros documentaristas importantes para a cinematografia nacional, como Sérgio Muniz, Geraldo Sarno, Maurice Capovilla, Paulo Gil Soares e Eduardo Escorel.

Esses documentários, caracterizados pelo crítico Jean-Claude Bernardet como “modelo sociológico”, tinham a intenção de apresentar as distintas dimensões da vida do povo brasileiro.

Bernardet lê essas imagens, no entanto, como uma atitude paternalista

dos intelectuais de esquerda na produção das “imagens do povo”, como escreve em seu profundo estudo sobre os documentários brasileiros: “Cineastas e imagens do povo” (1985).

O abalo do golpe de 1964 e do AI-5, em 1968, traria, no entanto, a busca de uma outra estética pelo documentário brasileiro: mais vanguardista, irônica, quebrando as regras dos documentários tradicionais e do “modelo sociológico”.

Nessa linha, podemos citar as obras inovadoras do multiartista Arthur Omar, com “Congo” (1972) e “Triste trópico” (1974); além de “Lavrador” (1968), de Paulo Rufino.

Podemos colocar ainda o contundente filme de Glauber Rocha, “Di-Glauber ou *Ninguém assistiu ao formidável enterro de sua quimera, somente a ingratidão, essa pantera, foi sua companheira inseparável*” (1977), no qual



Iracema – Uma transa amazônica (1974).

Direção: Jorge Bodanzki e Orlando Senna

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2uhFQKh>>.

Rocha filma o enterro do pintor Di Cavalcanti como se fosse um carnaval antropofágico. Essa obra única ficou interdita por mais de 20 anos em razão de um processo dos familiares do pintor.

Outra importantíssima obra do período é o clássico “Iracema – Uma transa amazônica” (1976), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, misturando documentário e ficção em um estilo de *docudrama* ou

semidocumental, juntando atores profissionais e personagens reais.

O filme foi censurado por ser uma dura crítica ao modelo desenvolvimentista do regime militar, sendo um dos símbolos desse período a construção da Transamazônica, “obra faraônica” que até hoje possui grande parte da sua extensão não pavimentada.

Nos anos 1980, com a abertura do lento processo de redemocratização do país, temos uma série de documentários sobre as greves operárias do ABC, em São Paulo, que contribuiriam para o bojo das manifestações gerais da população brasileira contra a política econômica do regime militar, que promoveu arrocho salarial e repressão aos trabalhadores. Entre esses filmes,

temos “A greve” (1979), de João Batista de Andrade; “ABC da greve” (1980), de Leon Hirszman; e “Linha de montagem” (1982), de Renato Tapajós.

Esse período também revisa o recente passado brasileiro, principalmente com os documentários do cineasta Silvio Tendler, que obteve sucesso de público no cinema com os filmes “Os anos JK” (1980) e “Jango” (1984).

Em 1986, é criado o projeto “Vídeo nas aldeias”, que contribuiu para a formação de cineastas oriundos de várias etnias indígenas brasileiras, como Zezinho Yube, Takumã Kuikuro, Divino Tserewahú, Marika Kuikuro, e muitos outros.

Entre as dezenas de obras realizadas pelo “Vídeo nas aldeias”, podemos citar: “Prâra Jõ, depois do ovo, a guerra” (2008), de Komoi Panará; “Nguné Elü – O dia em que a lua menstruou” (2004), de Takumã Kuikuro e Maricá Kuikuro; “Pi’õnhitsi – Mulheres xavantes sem nome” (2009), de Divino Tserewahú; e “As hiper-mulheres” (2011), de Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette.

Nos anos 1990 e 2000, o documentário já estava bem adaptado aos produtos televisivos e jornalísticos no audiovisual brasileiro. A TV Globo, com o “Globo Repórter”, nos anos 1970, e a TV Cultura de São Paulo, com os “Cultura.doc”, foram importantes espaços para a veiculação dos documentários.

A partir de 2003, houve uma política pública da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura para o fomento e para a difusão do documentário, o projeto “DOCTV”, que consistia em parcerias com as televisões públicas estaduais para a produção e veiculação de documentários produzidos em todos os estados brasileiros.

O DOCTV foi uma importante política de fomento, oportunizando mais diversidade na produção de documentários em filmes como “Preto contra branco” (2004), de Wagner Morales (SP); “As vilas volantes – O verbo contra o vento” (2005), de Alexandre Veras (CE); “Acidente” (2005), de Cao Guimarães e Pablo Lobato (MG); “Mapulawache: festa do pequi” (2007), de Aiuruá Meinako (DF); “Quilombagem” (2007), de Jurandir Costa e Fernanda Kopanakis (RO); “Fora de campo” (2009), de Thiago Mendonça e Adirley Queirós (DF); “Avenida Brasília Formosa” (2009), de Gabriel Mascaro (PE); “Sangue de barro” (RN), de Mary Land Brito; “Morro do céu” (2009), de Gustavo Spolidoro (RS), e muitos outros documentários realizados em todos os estados brasileiros.

No campo dos debates estético-conceituais, temos diversas mudanças de paradigma sobre o documentário, sobre qual seria a sua essência, além da relação entre o real e a ética, entre aquele que produz as imagens e aquele que é o objeto delas.

Há uma busca por documentários mais “pessoais”, subjetivos, que investigam a própria vida dos cineastas, uma linha que poderíamos categorizar como “documentários performativos”, que foram responsáveis por uma mudança estética e conceitual dentro do documentário brasileiro. São filmes como “33” (2004), de Kiko Goifman; “Um passaporte húngaro” (2001), de Sandra Kogut; e “Santiago” (2007), de João Moreira Salles, um dos principais documentaristas brasileiros.

A diversidade estética e temática do documentário brasileiro é enorme. Entre os mais recentes, podemos citar as obras da documentarista Maria Augusta Ramos – “Justiça” (2004) e “Juízo” (2007) –, assim como o importante filme de Maria Clara Escobar, “Os dias com ele” (2014), que mistura o documentário pessoal-afetivo com o político, abordando a história da ditadura militar brasileira.

Por fim, deixamos por último aquele que é provavelmente o maior documentarista de nossa história, Eduardo Coutinho.

Em 1960, Coutinho fazia parte do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), que produziu “Cinco vezes favela” (1962), conjunto de filmes de ficção sobre as questões sociais brasileiras. Coutinho foi para a Paraíba em 1962 para fazer um filme semidocumental sobre o assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira. Com o golpe militar de 1964, as filmagens foram interrompidas, e parte da equipe foi presa.

Coutinho passou por outras experiências no cinema, como os documentários que fez para o “Globo Repórter” nos anos 1970, mas retornou à Paraíba no início dos anos 1980 para retomar o projeto do “Cabra”.



Santiago (2007). Direção: João Moreira Salles
Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2DT3NXY>>.



ABC da greve (1979/90). Direção: Leon Hirszman
Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2IN0Ewx>>.

Lá reencontrou Elizabeth Teixeira, viúva do líder camponês, e fez o documentário contando a trajetória de vida e luta de Elizabeth e seus filhos. “Cabra marcado para morrer” (1984) foi um marco na história do documentário brasileiro e configura hoje como um dos principais filmes de nossa cinematografia, tendo ganhado diversos prêmios no exterior, além de ser objeto de pesquisa estética e histórica sobre o período do regime militar e suas desastrosas consequências para a vida do povo brasileiro.

Após o sucesso de “Cabra”, Coutinho construiu uma intensa filmografia, criando documentários dos mais diversos, sempre tensionando essa relação entre o real e o imaginário, o modo como um entrevistado se reinventa para a câmera, fazendo-se personagem de si.

Sua obra se tensiona nessa ideia da alteridade, na incessante descoberta pelo outro que é filmado – não como simples objeto, mas como potência de um encontro do ser humano com a câmera, encontro que pode revelar nuances de suas histórias de vida que nem essas pessoas haviam dimensionado em suas trajetórias.



Eduardo Coutinho

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2pEr37T>>.

A partir dos anos 2000, Coutinho realizou grandes filmes que problematizaram e complexificaram o documentário brasileiro, como “Babilônia 2000” (2000), que trata do tema das diversas religiosidades brasileiras; “Edifício Master” (2002), que lida com as vidas íntimas e solitárias de moradores

de um edifício em Copacabana; “Peões” (2004), sobre os remanescentes das lutas operárias no ABC, às vésperas das eleições presidenciais de 2002; e “O fim e o princípio” (2005), que resgata as memórias de uma comunidade no interior do Paraíba.

Em 2007, depois de “Cabra”, Coutinho realizou, provavelmente, seu grande filme, o documentário “Jogo de cena”, um marco em sua filmografia.

Nessa obra, Coutinho sintetiza todas as técnicas de entrevistas e de relações intersubjetivas que se condicionam quando uma pessoa fala para uma câmera. Ele mistura pessoas reais contando histórias reais de suas vidas; atores e atrizes relatando histórias reais de outras pessoas; os mesmos atores e atrizes narrando suas próprias histórias reais.

O tensionamento e a eliminação das barreiras entre documentário e ficção chegam a um nível de aprimoramento estético e narrativo que Coutinho consegue elaborar com sutileza e simplicidade. É um filme de um mestre em plena consciência de sua linguagem.

“Jogo de cena”, junto com toda sua filmografia, definitivamente colocou Eduardo Coutinho como um dos mais importantes cineastas de nossa filmografia, com grande repercussão e reconhecimento internacionais.

Após “Jogo de cena”, Coutinho ainda realizou “Moscou” (2009) e “As canções” (2011), deixando o trabalho póstumo “Últimas conversas” (2015).

Vamos assistir à abertura de “Cabra marcado para morrer”, um clássico desse grande documentarista: <<https://youtu.be/JRA9nr7n0-U>>.

Vamos rever!

Nesta unidade (03), vimos momentos muito importantes para a história do audiovisual brasileiro! Abarcamos um longo período, do final dos anos 1950 ao início dos anos 1980.

No final dos anos 1950, acompanhamos o crescimento dos “cinemas independentes”, no bojo dos debates sobre o fim da empreitada dos estúdios no Brasil; notadamente, a Vera Cruz e a Atlântida. O debate sobre a ocupação do mercado interno do cinema brasileiro era sobre qual o nível de intervenção estatal seria necessário à atividade para que o cinema produzido aqui saísse de sua condição subdesenvolvida e pudesse se reposicionar como uma atividade industrial, agora em outros termos.

Era o início dos anos 1960, e o cinema incluía-se no debate geral da cultura brasileira, que vinha se modernizando desde a Semana de Arte de 1922. Influenciado pelo neorrealismo italiano e pela *Nouvelle Vague* francesa, o Cinema Novo foi o primeiro movimento cinematográfico brasileiro de cinema moderno a buscar pensar criticamente as questões sociais ao mesmo tempo em que inventava uma nova estética para apresentar esses problemas. Percebemos isso em “Estética da Fome”, manifesto escrito por Glauber Rocha em 1965.

Os filmes “Vidas secas” (1963), de Nelson Pereira dos Santos; “Os fuzis” (1963), de Ruy Guerra; e “Deus e o diabo na terra do sol” (1964), de Glauber Rocha, apresentam essa nova proposta, firmando o Cinema Novo como o principal movimento cinematográfico do país.

Após o Golpe militar de 1964, Rocha dirige “Terra em transe” (1967), uma das obras-primas do cinema, já refletindo os impasses políticos e estéticos do cinema brasileiro. Após o AI-5, o cinema só teria saída em produções mais marginalizadas, experimentais e agressivas.

O Cinema Marginal foi um período de obras únicas que quase não foram exibidas nas salas de cinema. Dialogando com a estética tropicalista, os filmes de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane aprofundaram as inovações estéticas do Cinema Novo, criando obras ousadas e criativas, como o clássico “O bandido da luz vermelha” (1968), de Sganzerla.

Após o AI-5, o terror de Estado e a censura tornaram mais difíceis a produção crítica, e os filmes começaram a ser ainda mais obscuros, experimentais,

radicais e agressivos, transmitindo um clima de desespero, avacalhação e desesperança. Isso pode ser verificado tanto nos filmes de Sganzerla, Bressane e Helena Ignês (da produtora Belair), como nos filmes de Ozualdo Candeiras, José Agrippino de Paula e muitos outros.

Ao mesmo tempo, temos as contradições do regime militar, um regime autoritário e nacionalista que contribuiu para o fortalecimento da economia em alguns setores, criando estatais como a Embrafilme, produtora e distribuidora de filmes brasileiros. A Embrafilme foi responsável pelo momento de maior ocupação de mercado de nossa história. Temos, por exemplo, o sucesso de bilheteria “Dona Flor e seus dois maridos” (1976), de Bruno Barreto.

Esse também é o período dos filmes populares da “Boca do Lixo”, complexo de produtoras e empresas de cinema no centro de São Paulo. As populares “pornochanchadas” eram produzidas sem os apoios estatais que figuravam nos filmes financiados pela Embrafilme; no entanto, contribuíram para uma escalada industrial do cinema brasileiro.

Nos anos 1980, devido às diversas mudanças sociais, culturais e econômicas pelas quais passava o país, tanto os filmes da Embrafilme quanto os da Boca do Lixo perderam espaço.

Nesse contexto, temos a ascensão da televisão como entretenimento popular do povo brasileiro. Desde os anos 1960, com os programas musicais da TV Record, até as telenovelas da TV Globo, nos anos 1970, temos a hegemonia do formato televisivo no audiovisual brasileiro.

O “padrão Globo de qualidade” transformou-a em líder de audiência. A empresa criou estratégias para isso tanto no jornalismo quanto na dramaturgia. A Globo se tornou líder nos programas de auditório quando contratou Abelardo Barbosa, o Chacrinha. Nos programas infantis, a liderança surgiu com os sucessos de “Os Trapalhões”. Nesse momento, também houve a criação de novas emissoras, como o SBT, de Sílvio Santos.

Por fim, vimos uma breve história do documentário brasileiro, passando pelos naturais, pelos filmes do Cinema Novo e pela produção contemporânea.

Entre tantos momentos da história do documentário, destacamos as obras de Eduardo Coutinho, principalmente “Cabra marcado para morrer” (1984), clássico da cinematografia nacional.

ATIVIDADES DA UNIDADE 03:

Entre as cinco propostas a seguir, escolha duas e siga as instruções:

1. Faça uma pesquisa sobre “Deus e o diabo na terra do sol” (1964), de Glauber Rocha, filme clássico do cinema novo, e procure relacioná-lo com as ideias apresentadas no manifesto “A Estética da Fome”, do mesmo autor.
2. Faça uma pesquisa sobre “O bandido da luz vermelha”, clássico do cinema marginal, e comente os aspectos que aproximam essa obra cinematográfica do tropicalismo.
3. Faça uma comparação dos sistemas de produção e dos filmes realizados pela Embrafilme e pela “Boca do Lixo”.
4. Faça uma pesquisa sobre as telenovelas da TV Globo nos anos 1970. Cite no mínimo uma e procure relacioná-la com o período de hegemonia da emissora no audiovisual brasileiro.
5. Faça uma pesquisa sobre a obra do documentarista Eduardo Coutinho e cite no mínimo um filme que represente a estética e as técnicas documentárias do autor.

UNIDADE 04

Novas mídias, novos formatos, novas estéticas: o audiovisual brasileiro na contemporaneidade

4.1 – O CINEMA JOVEM DOS ANOS 1980 E A EXPERIMENTAÇÃO AUDIOVISUAL: O SUPER-8, O VÍDEO, A NOVA TELEVISÃO E A VIDEOARTE

O início dos anos 1980 marcou o processo lento e gradual da redemocratização da política brasileira. Esse período foi marcado por uma intensa atividade da sociedade civil em diversas áreas, considerando a repressão a que esteve submetida durante quase duas décadas de ditadura militar.

Em 28 de agosto de 1979, o ditador João Batista Figueiredo assinou a Lei da Anistia, decorrente das amplas mobilizações que existiam a favor da redemocratização e contra o regime militar.

A lei promulgada contribuiu para que muitos artistas, militantes e intelectuais pudessem voltar ao país, como os políticos Leonel Brizola, Miguel Arraes e Luiz Carlos Prestes; o sociólogo Herbert de Souza, o Betinho; e o jornalista Fernando Gabeira.

O país passava por intensas transformações: partidos políticos começaram a ser criados, movimentos sociais foram fortalecidos, e novas linguagens artísticas começaram a ser experimentadas.

O movimento LGBT, como era chamado à época, saiu da clandestinidade em publicações alternativas, como o jornal “O Lampião da Esquina”. O movimento feminista atuou pela Lei do Divórcio, promulgada apenas em 1979, além de ter participado da luta política com o “Movimento Feminino pela Anistia”, criado em 1975.

Em 1978, vários movimentos negros que militavam contra o racismo criaram o “Movimento Negro Unificado”. Rádios e televisões comunitárias reivindicaram o direito à comunicação, historicamente apropriado pelos grandes meios da área e concentrado em poucas famílias da elite brasileira.

O período da redemocratização da política brasileira foi um período rico e intenso das mais variadas organizações sociais e de luta pela democracia. O movimento das “Diretas Já” tomou proporções nacionais e teve como principal reivindicação a votação da “Emenda Constitucional Dante de

Oliveira”, que levava o nome do deputado federal que propunha reinstaurar as eleições diretas para presidente no país. Essa emenda foi derrotada no Congresso, infelizmente.

No campo das artes, esse período foi de grandes experimentações. Na música, temos o *punk*, a *new wave*, o gótico, o *funk*, e o *rap*. Na literatura, há a criação de importantes editoras, como a “Editora Brasiliense”, que publicou livros antes censurados, como os do movimento Beatnik.

No audiovisual, desde os anos 1970, houve uma profusão de novas bitolas, que são os formatos físicos dos filmes. O cinema profissional usava a bitola de 35 mm, que corresponde ao filme exibido nas salas dos cinemas. Outros formatos mais baratos acabaram surgindo. Usados inicialmente de forma “amadora”, os formatos de 8 mm e 16 mm foram apropriados por vários artistas.

As câmeras se tornaram mais leves e ágeis, não sendo necessário um grande esquema de produção para criar filmes. Muitas obras foram produzidas nos anos 1970 e 1980 nessas bitolas. Um dos clássicos *underground* do cinema brasileiro foi “Nosferatu no Brasil” (1971), produzido em 8 mm pelo diretor Ivan Cardoso, realizador de curtas experimentais. Cardoso se tornou mestre de um gênero criado por ele, o “terror”, com filmes de grande bilheteria nos anos 1980, como “O segredo da múmia” (1982) e “As sete vampiras” (1986).

Em outras regiões do país, fora do eixo Rio-São Paulo, jovens realizadores começaram a produzir e a apresentar seus filmes. As temáticas, mesmo quando politizadas, não possuíam o “peso sociológico” que se via nos filmes do Cinema Novo, por exemplo. Os filmes refletiam mais o cotidiano das juventudes dos centros urbanos e as suas questões afetivas e angústias existenciais. Mesmo não falando necessariamente de política, esses filmes abordavam um novo cenário político no país – mais livre e sem censuras.

Entre esses filmes, há produções do Rio Grande do Sul consideradas hoje clássicos do cinema jovem brasileiro dos anos 1980: “Deu pra ti, anos 70” (1981), de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti; e “Verdes anos” (1984), de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil. Esses filmes coletivos foram realizados com pouquíssimos recursos e resultaram na formação da importante produtora “Casa de Cinema de Porto Alegre”, que depois produziria os curtas e os longas do diretor e roteirista Jorge Furtado.

Produzidas em Super-8, essas produções fizeram parte do contexto de muitos grupos de jovens realizadores em diversos estados, como Paraíba, Per-

nambuco e Bahia. O início dos anos 1980 marcou o *boom* do Super-8 e refletiu um processo de democratização levado ao cinema pelas novas tecnologias.

O rock brasileiro fez parte desse momento de renovação das artes brasileiras. A mudança de comportamento das juventudes passou pelo chamado “Rock Br” e pelo surgimento de bandas como Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Blitz!, Titãs, RPM e Barão Vermelho.

Uma das músicas do Barão Vermelho tornou-se tema de um filme de sucesso à época. Trata-se de “Bete Balanço” (1984), de Lael Rodrigues, que também dirigiu “Rock Estrela” (1985) e “Rádio Pirata” (1987). Rodrigues foi um dos principais representantes do novo cinema jovem brasileiro.

Outros filmes importantes desse momento de rejuvenescimento das temáticas fílmicas foram “Menino do Rio” (1982) e “Garota dourada” (1984), ambos de Antônio Calmon.



Menino do Rio (1982). Direção: Antônio Calmon

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2DTU0kq>>.

Vamos assistir a um trecho do filme “Bete Balanço”, que foi um grande sucesso do início dos anos 1980: <<https://youtu.be/GVYX5gkqLuI>>.

Esses formatos mais experimentais de filmes já conviviam nos anos 1970 com a chegada do vídeo no Brasil. Muitos artistas plásticos se utilizavam do Super-8 e do vídeo como suporte para suas obras. As artes plásticas tinham se “libertado” do quadro nos anos 1960 e 1970, utilizando-se de vários suportes para transmitir sensações, ideias e conceitos.

Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, representantes do movimento

neconcretista, já se utilizavam do suporte audiovisual para suas proposições artísticas.

Uma nova geração composta por artistas plásticos passou a representar a vídeo-arte no país. O audiovisual era utilizado em instalações, *happenings* e performances, como nas obras de Letícia Parente, Julio Plaza, José Roberto Aguilar e Antonio Dias.



Marca registrada (1975). Vídeo-arte de Letícia Parente

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2pHgmKp>>.

Como representante da vídeo-arte (uso do audiovisual nas artes plásticas), vejamos o vídeo “Marca registrada” (1975), de Letícia Parente, que realiza uma performance em frente à câmera tricotando no próprio pé a expressão “made in Brazil”: <<https://youtu.be/I0d3VvAmDvs>>.

A ousadia estética da vídeo-arte influenciou novas gerações de produtoras, como a TVDO e a Olhar Eletrônico, que se utilizavam das novas câmeras nos formatos VHS e U-Matic que haviam chegado ao país. A Olhar Eletrônico, coletivo formado por Fernando Meirelles, Marcelo Tas, Paulo Morelli e Beto Salatini, foi responsável pela renovação da televisão brasileira.

A hegemonia da TV Globo e das telenovelas ainda era realidade, mas novas emissoras e novos programas começaram a surgir e a experimentar a linguagem audiovisual na televisão.

A hegemonia da TV Globo e das telenovelas ainda era realidade, mas novas emissoras e novos programas começaram a surgir e a experimentar a linguagem audiovisual na televisão.

A Olhar Eletrônica criou o irônico e impertinente repórter “Ernesto Varela”, interpretado por Marcelo Tas. Esse programa, que era veiculado na TV CNT-Gazeta, experimentava o formato do telejornalismo com um *falso repórter*, que era crítico e bem humorado, não seguindo as regras técnicas do formato.

Em 1984, um fato marcou a comunicação brasileira. Os meios de comunicação hegemônicos, com a TV Globo à frente, ignoraram as passeatas que levaram milhares de pessoas às ruas, manifestando-se a favor das eleições diretas.

Em 25 de janeiro de 1984, mais de 300 mil pessoas foram à Praça da Sé, em São Paulo. A manifestação foi ignorada pela televisão, mas não para o intrépido Ernesto Varela. Vamos assistir a uma reportagem desse programa

que renovou a estética da televisão brasileira: <<https://youtu.be/XXUeK6Zp-wlc>>.

Essa renovação da linguagem televisiva também chegou à TV Globo, principalmente em torno das produções do diretor e roteirista Guel Arraes. Em 1985, Arraes dirigiu o seriado “Armação Ilimitada”, e depois foi responsável pelo programa de humor “TV Pirata”.

Esses programas renovaram a dramaturgia da TV Globo e os programas de humor da televisão brasileira. Entre as inovações, temos o tom coloquial, a edição inovadora e a quebra das regras clássicas da dramaturgia da telenovela. A influência desses programas é vista até hoje em diversos programas de televisão, resultado de uma síntese de influências estéticas do audiovisual provenientes da contracultura e das experimentações marginais, depois absorvidas pela televisão.

Vamos assistir a um trecho da “TV Pirata” de 1989, com seu humor ácido e crítico: <<https://youtu.be/uk-QsvdplN0>>.

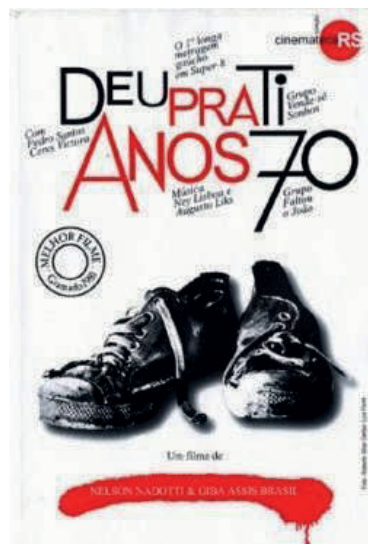
Os “filhos da ditadura” criaram novas imagens do Brasil.



Armação ilimitada (1985).

Série da TV Globo dirigida por Guel Arraes

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2ug-fEzE>>.



Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2I600N>>.

VOCÊ SABIA?

O neon realismo

Uma tendência das artes e do pensamento filosófico nos anos 1980 é o pós-modernismo, que colocou em debate o debate sobre a “crise das metanarrativas”, isto é, sobre como estes pensadores acreditavam que, naquele período histórico, era impossível pensar a sociedade de uma forma totalizante.

Você pode se aprofundar nessa teoria com o livro “A condição pós-moderna” (1979), do filósofo francês Jean-François Lyotard, e com o livro “Pós-modernismo, ou a lógica cultural do capitalismo tardio” (1984), do crítico literário Fredric Jameson.

Os filmes que se identificam com o pós-modernismo não se preocupam com a “apresentação do real” de um cinema mais realista, ou com a estética de intervenção política dos cinemas modernos.

A linguagem da citação, da colagem, da nostalgia e do simulacro são estratégias narrativas dos filmes pós-modernos, que estão mais identificados com a vida fragmentada das grandes cidades.

É por esse motivo que os filmes brasileiros identificados com essa tendência foram chamados de “neon realismo”, uma ironia em relação ao termo “neorrealismo”. A palavra “neon” faz referência à iluminação das propagandas nas noites da cidade, não se identificando com o realismo crítico do neorrealismo.

Um grupo de cineastas de São Paulo dirigiu um conjunto de filmes com essa “estética da citação”, recriando gêneros clássicos como o *noir* e o policial. São filmes como “Cidade oculta” (1986), de Francisco Botelho; “Anjos da noite” (1987), de Wilson Barros; e “A dama do Cine Shangai” (1988), de Guilherme de Almeida Prado.

A paródia, o artificialismo e o efêmero tornaram-se valores estéticos, tomando um rumo diferente da politização

do Cinema Novo e da experimentação agressiva do Cinema Marginal.

O aspecto urbano e os personagens da noite são apresentados em narrativas não realistas, em busca de uma estética propositalmente “não autêntica”, que se duplica em citações de filmes antigos de forma hipertextual e híbrida.

Os filmes do “neon realismo” não se alinharam à tradição realista da cinematográfica brasileira e construíram uma estética que reverberou os principais debates teóricos sobre as possibilidades da arte nos anos 1980.



A dama do Cine Shangai (1987). Direção: Guilherme de Almeida Prado

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2GaE7YK>>.



Cidade oculta (1986). Direção: Francisco Botelho

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2GtbKZ0>>.

4.2 – A “RETOMADA” DO CINEMA BRASILEIRO. AS LEIS DE INCENTIVO E AS NOVAS CONFIGURAÇÕES DO MERCADO EXIBIDOR. AS PRODUÇÕES REGIONAIS

No ano de 1975, havia em torno de 3.276 salas de cinema no país. O cinema era um entretenimento popular e participava da vida social da população nas cidades médias e pequenas, e também no interior do país.

No início dos anos 1980, houve um grande fechamento de salas de cinema no Brasil, e uma série de fatores contribuíram para a diminuição do parque exibidor no Brasil, tais como a chegada do *home vídeo* (pois as pessoas poderiam ver filmes em casa); a avalanche de filmes pornográficos (antes relegados a salas específicas, passam a ser exibidos em salas de cinema de rua); o aumento da violência nas grandes cidades; e a grave crise econômica dos anos 1980.

As crises econômicas e políticas ocasionadas pelo que foi considerado um “inchaço” do Estado, durante o período militar, além das políticas neoliberais que estavam sendo implementadas pelos Estados nos anos 1980, fizeram com que Fernando Collor de Melo criasse o Programa Nacional de Desestatização, que incluía a Embrafilme.

O fim da Embrafilme se conjugou também com o término do modelo caracterizado pela exibição exclusiva de filmes nas salas de cinema e pelos financiamentos diretos do Estado para a produção de filmes.

O governo Collor, ao extinguir a Embrafilme, não criou nenhum órgão formulador de políticas públicas para o audiovisual. Em decorrência disso, os primeiros anos da década de 1990 tiveram menos produções de longas-metragens de ficção no país.

Havia, no entanto, produções de curtas-metragens e de documentários, mas a produção de filmes de ficção que buscassem ocupar o mercado exibidor foi quase nula. Em 1992, em uma das maiores crises da história do cinema brasileiro, apenas dois filmes foram lançados no mercado.

Após o *impeachment* de Collor, os governos de Itamar Franco e de Fernando Henrique Cardoso consolidaram um modelo de políticas públicas para o setor cultural que teve como base as leis de incentivo.

A Lei Rouanet, criada em 1991 ainda no governo Collor, e a Lei do Audiovisual, criada em 1993, foram responsáveis pela retomada da produção e das atividades culturais. Diferentemente do modelo de fomento centralizador

que a atuação do Estado promovia no período anterior, o Estado passou a intermediar a relação entre os produtores culturais e o mercado.

A lógica das leis de incentivo é a lógica da administração privada de recursos públicos. Tanto a Lei Rouanet como a Lei do Audiovisual são recursos advindos de renúncias fiscais que o Estado apenas valida de acordo com uma série de critérios, para que projetos culturais possam realizar captações diretamente das empresas que já paguem recursos ao Estado, via imposto de renda.

Assim, se antes o Estado se utilizava de um montante para financiar os projetos diretamente, o que era um ponto nevrálgico das críticas anteriores sobre a centralização e o dirigismo da Embrafilme, agora as empresas passam a escolher em quais projetos aportar um recurso que, de qualquer forma, já não é mais investimento delas, mas investimento público.

As leis de incentivo foram responsáveis por uma situação dúbia no financiamento das atividades culturais no Brasil, particularmente do cinema. Se, por um lado, permitiram uma retomada da produção de filmes, reconfigurando o mercado e a cadeia produtiva do audiovisual no país; por outro, a política pública audiovisual não era mais direcionada pelo Estado, mas pelas empresas e suas gerências de *marketing*, com recursos que eram públicos.

Essa prática gerou distorções que se configuram até os nossos dias. Como inevitavelmente pagariam ao governo o imposto de renda, as empresas começaram a utilizar partes desses recursos (que já não eram mais delas), para financiar filmes, escolhendo quais exporiam melhor a sua marca.

Ou seja, as empresas aumentavam o seu capital simbólico financiando filmes com recursos que eram do Estado. O chamado “balcão” promovido pela Embrafilme, que era duramente criticada por não explicitar os critérios das seleções de financiamento, transformou-se nos “balcões” dos departamentos de *marketing* das empresas.

Obviamente, isso fortaleceu a concentração histórica da produção cinematográfica nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo. Mesmo nesses estados, o foco estava nas grandes produções, e não nas independentes.

De qualquer forma, as leis de incentivos foram responsáveis por essa fase do cinema brasileiro chamada justamente de “Retomada”.

A “Retomada do cinema brasileiro” não é um movimento cultural, social e político, como foram, por exemplo, o Cinema Novo, ou mesmo o Cinema Marginal.

A “Retomada” é um formato de financiamento de filmes em um contex-

to novo. O Estado pretendia ser menos centralizador e criar parcerias com o mercado, tanto que o projeto inicial era de que essas leis de incentivo funcionassem apenas durante dez anos. Após a retomada da produção e após a entrada das empresas no sistema de financiamento, acreditava-se que elas próprias iriam começar a financiar os produtos culturais sem necessariamente se utilizar dos recursos devidos ao Estado.

Infelizmente, isso não aconteceu. Com a criação da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), que estudaremos na próxima unidade, essas distorções seriam, se não sanadas, ao menos diminuídas.

Há outro fator importante de transformação no consumo de filmes nos anos 1990. Com o intenso fechamento das salas de rua e com o crescimento do consumo privado de produtos audiovisuais, o mercado exibidor, acompanhando a tendência internacional, reconfigurou-se em sistemas de *multiplex* concentrados em *shoppings centers*, principalmente nos grandes centros urbanos.

Isso elevou consideravelmente o preço dos ingressos, elitizando a exibição cinematográfica e diminuindo a diversidade de filmes que existiam anteriormente. Há mais filmes disputando menos salas, e ingressos mais caros em salas situadas majoritariamente em grandes cidades.

Dessa forma, o “público histórico” do cinema brasileiro, o público popular – com menos renda e menos oferta de atividades culturais –, migra, definitivamente, para a televisão.

Ao mesmo tempo, a atividade cinematográfica, duramente criticada nos anos 1980 pelos meios de comunicação e pela elite cultural, tanto por causa da Embrafilme quanto pelas “pornochanchadas” da Boca do Lixo, passa a ser, mais uma vez, legitimada socialmente e culturalmente.



Carlota Joaquina, princesa do Brasil (1995). Direção: Carla Camurati

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2Gs22pX>>.

A produção de filmes, apesar da diversidade de temas e estéticas, adequa-se a um padrão narrativo clássico muito influenciado pela dramaturgia televisiva. Até mesmo as principais produções utilizam-se de “temáticas nacionais”.

Filmes importantes da “Retomada do cinema brasileiro” foram “Carlota Joaquina, princesa do Brasil” (1995), de Carla Camurati; “Lamarca” (1994), de Sérgio Rezende; “O quatrilho” (1995), de Fábio Barreto; “O que é isso, companheiro?” (1997), de Bruno Barreto; e “Central do Brasil” (1998), de Walter Salles.

Essa legitimação passou pela premiação em festivais estrangeiros e pela disputa de filmes brasileiros ao “Oscar de Melhor Filme Estrangeiro”, um sonho nacional. “O quatrilho” e “O que é isso, companheiro?” disputaram a estatueta; “Central do Brasil” ganhou o Urso de Ouro no Festival de Berlim. “O quatrilho” foi o segundo filme brasileiro a concorrer ao Oscar, sendo o primeiro “O pagador de promessas”, em 1963.



O que é isso, companheiro? (1997). Direção: Bruno Barreto

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2DWeZD2>>.

“Central do Brasil”, de Walter Salles, foi o filme que melhor resolveu os impasses do cinema brasileiro do momento. Salles conseguiu criar um filme que dialogasse simultaneamente com a tradição cinematográfica nacional e com o realismo e as críticas sociais advindas do Cinema Novo, em uma estética contemporânea que dialogava com o novo público das salas de cinema.

O filme foi um enorme sucesso de público e crítica; além de ganhar o prêmio em Berlim, disputou o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. Fernanda

Montenegro chegou a disputar o Oscar de Melhor Atriz, tendo realizado no filme uma das grandes interpretações de sua reconhecida carreira. Sua atuação transformou “Central do Brasil” em um grande marco do cinema da “Retomada”.



Central do Brasil (1998). Direção: Walter Salles

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2G6Nxs5>>.

Paralelamente às leis federais, houve a criação de várias leis estaduais que pretendiam fomentar as produções locais. Os estados do Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Pernambuco, notadamente, criaram políticas de fomento que contribuíram para a produção audiovisual, buscando equilibrar a concentração maciça de recursos federais, estaduais e municipais destinados aos estados de São Paulo e Rio de Janeiro.

Pernambuco foi um dos principais estados a criar políticas de fomento, permitindo a renovação do cinema local. O estado passava por uma intensa produção cultural em todas as linguagens artísticas, principalmente a partir do movimento *Mangue Beat*, iniciado com as bandas “Chico Science & Nação Zumbi” e “Mundo Livre S.A.”. Temos filmes importantes para a cinematografia nacional, como “Baile perfumado” (1997), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas; “O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas” (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna; “Amarelo manga” (2002), de Cláudio Assis; e “Cinema, aspirinas e urubus” (2005), de Marcelo Gomes; além dos curtas do diretor Kleber Men-

donça Filho, que se tornaria um importante diretor de longas-metragens a partir dos anos 2010.

Para finalizar, vamos assistir a um trecho do importante “Baile perfumado”, com trilha sonora de Chico Science & Nação Zumbi. Nesse filme, a história de Lampião encontra o contemporâneo Mangue Beat: <https://youtu.be/nxltuRsT_2o>.



Baile perfumado (1997). Direção: Lírío Ferreira e Paulo Caldas

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2Gtg4HH>>.

VOCÊ SABIA?

Festivais, cineclubes e cinematecas

As mudanças no mercado exibidor e o fechamento de salas de cinemas nos interiores do Brasil tiveram como consequência o crescimento e o fortalecimento dos festivais de cinema e dos cineclubes no Brasil.

Já havia festivais importantes como o “Festival de Brasília do Cinema Brasileiro”, a “Mostra Internacional de Filmes de São Paulo” e o “Festival do Rio”.

Durante os anos 1990, foram surgindo diversos festivais e mostras em outros estados e nas cidades médias e pequenas que haviam perdido a oportunidade de exibição coletiva do cinema com o fechamento das salas de rua.

Ao longo dos anos 1990, foram sendo criadas muitas mostras e festivais específicos, com foco no formato de filmes (curtas ou longas-metragens), ou em um gênero cinematográfico, ou em filmes de uma determinada região ou temática.

Os cineclubes também foram espaços públicos de exibição que fortaleceram o montante de filmes que não chegavam às salas de cinema. Espaços livres e comunitários, os cineclubes sempre tiveram muitos formatos de atuação – havia desde cineclubes voltados para cinéfilos, que discutiam questões estéticas, até cineclubes que se utilizavam do cinema para organizar comunidades ou pautas específicas.

Há cineclubes em escolas, universidades, comunidades de bairro, sindicatos e em todo tipo de lugar onde o público possa se organizar em torno do audiovisual.

No Brasil, há um órgão que orienta e organiza a atividade cineclubista: o Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), fundado em 1961. Você pode conhecer melhor o CNC aqui: <<https://cncbrasil.wordpress.com/>>.

Os festivais se alinharam em torno do “Fórum dos festivais”, que organiza o setor e busca conquistar melhores po-

líticas públicas para a atividade. Você pode conhecer mais sobre o “Fórum dos festivais” em sua página: <<http://www.forumdosfestivais.com.br/>>.

Um dos grandes problemas da exibição do filme brasileiro nos anos 1990 foi o fato de os filmes não conseguirem entrar em cartaz nos multiplexes. Cada vez menos filmes conseguiam ser exibidos, pois as salas estavam ocupadas, em sua maioria, pelos *blockbusters* hollywoodianos.

Isso implicou baixíssimas vendas de ingressos para os filmes nacionais, apesar dos sucessos esporádicos. Após sua reconfiguração nos multiplexes, a maioria dos filmes produzidos não conseguiu se manter ou possuir larga entrada no circuito de salas de cinema.

Os festivais e os cineclubes se tornaram espaços essenciais para o escoamento dessa produção. O público de um filme acabou não se limitando aos ingressos vendidos em salas de cinema, que chamamos de borderô.

A luta dos cineclubes e dos festivais era – e continua sendo – a busca de mecanismos de validação de público para um filme, mesmo que em exibições gratuitas, como são a maioria dessas exibições alternativas.

A confluência desses públicos com os da sala de cinema transformaria os dados relativos à exibição do filme nacional, compreendendo um novo momento de exibição – as salas comerciais de cinema se tornariam espaços escassos, concentrados nas grandes cidades.

Há inúmeros exemplos de filmes brasileiros que foram vistos por milhares de pessoas a mais que aquelas indicadas pelos registros de bilheteria do filme, pois a contabilização levou em conta apenas as salas de cinema comerciais.

O documentário “Terra deu, terra come” (2010) de Rodrigo Siqueira, ganhador do festival “É tudo verdade”, fez uma campanha entre os cineclubes e contabilizou esses públicos. Você pode conferir o relatório com esses dados aqui: <<http://terradeuterracome.com.br/cineclubes>>.

Segundo os dados de exibição do filme, 11.727 pessoas

assistiram ao filme no circuito de cineclubes. No circuito comercial, foram 2.389.

Caso esses dados fossem contabilizados, o filme teria um público de 14.116 pessoas. Entre os filmes nacionais mais vistos em 2010, “Terra deu, terra come” ficou, segundo os dados das salas de cinema, na 14ª posição. Caso os dados de exibição das mostras, festivais e cineclubes tivessem sido computados, o filme seria o 7º mais visto entre as produções nacionais.

Em suma, os cineclubes e os festivais constituem espaços de democratização do acesso ao audiovisual, possuindo programação mais diversificada, além de constituírem espaços essenciais de exibição do cinema brasileiro.

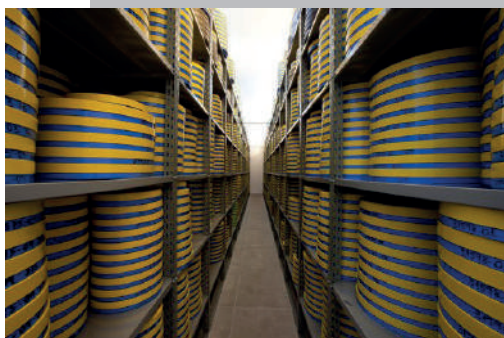
Em relação à preservação, temos a Cinemateca Brasileira, cuja fundação remete ao Clube de Cinema de São Paulo, fundado, entre outros, por Paulo Emílio Salles Gomes e Décio de Almeida Prado.

A Cinemateca Brasileira é responsável pela guarda, pela preservação e pela difusão do audiovisual brasileiro, sendo um órgão vinculado à Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura.

A política de preservação é um dos elos da cadeia do audiovisual com menos atenção dos poderes públicos, que estão focados principalmente no financiamento à produção. Vimos na unidade 01 que, segundo dados da Cinemateca, apenas 6% da nossa produção do período mudo foi preservada. Hoje a Cinemateca mantém sob cuidado cerca de 30 mil títulos.

Na era digital, quando os suportes não são mais físicos –

em comparação à época em que as películas eram utilizadas –, as dificuldades de preservação tornam-se mais complexas. Os suportes digitais se modificam rapidamente e também necessitam de novas tec-



Depósito de filmes da Cinemateca Brasileira

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2Gym8yM>>.

nologias para preservá-los.

No *site* da Cinemateca Brasileira, você pode conhecer os acervos brasileiros do cinema e da televisão: <<http://cinemateca.gov.br/>>.

Outras instituições brasileiras também se preocupam com esse tipo de preservação. O Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN), por exemplo, possui a Cinemateca Potiguar, que preserva o audiovisual produzido no Estado. Você pode conhecer um pouco mais acerca dela aqui: <<http://portal.ifrn.edu.br/campus/natalcidadealta/cinemateca-potiguar>>.



Festival Taguatinga de Cinema (DF)

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2IUpmRT>>.



Cineclube Kinofogo – Núcleo Rural do Urubu (DF)

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2GhY8N9>>. Acesso em: 23 de mar. 2018.

4.3 – A TELEVISÃO BRASILEIRA NOS ANOS 1990. A CHEGADA DA TELEVISÃO POR ASSINATURA. AS EMISSORAS ALTERNATIVAS

A década de 1990 começou com um profundo anseio de pensar os rumos do país. A teledramaturgia tornou-se mais madura e crítica, principalmente nas telenovelas e nas minisséries de Gilberto Braga, autor de “Vale tudo” (1989), um marco da televisão.

Ainda em 1989, ele é o autor de “Vale tudo”, um marco da televisão brasileira. Braga destilou todos os preconceitos enraizados da elite brasileira na famosa personagem Odete Roitman, interpretada por Beatriz Segall.

“Vale tudo” discute as corrupções políticas e cotidianas. No último capítulo da novela, após se envolver com corrupção, o personagem Marco Aurélio (Reginaldo Faria), um empresário inescrupuloso, foge em seu jatinho para fora do Brasil, enquanto os seus “laranjas” são presos. Já em voo, Marco Aurélio vira para a janela e faz o gesto de “uma banana” para o país.



Vale tudo (1989), de Gilberto Braga

Fonte: Disponível em: <<https://glo.bo/1QtJUry>>.

Gilberto Braga já havia renovado a telenovela brasileira ao final dos anos 1970 com “Dancing days” (1979). Depois da redemocratização e das eleições de 1989, as telenovelas e minisséries desse autor sempre mostraram um lado crítico sobre a situação do país.

Em 1992, em pleno contexto do *impeachment* do ex-presidente Collor, Braga escreveu “Anos rebeldes” (1992). Foi a primeira vez que a teledramaturgia tratou de temas caros à história recente do país, como a repressão da ditadura militar, a luta armada, a tortura e a censura.

Uma das cenas mais fortes da minissérie ocorre quando Heloísa (Cláudia Abreu), militante política, sai da prisão, encontra seu pai – o banqueiro Fábio (José Wilker) –, e apresenta as marcas da tortura realizada pelo regime militar.

A teledramaturgia chegou a um ponto alto, maduro, prenhe de debater as principais questões históricas do país.

Vejamos essa sequência aqui: <<https://youtu.be/9wlseywC3e8>>.

Os anos 1990 marcaram o início do processo de globalização econômica e cultural que hoje vivemos tão intensamente. Com o fim da Guerra Fria e com a estabilização da economia pelo Plano Real, a economia brasileira passou a incorporar os movimentos mundiais do capitalismo transnacional.

A televisão por assinatura chegou ao Brasil, apresentando um rol de possibilidades para filmes, séries, jornalismo, esportes e variedades.

A lei nº 8977/1995, a chamada Lei do Cabo, regulamentou esse setor, exigindo das operadoras a disponibilização de seis canais de utilidade pública, sendo três deles legislativos: um da Câmara dos Deputados, um do Senado e outro partilhado entre as Assembleias Legislativas e as Câmaras de Vereadores. Há ainda um canal cultural, ligado ao executivo; um canal universitário e um canal comunitário, sem fins lucrativos.

Essa lei permitiu a entrada de agentes públicos no mercado de televisão por assinatura, promovendo e diversificando a comunicação do Estado.

Nesse campo, vale destacar o papel da TV Cultura, de São Paulo. Emissora pública de caráter educativo, a TV Cultura é mantida desde 1969 pela Fundação Padre Anchieta.



Castelo Rá-Tim-Bum (1994-1997) – TV Cultura

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2ldU29n>>.

A TV Cultura inovou em muitos formatos televisivos: no jornalismo, nos esportes, na teledramaturgia e nos programas infantis (um importante nicho da emissora nos anos 1980 e 1990). Entre os programas da TV Cultura que contribuíram para renovar a dramaturgia infantil e infanto-juvenil, há “Bambalalão” (1977-1990); “Rá-Tim-Bum” (1990-1994); “Mundo da lua” (1992);

“Castelo Rá-Tim-Bum” (1994-1997); e “Cocoricó” (1996-2002).

Vamos assistir à famosa abertura do clássico infantil “Rá-Tim-Bum”:
<<https://youtu.be/9c6w3wdFQpg>>.

Nas televisões abertas, foi um período de diminuição de hegemonia da TV Globo. A novela “Pantanal” (1990), veiculada pela extinta Rede Manchete, escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Jayme Monjardim, foi a primeira telenovela a superar a TV Globo no horário nobre. A trama de “Pantanal” (1990) era cheia de erotismo e de paisagens do interior do país.



Pantanal (1990), de Benedito Ruy Barbosa

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2pQd8ur>>.

Os anos 1990 também foram marcados pela crescimento da audiência do chamado “jornalismo cão”, composto por reportagens sensacionalistas que exploravam a violência cotidiana das grandes cidades. Esse tipo de jornalismo foi representado por programas como “Aqui agora” (1991-1997) do SBT, e por programas de auditório apelativos, como “Ratinho livre” (1997-1998), da Rede Record.

Por outro lado, temos uma emissora que contribuiu para a renovação dos formatos audiovisuais televisivos, a MTV Brasil. A MTV (*Music Television*) surgiu em 1981 nos Estados Unidos veiculando videoclipes e programas de música. Logo se espalhou por vários países do mundo. A MTV Brasil, ligado ao Grupo Abril, surgiu em 1990. Durante essa década, a MTV foi uma das principais emissoras voltadas ao público jovem.

Os seus programas de debates, como o “Barraco MTV”, as vinhetas criativas, além dos programas de videoclipes nacionais e internacionais nos mais diversos gêneros, contribuíram para uma reaproximação da indústria fonográfica com a televisão.

O formato do videoclipe ganhou força como produto audiovisual tanto para contribuir com a veiculação mercadológica das músicas, como para inovar as narrativas audiovisuais.

A MTV Brasil também foi pioneira em debates sobre a AIDS na adolescência, quebrando tabus sobre sexualidade e apresentando programas sobre diversidade de gênero. A emissora foi a primeira a mostrar um beijo gay na televisão aberta brasileira, no programa “Fica comigo” (2001), apresentado por Fernanda Lima.

A inovação que o suporte do videoclipe nos anos 1990 apresentou teve, na MTV Brasil, o seu espaço de veiculação. Anteriormente, os videoclipes eram apresentados na televisão pelo “Fantástico”, programa da TV Globo. Com a MTV, esse formato teve seu auge criativo nos mais diversos ritmos musicais.

Para finalizar o debate sobre a televisão nos anos 1990, vamos assistir a um dos videoclipes mais importantes da década: “Diário de um detento” (1998), do grupo de rap Racionais MC’s: <<https://youtu.be/1WYfMDwPnfA>>.



MTV Brasil

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2lc02ze>>.

4.4 – ANCINE, SECRETARIA DO AUDIOVISUAL E AS NOVAS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O AUDIOVISUAL BRASILEIRO

As leis de incentivo que foram responsáveis, nos anos 1990, pela retomada do cinema brasileiro, chegam, ao fim da década, mostrando suas limitações. Havia também um grande debate no campo cinematográfico sobre a importância de criar um órgão que atendesse às demandas de industrialização do cinema brasileiro de forma mais sistêmica, com uma política global da cadeia produtiva audiovisual.

No bojo da criação de agências reguladoras, no mandato do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, é criada, em 2001, a Agência Nacional do Cinema (ANCINE).

Em 2003, a agência é vinculada ao Ministério da Cultura, e o audiovisual torna-se a única linguagem a possuir duas instâncias de formulação de políticas públicas, a Secretaria do Audiovisual (SAv) do Ministério da Cultura, que atuava desde os 1990 na aprovação de projetos para a Lei do Audiovisual, e a própria ANCINE.

Nos anos seguintes, durante os dois mandatos do ex-presidente Luis Inácio Lula da Silva, com o Ministério da Cultura sob o comando de Gilberto Gil, a Secretaria do Audiovisual tornou-se um campo de políticas de acesso mais abrangente e complexo.

Sob a administração do secretário Orlando Senna, criou-se um conjunto de políticas que procurava democratizar o audiovisual e fortalecer sua função cultural. Entre elas, temos o programa “Cine Mais Cultura”, que contemplou a criação de cineclubes; a “Programadora Brasil”, que distribuiu filmes brasileiros em DVD para exibições em cineclubes e espaços públicos; e o “Revelando os Brasis”, política de formação de novos realizadores em municípios de até 20 mil habitantes. Há ainda a contribuição essencial para a formação da Empresa Brasil de Comunicação (EBC), que centralizou o debate sobre a função pública da televisão, a partir da criação da TV Brasil em 2007.

No campo da produção, a SAv apoiou os curtas-metragens, a produção de pilotos de séries de televisão, e o audiovisual infantil. Com o programa de sucesso “DOC.TV” (comentado na unidade 3), realizado em parceria com as televisões públicas estaduais, a SAv também apoiou a produção de documentários.



Lavoura arcaica (2001). Direção: Luiz Fernando Carvalho

Fonte: Disponível em: <<http://bit.ly/2lb2JRD>>.

Para ocupar o mercado de salas de cinema, A ANCINE, por outro lado, buscou fortalecer o “filme de mercado”, além da produção de longas-metragens, principalmente os ficcionais.

O cinema brasileiro do início dos anos 2000 foi um período de grandes sucessos de bilheteria do cinema brasileiro, com filmes como “Cidade de Deus” (2002), de Fernando Meirelles; “Carandiru” (2003), de Hector Babenco; “Cazuza – O tempo não para” (2004); “Olga” (2004), de Jayme Monjardim; “2 filhos de Francisco” (2005), de Breno Silveira; “Tropa de elite” (2007), de José Padilha, e a continuação “Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro” (2010). “Tropa de elite 2” ultrapassou “Dona Flor e seus dois maridos” e se tornou o filme com a maior bilheteria da história do cinema nacional, atingindo 11 milhões de espectadores. “Dona Flor e seus dois maridos” havia ocupado esse posto por 30 anos.

Vamos assistir a um trecho de “Cidade de Deus”, um dos filmes mais importantes desse período. O filme gerou muitas discussões e reabriu um filão de produções sobre a realidade social brasileira (de um modo diferente do Cinema Novo, porém). Com uma roupagem moderna e uma linguagem próxima das novas mídias, “Cidade de Deus” causa debates até hoje. O filme é um marco do cinema brasileiro dos anos 2000: <<https://youtu.be/BH2z3Bcg0n0>>.

Há ainda outro filão de sucesso no cinema. São os filmes religiosos como “Maria – Mãe do filho de Deus” (2003), de Moacyr Góes; “Chico Xavier” (2010), de Daniel Filho; e “Nosso lar” (2010), de Wagner de Assis.

Conjuntamente, muitos filmes brasileiros conquistaram importantes prêmios em festivais internacionais, e muitos deles foram aclamados pela crítica. “Cidade de deus” foi indicado a 4 Oscars; “Tropa de elite” ganhou o Urso de Ouro em Berlim; o filme pernambucano “Cinema, aspirinas e urubus” (2005), de Marcelo Gomes, foi sucesso de crítica no Festival de Cannes; “Lavoura arcaica” (2001), de Luiz Fernando Carvalho, ganhou inúmeros prêmios no exterior e foi considerado uma das obras esteticamente mais ousadas do recente cinema brasileiro. “Madame Satã” (2002), de Karim Aïnouz, ganhou vários prêmios no Brasil e no exterior.



Tropa de elite 2 – O inimigo agora é outro (2010). Direção: José Padilha

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2Ib2JRD>>.

Alguns filmes brasileiros se destacaram em festivais nacionais pela ousadia temática e pela ousadia na linguagem, com boa avaliação da crítica, como “Bicho de sete cabeças” (2001), de Laís Bodanzky; “Cidade baixa” (2005), de Sérgio Machado; “Durval Discos” (2002), de Anna Muylaert; e “Serras da desordem” (2006), de Andrea Tonacci.

Com o fim da Embrafilme na gestão Collor e com o surgimento das leis de incentivo nos anos 1990, percebeu-se que o mercado para o filme brasileiro precisaria, necessariamente, da regulação e do fomento do Estado, assim como todos os países do ocidente que tivessem seus mercados ocupados pelos filmes hollywoodianos.

A ANCINE e a Secretaria do Audiovisual assumiram, nos anos 2000, essa função de política pública ampla, de direcionamento das multidimensões do audiovisual (seus aspectos econômicos e culturais).

Em 2006, a ANCINE implementou o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), que equilibrou o fomento à produção audiovisual quando deixado apenas nas mãos das empresas, via leis de incentivo.

O FSA é a principal política de fomento da ANCINE. Seus recursos advém de várias fontes, mas a “CONDECINE – Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Audiovisual” é a sua principal fonte de arrecadação.



Chico Xavier (2010). Direção: Daniel Filho

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2J1RfRP>>.

Essa taxa é cobrada de toda atividade econômica envolvendo o audiovisual no Brasil, seja de empresas nacionais ou estrangeiras. A partir dessa receita, a ANCINE promove editais para a produção de filmes, séries, e minis-séries, além de apoiar à abertura das salas de cinema e financiar a infraestrutura dessas salas.

O circuito de exibição cinematográfica acompanhou o movimento desse mercado no mundo. Ao longo das últimas décadas, o número de salas tem aumentado no país; as salas organizadas em *multiplexes*, em *shoppings centers*, constituem esse modelo.

Contudo, o sistema de distribuição das principais companhias norte-a-

americanas e a pouca diversidade de filmes exibidos nas salas limitam o espaço para as cinematografias não estadunidenses, como a brasileira.

A configuração atual do cinema brasileiro passa por esses problemas, gargalos estruturais sofridos durante toda sua história, com mudanças pontuais.

Em sua maioria, os filmes financiados não conseguem entrar em exibição nas salas de cinema. Quando entram, não se mantêm muitas semanas em cartaz. O modelo de exibição das salas, cada vez mais concentrado, bem como a concorrência de outras formas de entretenimento audiovisual, como as televisões por assinatura e o *streaming*, acabam se mostrando insuficientes para uma carteira de filmes com produções variadas.

O “filme médio”, que não é nem aquele *blockbuster* nem o filme de autor exibido em festivais, e que foi produzido durante décadas, torna-se praticamente inexistente.

Mesmo com o avanço das políticas públicas e com a variedade de produção, os filmes não conseguem competir com os *blockbusters* hollywoodianos. A imensa maioria das produções acaba sendo escoada para festivais e mostras. Muitos deles quase não são exibidos.

Essas distorções não são realidade apenas no Brasil; estão sendo observadas e debatidas em todo o mundo.

VOCÊ SABIA?

Os novos cinemas independentes e os debates identitários - A questão da acessibilidade

Ao longo de toda nossa trajetória em torno da história do audiovisual no Brasil, você reparou em quantas mulheres citamos? Ou quantos dos diretores/diretoras de cinema e televisão são negros ou negras? Ou ainda quais desses são provenientes de etnias indígenas? E ainda quantos filmes possuem temáticas de gênero com personagens gays, lésbicas ou transexuais?

Um dos debates mais prementes de nossa contemporaneidade é a desigualdade histórica que temos nos campos de trabalho do audiovisual.

Junto a isso, há o debate de como não devemos “naturalizar” essas desigualdades, mas entendê-las como processos históricos formados segundo certas conjugações e contextos, que podem ser modificados para que tenhamos um mundo mais diverso, para que as diferenças sejam tratadas de fato como diferenças, e não homogeneizadas.

Você já parou para refletir o quanto a falta de diversidade implica na própria história dos filmes, séries, minisséries e telenovelas? O quanto a falta de mulheres na direção e nos cargos de chefia (fotografia, som, edição, arte) implica a falta de outro tipo de olhar sobre o mundo? E sobre as questões raciais, com o racismo tão presente em nosso cotidiano... se diretores e roteiristas não forem negros ou negras, como essas questões serão expostas e pensadas?

O Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa (GEMAA), com sede o IESP-UERJ, promoveu a pesquisa “A cara do cinema nacional”, apresentando os perfis dos trabalhadores da atividade cinematográfica no nosso país. Vejamos os infográficos a seguir:



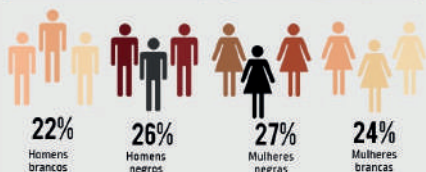
A CARA DO CINEMA NACIONAL

2002-2012

O perfil de cor e identidade de gênero dos atores, diretores e roteiristas dos filmes de maior bilheteria do cinema nacional

A POPULAÇÃO BRASILEIRA

A diversidade nacional, segundo o IBGE (2010):



* Foram considerados apenas os grupos que representam a maior parte da população. Conhecimentos (r) e (s) não são aplicáveis.

A PESQUISA

Foram analisados os filmes de maior bilheteria no país entre 2002 e 2012 para averiguar como a diversidade de cor e identidade de gênero se manifesta*.



Há diversidade no processo de criação dos filmes?

* A lista de filmes mais vistos entre 2002 e 2012 foi obtida no site da Agência Nacional do Cinema. O recorte estatístico considerou os 20 filmes com maior bilheteria de cada ano, totalizando 248 obras para análise. (O ano de 2008 trouxe uma redução de apenas 18 filmes). A análise aqui estabelecida buscou descobrir sobre as funções que atraem maior atenção dentro do mundo do cinema, qual seja: direção, roteiro e interpretação. Cada uma foi quantificada a partir dos seguintes critérios: identidade de gênero, cor e faixa etária dos atores.

DIREÇÃO

COR E IDENTIDADE DE GÊNERO

84%

dos diretores são do gênero masculino de cor branca

13%

dos diretores são do gênero feminino de cor branca

2%

dos diretores são do gênero masculino e negros

NENHUMA DAS DIRETORAS É NEGRA



Total de diretores analisados: 226

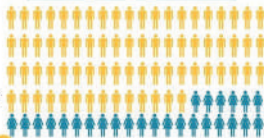
ROTEIRISTAS

O GÊNERO MASCULINO

representa 74% dos roteiristas

O GÊNERO FEMININO

representa 26% dos roteiristas



Apenas 4% dos roteiristas são negros



Total de roteiristas analisados: 432

NÃO HÁ MULHERES NEGRAS

ATORES E ATRIZES

são do gênero masculino } 59%

41% } são do gênero feminino



80% do elenco dos filmes de maior bilheteria é de cor branca

IDENTIDADE DE GÊNERO E COR

44% são homens brancos

14% são homens negros

36% são mulheres brancas

4% são mulheres negras

Total de atores/atores analisados: 939



Há pouco espaço para representação de orientações sexuais diversas.

A despeito de serem maioria na população, os negros aparecem em apenas 31% dos filmes. Quase sempre caracterizados a partir de estereótipos associados à pobreza ou à criminalidade.

Pesquisa: "A Cara do Cinema Nacional: o perfil de gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros"

Pesquisadoras: Gabriela Moratelli e Marcia Candido
Coordenação: Verônica Toste e João Feres Júnior

Uma pesquisa:

gemaa

grupo de trabalho multidisciplinar de ação afirmativa

www.gemaa.iesp.uerj.br

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2GIpwoQ>>.

Os dados da pesquisa evidenciam a profunda desigualdade profissional – e consequentemente temática – que temos no audiovisual brasileiro.

Em relação à televisão, temos um importantíssimo documentário, “A negação do Brasil” (2000), do cineasta Joel Zito Araújo, que discute a representatividade dos negros e negras nas telenovelas em toda sua história, sempre relegados a papéis subalternos.

Araújo tem pautado sua carreira nesse debate, tanto nos documentários quanto nas ficções, como no drama “As filhas do vento” (2004).

Os grupos e movimentos feministas e negros têm buscado nos mostrar como a história de nosso audiovisual é falha ao naturalizar desigualdades e promover narrativas em prol de outras.

Há *sites* desses grupos que você pode conhecer para se aprofundar nessas questões, como “Mulheres no cinema brasileiro”: <<http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/>>; “Verberenas”, que contém críticas e ensaios escritos por mulheres: <<http://www.verberenas.com/>>; e “Mulher no cinema”: <<http://mulhernocinema.com/>>.

Em relação às produções audiovisuais negras, temos o “Afroflix”, uma plataforma por onde você pode, via *streaming*, assistir a produções realizadas por pessoas negras: <<http://www.afroflix.com.br/>>.

Também temos no Brasil o “Encontro do Cinema Negro – Zózimo Bulbul”, festival que reúne essas produções e debate a representatividade negra no audiovisual brasileiro e mundial. Você pode conhecer um pouco dessa mostra assistindo a esta reportagem realizada pelo Canal Brasil: <<https://glo.bo/2pMKRoQ>>.

Essa mostra homenageia em seu nome um grande ator e diretor de cinema brasileiro, Zózimo Bulbul. Além do debate sobre a representação contemporânea no audiovisual, mostras como essa contribuem para a valorização e para a recuperação de pessoas importantes de nossa história, como Cléo de Ver-

berena, nome artístico de Jacira Martins Silveira, que dirigiu, em 1931, o filme “O mistério do dominó preto”, infelizmente perdido. Silveira foi a primeira cineasta a dirigir um longa-metragem no Brasil.

A cineasta é homenageada por um cineclube no Distrito Federal, o “Cine Cléo”, que exhibe produções realizadas por mulheres. Você pode conhecer esse cineclube aqui: <<https://bit.ly/2pORDou>>.

Temos também a cineasta Adélia Sampaio, a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil. Isso ocorreu somente em 1984, com o filme “Amor maldito”.



Kbela (2015). Direção: Yasmin Thainá

Fonte: Disponível em:

<<https://bit.ly/2pJWLAu>>.

Hoje há um grande número de cineastas dirigindo filmes. Podemos citar Yasmin Thainá, cineasta, pesquisadora e fundadora do “Afroflix”, que dirigiu “Kbela” (2015), curta-metragem que rodou festivais em todo o mundo, e cujo trailer você pode ver aqui: <<https://bit.ly/2uuof1K>>; e Glenda Nicácio, que dirigiu o filme “Café com canela” (2017), com Ary Rosa. “Café com canela” (2017) foi premiado no Festival de Brasília de 2017. Você pode ver o trailer desse filme aqui: <<https://bit.ly/2DZVqda>>.

Em relação à produção audiovisual de nossas etnias indígenas, citamos o projeto “Vídeo nas aldeias”, quando comentamos a história dos documentários na unidade 03. A produção das etnias indígenas vem crescendo ao longo dos anos, apresentando muitos aspectos e debates sobre situações que esses povos vêm sofrendo ao longo dos séculos no Brasil. O cinema tornou-se, simultaneamente, um trabalho artístico, um projeto de luta e uma visão de mundo diferente daquela a que estamos acostumados (atrelada ao progresso, ao desenvolvimentismo, e à destruição da natureza a favor do capital).



As hiper mulheres (2011).

Direção: Takumã Kuikuro, Carlos Fausto, Leonardo Sette. Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2uwbUu2>>.

Você pode conhecer um pouco mais do projeto “Vídeo nas aldeias” no *site* <<http://www.videonasaldeias.org.br/>>.

Entre essas importantes produções, selecionamos dois filmes: “As hiper mulheres” (2011), dirigido por Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette: <<https://bit.ly/2pM04al>>; e “Martírio” (2016), dirigido por Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tatiana Almeida, que trata do genocídio e dos massacres imputados pelo agrogonegócio aos povos Guarani-Kaiowá no Centro-Oeste do país: <<https://vimeo.com/search?q=mart%C3%Adrio>>.

Outro debate que tem se tornado mais presente nas narrativas audiovisuais contemporâneas diz respeito às temáticas envolvendo personagens gays, lésbicas, bissexuais, transexuais e transgêneros. A homofobia e os assassinatos diários de pessoas que não seguem o padrão heteronormativo evidenciam cada vez mais a necessidade de tirar do gueto essas produções e esses personagens que sempre estiveram presentes nas linguagens artísticas e no mundo.



Divinas divas (2016).

Direção: Leandra Leal

Fonte: Disponível em:

<<https://bit.ly/2J1luY6>>.

Há muitas mostras e festivais que constituem espaços de exibição de obras sobre a diversidade sexual, como o “Festival Mix Brasil”, existente desde 1993. Ao longo dos anos, personagens não heteronormativos foram mais presentes no audiovisual, nas telenovelas, nas séries e nos filmes, mas o espaço e o número de personagens ainda são muito pequenos, ainda mais se pensarmos que as pessoas não são apenas definidas por sua sexualidade,

mas compostas de um mundo subjetivo mais complexo.

Filmes como “Como esquecer” (2010), de Malu de Martino; e “Flores raras” (2013), de Bruno Barreto, têm como protagonistas mulheres lésbicas. Em relação à temática transexual, temos o documentário “Divinas divas” (2016), de Leandra Leal; “Laerte-se” (2017), de Eliane Brum e Lygia Barbosa da Silva; “Meu amigo Cláudia” (2009), de Dácio Pinheiro; e “Favela gay” (2014), de Rodrigo Felha.

Vamos assistir ao *trailer* do documentário “Divinas divas”: <<https://bit.ly/2rKu0mo>>.



Hoje eu quero voltar sozinho (2014).

Direção: Daniel Ribeiro

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2J1jlad>>.

Um dos filmes que transpôs as barreiras de público foi a ficção “Hoje eu quero voltar sozinho” (2014), de Daniel Ribeiro, que conta a vida de um adolescente cego e gay. O filme foi o escolhido do Brasil para disputar o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2015.

Vejamos o *trailer* desse filme aqui: <<https://bit.ly/1dZ14ON>>.

Você já parou para refletir como as pessoas cegas, surdas e com problemas de acessibilidade assistem ao audiovisual?

A ANCINE, em 2016, regulamentou a Instrução Normativa nº 128/2016, que trata da obrigatoriedade de recursos para a acessibilidade de obras audiovisuais financiadas com recursos públicos, assim como para as salas de cinema e as televisões.

Há tecnologias que podem prover recursos de acessibilidade, como a legendagem descritiva, a audiodescrição e a apresentação de obras em LIBRAS (a Língua Brasileira de Sinais).

O Ministério da Cultura publicou um guia com orientações de acessibilidade para as produções audiovisuais brasileiras. Para conhecer um pouco mais dessa importante política de acesso ao audiovisual, você pode acessar o guia por aqui:

<https://www.camara.gov.br/internet/agencia/pdf/guia_audiovisuais.pdf>.

Citamos apenas algumas obras de um conjunto de filmes, temáticas e formatos de produção. O importante é demonstrar que não há só um tipo de audiovisual, como estamos acostumados historicamente a acompanhar.

O mundo no século XXI exige uma diversidade de olhares e de visões de mundo que esses cinemas nos apresentam. Questões como machismo, racismo, sexismo, homofobia, além dos preconceitos, estão estruturalmente presentes em nossa sociedade. Esses cinemas não apenas refletem sobre esses problemas, mas questionam, confrontam e nos apresentam outras imagens do Brasil.

4.5 – CINEMA E TELEVISÃO E AS NARRATIVAS TRANSMÍDIA. OS NOVOS FORMATOS E PLATAFORMAS: O *STREAMING*. A *INTERNET* E A MUDANÇA DO ESPECTADOR. AS SÉRIES BRASILEIRAS

Uma das principais modificações no mercado de cinema no início dos anos 2000 foi a criação do braço cinematográfico da TV Globo, a Globo Filmes.

A Globo passou a trabalhar em torno de narrativas transmídia, tão comuns no audiovisual norte-americano, utilizando-se de histórias contadas em várias plataformas, desdobrando tanto o seu poder mercadológico como as possibilidades das dimensões dessas narrativas.

A estratégia da Globo, inicialmente, passou pela transformação de séries e minisséries da televisão em filmes. Mesmo com sua hegemonia abalada nos anos 1990, a Globo continuou sendo a principal indústria audiovisual do país. Os filmes da Globo Filmes tomaram o mercado cinematográfico nacional, e muito da volta à ocupação das salas de cinema pelo filme brasileiro passou por suas produções e coproduções.

Em relação aos seus produtos televisivos, temos os seguintes exemplos de filmes derivados de séries e minisséries: “A grande família – O filme” (2007); “Cidade dos homens – O filme” (2007); “Os normais” (2003) e sua continuação, “Os normais 2 – O filme” (2009); “Caramuru – a invenção do Brasil” (2001); “Lisbela e o prisioneiro” (2003); além dos filmes do programa de humor “Casseta & Planeta”: “Casseta & Planeta: a taça do mundo é nossa” (2003) e “Cas-

seta & Planeta: seus problemas acabaram!” (2006).

O grande sucesso de público e crítica dessa estratégia transmídia dos produtos audiovisuais da Globo foi a minissérie “O auto da compadecida” (1999), que depois foi exibida no cinema com o mesmo título em 2000.

“O auto da compadecida” foi um sucesso de audiência na televisão e um sucesso de bilheteria no cinema. O texto do dramaturgo Ariano Suassuna, a direção de Guel Arraes, as grandes interpretações, além do bom humor popular, foram as principais características desse marco da televisão e do cinema brasileiros. Vamos assistir a um trecho dessa obra: <<https://youtu.be/arEiueJSXLA>>.



O auto da compadecida (2000).

Direção.: Guel Arraes

Fonte: Disponível em:

<<https://glo.bo/2pSqGpA>>.

Desde os sucessos de *Oscarito* e *Grande Otelo*, com as chanchadas da *Atlântida*, o humor e as comédias sempre foram bem recebidos pelo público brasileiro. Entre 2000 e 2010, As comédias da Globo Filmes foram os grandes sucessos de público do cinema brasileiro. São filmes como “De pernas para o ar” (2010) e sua continuação, “De pernas para o ar 2 (2012); “Se eu fosse você” (2006) e a continuação “Se eu fosse você 2” (2009); “Minha mãe é uma peça: o filme” (2013); além de “Até que a sorte nos separe” (2012) e “Até que a sorte nos separe 2” (2013).



De pernas para o ar 2 (2012). Direção: Roberto Santucci

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2GRh3ze>>.

Nessa fase, a Globo Filmes apostou em comédias com roteiros originais e contou com a participação de atores e atrizes conhecidos de suas telenovelas, séries e minisséries. Tanto em programas de entrevistas como nos de variedades, a TV Globo se

utilizou dos espaços da sua programação para promover os filmes de seu braço cinematográfico. Esses espaços, que seriam caríssimos para outras produções, encontraram na grade de programação da televisão o seu poder de propaganda. Esse conjunto de fatores possibilitou que as comédias da Globo Filmes fossem os maiores sucessos de público do cinema brasileiro nos anos 2010.

Nesse período, houve uma importante mudança na Lei do Cabo, que foi substituída pela Lei 12.485/2011, a Lei da TV por assinatura. Essa lei foi debatida por toda classe audiovisual durante anos e consiste em obrigar os canais por assinatura a exibirem produções independentes nacionais por 3 horas e 30 minutos durante cada semana.

Essa lei acompanha o debate das regulações audiovisuais em todo o mundo. Em alguns países da Europa, por exemplo, a obrigação é de quase 50% da programação dos canais por assinatura.

Além de mais diversidade e acesso às produções nacionais, essa lei foi responsável por aquecer o mercado de produtoras audiovisuais, permitindo a criação de empregos e novas oportunidades para a exibição de narrativas variadas nos canais por assinatura.

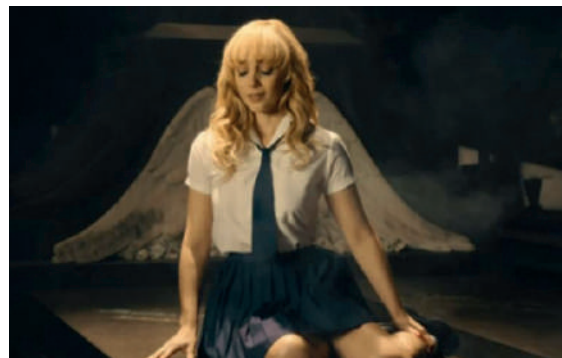
Se você quiser saber mais sobre o funcionamento dessa lei, leia sobre suas principais características e funções no mercado audiovisual de televisão por assinatura nesta página da ANCINE: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/faq-lei-da-tv-paga>>.

Muitas séries brasileiras também foram criadas acompanhando o consumo audiovisual mundial, que cada vez mais tem focado a sua produção em séries e minisséries para a televisão. Podem ser citadas, entre outras, produções como “3 Terezas” e “Sessão de terapia” do canal GNT; e “O negócio”, “Psi” e “Magnífica 70”, da HBO.

Esse foco nas séries e minisséries advém também da mudança do consumo audiovisual, quando as plataformas de *streaming* de vídeo sob demanda, como a Netflix e a Amazon, entraram no mercado.

Magnífica 70 (2015) – Produção da HBO

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2GBQMrg>>.



O modo de assistirmos ao audiovisual está mudando completamente. Durante décadas, as televisões, tanto abertas quanto fechadas, detiveram o controle sobre suas grades de programação.

Com a entrada da transmissão digital, que ainda caminha no Brasil em meio a potencialidades mercadológicas e dramáticas, as plataformas de *streaming* têm modificado a forma como lidamos com o consumo audiovisual.

Mais conectadas com a mudança de perfil que a *Internet* trouxe a partir de *sites* como o Youtube e o Vimeo, essas plataformas permitiram ao consumidor escolher o momento de fruí-las, apresentando mais liberdade para esse consumo, diferentemente do formato das televisões abertas e fechadas.

A empresa norte-americana Netflix já criou produções nacionais, como a série “3%”, um drama de ficção científica aos moldes das narrativas contemporâneas.

O audiovisual tem em sua essência a transformação de formatos e modos de consumo a cada mudança tecnologia que surge. Dessas mudanças, novas narrativas são criadas e novas estéticas são experimentadas. Ao acompanhar o histórico do audiovisual somos apresentados ao modo como pensamos o nosso próprio tempo, mas com sons e imagens em movimento.



3% (2015) – Produção da Netflix

Fonte: Disponível em: <<https://glo.bo/2h6FRFy>>.



Branco sai, preto fica (2014). Direção: Adirley Queirós

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2pRL3c3>>.

CURTA AÍ!

O audiovisual no Distrito Federal

A produção audiovisual no Distrito Federal nasceu com as imagens da construção da capital do país, Brasília.

Para além dessas imagens documentais e da cidade como cenário para a produção de vários filmes, temos a criação do curso de cinema da Universidade de Brasília, sobre o qual comentamos quando apresentamos um de seus fundadores, o crítico e professor Paulo Emílio Salles Gomes.

Com outros professores, como Jean-Claude Bernardet, Gomes criou, em 1965, a “Semana do Cinema Brasileiro”, que depois se chamaria “Festival de Brasília do Cinema Brasileiro”, um dos mais importantes espaços de exibição, de debates e de encontros com a nova produção cinematográfica nacional.

O festival foi um espaço de resistência cultural durante a ditadura, tanto que, entre 1972 e 1974, suas atividades foram suspensas. Ao retornar as exibições, o festival foi responsável por apresentar novos cineastas e reunir os principais debates sobre o cinema no país, além de fomentar a produção local.

Um dos mais importantes desses realizadores foi o paraibano Vladimir Carvalho, oriundo do Cinema Novo, que foi convidado a residir e trabalhar em Brasília no final dos anos 1960. Carvalho realizou muitos documentários importantes para a cinematografia nacional, como o clássico “O país de São Saruê” (1971), “Brasília segundo Feldman” (1979), “O evangelho segundo Teotônio” (1984), e o grande clássico sobre a dura história dos candangos que construíram a capital do país, “Conterrâneos velhos de guerra” (1991).

Vamos assistir a este que é um dos mais importantes documentários brasileiros, vencedor do Festival de Brasília: <<https://youtu.be/j36zqDpzCHs>>.

Carvalho foi professor do curso de cinema da UnB, assim como Geraldo Moraes, outro importante cineasta radicado no Distrito Federal. Ele dirigiu os filmes “A semente do pão” (1973) e “Os mensageiros da aldeia” (1976) antes de dirigir os longas “A difícil viagem” (1980), “Círculo do fogo” (1990) e “No coração dos deuses” (1999).



Outras produções são “Brasiliários” (1986), de Zuleica Porto e Sérgio Bazi, que se baseia na obra de Clarice Lispector; “Mínima cidade” (1984), de João Lanari; e “Brasília, última utopia” (1987), longa em episódios dirigidos por Geraldo Moraes, Vladimir Carvalho, Moacir Oliveira, Pedro Anísio, Roberto Pires e Pedro Jorge.

Em 1978, a formação da seção regional da ABD (Associação Brasileira de Documentaristas, que depois seria acrescida de “e Curtas-Metragistas”), foi fundamental para a organização dos profissionais da área e para as demandas de setor por políticas públicas.

Malgrado o projeto (cancelado) “Polo de Cinema”, parque audiovisual que tinha como função ser a base para uma produção industrial audiovisual brasiliense, no qual se investiram milhões, o audiovisual no DF cresceu em 1991 com a instituição do Fundo de Apoio à Cultura (FAC), que promoveu uma nova geração de cineastas locais.

Entre eles, podemos citar André Luiz Oliveira, do período do Cinema Marginal, que dirigiu “Meteorango Kid – O herói intergaláctico” (1969). Oliveira se radicou depois em Brasília nos anos 1990, dirigindo o premiado “Louco por cinema” (1994).

Temos também os documentários realizados pela cineasta e professora Dácia Ibiapina, do curso de audiovisual da UnB, com “Palestina do norte: o Araguaia passa por aqui” (1998), “Vladimir Carvalho: conterrâneo velho de guerra” (2004), “Ressurgentes: um filme de ação direta” (2014), o premiado

Conterrâneos velhos de guerra (1991).

Direção: Vladimir Carvalho

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2ogvntk>>.

“Dom Hélder – O santo rebelde” (2006) e “Flor do moinho” (2017).

No campo da ficção, temos os filmes de José Eduardo Belmonte, o iconoclasta “A concepção” (2005) e “Subterrâneos” (2003).



Don Hélder Câmara – O santo rebelde (2004).

Direção: Erika Bauer

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2us430h>>.

Mais recentemente, temos a obra de Adirley Queirós, com filmes inventivos e críticos que se colocam entre o documentário e a ficção, como “A cidade é uma só?” (2011) e “Branco sai, preto fica” (2014). A obra de Queirós coloca em debate a segregação que há em Brasília entre o Plano Piloto e as Regiões Administrativas (RAs), que anteriormente eram chamadas de cidades-satélites.

A história do audiovisual no Distrito Federal é longa, rica e diversa. Tecemos aqui algumas aproximações. Há produções, cineclubes, festivais e mostras ao longo de toda sua história.

Caso você se interesse, há o livro “Cinema: apontamentos para uma história”, de Sérgio Moriconi, que relata e ilustra com detalhes toda essa trajetória.

Por fim, vamos assistir a um trecho de “A cidade é uma só?”, filme de Adirley Queirós que lida de forma crítica, irônica e inventiva com as desigualdades históricas do Distrito Federal: <https://youtu.be/J-oSeF_aJbs>.



A concepção (2005).

Direção: José Eduardo Belmonte

Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2E2EmmS>>.

Vamos rever!

Começamos esta unidade (04) contextualizando o processo de redemocratização da política brasileira no início dos anos 1980. Esse também foi um período de renovações dos formatos audiovisuais, com suportes mais leves, como o Super-8 e a chegada do vídeo, que foi usado no cinema, nas artes plásticas e na televisão.

A renovação também foi temática, com narrativas mais voltadas ao universo dos jovens brasileiros, com uma linguagem mais despojada, e com uma edição dinâmica de cortes rápidos. Eram “os filhos da ditadura”, uma geração que nasceu e se tornou adulta durante o regime militar, trazendo novas linguagens audiovisuais, outras referências, novos formatos.

No fim dos anos 1980, temos o fim da Embrafilme, e o cinema brasileiro passa por uma das maiores crises de sua história. A retomada da produção se deu com a nova política cultural, baseada nas leis de incentivo, como a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual.

Há também uma mudança na exibição, agora com menos salas e concentrada nos *multiplexes* e nos *shopping centers* das grandes cidades. Surgem os primeiros sucessos da retomada, e o cinema brasileiro volta a ser prestigiado culturalmente, superando as duras críticas à Embrafilme e à Boca do Lixo no final dos anos 1980. Além dessas produções, que ganharam prêmios internacionais, temos produções regionais possibilitadas pelo aumento das políticas públicas culturais estaduais.

Os anos 1990 marcaram o início do processo de globalização que vivemos intensamente hoje. As televisões por assinatura chegaram ao país, e novas emissoras e novos formatos foram experimentados, como o videoclipe.

No final dos anos 1990, temos a criação da Agência Nacional do Cinema e, após 2002, a política audiovisual tornou-se mais abrangente, com políticas da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura.

Em 2006, com o Fundo Setorial do Audiovisual, a ANCINE passou a intervir mais no fomento à produção, e os anos 2000 e 2010 foram marcados por muitos sucessos de público.

Nossa contemporaneidade, por sua vez, está marcada pela diversidade cultural. Os debates sobre as questões que envolvem as mulheres, as negras e os negros, os indígenas e as pessoas portadoras de necessidades especiais tornam-se a tônica das produções independentes.

As narrativas transmídia da TV Globo e da Globo filmes nos mostram uma nova forma de produzir audiovisual no Brasil, quando a Globo começa a ocupar massivamente o espaço do cinema brasileiro nas salas de cinema.

Nossa contemporaneidade é marcada pela *Internet*, pelo *streaming*, pelo vídeo sob demanda e pelas novas maneiras de consumir e produzir o audiovisual.

ATIVIDADES DA UNIDADE 04:

Entre as cinco propostas a seguir, escolha duas e siga as instruções:

1. Faça um comentário sobre o processo de redemocratização do Brasil no início dos anos 1980 e sobre as produções com temáticas jovens realizadas nesse período.
2. Faça um comentário sobre o funcionamento das leis de incentivo e sobre a sua importância para a retomada do cinema brasileiro nos anos 1990.
3. Pesquise o modo de funcionamento do Fundo Setorial do Audiovisual, da Agência Nacional do Cinema, um dos principais mecanismos de fomento do audiovisual brasileiro.
4. Pesquise sobre as mulheres no cinema brasileiro. Traga o perfil de alguma realizadora, produtora, fotógrafa, ou de qualquer profissional da área do audiovisual.
5. Faça uma pesquisa sobre alguma obra da Globo que tenha sido transmitida pela televisão e depois tenha sido exibida no cinema, e procure comentar como a TV Globo e a Globo Filmes se organizam em um mesmo projeto audiovisual.

Fim da Parte II

Como você pôde ver nessa trajetória que percorremos, a história do audiovisual brasileiro é riquíssima. A relação do audiovisual produzido no Brasil com o público é complexa e diversa; há momentos de aproximação e distanciamento. Além disso, nossa educação audiovisual é inundada desde a infância pelo audiovisual norte-americano.

Diversificar os formatos, as temáticas e as nacionalidades é algo necessário em um mundo cada vez mais complexo. O cinema, a televisão e as plataformas virtuais são linguagens artísticas, produtos de consumo; transmitem ideias, falam sobre a constituição de nossas vidas em comunidade.

O conhecimento dessa história é, portanto, o conhecimento de nossas vidas, de nossos passados, uma reflexão sobre os nossos futuros. Uma imagem, quando produzida, está fincada na história, no seu contexto de produção, no seu tempo.

Compreender essa relação entre o tempo histórico e a produção audiovisual é uma forma de entendermos um pouco mais essa questão tão premente para nossas vidas, que é o próprio Brasil, como nos formamos culturalmente, nossas relações com outras culturas, o que é ser brasileiro ou brasileira. Temos, inclusive, a possibilidade de criticar essas categorias.

Esperamos que você tenha apreciado esta jornada. Essa é a nossa história e a maneira como olhamos para o passado do nosso tempo histórico. Buscando compreender o presente, inventamos o nosso futuro.

As futuras imagens do Brasil e do mundo serão as imagens que nós produziremos, e quando as futuras gerações olharem para essas imagens, elas também compreenderão um pouco mais do que foi o Brasil.

GLOSSÁRIO:

Ontologia

Ontologia é uma palavra que vem da Filosofia. A palavra é formada pelos termos gregos *ontos* (ente: tudo que é) e *logos* (ciência, estudo, pesquisa). A ontologia é, portanto, o estudo sobre as coisas que existem, ou melhor, o que faz algo ser o que se é, e não outra coisa, ou seja, qual é a essência de algo, o que ele, e somente ele, é. Logo, quando lemos na introdução: “apresentação ontológica do real”, estamos adiantando uma questão do crítico citado sobre como o cinema apresenta a realidade. Por sua fotografia, o cinema captaria, segundo esse autor, a realidade assim como ela é, como se ela se apresentasse a nós; seria, assim, a arte técnica por excelência porque evidenciaria *ontologicamente* o real, ou seja, a realidade como ela se mostra, como a olhamos, como ela existe no momento da filmagem, e que a fotografia captaria com fidedignidade. A contraposição a esse pensamento se dá em relação ao “seu recorte ideológico”, porque a imagem é também sempre um enquadramento, um olhar, um recorte desse real. Se ela é sempre um recorte do real, ela é sempre *ideológica*, no sentido de que ela seria composta necessariamente por visões de mundo específicas que envolveriam o tempo, o espaço, a classe, o gênero, a raça e a idade daquele ou daquela que recorta a imagem, pois um enquadramento do real é escolhido em detrimento de outros. Ou seja, não é algo “natural” da realidade, mas uma *decisão* daquele que recorta somada aos porquês imbuídos na sua visão. Esse debate se realizou tecnicamente na “disputa teórica” ao longo da história do cinema sobre sua especificidade, e que continuamos debatendo até nossos dias: a fotografia ou a montagem é o que faz o audiovisual ser o que ele é essencialmente? Veremos esse debate ao longo de toda a história do audiovisual. Se não há audiovisual sem um dos dois, cada filme, então, cria sua própria síntese sobre essa questão.

Realismo

Não há uma única definição para “realismo”, e provavelmente nunca haverá. Cada período histórico possui suas próprias definições para o que é o realismo nas artes. Não estamos utilizando essa palavra para remeter ao período histórico do final do século XIX que a Literatura entende como realismo, ao caracterizar a prosa de um escritor como Gustave Flaubert, por exemplo, de realista. É um sentido mais amplo. Em todos os casos, porém, o realismo

perpassa o debate de como uma técnica artística representa a realidade. O que vemos na história do cinema é que há muitos tipos de realismos, desde aquele nascido no cinema clássico hollywoodiano, que codificou a gramática audiovisual ao criar um ilusionismo que fez a narrativa cinematográfica parecer “natural”; até o neorealismo italiano, que acreditava na fotografia do cinema como capaz de revelar um real que nos apresentasse uma verdade mais profunda, porque justamente não manipulada pela montagem invisível da decupagem clássica. Em suma, cada época e escola artística possui sua visão do que é realismo. Mais que um momento histórico datado, esse termo é o que tensiona essa relação de como representamos o real tecnicamente de acordo com nosso tempo histórico.

Trucagem

Trucagem é o que chamamos hoje de efeitos especiais. São as formas de criar ilusão através de um processo de montagem, como vimos nos filmes de Méliès no início da história do cinema. O cineasta poderia filmar, por exemplo, um homem, depois realizar um corte, colocar uma mulher no lugar desse homem e voltar a filmar. Com o filme montado, a ilusão que a trucagem proporcionava era a de que o homem havia se tornado mulher. Essas técnicas, realizadas nas montagens, como fez Méliès, são hoje realizadas na pós-produção de um filme. Há inúmeras possibilidades de manipulação de imagens via computador, possibilitando criar elementos que inicialmente não estavam lá.

Ficção

Ficção é outro termo utilizado durante todo o período histórico, motivo pelo qual possui muitas definições. Assim como o realismo, a ficção representa esse embate com a realidade, pois dela surge e a ela modifica. Basicamente, o que podemos entender por ficção é a manipulação narrativa criada pelo ser humano para contar uma história. Na literatura, no teatro ou no cinema, os artistas e as artistas criaram técnicas que permitiram apresentar uma ficção. *Ficção* vem do latim *fictio*, de *fingere*, que significa fingir, inventar, criar algo que antes não existia.

Documentário

O documentário, no cinema, se coloca como uma não ficção. Seria a narrativa que o ser humano não inventa, que ele apenas condiciona, como se ela

já existisse na realidade e fosse apenas recortada. Assim como a ficção, cada período histórico cria suas próprias definições de documentário, tecendo diversas teorias. Qual o grau de intervenção humana que faz uma obra ser uma ficção ou ser um documentário? Nosso período atual é um dos que mais questionam essas definições clássicas de ficção e documentário. Muitas pessoas acreditam que deveríamos catalogar as obras apenas como obras audiovisuais, pois cada uma cria seus próprios mecanismos de como responder a essa tensão com o real e seus níveis de intervenção, criando, assim, obras híbridas que questionam a suposta objetividade do documentário. Isso não impede que tenhamos uma rica história filmica e teórica sobre o documentário e inúmeras correntes e escolas. O importante é que os documentários sempre se confrontaram, esteticamente e eticamente, com o nível de manipulação do real.

Continuidade

A continuidade é um elemento fundamental para criar a ilusão de realidade no audiovisual. Filma-se de forma descontínua, ou seja, um plano aqui; outro acolá. Quando assistimos a uma sequência que ocorre em dois lugares diferentes, elas podem se apresentar como uma após a outra, mas podem ter sido gravadas em dias diferentes. É a produção que organiza as gravações e as fichas de continuidade, preenchidas pelo continuísta. Quando a montagem ou a edição forem realizadas, essa descontinuidade essencial do audiovisual não pode ser exibida na tela, para que a ilusão de realidade não seja, assim, quebrada. Pensemos neste exemplo: há um diálogo entre duas pessoas em uma casa e uma está usando uma camiseta azul. Na sequência do filme, após o diálogo, a pessoa de camiseta azul sai da casa, mas apenas a vemos saindo para a rua, com a câmera fora da casa. Ou seja, houve um corte. Essa segunda cena pode ser realizada antes ou depois da primeira; não há uma ordem específica. Quem cria essa ordem é a necessidade de cada produção, levando em conta as agendas dos atores, as locações ou estúdios e inúmeras outras variáveis. Portanto, se essa cena é realizada em outro dia, e a pessoa sai da casa com uma camiseta vermelha e não azul, as pessoas que estão assistindo vão perceber, vão rir do erro. Assim, o pacto entre espectador e filme (de que a história está acontecendo de verdade enquanto assistimos a ela) se quebraria. A continuidade é, portanto, uma das bases da narrativa clássica.

Montagem paralela

Mesmo que hoje nos pareça tão comum, a montagem paralela foi uma revolução na forma de contar narrativas no cinema. Duas histórias estão acontecendo ao mesmo tempo em espaços diferentes, e ao final se encontram. A montagem paralela permitiu aos cineastas perceberem um dos principais fundamentos do cinema: a possibilidade de manipular o tempo.

Nickelodeons

Nickel vem do inglês e corresponde aos cinco centavos de dólar; *odeon* vem do grego *odeion*, que é um teatro. Os *nickelodeons* foram as primeiras salas exclusivas para a exibição de filmes. Extremamente baratas, contribuíram enormemente para o cinema se firmar como o principal entretenimento popular na primeira década do século XX.

Decupagem

Decupagem é uma palavra de origem francesa (*découpage*) que significa “recortar”. Toda imagem é um recorte: escolhemos o que nela entra e aquilo que dela não faz parte. Quando gravamos uma obra audiovisual, a decupagem é uma decisão sobre o que enquadrar. *Decupar* é o ato de recortar, e não uma regra específica de como recortar. É saber “onde colocar a câmera”, para que sua história tenha o melhor efeito que se pretende transmitir através dela. Cada narrativa pede a sua própria decupagem; cada história busca em sua decupagem a melhor forma de ser contada.

Mimese

Os filósofos gregos Platão e Aristóteles foram os primeiros a utilizarem esse termo tão complexo utilizado até hoje para designarmos a representação da realidade criada na arte. *Mimese* não é apenas uma *imitação*, como é comumente traduzido para nossa língua. Aristóteles, ao falar da tragédia grega, utilizava esse termo para demonstrar como as peças de teatro recriavam histórias que já eram conhecidas pelo povo grego. No teatro grego, não havia criação de novas histórias. Uma das peças mais conhecidas, Édipo Rei, por exemplo, de Sófocles, era uma história popular conhecida por gerações anteriores, passada oralmente e reescrita por inúmeros autores. Há vários “Édipos”, não apenas o de Sófocles, e suas histórias foram representadas muitas vezes. O que a mimese teatral recriava era a forma de contar essa história. Não se tratava, portanto, apenas de uma imitação, mas de uma recriação de histórias que

todos conheciam. A melhor peça era aquela que melhor recontava a história com o uso dos elementos cênicos, não apenas pelas atuações. Essa dimensão se perdeu um pouco quando utilizamos a *mimese* no cinema, pois as narrativas, mesmo conhecidas anteriormente, não possuem esse elo comunitário, essa memória comum que existia na vida grega, e que nossa modernidade perdeu. Assim, a mimese, no cinema, é uma forma interpretativa que julgamos ser a mais próxima da realidade. Uma atuação que se julgava mimética nos anos 1920 é completamente diferente de uma dos anos 1950 e dos anos 2000. Mimese, portanto, é o que cada período histórico julga ser o modo mais próximo da “realidade” na interpretação.

Diegese

Diegese é o mundo ficcional da narrativa, ou como muitos dizem, a fábula, a história, o relato. Esse conceito está também interligado com o que vimos sobre as diferenças e as semelhanças entre a ficção e o documentário, pois quanto mais ilusionista for a narrativa, mais elementos extradieгéticos serão necessários. Por exemplo: temos uma cena de amor em que um casal está conversando. De repente, uma música romântica é ouvida, o casal se beija e a cena é cortada. Os atores estão ali fazendo parte da diegese. Eles são os personagens, há o beijo, seus corpos estão em cena. A música não. A não ser que uma das personagens ligue um som e coloque uma música, aquela música ouvida não vem de um lugar específico. Ela simplesmente aparece, contribuindo para que nos identifiquemos e nos emocionemos com a cena. O audiovisual de ficção tende (mesmo não sendo necessário) a utilizar mais recursos extradieгéticos para a sua composição. Por outro lado, o documentário tende (de novo, não necessariamente) a incorporar mais os elementos da cena como parte de sua diegese. Há um documentário brasileiro do cineasta Arnaldo Jabor chamado *A Opinião Pública*, de 1966, em que um senhor está sendo entrevistado e, de repente, crianças começam a brincar e a se divertir com a presença da câmera, “atrapalhando” a cena. O filme, porém, incorpora as crianças à sua diegese; elas não são cortadas, mas participam do enquadramento, dando outro sentido ao que era apenas uma entrevista. Didaticamente, então, entendemos que a ficção tende a ter mais controle sobre sua narrativa em relação aos elementos externos da história, criando, posteriormente, elementos extradieгéticos que serão incorporados (como a trilha sonora emotiva em uma cena de amor) para fortalecer alguns aspectos

tos da cena. O documentário, por sua vez, estaria mais aberto ao acaso, com menos controle, além de incorporar os elementos externos à sua diegese de forma mais “natural”. Mesmo assim, como estudamos, esse conceito é tão complexo que precisa ser analisado em cada obra audiovisual.

Metalinguagem:

Meta vem do grego e significa “sobre”. Metalinguagem, portanto, é uma linguagem que volta a si mesma, que fala sobre si. Temos exemplos de metalinguagem em todas as linguagens artísticas. Os períodos da arte moderna lidaram cada um a seu modo com a metalinguagem, que foi considerada por muitos como uma estratégia para quebrar o ilusionismo da narrativa clássica. Na literatura, por exemplo, quando Machado de Assis faz seu personagem Brás Cubas, no clássico “Memórias Póstumas de Brás Cubas” (1881), conversar diretamente com o leitor, ora sendo irônico, ora mordaz, ele está fazendo metalinguagem. Quando Dziga Vertov filma a própria câmera em “O Homem com a Câmera” (1929), ele está quebrando a quarta parede ilusionista do cinema; está nos mostrando que as imagens são produzidas por uma câmera, que aquela imagem não vem do nada: há uma pessoa, há uma câmera, há condições materiais, econômicas e históricas que determinam aquela imagem que estamos vendo. Sendo assim, o aspecto de identificação psicologizante da narrativa clássica também é uma construção histórica e ideológica como outras, e não um modo único e naturalizado de contar histórias no cinema. Por isso, muitos cineastas usaram esse recurso com o intuito de questionar o que eles acreditavam ser a passividade do espectador, que se emocionava com uma história sem questioná-la, pactuando com o seu ilusionismo. Muitas dessas estratégias, já incorporadas, hoje são utilizadas normalmente, não possuindo o mesmo caráter crítico e confrontador presente nas obras dos autores que citamos. A metalinguagem sempre foi um recurso técnico e estético buscado pela arte para refletir sobre sua própria linguagem e sua função no mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Nuno Cesar. **Boca do Lixo** – Cinema e classes populares. Campinas: Editora Unicamp, 2006.
- AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro** – A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Companhia das Letras/Cinemateca Brasileira, 1989.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. 3. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- _____. **Cinema brasileiro** – Propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995.
- BOGDANOVICH, Peter (entrevistador). **Afinal, quem faz os filmes?** Tradução de Henrique W. Leão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: Fernão Pessoa Ramos (Org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional**. Vol. II. São Paulo: Senac SP, 2005. p. 277-301.
- CANNITO, Newton. **A televisão na era digital: interatividade, convergência e novos modelos de negócio**. São Paulo: Summus, 2010.
- CARVALHO, Vladimir. **Cinema candango: matéria de jornal**. Brasília-DF: Cinememória, 2002.
- DAHL, Gustavo. Mercado é cultura. **Cultura**, Brasília, v. vi, n. 24, jan.-mar. 1977.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avellar. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.
- GATTI, André Piero. **Cinema brasileiro em ritmo de indústria (1969-1990)**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1999.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.
- _____. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva/Ed. Universidade de São Paulo, 1974.
- GOULART, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (Orgs.). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.
- GRÜNEWALD, José Lino. **Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60; organização de Ruy Castro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Tradução de Paulo Vidal e Julieta Viriato de Medeiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

IKEDA, Marcelo. **Cinema Brasileiro a Partir da Retomada**. Aspectos Econômicos e Políticos. São Paulo: Summus Editorial, 2015.

MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil** – Três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. **A televisão levada a sério**. 5. ed. São Paulo: Senac SP, 2000.

_____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. 6. ed. Campinas (SP): Papyrus, 2011.

MELEIRO, Alessandra. América Latina – **Cinema no mundo**: indústria, política e mercado. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

NAGIB, Lúcia (Org.). **O cinema da retomada** – Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo** – Um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORMOND, Andrea. **Ensaio de Cinema Brasileiro**. Dos Filmes Silenciosos à Pornochanchada – Parte 1. Belo Horizonte: Editora Estronho, 2016.

_____. **Ensaio de Cinema Brasileiro**: os anos 1980 e 1990 – Parte 2. Belo Horizonte: Editora Estronho, 2016.

PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (Orgs.). **Cinema Marginal brasileiro e suas fronteiras** – Filmes produzidos nos anos 60 e 70. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. (2. ed. rev. ampl.). Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais** – Anos 50/60/70. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963. (2. ed. ampl.). São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo, Annablume/Fapesp, 1996.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação; tradução de José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STERNHEIM, Alfredo. **Cinema da Boca** – Dicionário de Diretores. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1959.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Antologia. Rio de Janeiro: Ed. Graal/Embrafilme, 1985.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo, Brasiliense, 1993.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência** (3. ed.). São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Observação: Este manual também pode ser encontrado em formato *ebook*, que você pode encontrar no *site* do Instituto Federal de Brasil, na aba Editora IFB. Os *links* para os trechos audiovisuais pertencem a um canal do *youtube* criado para este fim, que você pode acessar diretamente aqui: <https://www.youtube.com/channel/UcigTZvfBxJWk3VKZISJ0pXQ>.

Leonardo Barbosa Rossato é professor do curso Técnico de Produção em Áudio e Vídeo ofertado pelo *Campus* Recanto das Emas, do Instituto Federal de Brasília. Formado em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos, atuou em diversas áreas da cadeia audiovisual, já tendo sido crítico de jornal, curador de mostras e festivais, e roteirista de obras audiovisuais. Trabalhou na Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, tendo contribuído com a formulação de políticas públicas para o setor. Atualmente, é mestrando em Filosofia na Universidade de Brasília. O autor sempre foi um militante cineclubista na busca pela democratização do audiovisual, ação que inclui esta obra.

“História do cinema e do audiovisual” é uma obra introdutória e panorâmica sobre a história da linguagem audiovisual, dos seus primórdios à contemporaneidade. Dividida em duas partes, a obra abarca os principais momentos, estéticas e ideias que perpassaram essa história. A partir do conhecimento sobre a história do cinema e do audiovisual, podemos fruir diversos olhares sobre o mundo. Somos apresentados à sua enorme diversidade e temos a oportunidade de tornar mais complexa nossas referências visuais, estéticas e históricas. Trata-se da possibilidade de, vendo muitos mundos, melhorar o nosso.