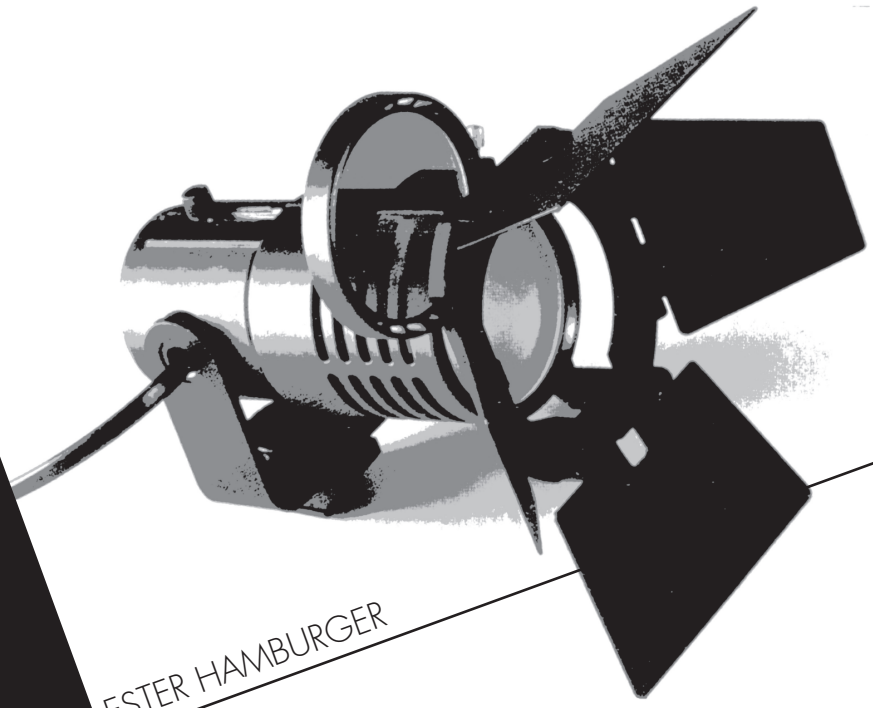


ESTER HAMBURGER

TV brasileira hoje

ESTER HAMBURGER
é professora da ECA-USP
e crítica de TV do jornal
Folha de S. Paulo.

Texto integral escrito para a revista *Sight and Sound*.

A cena audiovisual brasileira vem chamando a atenção internacional não mais com programas de televisão, como foi o caso nas últimas décadas, mas novamente com filmes, que, além de indicados para concorrer em festivais estrangeiros – como *Cidade de Deus* –, vêm desempenhando bem na bilheteria local. O bom desempenho de filmes nacionais sugere que é possível concorrer com superproduções norte-americanas. Dados sobre algumas dessas produções constituem uma dimensão relevante do fenômeno. *Carandiru*, de Hector Babenco, por exemplo, foi o quarto filme mais visto em 2003, à frente de *Senhor dos Anéis 2* e *X-Men 2*, atingindo a marca recorde de 4,6 milhões de espectadores. O bom desempenho de produções cinematográficas nacionais pode ser comprovado pelo interesse das distribuidoras estrangeiras atuantes no país, que passam a disputar filmes brasileiros, reconhecidos como investimento potencialmente lucrativo.

Apesar de esquecido nos dias que correm, o sucesso de público do cinema já havia ocorrido antes. Em 1982, depois de dez anos de cresci-

mento consistente, e em certa medida graças à popularidade da pornochanchada, a produção cinematográfica brasileira atingiu 36% do mercado. Mas a partir daí a crise no modelo estatal de financiamento do cinema, até então centrado na Embrafilme, levou ao declínio rápido da atividade. Nos últimos quinze anos, a produção de filmes praticamente parou, o número de salas de cinema diminuiu, assim como o número de espectadores. Sem uma política consistente de financiamento, a atividade cinematográfica minguou.

A baixa produção nacional, aliada ao fato de que filmes estrangeiros adultos não são dublados, confinou o cinema ao limitado segmento letrado do público brasileiro. Salas de cinema se concentraram nos bairros de classe média alta das grandes cidades. Ao contrário da TV, que se estabeleceu com sólido lastro popular, o cinema, durante as últimas décadas do século XX, ficou restrito a uma forma de elite, e como tal estagnou.

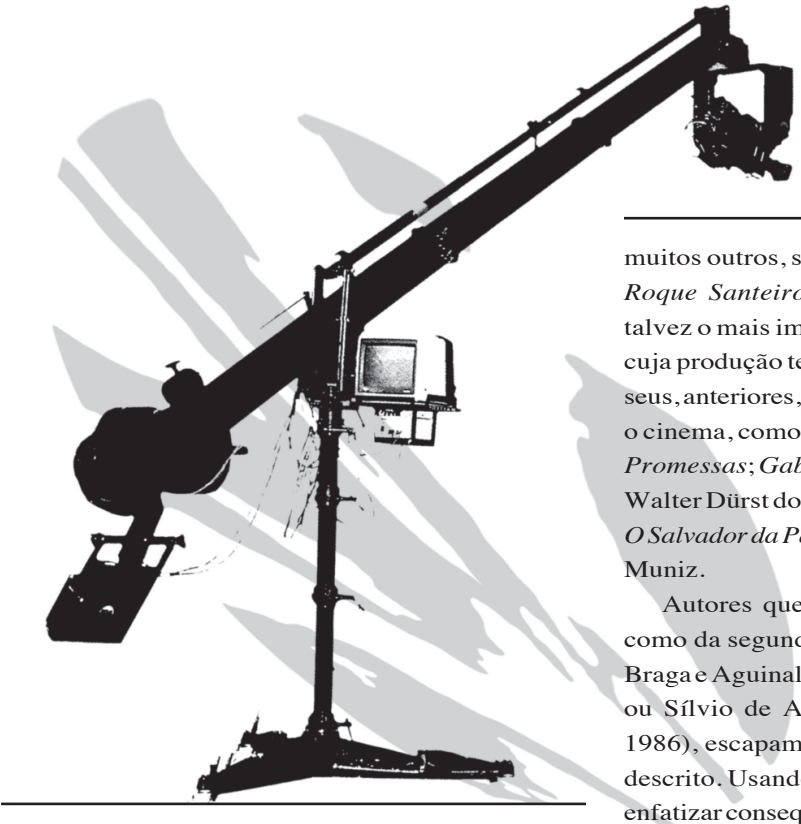
Nos anos 80, enquanto a audiência do cinema nacional diminuía, a da televisão crescia. O sucesso de público do cinema nacional contemporâneo confirma algo de que a TV vem se beneficiando nos últimos trinta anos: o público prefere assistir a produções na sua própria língua.

Como se sabe, desde o início dos anos 70, espectadores brasileiros sustentam longas horas de produção nacional. Novelas e minisséries nos últimos trinta e quatro anos foram o carro-chefe de uma indústria de televisão que está entre as 10 maiores do mundo, principalmente com a produção da Rede Globo, hoje a quarta emissora no panorama internacional.

Como é sabido, nos últimos trinta anos, toda noite, no horário nobre, cerca de 50% dos domicílios com TV estão ligados na mesma novela. Isso significa, em números de hoje, cerca de 40 milhões de telespectadores simultâneos, um número que as emissoras de TV estrangeiras dificilmente alcançam. Durante as décadas de 70 e 80, a TV se consolidou como uma poderosa indústria local. A interação complexa e imprevista entre a política oficial, autoritária e nacionalista, a administração profissionalizada e voltada para o desenvolvimento do mercado publicitário e consumidor da Rede Globo, e um grupo de criadores, atores, diretores, escritores e produtores, com experiência nos movimentos culturais das décadas de 50 e 60, resultou em uma produção dramatúrgica original.

Com uma estrutura híbrida, que combina características dos modelos estatal europeu e comercial americano, a televisão brasileira se distinguiu no mercado internacional, produzindo e exportando drama de horário nobre. O modelo local de produção e difusão televisiva é inspirado no sistema de estúdios que fundou a indústria do cinema clássico em Hollywood vigente até meados dos anos 40. A estrutura verticalizada, que permite que emissoras não só exibam, mas também produzam os conteúdos veiculados, até hoje em vigor na televisão brasileira mimetiza o modo de funcionamento da indústria norte-americana do início do século. O *star system*, que naquele país vinculava atores e atrizes a contratos permanentes com determinados estúdios, também ecoou na TV brasileira. A centralidade do roteirista, a quem se atribui a autoria de novelas, e do produtor, são também elementos que aproximam o modo de fazer televisão no Brasil às práticas norte-americanas que engendraram o cinema industrial. Essas formas de organização, como se sabe, foram superadas nos Estados Unidos pela aplicação da lei antitruste nos anos 40. A versão brasileira televisiva atingiu níveis de concentração ainda maiores do que os do cinema naquele país, uma vez que uma única emissora conquistou quase que o monopólio da audiência.

Durante o regime militar e imediatamente depois, nos anos da chamada "transição democrática", nos marcos restritos desse modelo, produziram-se programas de qualidade em uma escala de massa como não havia sido feito antes. Uma teledramaturgia pressionada pela censura e ao mesmo tempo impulsionada pelo crescimento de um incipiente mercado consumidor explorou convenções estabelecidas pelos movimentos teatrais e cinematográficos dos anos



anteriores ao golpe, como o CPC da UNE, o Teatro de Arena, o Cinema Novo, dando-lhes forma própria. Cenários urbanos, representações liberais da mulher e da família, a possibilidade da ascensão social, aparecem nessa dramaturgia associados ao avanço inevitável de uma certa "modernidade" que se opõe a uma "tradição", entendida de maneira associada à vida rural, ao misticismo, à corrupção e ao Nordeste dos coronéis patriarcas.

Essa dramaturgia abordou, embora de maneira diluída e despolitizada, a condição da mulher. É possível mesmo detectar uma expansão no âmbito do universo feminino, que contrasta com uma certa atrofia do universo masculino. Relações de gênero propriamente ditas não foram problematizadas. A ampla visibilidade concedida a questões relativas à mulher contrasta com a invisibilidade em que as relações raciais permaneceram.

O cinema, clássico e moderno, brasileiro e estrangeiro, inspirou uma certa qualidade técnica de produção de imagem e som, que, embora aquém da produção em película, permitiu o desenvolvimento de alguma agilidade narrativa. Alguns exemplos de produções desse período áureo, entre muitos outros, são *O Bem Amado* (1973) e *Roque Santeiro* (1985) de Dias Gomes, talvez o mais importante autor do período, cuja produção televisiva elabora trabalhos seus, anteriores, escritos para o teatro e para o cinema, como o roteiro de *O Pagador de Promessas*; *Gabriela* (1975), adaptação de Walter Dürst do romance de Jorge Amado; *O Salvador da Pátria* (1989) de Lauro César Muniz.

Autores que podem ser considerados como da segunda geração, como Gilberto Braga e Aguinaldo Silva (*Vale Tudo*, 1988) ou Sílvio de Abreu (*Guerra dos Sexos*, 1986), escapam ao modelo anteriormente descrito. Usando a comédia e a ironia para enfatizar conseqüências não antecipadas da modernização, esses autores sinalizaram traços caóticos, e de certa maneira selvagens, do Brasil contemporâneo.

Durante os anos 90, a diversificação política veio acompanhada da incorporação ao mercado de segmentos da população antes excluídos. Intensificaram-se também tendências à diversificação de suportes e ao aumento da competitividade. A Rede Globo mantém dominância inconteste do mercado, dando continuidade à grade de programação que a consagrou. As emissoras rivais produziram no máximo surtos fugazes de concorrência nos anos 90 – com novelas "mexicanas" como *Carrossel*, com programas de auditório ou jornalísticos sensacionalitas, como *Aqui, Agora*, ou ainda, para lembrar *Pantanal*, com modelos alternativos de padrão de qualidade. Até hoje a emissora foi capaz de absorver essas ameaças, em muitos casos incorporando elementos que dinamizaram sua programação.

Mas o trabalho criativo na televisão decresceu. Com raras e intrigantes exceções – algumas relacionadas ao mercado cinematográfico –, a imensa maioria da produção televisiva contemporânea carece de interesse.

Os poucos casos que fogem à regra demonstram, no entanto, que as coisas poderiam ser diferentes. Durante os anos 80 e início dos 90, a TV Cultura de São Paulo demonstrou que, aliando produções criativas a estratégias de programação inovadoras, é possível intervir no mercado competitivo de televisão, mesmo no horário nobre. Uma linha consistente de investimento em jovens talentos orientados para fazer programas diferentes a serem transmitidos em horários que constituíam alternativas à grade de programação da maioria das emissoras mostrou resultados. Programas infantis transmitidos às 19h competiram com novelas e telejornais, levando a emissora pública a atingir suas melhores marcas de audiência, em horário nobre. Edição rápida, estrutura narrativa fragmentada, atmosfera não realista, cômica, efeitos visuais eletrônicos e enredos desafiantes de seriados como *Ra-tim-bum* (Fernando Meirelles, 1990) questionaram relações estanques entre entretenimento e educação. O seriado *Confissões de Adolescente* dirigido por Daniel Filho em sua fase de produtor independente é outro exemplo de programa de qualidade que conseguiu atingir o público.

Na Globo, o núcleo de Arraes é responsável por trabalhos experimentais recentes, alguns do quais propõem novas formas de relacionamento entre o cinema e a TV, em termos de linguagem e estrutura. É o caso da microssérie *O Auto da Compadecida*. A versão cinematográfica do seriado de 1998 estreou em 2000 e, com cerca de 2,2 milhões de espectadores, tornou-se um dos primeiros sucessos de público da retomada. O filme marca a incursão do diretor heterodoxo, que insiste na busca de programas capazes de aliar densidade de significação com quantidade de público, no cinema. Baseado no trabalho erudito de Ariano Suassuna, um escritor sensível à cultura popular e à geografia nordestina, a série apresenta um arranjo visual intrigante produzido com uma só câmera, colada aos atores, que se movem intensamente ao seu redor. O excesso de primeiros planos, a seqüência de planos hipercurtos, aliados à coincidência recorrente de imagem e fala, justificaram a alcunha de "televisivo" com que a crítica cinematográfica brindou o trabalho. Mas elementos como o rompimento freqüente da *diegesis* em planos em que os atores olham direto para a câmera, além de seqüências curtas de animação que interrompem a narrativa e lembram o primeiro cinema de Méliès, sugerem uma complexidade que vai além dos limites do corte tosco que marca a montagem. Efeitos gráficos eletrônicos, cenários e figurinos de colorido forte completam um estilo visual autoral inconfundível.

O Auto da Compadecida sugere que a televisão pode estimular o cinema não só produzindo e divulgando filmes originais, como também levando à sala escura versões no formato longa-metragem de produções que se destacam. Antes de adaptar *Lisbela e o Prisioneiro*, trabalho mais recente do diretor, da obra de Osman Lins, para o cinema, Guel realizou adaptação para

a televisão como Caso Especial. Menos "televisivo", e talvez também menos original que *O Auto*, o filme compõe a lista dos mais vistos da retomada, tendo em 2003 atingido a marca de 3,3 milhões de espectadores.

O núcleo de Guel Arraes inclui outros profissionais que se aventuram na experimentação de linguagem. Jorge Furtado trabalha como roteirista nesse núcleo, mas mantém também sua produtora independente. A Casa de Cinema de Porto Alegre, além de produzir os longas-metragens do diretor, vem se posicionando como uma das independentes regionais que potencialmente podem participar de uma eventual abertura do mercado televisivo. Regina Casé fez programas, como *Brasil Legal*, que lidam com a diversidade da cultura brasileira interagindo com pessoas comuns e artistas locais ao redor do país e misturando convenções do documentário e da ficção.

Fernando Meirelles dirigiu a minissérie *Cidade dos Homens*, um marco na programação televisiva em termos de conteúdo, forma e estrutura de produção. Como o filme do qual se originou, a série foi gravada em locação, em favelas cariocas, com atores locais amadores, em sua maioria negros, e é uma co-produção da Rede Globo com a produtora O2. As duas temporadas de *Cidade dos Homens* obtiveram índices significativos de audiência que sugerem a viabilidade do programa.

A TV está intrinsecamente ligada ao cinema da retomada. O braço cinematográfico da Rede Globo de Televisão, a Globo Filmes, produziu alguns dos filmes recentes, incluindo diversas produções ancoradas em estrelas da casa. Mas talvez a novidade maior fique por conta da associação para a divulgação de filmes. Outras emissoras deveriam se lançar na empreitada.

A Globo está na frente, ainda que timidamente, na colaboração com a produção independente. Pressionada pelo investimento no Projac e pelo endividamento da Globopar, a emissora ainda mantém a liderança. Suas novelas continuam líderes de audiência em seus horários, embora não atraiam mais nem os melhores profissionais, nem segmentos mais exigentes da audiência. Alguns programas, como os aqui mencionados, prometem. Infelizmente, no entanto, eles constituem exceção em uma cena televisiva empobrecida.

O desafio para a TV e o cinema brasileiros hoje parece ser o de aprofundar formas de colaboração recíproca. O esgotamento do modelo vigente há cerca de trinta anos sugere que os dois meios que sempre se relacionaram de maneira umbilical, porém controvertida, ensaiam novas formas de convivência.