

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO – JORNALISMO

Uma Noite em 67:
Hibridismo e intertexto

Isabel Feix

Porto Alegre

2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO – JORNALISMO

Uma Noite em 67:
Hibridismo e intertexto

Isabel Feix

Monografia apresentada à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Jornalismo.

Orientador: Prof^ª Dr^ª Miriam Rossini

Porto Alegre

2010

Isabel Feix

Uma Noite em 67

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção de título do título de Bacharel em Comunicação Social: habilitação Jornalismo.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Miriam de Souza Rossini (Orientadora) – UFRGS

Prof. Dra. Fatimarlei Lunardelli – UFRGS e UNISINOS

Prof. Dra. Flavia Seligmann – UNISINOS

Porto Alegre

2010

A memória é uma ilha de edição.

Waly Salom

AGRADECIMENTOS

À Miriam, que eu tanto admiro, pela paciência, dedicação e incentivo.

À Neusa e ao João, que me ensinaram as lições mais importantes e essenciais que eu já aprendi.

Ao Dani, minha grande fonte de inspiração e de equilíbrio, que me ensinou desde cedo o significado da palavra amizade.

À Laís, Nana, Jana, Maíra e Gabí, pela torcida, pelo companheirismo e por me fazerem acreditar sempre.

À Jaque, Bruna e Clarissa, minhas principais parceiras de ideias e sonhos ao longo de todos esses anos de faculdade.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar o documentário brasileiro de arquivo *Uma Noite em 67* a partir da hibridização das linguagens envolvidas nessa produção cinematográfica. Nesse longa-metragem, exibido nos cinemas de todo o país, são utilizadas imagens de televisão para revisitar a história. Essa análise propõe observar esse produto audiovisual, que reúne as imagens retiradas de suportes distintos no mesmo espaço de recepção. O que se aborda nesta monografia, então, é o sentido que as imagens de televisão adquirem quando descoladas de seu suporte original e realocadas em outro, como acontece nesse filme, que faz uma colagem de imagens já produzidas a partir de outras abordagens e conceitos estéticos. Esse gênero cinematográfico, chamado documentário de arquivo, tem diversos títulos na filmografia nacional e garante aos diretores também a função de recuperar da história, já que fazem a composição dessas imagens, tendo a eles delegado o poder de criação da memória coletiva nacional. Como referências bibliográficas principais, são utilizados os autores Arlindo Machado, Miriam Rossini, Mikhail Bakhtin, Jean Claude Bernardet, Sergio Mattos, Renato Ortiz e Roger Silverstone.

Palavras-chave: Documentário de arquivo; televisão brasileira; hibridismo; Uma Noite em 67.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. OS ANOS 50 E 60: TELEVISÃO E INDÚSTRIA CULTURAL NO BRASIL.....	13
2.1. DO AMADORISMO AO PROFISSIONALISMO NA PRODUÇÃO TELEVISIVA.....	13
2.2. A IMPORTÂNCIA CULTURAL DA TV NO BRASIL.....	17
2.3. MÚSICA E INDÚSTRIA CULTURAL: DO RÁDIO PARA A TV	23
3. CINEMA E INTERTEXTUALIDADE.....	28
3.1. O CINEMA DOCUMENTAL BRASILEIRO DE ARQUIVO.....	28
3.2. INTERTEXTO	34
3.3. DOCUMENTÁRIO DE ARQUIVO E INTERTEXTO.....	37
3.4. O FAZER TELEVISIVO LEVADO A CABO NO CINEMA: FORMAS DE HIBRIDISMO E INTERTEXTUALIDADE.....	41
4. A CONVERGÊNCIA MUDIÁTICA E O INTERTEXTO EM UMA NOITE EM 67.....	46
4.1. A CRIAÇÃO DE MEMÓRIA POR MEIO DA NARRATIVA FÍLMICA.....	47
4.2. A MONTAGEM E AS RELAÇÕES DE INTERTEXTO.....	52
4.3 O HIBRIDISMO NA LINGUAGEM AUDIOVISUAL.....	54
REFERÊNCIAS.....	63
ANEXOS.....	66
ANEXO 1.....	66
ANEXO 2.....	67

LISTA DE FIGURAS

1. FIGURA 1 – Plateia vibrando.....	48
2. FIGURA 2 – Plateia vibrando.....	48
3. FIGURA 3 Público observando o festival.....	48
4. FIGURA 4 Espectadora vibrando.....	48
5. FIGURA 5 – Cortina quase fechada.....	49
6. FIGURA 6 – Cortina abrindo.....	49
7. FIGURA 7 – Começa a aparecer o palco.....	49
8. FIGURA 8 – Após, apresentadores no palco.....	49
9. FIGURA 9 – Já no fim, cortinas baixando.....	50
10. FIGURA 10 – Fade out e cortina fechando.....	50
11. FIGURA 11 – Confusão com Sérgio Ricardo.....	51
12. FIGURA 12 – Sérgio Ricardo joga violão.....	51
13. FIGURA 13 – Sérgio Ricardo sai do palco.....	51
14. FIGURA 14 – Caetano Veloso em 1967.....	53
15. FIGURA 15 – Caetano Veloso em 2010.....	53
16. FIGURA 16 – Plano geral da platéia.....	55
17. FIGURA 17 – Plano plongê do palco.....	55
18. FIGURA 18 – Plano fechado Sérgio Ricardo.....	55
19. FIGURA 19 – Plano geral do palco.....	55
20. FIGURA 20 – Plano de conjunto do palco.....	56
21. FIGURA 21 – Plano ¾ de Sérgio Ricardo.....	56
22. FIGURA 22 – Mulher ouvindo rádio na platéia.....	56
23. FIGURA 23 – Plano confuso da TV Record.....	57
24. FIGURA 24 – Plano geral do palco.....	58
25. FIGURA 25 – Outro plano geral do palco.....	58
26. FIGURA 26 – Gilberto Gil em 1967.....	59
27. FIGURA 27 – Gilberto Gil em 2010.....	59
28. FIGURA 28 – Chico Buarque em 1967.....	59
29. FIGURA 29 – Chico Buarque em 2010.....	59
30. FIGURA 30 – Entrevista na TV Record.....	59
31. FIGURA 31 – Plano confuso de entrevista.....	59

1. INTRODUÇÃO

A televisão e o cinema estão intimamente ligados devido a sua matéria-prima: a imagem. Mesmo assim, durante muito tempo, os dois meios foram produzidos com equipamentos diferentes e para espaços de exibição específicos, o que acabou por resultar em produtos divergentes, com características próprias cada um.

A primeira exibição pública de uma produção cinematográfica data de 1895, enquanto as primeiras transmissões televisivas ocorreram em 1924. O cinema foi o precursor da constituição de uma linguagem audiovisual, e, por surgir depois, a televisão, inicialmente, se apropriou dessa linguagem que o cinema estava construindo. Porém, ao se deparar com as diferenças técnicas existentes no processo de produção dos dois meios e com as demandas impostas pelo seu espaço de recepção, a televisão começou também a desenvolver a sua própria estética. As primeiras transmissões têm referências cinematográficas fortes, mas hoje a TV tem uma estética própria e que é moldada, além dos aspectos técnicos e de recepção que já apontamos, por questões editoriais e mercadológicas. Nos últimos anos, mudou a forma como assistimos à televisão, o que afetou, por consequência, a sua linguagem estética.

Em termos de formatos, a televisão oferece mais possibilidades do que o cinema: as ficções podem ser apresentadas em muitos modelos de seriação, e o mesmo acontece com os programas que envolvem o documental. Além dos telejornais e muitos programas de entrevistas, ainda há os documentários televisivos. No cinema, em geral essa distinção se dá pelo filme ficcional (de curta, média ou longa duração) e pelos filmes documentários.

Já com relação ao processo de produção, na televisão, em geral, ele é mais rápido: as imagens são exibidas de forma mais ágil e veloz, porém, como elas precisam levar em conta os espaços de inserção publicitária, tornam-se mais “picotadas”, fragmentadas. A agilidade do meio muitas vezes também produz uma imagem menos trabalhada esteticamente. Já o processo de produção do cinema é mais demorado; prevê a elaboração de cada plano, uma preocupação com o conjunto e um tempo maior para a apropriação de conceitos e histórias. E o seu produto, ficção ou documentário, é para ser visto de uma só vez na sala de cinema.

No que tange ao cinema documental, o processo não é tão diferente daquele da ficção. Comparar imagens documentais exibidas na televisão com aquelas produzidas

para o cinema é uma tarefa árdua, já que temos produtos preocupados com o mesmo fim (a documentação ou a elucidação de uma história), mas que são pensados de maneira distinta. Claro que apesar de se tratar de filmar o real, o documentário cria situações e não somente as reproduz. O processo de captação das imagens, como elas são gravadas, e a edição do material criam uma narrativa quase fictícia sobre o real. Além disso, o cinema consegue se afastar temporalmente dos fatos, o que é mais difícil quando falamos de programas televisivos, ainda mais quando estes têm suas transmissões ao vivo. Enquanto que o documento de imagens na televisão é mais sistemático e se submete a limitações de produção, como o tempo e as intervenções para os intervalos comerciais, o documentário cinematográfico tem liberdade artística para criar sobre o real.

Neste trabalho, vamos tratar das linguagens televisiva e cinematográfica quando fundidas: como produtos audiovisuais ditos distintos conseguem ocupar o mesmo espaço de recepção? E qual o sentido que as imagens de televisão adquirem quando são descoladas de seu suporte original e realocadas em outro, como acontece nos filmes de arquivo, que fazem uma colagem de imagens já produzidas a partir de outras abordagens e conceitos estéticos?

A partir dessas questões, nossa meta é compreender como o uso da imagem televisiva na linguagem documental cinematográfica modifica o texto e a recepção do produto audiovisual final. Contar histórias, reviver fatos e recriar situações faz parte do universo documental, televisivo ou cinematográfico, mas as histórias que a televisão nos conta por meio de imagens e apurações, e que vão ao ar nos telejornais, nas reportagens ou até nas coberturas ao vivo, se transformam em outras histórias quando veiculadas em outro produto, dessa vez o cinematográfico.

Para atingir esse objetivo, vamos começar delimitando conceitos e características fundamentais da linguagem de cada meio; depois buscaremos compreender as características do documentário feito a partir da colagem de imagens já existentes, como as televisivas. Após, vamos aplicar esses conceitos no filme *Uma Noite em 67* (Renato Terra e Ricardo Calil, Brasil, 2010).

Esse longa-metragem foi escolhido para análise porque utiliza imagens já exibidas na televisão para compor a sua narrativa, entremeando-as com os depoimentos de pessoas envolvidas no acontecimento que ele retrata. O filme traz imagens antigas, transmitidas ao vivo pela TV Record durante o III Festival da Música Popular Brasileira, que ocorreu em 1967, e mostra o momento em que

eclorem diversas discussões políticas e estéticas sobre a música popular brasileira. O documentário constrói outro ambiente para aquelas imagens televisivas, recortando-as de seu meio original e colando-as em outro. Para tanto, os diretores tiveram que superar diversas diferenças técnicas e estéticas. Nossa intenção, aqui, é perceber essas diferenças e analisar como elas foram superadas e passaram a fazer parte do novo texto audiovisual.

Também é nosso objetivo entender como se constitui o processo de criação de memória através do filme, já que as imagens utilizadas foram produzidas em um contexto diferente de quando usadas utilizadas pelo cineasta. Desta forma, não pretendemos perder de vista outras questões, como a criação de discurso que se dá através das opções estéticas dos diretores do filme e a resignificação das imagens quando elas são descontextualizadas do produto inicial.

Quanto à metodologia, através de pesquisa bibliográfica, iremos traçar um panorama do documentário, a partir de autores como Jean-Claude Bernardet e Sílvio Da-rin, e um panorama da televisão, utilizando Sérgio Mattos e Renato Ortiz. Também buscaremos apresentar os conceitos de hibridismo dos produtos audiovisuais, tomando como base Arlindo Machado e Miriam de Souza Rossini. Para finalizar, faremos uma análise da abordagem estética e temática do documentário citado, buscando ver como ele articula os elementos anteriormente abordados na monografia.

No filme, o material de arquivo não é meramente usado como complemento, pois ele se torna a principal fonte de informação para o público. Do programa, foram utilizadas as músicas ganhadoras do festival na íntegra e algumas imagens e entrevistas realizadas nos bastidores. O que o espectador encontra, no filme, é um registro histórico de uma época de grande importância cultural para o país. O início do tropicalismo; as primeiras aparições de grandes nomes da música popular brasileira, como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque e Roberto Carlos são expostos de maneira crua na tela de cinema, já que as imagens começam com o chamado dos artistas ao palco e terminam com as palmas ou as vaias da plateia.

O primeiro capítulo será dedicado à produção televisiva. Nele, serão abordadas as duas primeiras décadas da televisão no Brasil, momento em que se constrói a sua linguagem e importância cultural, solidificando-se como meio de comunicação de massa no país. Também é nesse contexto que ocorre o festival de música que será tema do filme, décadas mais tarde. No capítulo seguinte, vamos tratar

do cinema documental de arquivo brasileiro e de suas relações de intertexto com as diversas mídias que o compõe. No último capítulo, partiremos para a análise do documentário em questão, que será realizada a partir de conceitos como indústria cultural, convergência midiática e dialogismo.

Referências e anexos completam a monografia.

2. OS ANOS 50 E 60: TELEVISÃO E INDÚSTRIA CULTURAL NO BRASIL

Neste primeiro capítulo, será traçado um panorama do surgimento da tevê no país. As suas primeiras transmissões atingiram um público muito pequeno, mas, aos poucos, o novo meio de comunicação foi ganhando legitimidade e respeito por parte dos investidores e dos espectadores. Nos anos 1960, o Brasil vivia um momento político radical, que foi interrompido em 1964, com um golpe civil-militar que durou 21 anos. Economicamente, a década de 1960 foi de grande euforia: o plano de metas, de JK, e a grande entrada de capital estrangeiro no país formavam um cenário propício ao consumo e ao crescimento econômico. Nessa mesma época, o brasileiro passou a conhecer o que significava o conceito de indústria cultural, que se refere à produção de cultura no sistema capitalista, quando a arte passa a ser uma mercadoria voltada ao consumo. De acordo com Adorno (1977, p. 288), ela abusa da consideração com relação às massas para reiterar, firmar e reforçar a mentalidade destas, que ela toma como dada a priori e imutável.

O novo panorama econômico e social trouxe à tona, então, a questão da produção de bens culturais e de como a economia e a sociedade se relacionam com esses produtos. Para contextualizar o leitor, aqui serão utilizados como bibliografia Renato Ortiz, que trata da questão dos programas televisivos como bens culturais e esclarece a relação histórica do povo brasileiro com eles; Sérgio Mattos, Gabriel Priolli e Alexandre Bergamo, que traçam um panorama detalhado da história da televisão; e Othon Jambeiro, que aborda principalmente as questões legais que envolvem o exercício de quem trabalha ou participa do processo produtivo da televisão, nos ajudando a compreender como o Estado e a economia lidam com esse meio de comunicação.

2.1. DO AMADORISMO AO PROFISSIONALISMO NA PRODUÇÃO TELEVISIVA

A televisão brasileira foi inaugurada em 18 de setembro de 1950, em São Paulo, com a *TV Tupi*. A primeira transmissão foi feita só no ano seguinte, com a orquestra do maestro Georges Henry, diretor da mesma emissora, executando *Cisne Branco*, de Antônio Manoel do Espírito Santo e Benedito Macedo, no Canal 3. Com essa informação, já temos uma pequena noção de onde a televisão tirou grandes

referências para seu conteúdo e linguagem. Os profissionais que passaram a trabalhar no novo meio de comunicação, que despertava curiosidade e estranheza na população, vinham do rádio. Jornalistas, técnicos, artistas e atores saíram de diversas emissoras radiofônicas e tiveram seus programas adaptados ao novo meio que estava surgindo. Chegava a existir um burburinho pelas cidades de que o rádio seria substituído pela televisão.

De acordo com Priolli (1985, p. 23), no Brasil, o processo de criação da tevê passou pela indústria radiofônica, preocupada mais com o áudio do que com o vídeo, diferentemente do que aconteceu nos Estados Unidos, onde o processo partiu da indústria do cinema: “Ao contrário da TV norte-americana, que se ergueu sobre a sólida base da indústria cinematográfica, a nossa TV teve de recorrer à estrutura do rádio, importando procedimentos técnicos, esquemas de programação, ideias e mão de obra”.

As consequências disso se refletem na grade de programação – já que os programas migraram ou passaram a ter edições em ambos os meios –, na utilização de técnicas de linguagem e até na temática das atrações oferecidas. Programas como o *Balança, mas não Cai*, *PRK-30*, *Repórter Esso* e até o lendário *Cassino do Chacrinha* são alguns dos exemplos de atrações que saíram diretamente de um meio para outro, ajustando um formato que era radiofônico ao audiovisual. A música e a dramaturgia, que aparecia na forma de radioteatro, eram os principais shows que faziam parte da nova TV.

De acordo com Ortiz (1988, p. 64), essa primeira fase da televisão é considerada heróica, espontânea, amadorística, dominada pela inexperiência e pela ausência de planejamento da instituição constituída pelos velhos homens do rádio.

A televisão nos anos 1950 ainda era artigo de luxo: um aparelho custava quase o mesmo preço de um carro, o que fazia com que só a elite econômica tivesse condições de ter essa tecnologia em casa. O público era pequeno, e a programação era constituída de espetáculos de teatro, música erudita, informações jornalísticas e debates políticos. Algumas das atrações da época eram os programas *TV de Vanguarda*, que foi o primeiro e um dos mais importantes teleteatros brasileiros; o *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, adaptação da obra infantil de Monteiro Lobato; o *Clube dos Artistas*, que reunia intelectuais e artistas para divulgar as artes plásticas; e o *Circo do Arrelia*, programa circense que ia ao ar nas tardes de domingo.

Nesta fase ainda não existiam os intervalos comerciais. Em geral, os programas eram patrocinados por apenas uma marca e, por isso, acabavam tendo seu nome incorporado ao título da atração – *Repórter Esso*, *Telenotícias Panair*, *Telejornal Pirelli*, *Gincana Kibon* e *Sabatina Maizena* são exemplos. As garotas-propaganda, que empunhavam o produto nas mãos e o ofereciam aos consumidores da televisão, eram as principais estrelas dos shows, podendo ter seu reconhecimento comparado ao dos principais apresentadores de atualmente. A constituição dos programas e a linguagem, portanto, eram diferentes de hoje em dia: além de a televisão ser em preto e branco, não existia pausa para os intervalos e tantas inovações tecnológicas. Os programas eram realizados ao vivo, com reduzido número de câmeras, planos estáticos e sem a possibilidade de edição: era como se a linguagem audiovisual do novo meio tivesse resgatado o cinema dos primeiros tempos.

Até esse momento, o meio era somente um emissor e não propriamente um produtor cultural, já que os programas estavam nas mãos dos anunciantes. Eram as agências de publicidade que detinham o poder de produção, financiando-a, viabilizando-a, e tendo o controle sobre os conteúdos que ela veicularia.

Com poucos televisores à venda, os anunciantes ainda não enxergavam uma grande oportunidade no novo mercado, pois os consumidores que eram atingidos por ele eram poucos. Além disso, o videoteipe ainda não existia, então, toda a programação era feita ao vivo. Assim como nas atrações, havia muita improvisação na publicidade, que era feita no próprio estúdio dos programas, na hora, pelas garotas-propaganda. Tudo isso deixava evidente a precariedade do sistema televisivo na década de 1950: além de problemas técnicos graves, o meio sofria com a falta de um sistema comercial efetivo e com a falta de uma grade fixa de programação.

A segunda emissora brasileira a aparecer no mercado foi a TV Paulista, que realizou sua primeira transmissão em 1952. Já a Record foi inaugurada no ano seguinte pelo empresário Paulo Machado de Carvalho e foi a primeira emissora com um prédio inteiro para realizar as produções. No final da década, o país já contava com dez emissoras de televisão, entre elas a TV Rio (1955), primeira emissora que se vendeu com uma imagem de popular, e a TV Itacolomi (1955), primeira empresa televisiva do estado de Minas Gerais.

Em 1956, foram inauguradas nove estações do Grupo Diários Associados (rede pertencente a Assis Chateaubriand, que tinha como carro-chefe a TV Tupi e a revista O Cruzeiro). Em 22 de fevereiro daquele mesmo ano, foi realizada a primeira

transmissão direta interestadual de um jogo entre Brasil e Inglaterra, que era assistido pelos paulistas no Maracanã. De acordo com Mattos (2000, p. 256), estima-se que nesse ano a audiência da tevê já atingia cerca de um milhão e meio de telespectadores.

A partir dos anos 1960, a televisão começa a se profissionalizar e a sair do esquema de improviso em que estava inserida na sua primeira década de existência. Em 1960, a TV Excelsior é inaugurada por um grupo de empresários santistas; ela é considerada a primeira emissora brasileira a ser administrada nos padrões empresariais de hoje.

É nessa época que a televisão começa a ter mais claro e definido seu público e seu modo de fazer. De acordo com Bergamo (2010, p. 81), os anos 1960 são um período-chave para a história da televisão brasileira, pois é quando ela define rumos para si mesma que implicam rupturas tanto com o rádio quanto com o teatro e o cinema. A partir da primeira década de experiências, a televisão passa a descobrir uma linguagem e um conteúdo próprios, que se encaixavam com seus novos telespectadores, a família de classe média brasileira:

A implicação mais importante relativa a esse aspecto da publicidade é que se firmou a ideia de uma televisão que se constitui como “parte integrante da rotina de uma família”. Uma imagem que remonta ao rádio e que a televisão vem para “substituir”. Em função disso, sua programação começa a ser pensada, nos anos 1960, a partir da sua gradativa adaptação à “rotina familiar” e, principalmente, a partir de uma divisão de “horários” que buscasse uma melhor articulação entre o trabalho e o lazer. (BERGAMO, 2000, p. 62)

Com sua linguagem e conteúdo se fixando, a televisão acaba por construir uma estética própria. Já afastada dos padrões do cinema e do rádio, a televisão estabelece códigos de comunicação com o seu público, se baseando em características próprias, como a rapidez e o ineditismo com que a informação deve ser divulgada e a generalização e a universalidade com as quais deve se comunicar com os espectadores. Artur da Távola (1984, p. 122) chama a estética televisiva de estética da superficialidade, pois ela

é baseada na necessidade de apreensão imediata de categorias artísticas já consagradas, através (a apreensão) de um contato rápido com a obra de arte. E não é pelo fato de ela ser da “superficialidade” que não deva ser considerada uma estética. É estética à medida que o receptor (a pessoa que está do outro lado da

comunicação) tem-na como tal, considera-a artística, emociona-se com ela.

O modelo de estética televisiva, portanto, se apropria de características já conhecidas de seu público por meio de outras tecnologias, e só a partir disso consegue se libertar de seu modelo primário. A televisão atuou nesse momento como se reordenasse a arte, já que também graças a ela a arte passa a ser consumida pela massa.

Enquanto sua estética e seus padrões produtivos se firmavam, o interesse econômico na televisão aumentava, já que o público crescia. As empresas de TV, então, precisavam se adequar às novas exigências dos anunciantes, que, cada vez mais, se interessavam em anunciar no meio que já atingia a família brasileira. Segundo Priolli (1985, p. 27),

com aparelhos mais baratos, amplia-se o mercado consumidor de TV, a publicidade passa a injetar maiores verbas no veículo e os conteúdos popularizam-se cada vez mais, para atender às exigências do novo público agregado.

Nessa década, a redução do custo dos televisores exerceu grande influência sobre as novas bases da TV. O mercado estava crescendo e os investimentos publicitários também. A televisão estava se popularizando e, para atender às expectativas da nova audiência, os conteúdos dos programas pretendiam atingir um público cada vez maior.

Segundo Mattos (2002, p.176), em 1960 já existiam 20 emissoras de TV espalhadas pelo Brasil e cerca de 1,8 milhões de televisores. Cinco anos mais tarde, em 1965, surge a Rede Globo no cenário televisivo. A emissora começou a ter larga audiência, concentrando seus programas no público das camadas sócio-econômicas mais baixas da população.

2.2.A IMPORTÂNCIA CULTURAL DA TV NO BRASIL

Conforme a produção televisiva melhora, aos poucos a TV começava a traçar seu caminho rumo ao centro da sala de estar dos brasileiros. Os aparelhos passaram a ser fabricados em grande escala e tiveram seus preços despencados, o que aumentou

consideravelmente a sua procura nas lojas do país. Já a partir de 1964, colhendo os frutos das transformações econômicas e culturais no país, a televisão passou a ser considerada um dos símbolos da modernidade pretendida pelo governo.

A existência de uma sociedade urbano-industrial no país é a principal responsável por todo esse processo de crescimento no consumo e, conseqüentemente, pela presença de atividades de cultura popular de massa no Brasil. De acordo com Ortiz (1988, p. 38),

a sociedade brasileira, particularmente após a Segunda Guerra Mundial, se moderniza em diversos setores. A velha sociologia do desenvolvimento costumava descrever essas mudanças sublinhando fenômenos como o crescimento da industrialização e da urbanização, a transformação do sistema de estratificação social com a expansão da classe operária e das camadas médias, o advento da burocracia e das novas formas de controle gerencial, o aumento populacional, o desenvolvimento do setor terciário em detrimento do setor agrário. É dentro desse contexto mais amplo que são redefinidos os antigos meios (imprensa, rádio e cinema) e direcionadas as técnicas como a televisão e o marketing.

Pois é exatamente esse processo que o Brasil estava vivenciando. Desde 1930, mudanças muito significativas estavam acontecendo no país. O grande êxodo rural, devido à crise do café, causou o aumento da população em áreas urbanas, que acabou por constituir um novo mercado consumidor. Havia também redução das importações em função da crise mundial causada pela 2ª Guerra Mundial, favorecendo o desenvolvimento industrial brasileiro, já que o país que ficou livre da concorrência estrangeira. Esse desenvolvimento ocorreu principalmente em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, definindo a grande concentração espacial da indústria, que permanece até hoje.

No início da 2ª Guerra Mundial, o crescimento econômico chegou a diminuir porque o Brasil não conseguia importar os equipamentos e as máquinas de que precisava, mas isso trouxe à tona a importância, para o Brasil, de possuir uma indústria de bens de capital. O fortalecimento da indústria brasileira encontrou seu ápice em 1956, com a chegada de Juscelino Kubitschek ao poder. O país entra na chamada fase desenvolvimentista e o presidente estabelece o Plano de Metas, que tinha como objetivo crescer cinquenta anos em cinco.

Todas essas mudanças tecnológicas, econômicas e sociais acabam por desenhar um novo painel cultural no país:

Com o crescente desenvolvimento da sociedade industrial se consolidam e se expandem as empresas, que passam a gerir suas atividades a partir de uma estratégia de cálculo que busca maximizar os ganhos a serem atingidos. Nesse sentido, a indústria cultural nas sociedades de massa seria o prolongamento das técnicas utilizadas na indústria fabril, o que quer dizer que ela seria regida pelas mesmas normas e objetivos: a venda de produtos. O espírito capitalista e racional penetra desta forma a esfera cultural e organiza a produção nos mesmos moldes empresariais das indústrias. (ORTIZ, 1988, p. 55)

É nesse momento que o Brasil vive a consolidação do mercado de bens de consumo. Com o crescimento econômico cada vez maior, a população passa a ter um poder de compra maior. A aquisição de um aparelho de TV é uma nova necessidade, o que acaba por reestruturar o panorama cultural, com um *boom* na produção de bens culturais, como os novos programas de televisão. Na mesma época em que aumenta consideravelmente o número de aparelhos de rádio e televisão no país, também se verifica um crescimento consistente da propaganda (as multinacionais GM, Bayer e Ford vêm para o Brasil e impulsionam o crescimento da publicidade) e das novas publicações (a revista O Cruzeiro, por exemplo, passou de uma tiragem de 300 mil exemplares em 1948 para atingir a marca de 550 mil exemplares quatro anos depois).

Como afirma Ortiz (1988, p. 144), “a implantação de uma indústria cultural modifica o padrão de relacionamento com a cultura, uma vez que definitivamente ela passa a ser concebida como um investimento comercial”. Surgia um novo mercado consumidor e a produção deveria correr para oferecer o que a nova massa iria consumir.

Outra mudança importante na década foi a invenção do videoteipe. Esse recurso tecnológico mudou o rumo da história da televisão, já que permitiu uma prévia elaboração das atrações, que poderiam ser pensadas antes de serem executadas. No Brasil, seu uso data do início da década de 1960, o que possibilitou a produção das novelas diárias e a implantação de uma estratégia de programação horizontal, com programas em dias e horários repetidos. A partir daí, os programas podiam também ter uma sequência lógica e programada. De acordo com Mattos (2002, p. 87), a veiculação de um mesmo programa em vários dias da semana criou o hábito de assistir televisão rotineiramente no público. Além disso, o videoteipe foi o grande responsável pelo surgimento de uma linguagem televisiva, desvincilhada de fórmulas do cinema e do rádio.

A incorporação da nova tecnologia também é fundamental para a aplicação do conceito de indústria cultural no Brasil. Só com seu advento foi possível centralizar a produção, fato que está presente na teoria frankfurtiana de Adorno e Horkheimer, ou seja, a ideia de existência de um centro, onde se agrupam todas as outras instituições. O videoteipe concretizou a possibilidade de os programas circularem nacionalmente, o que simplificava as questões de produção. As redes passaram a ter sedes em pontos estratégicos, centralizando a execução dos programas e fazendo com que todas as emissoras passassem a ter como objetivo o universal e o geral na produção dos programas, para que pudessem ser veiculados em todo país e atingissem a maior parte de público possível.

Como afirma Ortiz (1988, p.147), a cultura popular de massa é produto da sociedade moderna, mas a lógica da indústria cultural é também um processo de hegemonia. E aqui esse cenário fica evidente, já que o hegemônico é o público almejado, e todas as diferenças regionais e os particulares dos telespectadores são esquecidos em detrimento do maior público.

A partir da década de 1960, as produções culturais encontram um público urbano burguês que não existia anteriormente. Esse público é formado pelas camadas mais escolarizadas e a classe média da sociedade. O Brasil passa, então, a conhecer a chamada indústria cultural.

Segundo Ortiz (1988, p. 121),

o que caracteriza a situação cultural nos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais. Se até a década de 50 as produções eram restritas, e atingiam um número reduzido de pessoas, hoje elas tendem a ser cada vez mais diferenciadas e cobrem uma massa consumidora. Durante o período que estamos considerando, ocorre uma formidável expansão, a nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura; é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e de cultura popular de massa.

Essa nova realidade se deve principalmente aos meios de comunicação de massa que haviam surgido nas décadas anteriores, mas que somente agora estavam começando a se consolidar na sociedade. A televisão e o rádio fizeram a intelectualidade brasileira pensar a respeito das mudanças às quais o país inteiro estava passando, mas não podemos negar que todo esse processo foi interrompido pelo

autoritarismo presente nas décadas seguintes, causado pela ditadura civil-militar que viveu o país.

Se nos anos 1950 o Brasil viveu um período desenvolvimentista e de crescimento da indústria nacional, principalmente no que diz respeito aos bens duráveis, na década seguinte o que mais marcou a história do país foi a ditadura civil-militar. Em abril de 1964, foi editado o Ato Institucional nº 1, que definia que o presidente do Brasil não seria mais eleito por eleições diretas, mas sim por uma nomeação militar. Essa determinação foi só a primeira de muitas, que culminaram em 1968, com o Ato Institucional nº 5, que garantia o poder quase absoluto à corporação militar brasileira. A televisão brasileira não somente assistiu a esse processo, mas participou dele e traçou uma história alinhada à ditadura do país:

A explosão não tardou muito e veio não apenas para substituir as novelas, seriados e shows pelos noticiários, no interesse dos telespectadores de uma noite chuvosa de março. Veio, na verdade, para mudar profundamente a TV, reordená-la para uma longa era de modernização tecnocrática do país, feita à custa de intolerância e autoritarismo, era que estimulou, exaltou, serviu, defendeu e acabou por enterrar, depois de 21 anos. Espelho cor de rosa do regime militar, a televisão brasileira não nasceu nem morreu com ele, mas lhe deve a potência que é hoje. (PRIOLLI, 1985, p. 22)

Priolli afirma que, se a TV é uma potência hoje, devemos isso à ditadura civil-militar. E ele não está se equivocando: foi nesse período que a publicidade cresceu largamente, principalmente pelo apoio estatal, que foi um dos principais fomentadores da propaganda. O estado participou do processo de popularização da tevê não só como meio regulador, mas como patrocinador também:

A evolução do mercado da propaganda no Brasil está intimamente associada ao Estado, que é um dos principais anunciantes. O governo, através de suas agências, detém um poder de “censura econômica”, pois ele é uma das forças que compõem o mercado (ORTIZ, 1988, p. 121)

Portanto, além de manter relações de controle e autoritarismo frente aos meios de comunicação de massa, o estado foi e é um grande investidor também.

Para Ortiz (1988, p. 16), a presença do Estado autoritário também desviou em boa parte a análise dos críticos de cultura do que se passava estruturalmente na sociedade brasileira. Obcecados pelas novas tecnologias e possibilidades que o novo

meio trazia, ninguém conseguiu enxergar os mecanismos extremamente rígidos que estavam nascendo, e, muito menos, que eles não tinham como principal fundamento a regulamentação e a organização, mas sim a censura e o controle:

Durante o período 1964-1980, a censura não se define exclusivamente pelo veto a todo e qualquer produto cultural; ela age como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística. [...] O movimento cultural pós-64 se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes: por um lado se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada. (ORTIZ, 1988, p.115)

Os militares perceberam a eficiente ferramenta de comunicação com a população que tinham nas mãos e investiram pesado nela. Valeram-se de programas e de propagandas para demonstrar aos brasileiros como o novo regime mantinha a ordem e a segurança de toda a população.

Em 1966, o Brasil já tinha mais de dois milhões de aparelhos televisores em uso e o público interessado em acompanhar a evolução da programação cada vez crescia mais, junto com a infraestrutura de que o meio dispunha. Assim sendo, começou a se perceber que faltava uma organização e uma estruturação de toda essa tecnologia. A necessidade da criação de uma legislação e um meio regulador estava ficando evidente e, por isso, em 1962, é criado o Código Brasileiro de Telecomunicações. De acordo com Jambeiro (2001, p. 78), foi nessa época que os militares empreenderam uma ofensiva cultural e criaram diversas organizações estatais para lidar com as áreas de produção cultural, entre eles a Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações), criada em 1965, e o Ministério das Comunicações. No mesmo ano, também foi criado o Dentel (Departamento Nacional de Telecomunicações), destinado a gerir a concessão de licenças de rádio, TV e serviços de telecomunicação.

Todo esse processo já fazia parte da tentativa do estado de cada vez ter mais controle sobre os bens culturais que estavam sendo produzidos. A legislação televisiva, portanto, é criada em um período de intensa intervenção estatal sobre as decisões. É curioso que as leis regulamentais nos dias de hoje não tenham mudado em vários aspectos, seguindo esta linha adotada durante o período de ditadura civil-militar.

Esses mecanismos contribuíram para a regulamentação do novo meio, dando mais legitimidade e segurança para o público e para quem começava a trabalhar nos veículos de comunicação, mas, além disso, essas estratégias foram fundamentais para a forte intervenção do Estado nas empresas ligadas à televisão. O sistema de concessões, o qual garante ao governo a decisão de quem terá o sistema produtivo nas mãos, gera uma organização televisiva nacionalista, de caráter público e centralizado no poder executivo do país.

De acordo com Jambeiro (2002, p.68), isso ocorre por que as leis dão preferência às concessões, que são protegidas e reguladas pelo estado, para aquelas emissoras que trabalham com mais brasileiros e têm mais equipamentos de fabricação nacional e centralizam o processo de concessão de serviços de telecomunicação no governo federal, já que a decisão cabe somente ao presidente do Brasil.

O Brasil termina a década de 1960 com mais de 4,5 milhões de aparelhos de televisão já comercializados e com 27% das residências brasileiras possuindo um aparelho de televisão, afirma Sérgio Mattos (2000, p. 95). Eventos como a primeira vez que em o homem pisa na lua, em 1969, e a Copa do Mundo de Futebol de 1970 foram transmitidos ao vivo para todo o Brasil. As três principais emissoras da época, Record, Tupi e Rede Globo, líder de audiência, formavam redes com suas emissoras afiliadas, que já se espalhavam pelo país.

2.3. MÚSICA E INDÚSTRIA CULTURAL: DO RÁDIO PARA A TV

Nessa mesma época de efervescência tecnológica e política, a música popular brasileira estava começando a desenhar um novo movimento, que, em 1968, veio a ser chamado de tropicalismo em uma coluna do jornalista Nelson Motta. Vamos analisar o painel cultural que envolvia todas as transformações tecnológicas da época. A chamada Era dos Festivais, que abarca cerca de dez encontros musicais em momentos históricos transmitidos pela televisão, contribuiu para a formação de uma geração promissora da MPB, que tem nomes como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Roberto Carlos. O rádio e a televisão fizeram parte dessa história servindo como ponto de encontro e também como meio difusor das novidades, já de olho nas questões comerciais, como o aumento de público e, conseqüentemente, da publicidade em torno dos novos produtos. Para efetivar esse contexto, vamos nos valer de autores como Zuza Homem de Mello, que conta a história detalhada dos festivais musicais,

Nelson Motta, crítico musical e jornalista que trabalhou durante toda a época de ebulção cultural brasileira; também vamos relacionar esse contexto com o do nascimento da indústria cultural no Brasil, que já tratamos no capítulo anterior.

Em sintonia com a popularização da televisão, despertada também pelos shows musicais, estavam o cinema de Glauber Rocha, o teatro de Zé Celso e de Martinez Corrêa e as guitarras dos Mutantes. Essa combinação formava uma explosão cultural que já era sentida nas ruas de São Paulo. Mundialmente, os Beatles haviam estourado no cenário musical, e as chamadas guitarras elétricas, unidas ao comportamento inovador e rebelde do jovem quarteto britânico, exploravam um público que tinha todo potencial comercial:

No Brasil, como vimos, existiu uma correspondência histórica entre o desenvolvimento de uma cultura de mercado incipiente e a autonomização de uma esfera de cultura universal... Foi este fenômeno que permitiu um livre-trânsito, uma aproximação de grupos inspirados pelas vanguardas artísticas, como os concretistas, aos movimentos de música popular, bossa nova e tropicalismo. (ORTIZ, 1988, p.105)

A música que embalou o país nos anos 1950 era a bossa nova. Todo o Brasil estava entusiasmado com a popularidade das batidas de João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Porém, a partir do golpe de 1964, as manifestações culturais ganharam novas conotações. Os cantores começaram a tratar de temas sociais nas suas canções, e o povo queria participar dessas discussões políticas e culturais. A televisão, de certa maneira, teve papel fundamental nesse quadro.

De acordo com Jambeiro (2001, p. 54), os anos 1960 marcam também a definitiva separação do rádio e da televisão como indústrias autônomas: o rádio começava a se regionalizar e a procurar específicas e segmentadas audiências, enquanto que a televisão tornava-se um meio de massa, atingindo todo o mercado nacional, e ocupando, assim, o papel que o rádio tinha desempenhado nos anos 1940 e 1950.

Foi durante essa década que o Brasil viveu o período que ficou conhecido como Era dos Festivais, em que muitos artistas que estavam crescendo musicalmente tiveram a oportunidade de se encontrar e mostrar para o país suas novas concepções estéticas. Segundo Mello (2010, p. 31),

a música na cidade de São Paulo estava passando por uma substancial transformação, rotulada na imprensa como movimento de integração da música popular. As grandes emissoras da época (Tupi, Record e Nacional) representavam o ocaso dos espetáculos ao vivo, que na década anterior haviam atingido o auge.

O 1º Festival da Record ocorreu em 1960 e foi chamado de I Festa da Música Popular Brasileira, mas acabou não contando com cantores e compositores muito famosos e, por isso, sua repercussão foi mínima. A final, que aconteceu no Guarujá, interior de São Paulo, não foi transmitida pela televisão, apenas pela rádio Record e não mobilizou o público como o que aconteceu nos anos seguintes.

Nessa primeira edição, os diretores ainda não estavam convencidos de que um festival seria uma atração rentável e acabaram realizando o evento para manter uma relação política amigável. Em entrevista ao site R7¹, Paulinho Machado de Carvalho, então diretor da TV Record, contou que o festival foi realizado exclusivamente a pedido do então governador paulista Jânio Quadros.

De acordo com Mello (2010, p. 14), a ideia de fazer esses festivais era mais antiga e já havia sido concretizada no Brasil:

O conceito de festival de música popular ou de festival de canção, que se estabeleceu nos anos 60, já existia no Brasil, embora com outro título: eram os concursos de músicas carnavalescas promovidos com sucesso no Rio de Janeiro desde a década de 30. Nesses concursos de músicas de carnaval, os principais ingredientes que faziam parte dos festivais, mais de 30 anos depois, já estavam presentes, tais como a rivalidade, a intensa participação do público e as estratégias para vencer o concurso. O auge dos concursos de carnaval se deu na década de 30. Nos anos 60, esses concursos ganharam um novo visual e se transformaram nos grandes festivais – que viraram célebres e foram um capítulo muito importante na história musical do país.

Em 1964, o produtor musical Solano Ribeiro amadurecia o projeto de um evento que pudesse reunir compositores e intérpretes daquela música brasileira que vinha sendo ouvida nos bares, nos shows das universidades, nas reuniões em residências particulares e no Teatro de Arena (que organizava shows semanais com compositores da época). De acordo com Mello (2010, p. 58), ele já comentava com

¹ A entrevista está no site A Era dos Festivais, um especial organizado pela TV Record sobre esta época. Disponível em <http://www.eradosfestivais.com.br/festivais.php?idMidia=9&idFestival=2>. Acessado em 18/10/2010.

amigos sobre sua ideia de levar essa nova música para a televisão. Para tanto, Solano buscou referências no Festival de Sanremo².

Então, em 1965 a TV Excelsior aproveitou o momento de ebulição musical e também entrou no mercado das grandes disputas da música brasileira: o 1º Festival da Excelsior teve grande êxito junto ao público, contando com a organização de Solano, que, no ano seguinte, acabou rompendo com a emissora e passou a trabalhar na organização do festival da emissora concorrente, a Record. A canção vencedora da 1ª edição do festival foi *Arrastão*, interpretada por Elis Regina, que, com isso, começou a ser nacionalmente reconhecida e tratada como uma grande promessa da música brasileira.

Nesse mesmo ano, a TV Record lançou os programas *O Fino da Bossa* (que ia ao ar quartas, às 21h), com Elis Regina e Jair Rodrigues, e *Jovem Guarda* (que ia ao ar às 17h de domingo), com Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Vanderléia; o programa acabou virando o maior sucesso de todas as séries de musicais, em especial entre os mais jovens. O programa de Elis e Jair atraía outro público, mas também era líder absoluto de audiência; formava filas e grandes disputas para assistir à gravação.

Esses dois programas eram tudo o que as emissoras poderiam querer como promoção, pois geravam muita polêmica. Além da disputa acirrada, os festivais tinham clima de espetáculo, e o público participava ativamente das escolhas dos jurados. O resultado das decisões era a música popular brasileira sendo discutida nas ruas de São Paulo como se fosse futebol. Os shows musicais começavam a dominar as grades de programação dos canais de televisão.

Nessa época, a Record detinha todos os artistas renomados. De acordo com Motta, “se você não estava lá, não existia”. Roberto Carlos também apresentava um programa diário na rádio Jovem Pan, em que ele divulgava seu programa de televisão dominical. Aproveitando um meio consolidado como o rádio para divulgar as novas atrações, a televisão começava a tomar seu espaço e a ser incluída no mercado musical.

Depois que Solano foi para a Record – alegando atrito com a principal patrocinadora do festival, a Rhodia, indústria que fabricava tecidos –, ele traçou uma grande trajetória na emissora, mas o festival que se perpetuaria na história da música

² O festival de Sanremo é um dos eventos de música mais importantes do mundo. É realizado desde 1951, na cidade de mesmo nome, na Itália.

popular brasileira ainda estava por vir. De acordo com Priolli (1985, p. 28), os planos de Solano interessavam à Record, e a emissora

não levou muito para entender o que tinha nas mãos. Percebeu rapidamente que um casamento com a música popular, em shows de auditório, seria a sua brecha para atingir a liderança de audiência, já que não tinha um grande cast e nem fazia novelas.

Os shows populares eram uma ótima fórmula para as emissoras: aliavam o baixo preço de produção – os festivais eram realizados ao vivo e no formato concurso, sem cachê para os participantes, só para as músicas vencedoras – com uma grande repercussão e audiência. Eles colaboraram significativamente também para a inclusão da televisão no cotidiano dos brasileiros, que naquele tempo ainda estavam se acostumando com a presença da nova tecnologia.

Após um começo em que se aproveitou de fórmulas já conhecidas dos brasileiros, como as linguagens do rádio e do cinema, a tevê no final dos anos 60 atingia um grande público: em 1968 os aparelhos de televisão passavam da marca dos dois milhões (MATTOS, 1990, p. 95). A Era dos Festivais, então, acertou em cheio a expectativa desse público que estava nascendo: os espetadores televisivos. As festas da música popular tinham características de espetáculo, já que envolviam disputas, ineditismo e muita emoção, o que cativava e envolvia os brasileiros. A indústria cultural fervia no país, com sua produção em série de cultura média a disposição para o consumo da massa.

3. CINEMA E INTERTEXTUALIDADE

Neste capítulo, vou abordar as questões do intertexto no cinema documental de colagem de imagens. Primeiro, trato do conceito de cinema documental de arquivo, trazido por Jean Claude Bernardet e por Beavais. Em seguida, trabalho com dois conceitos da análise de discurso (AD), que são o intertexto e o dialogismo. Ambos partem da compreensão de que um texto não pode ser considerado totalmente puro em seu discurso, visto que ele se apropria de ideologias já criadas, sendo sempre uma releitura de obras já produzidas por outrem. O dialogismo foi proposto pelo russo Bahktin; e no Brasil, Milton José Pinto e Helena Brandão trabalham com esse autor. Por fim, faço a proposição de utilização dos conceitos de intertexto dentro do cinema documental de colagem, já que como produto cultural midiático ele está intimamente ligado aos conceitos propostos primeiramente ao texto escrito, mas que se encaixam nos textos e na comunicação audiovisual.

3.1. O CINEMA DOCUMENTAL BRASILEIRO DE ARQUIVO

Com Lumière, o cinema nasceu como documentário. As primeiras imagens exibidas para o público em tela grande não mostravam muito mais do que cenas do cotidiano. De lá para cá, a tecnologia e o desenvolvimento da linguagem cinematográfica foram, aos poucos, transformando o cinema. Hoje, falamos de produtos audiovisuais, que possuem diversas referências técnicas e estéticas, transformando-se em um produto complexo, com diferentes leituras e gêneros. São livros adaptados ao produto audiovisual, imagens de televisão sendo inseridas em filmes, curtas-metragens sendo adaptados para a exibição na TV, e o cinema ficcional se hibridizando com o documental. Os filmes contemporâneos cada vez buscam atingir mais público e, com isso, a mistura de gêneros e temáticas acerta em cheio o interesse mercadológico.

Com todas essas questões permeando o meio, fica a dúvida: o que é um documentário? Uma grande parte da produção ficcional está baseada em fatos reais ou biográficos que estimularam alguém a escrever alguma história. No lado oposto, os documentários são claramente atravessados por opções do diretor, bem como a inserção de depoimentos e sua edição cuidadosamente trabalhada. Assim sendo,

alguns principais teóricos do gênero tiveram grande dificuldade em conceituar esse gênero, como foi o caso de Arthur Omar, que chegou a afirmar que o documentário carecia de “história própria”, de “linguagem autônoma” e de “independência estética”, e Jean Claude Bernardet, que escreveu sobre o documentarista como um observador discreto que pretende mostrar a vida como ela é.

Sílvio Da-Rin apresentou os obstáculos para se especificar o que são os filmes documentais:

O termo documentário não depositário de uma essência que possamos atribuir a um tipo de material fílmico, a uma forma de abordagem ou a um conjunto de técnicas. Todas as inúmeras tentativas que conhecemos de explicar o documentário a partir da absolutização de uma destas características, ou de qualquer outra isoladamente fracassam. (2004, p. 18)

Aqui, não pretendo definir conceitualmente o que é documentário, mas sim explicitá-lo partindo da expressão “tratamento criativo da realidade”, utilizada por Sílvio Da-Rin (2004, p.16). Apesar de se tratar de uma expressão vaga, como afirma o próprio autor do texto, o esclarecimento do termo é peça importante para a análise documental que se segue, até para que o público consiga enxergar que o que se vê no filme *Uma Noite em 67* não é a realidade pura e total do Festival da Canção realizado pela TV Record em 1967, mas sim um recorte escolhido pelos dois diretores. Mesmo buscando evidenciar o real, o documentário cria diversas situações para que o filme aconteça, e não somente reproduz um tempo perdido no passado. A forma de captação das imagens, a edição e a montagem também ajudam a criar uma narrativa quase fictícia sobre o real.

Bernardet (2003, p. 37) já advertiu para essa confusão comum aos espectadores em seu texto sobre o filme *Os Anos JK* (Silvio Tendler, 1980): “Vemos um discurso. Se o discurso tiver sido montado habilmente, quase não perceberemos e ficaremos com a impressão de tê-lo [JK] visto descer a rampa do planalto, quase como se tivéssemos estado lá.”

Dentro da história do documentário no país, existe um gênero chamado cinema de arquivo. Esse tipo de produto audiovisual se utiliza de imagens já existentes e, a partir delas, constrói uma narrativa que se propõe a retomar um determinado tempo histórico a partir de imagens daquele tempo. O cinema ou filme

de arquivo são as produções em que se utilizam de filmes pré-existentes na construção de sua obra:

Existem cineastas que se utilizam de elementos filmados por outros que, apropriando-se de fragmentos de imagens diversas, constroem o seu próprio filme. Esses filmes de arquivos são conhecidos como found footage. Esse termo refere-se a “prática de montar um filme, apropriando-se de elementos encontrados, dissimulados, retidos, desviados, não filmados pelo cineasta, mas que ele recicla. (BEAUVAIS, 2004, p. 82 apud MACIEL e RIBEIRO, 2009, p. 1)

A ideia de utilizar imagens de arquivo para a construção de um produto audiovisual não é recente: vem desde *Viagem ao Brasil* (1927), de Vital Ramos de Castro, segundo Labaki (2006, p. 15). Neste registro, Castro reuniu filmes do Carnaval brasileiro e os levou a Paris, onde os juntou para obter um retrato da festa popular brasileira. Na filmografia nacional, o gênero está presente, por exemplo, nas obras de Sylvio Back e Sílvio Tendler e, mais recentemente, Marcelo Masagão e José Padilha. Nossa mídia, tanto intencionalmente como à revelia, é instrumento para a articulação da memória. (SILVERSTONE, 2002, p. 234)

Durante os anos 1980, o recurso de reutilização de imagens começou a ser usado para poder se fazer cinema na época da ditadura civil-militar. Durante os anos de censura que o país viveu, não se tinha segurança de que as imagens produzidas poderiam ir ao ar sem a intervenção da censura, a não ser que ela já fosse conhecida do público. Além disso, essa característica criou um traço político na temática cinematográfica.

Sylvio Back dirigiu dois filmes do gênero: *Revolução de 30* (1980), que se utiliza de fragmentos de arquivo para uma reconstrução cinematográfica da década de 1920 e *Jânio 20 anos depois*, que foi realizado em 1981. Ambos utilizam fotografias, filmes documentários e de ficção da época, além de depoimentos, para uma revisita a este período histórico brasileiro.

Também tendo como personagens principais de seus longas-metragens figuras políticas reconhecidas nacionalmente, o brasileiro Sílvio Tendler dirigiu outros dois filmes de arquivo: *Os Anos JK* (1980) e *Jango* (1984), que foi o quinto documentário mais visto na história dos cinemas do país, com 558.313 espectadores. Tendler

também é o diretor do primeiro colocado da lista, *O Mundo Mágico dos Trapalhões* (1981), com 1.892.117³.

O filme de 1984, de Tandler, se propõe a fazer uma releitura da época brasileira em que João Goulart era o presidente do país. O diretor, em entrevista, fala que a opção pela estética de colagem de diferentes imagens se deu por questões financeiras, mas depois do resultado final percebeu o efeito das imagens reais sobre o espectador:

o importante no caso é que se eu tivesse todo o dinheiro do mundo e tivesse contado a história do Jango em ficção ela não teria a força desse filme feito com imagens sujas e arranhadas pelo tempo. A importância é o resgate dessas imagens. E as pessoas que se emocionaram com essas imagens, daquilo que viveram ou desconheciam, imagens de um país real (TENDLER, 2004, p. 72-73, apud MACIEL e RIBEIRO, p. 7, 2004).

Bernardet, em 2003, acrescentou um apêndice ao livro *Cineastas e Imagens do Povo* (2003), em que trata do filme *Os Anos JK*. A partir da análise do filme, ele faz uma reflexão a respeito da formação, ou deformação, de memória que estes filmes de colagens trazem:

O que me parece sustentar a construção do filme – tal como a descrevo – é que a história fornece lições e devemos aprender com ela. E a história, de fato, fornece lições, modelos políticos etc., mas ela só fornece as lições e modelos que se puserem previamente nela. Na medida em que os autores de *Os anos JK* elegeram JK como modelo, mesmo com ressalvas, eles constroem a história de modo a que ela lhes forneça, e a seu público, o modelo que puseram. A história devolve o que foi investido nela. (BERNARDET, 2003, p. 247)

As descrições dos fatos e épocas que estes documentários relatam emergem de preocupações do aqui e agora (do momento do filme, claro). São releituras que se utilizam da estratégia representacional do drama, com ajuda da narrativa e do poder que a imagem reconstruída pode ganhar.

Como bem lembra Silverstone, as memórias da mídia são memórias mediadas. A tecnologia que hoje é utilizada para estes fins tanto conectou como interveio. Criou ligações e nexos entre os fatos que não são parciais, e que passaram pela escolha do

³ Fonte ANCINE; disponível em <http://www.ancine.gov.br/oca/relatorios.htm>, acessado em 31/10/2010.

cineasta. “Toda memória é parcial. E, na retórica da mídia, o que se está oferecendo é uma visão do passado que inclui, mas também exclui.” (SILVERSTONE, 2002, p. 242 e 243)

Uma década mais tarde, após a série de filmes sobre figuras políticas, Marcelo Masagão se utilizou dos arquivos de imagens para fazer *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (1998), com ajuda apenas de um computador doméstico. O filme atingiu a surpreendente marca de quase 59 mil espectadores (LINS e MESQUITA, 2008, p. 10), o que para a média de documentários nacionais é um público considerado alto. Sem grandes recursos, o diretor fez uma leitura para o livro *Era dos Extremos* (1994), do historiador britânico Eric Hobsbawm, através da montagem de imagens aleatórias produzidas no século XX. As imagens utilizadas foram tiradas de emissoras de televisão e arquivos históricos e foram escolhidas pelo próprio diretor, que afirmava que eram as imagens que marcaram o último século. Sobre isso, afirmou Bernardet:

O simples resgate de imagens-documento do passado parece ser o próprio reerguimento da história soterrada, que falaria por si só. As imagens, de fato, falam muito pouco, ou melhor, a potencialidade de fala que elas têm é enorme, mas sempre tão dispersa e tão ambígua, que elas nunca apresentariam o discurso da história, caso não fossem rigorosamente domadas e enquadradas por uma série de mecanismos (seleção, montagem, música, locução) que as levassem a dizer o que se quer que digam. (2003, p. 248)

Um dos últimos exemplos de documentário de arquivo realizados no Brasil, e que teve muito sucesso, foi *Ônibus 174* (José Padilha, 2004). O filme faz uma colagem de imagens da transmissão televisiva do sequestro a um ônibus na Zona Sul do Rio de Janeiro ocorrido em 12 de junho de 2000, e intercala a essas imagens depoimentos sobre o ocorrido e a respeito do sequestrador, Sandro Nascimento. Esse longa-metragem de arquivo abandona as personalidades famosas – comuns nos documentários citados até aqui por possuírem vários registros públicos históricos – e resgata a história de uma personagem socialmente marginal. Essa estrutura narrativa deu um caráter humano ao sequestrador e mostrou sua história de abandono, o que foi fundamental para a construção do enredo dramático.

E um filme documental é sempre uma construção narrativa tanto quanto o drama, a comédia ou a aventura. Os diretores se valem de um roteiro para fazer cumprir todo o programado antes da filmagem, e os processos de decupagem e montagem acabam moldando a história real de acordo com as escolhas do cineasta.

No cinema documental de arquivo, os diretores optam por não utilizar a câmera em alguns momentos, fazendo um reaproveitamento de imagens e se apropriando da filmagem de outra pessoa, da visão de outrem. Nesse processo, o diretor do filme continua fazendo opções estéticas e históricas, porém sobre outro contexto: ele não é mais o produtor primário das imagens; ele agora age como um filtro seletor, que têm o poder de escolha do que será reutilizado. Ou como afirma Bernardet (2003, p. 248): “neste processo, as imagens, catadas no acervo das imagens cinematográficas do passado, têm a função legitimadora, dão chancela de autenticidade ao modelo escolhido”.

Assim, a possibilidade de fragmentar a imagem pode mudar tudo. A edição e a narrativa que acompanham as imagens produzem um novo produto, que não a história original. Um documentário é só uma versão da história, e no caso do documentário de arquivo passa pelas opções não só de quem primeiramente produziu a imagem, mas passa também por aquele que as escolheu posteriormente.

Com toda essa complexidade, o cinema passa a representar uma ponte entre o passado e o presente, nos quais são inseridos os suportes para a nossa memória – imagens, depoimentos e reconstruções, por exemplo –, que funcionam como mediadores entre essas duas instâncias do tempo. Os filmes são exemplos de locais onde a memória é atualizada e difundida:

É desses debates que emergem meu argumento sobre a importância central da mídia para a construção da memória contemporânea. Não há uma divisão inequívoca entre a representação histórica do passado e a popular. Elas se fundem, como também rivalizam, no espaço público. E, juntas, definem para nós tanto os textos como os contextos: para a identidade, a comunidade e, na base dessas duas, para a crença e a ação, que talvez sejam os fatores mais importantes. Estudar a relação da mídia com a memória não é negar a autoridade do evento que é o foco da recordação, mas insistir na capacidade da mídia de construir um passado público, assim como um passado para o público. A textura da memória se entrelaça com a textura da experiência. Memória é trabalho: nunca é formada no vácuo, tampouco seus motivos são puros (YOUNG, 1993, p.2 apud SILVERSONE, 2002, p.237)

Imprescindível, então, lembrar que o tempo passado que surge é imperfeito, pois na verdade é impossível de ser reconstruído na sua totalidade. Esses suportes da memória, apesar de serem historicamente necessários para lidarmos com o passado, acabam sendo indiretos e incorretos.

Assim como os historiadores, esses cineastas não procuram reconstruir a realidade de ontem em estado bruto. Ao contrário, eles interrogam o engano evidente propõem outras leituras. Sabendo que não podem ensinar com exatidão sobre todos os aspectos do passado, reorganizam-nas, associam-nas a sons e vozes, confrontam-nas com outros documentos, sublinham as contradições, tudo para tentar dar-lhe uma consciência de história. Elaborando seu assunto a partir de elementos encontrados nos arquivos [...], eles também mantêm uma distância, adotam um ponto de vista, constroem seu objeto com atenção. (VERAY, 2004, p. 57-58 apud MACIEL e RIBEIRO, 2009, p. 7)

O cinema documental de arquivo surgiu no Brasil como uma alternativa para livre expressão em plena ditadura civil-militar. Hoje, com suas temáticas expandidas, se configura com uma grande facilidade de comunicação com o público, já que todos os filmes se referem à história comum dos brasileiros.

Aliado a isso, as facilidades tecnológicas tornam os equipamentos mais baratos e acessíveis – como a captação em câmeras digitais e a edição em ilhas não-lineares – e melhoram a capacidade de recuperação de materiais. Portanto, atualmente aqueles que têm boas ideias e que antes precisariam de muito mais para serem executadas ganharam a possibilidade de mostrar suas ideias ao mundo.

3.2. INTERTEXTO

Os documentários de arquivo estão repletos de textos e imagens com diferentes fontes. Nessa forma de discurso, informações anteriores são reaproveitadas para se contar uma história. Na literatura, o conceito de intertexto dá conta dessa realidade, a qual a produção literária é uma colcha de retalhos de diversos autores anteriores. A teoria do intertexto está fundamentada no princípio do dialogismo, no qual o filólogo russo Bakhtin focou seus estudos no início do século XX. A partir desses estudos, surgiu a compreensão de que textos são discursos heterogêneos, dotados de noções de ideologia e poder e que se relacionam com outros discursos e também com seus receptores:

Toda a essência da apreensão apreciativa da enunciação de outrem, tudo o que pode ser ideologicamente significativo tem sua expressão no discurso interior. Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores. Toda a sua atividade mental, o que se pode chamar de o “fundo perceptivo”, é mediatizado para

ele pelo discurso interior e é por aí que se opera a junção com o discurso apreendido do exterior. (BAKHTIN, 1977, p. 147)

O filólogo foi quem tratou pela primeira vez da noção de que todo texto se constrói por um debate com outros e com suas relações exteriores a ele. Para ser possível compreendê-lo e analisá-lo, então, é preciso, definir os discursos como práticas sociais, já que eles dependem de uma interpretação e de uma releitura dos receptores, os quais são também sujeitos ativos na construção da linguagem.

De acordo com Helena Brandão (1997, p. 12), a linguagem é lugar de conflito, de confronto ideológico, e não pode ser estudada fora da sociedade, uma vez que os processos que a constituem são histórico-sociais. Há uma relação recíproca entre o produtor e o receptor de um enunciado, assim ambos são os responsáveis pelas construções de discurso. Segundo Milton Pinto (1999, p. 24),

A definição do discurso como resultado histórico-social implica na compreensão de que a linguagem verbal e as outras semióticas com que se constroem os textos são partes integrantes do contexto e não alguma coisa de caráter puramente instrumental, externa às pressões sociais.

É importante perceber que dentro de um texto, há sempre um contexto, que pode modificar totalmente o significado do discurso. Ainda de acordo com Milton Pinto (1999, p. 44), os textos são moldados pela relação social, mas também recebidos pela sociedade, de um modo que podem ser tanto transformativos como reprodutivos.

Então, há um fluxo permeável entre os fatores internos e os externos da linguagem. O pensamento, quando passa a ser fala externa, deixa de ser um bem privado e torna-se um bem público, tendo chance, assim, de agir e interagir sobre o mundo. Os enunciados não são indiferentes uns aos outros nem auto-suficientes; eles se refletem mutuamente, criando ligações particulares entre eles.

Para a análise de textos na pesquisa social, é importante não encarar o texto como documento único da verdade, mas sim como apenas uma voz que nos reconta os fatos a partir de seu ponto de vista e recorte pessoal:

Utilizar textos na pesquisa social, sem abordá-los com instrumentos linguísticos ou semiológicos adequados, leva o cientista social com frequência a só levar em conta seu valor documental imediato, isto é, a considerá-los inocentemente como “transparentes” em relação ao universo representado, confiando na letra do texto, o que significa, e apesar dos protestos em contrário,

tratá-los como independentes dos contextos, aí sim de modo imanente, esquecendo-se sua “opacidade” ideológica, que a análise do discurso coloca em primeiro plano. (PINTO, 1999, p. 25)

A reprodução de um discurso, a partir do momento em que é descolada de seu contexto primitivo, acaba tornando-o outro, utilizado em benefício do novo autor. A utilização do texto original em outro contexto acaba expondo-o a outras formas de produção e o insere em outro discurso, modificando a sua organização primitiva:

Para a análise de discursos, todo texto acaba por passar pelo crivo do autor. E ele, encarado como sujeito, é portador de ideologias, visões de mundo e opiniões. Toda produção discursiva é o resultado de um processo de consumo ou reconhecimento de outros discursos (PINTO, 1999, p. 43).

Na relação entre produtor e receptor, estão implícitas também relações de poder, como Bakhtin (1977, p. 147) também tratou em sua obra:

Mas esses esquemas [sintáticos] e suas variantes só podem ter surgido e tomado forma de acordo com as tendências dominantes da apreensão do discurso de outrem; além disso, na medida em que esses esquemas assumiram uma forma e uma função na língua, eles exercem uma função reguladora, estimulante ou inibidora sobre o desenvolvimento das tendências da apreensão apreciativa, cujo campo de ação é justamente definido por essas formas.

O texto deve ser visto, então, de maneira global, como se fosse uma colcha de retalhos no qual estão presentes diversas referências anteriores:

Para a análise de discursos, todo texto é híbrido ou heterogêneo quanto à sua enunciação, no sentido de que ele é sempre um tecido de “vozes” ou citações, cuja autoria fica marcada ou não, vindas de outros textos pré-existentes, contemporâneos ou do passado.” (PINTO, 1999, p. 27)

Outro fator importante para salientarmos aqui é que o emissor faz inferências para suprir lacunas e dar coerência ao texto. Ao construir o nosso discurso, utilizamos diversas fontes e informações anteriores para contar uma história. Para tanto, precisamos interligá-las e, ao realizar esse processo, optamos por diferentes tipos de nexos, que têm conotações iguais ou diferentes às do primeiro emissor. Segundo Pinto (1999, p. 61),

ao produzirem um texto para se comunicar, as pessoas utilizam a linguagem verbal e outros sistemas semióticos (como as imagens)

com três funções básicas: construir o referente ou universo de discurso ou mundo do qual seu texto fala (função de mostração), estabelecer os vínculos socioculturais necessários para dirigir-se ao seu interlocutor (função de interação) e distribuir os afetos positivos e negativos cuja hegemonia reconhece e/ou quer ver reconhecida (função de sedução).

A marcante presença da intertextualidade, a pluralidade de textos em um só e a impossibilidade de se encontrar uma fonte original onde nasce o texto são características culturais da pós-modernidade. De acordo com Jameson (1988, p. 43),

Esse momento cultural chamado de pós-modernismo se refere a “algum momento posterior à Segunda Guerra Mundial em que um novo tipo de sociedade começou a emergir (uma sociedade variavelmente descrita como sociedade pós-industrial, capitalismo multinacional, sociedade de consumo, sociedade de mídia etc.)

Ainda de acordo com o autor, o pós-modernismo passa exatamente pelo pastiche e pela morte do sujeito tratado como único e intocável. O sentimento do homem pós-moderno é o de que a inovação não é mais possível, então só resta aos artistas imitarem os estilos mortos, falando “com máscaras e com vozes dos estilos do museu imaginário” (JAMESON, 1988, p. 31).

3.3. DOCUMENTÁRIO DE ARQUIVO E INTERTEXTO

O fenômeno da intertextualidade não ocorre somente na língua, mas também nas diversas formas de comunicação, como os produtos culturais e midiáticos, entre eles, os audiovisuais. De acordo com Pinto (1999, p. 33), nas imagens também encontramos intertextualidade, enunciadores e dialogismo, tal como nos textos verbais:

Há uma longa tradição de diálogo e colaboração entre cinema, televisão e meios eletrônicos. No momento atual, a eletrônica está introduzindo uma grande desordem no interior da cinematografia, na sua maneira de olhar para o mundo, de contar histórias ou pervertê-las, de combinar sons e imagens, de produzir e distribuir materiais audiovisuais, de assistir aos filmes. (VERITÁ 1990, p. 95 apud MACHADO, 2008, p. 211)

Com isso, o estudo literário do dialogismo pode ter seus termos estendidos para a análise dos meios de comunicação de massa. Podemos ler os filmes e impôr a

eles o estatuto de texto cinematográfico sem, é claro, esquecer de firmar a materialidade significativa da imagem. A comunicação semiótica dessas imagens, inclusive, já passa pela questão do intertexto e pela composição do discurso.

O cinema é uma imagem dialógica por excelência. Se pararmos para analisá-lo, é possível encontrar uma cultura polifônica, primeiramente, pela união que ele faz dos meios fotográfico e sonoro. São dois discursos distintos que se interrelacionam, construindo um hibridismo tecnológico já nas primeiras definições desse conceito.

De acordo com Arlindo Machado (2008, p. 64-69), fotografia, cinema, televisão e vídeo foram, durante muito tempo, pensados e praticados de forma independente por grupos diferentes e que quase nunca se comunicavam ou trocavam experiências. Mas, no campo da comunicação, chegou um momento em que a divergência entre os meios tornou-se improdutiva, limitativa e beligerante, deixando claro que a melhor alternativa pode estar na convergência. Em lugar de pensar os meios individualmente, o que começa a interessar agora são as passagens que se operam entre os meios, e de que forma eles se interligam:

As fronteiras formais e materiais entre os suportes e as linguagens foram dissolvidas, as imagens agora são mestiças, ou seja, elas são compostas a partir de fontes as mais diversas – parte é fotografia, parte é desenho, parte é vídeo, parte é texto produzido em geradores de caracteres e parte é modelo matemático gerado em computador. Cada plano agora é um híbrido, em que já não se pode mais determinar a natureza de cada um de seus elementos constitutivos, tamanha é a mistura, a sobreposição, o empilhamento de procedimentos diversos, sejam eles antigos ou modernos, sofisticados ou elementares, tecnológicos ou artesanais. (MACHADO, 2007, p. 69-70)

As novas tecnologias permitem um diálogo ainda maior entre os meios, aumentando mais ainda a possibilidade de hibridismo e troca entre diferentes suportes. Os recursos de edição digital permitem hoje misturas de diferentes imagens, fazendo combinações inesperadas. E, logo após, recombina-as ainda mais:

Do espaço isotópico da figuração clássica, baseado na continuidade e na homogeneidade dos elementos representados, passamos agora ao espaço politópico, em que os elementos constitutivos do quadro migram de diferentes contextos espaciais e temporais e se encaixam, se encavalam, se sobrepõem uns sobre os outros em configurações híbridas. (MACHADO, 2007, p. 76)

Além da intertextualidade dos meios e da tecnologia, os filmes travam um verdadeiro cabo de guerra entre a criação artística e a produção midiática – o cinema é uma arte e também um meio de comunicação de massa. Nos dias de hoje, os produtos culturais se mostram muito mais híbridos e turbulentos do que já foram.

Segundo Arlindo Machado,

o mundo das mídias, com sua ruidosa irrupção no século XX, tem afetado substancialmente o conceito e a prática da arte, transformando a criação artística no interior da sociedade midiática numa discussão bastante complexa. [...] Ainda hoje, em certos meios intelectuais, há uma controvérsia sobre se o cinema seria uma arte ou um meio de comunicação de massa. Ora, ele é as duas coisas ao mesmo tempo, se não for ainda outras mais. Já houve um tempo em que se podia distinguir com total clareza entre uma cultura elevada, densa, secular e sublimada e, de outro lado, uma subcultura dita “de massa”, banalizada, efêmera e rebaixada ao nível da compreensão e da sensibilidade do mais rudo dos mortais. Se em tempos heróicos, como aqueles da Escola de Frankfurt por exemplo, a distinção entre um bom e um mau objeto de reflexão era simplesmente axiomática, nestes nossos tempos de ressaca da chamada “pós-modernidade” a cisão entre os vários níveis de cultura não aparece tão cristalina. (2007, p. 23-24)

E as fronteiras também não estão tão claras no cinema devido às mudanças tecnológicas, que modificam a forma como ele se relaciona com as imagens. Novas questões sobre a produção do discurso surgem junto com a aparição de novas tecnologias. O material fornecido adquire novas significações. Dessa forma, as imagens que participam do filmes se combinam e se contaminam, criando um produto totalmente novo e híbrido:

Como toda técnica, as rotinas e procedimentos profissionais são em geral considerados ideologicamente neutros por seus usuários, mas é por meio deles que os participantes num processo de comunicação constroem suas identidades e relações mútuas e selecionam os conteúdos que estarão em jogo no evento comunicacional, deixando as marcas que nos textos levam à contextualização promovida pelo analista. (PINTO, 1999, p. 49)

Nos documentários de arquivo, há uma apropriação e uma ressignificação das imagens que saem de um lugar de origem e são aplicadas em outro ambiente, gerando novos significados e compreensões. Nesse tipo de cinema, não cabe mais ao cineasta a tarefa de obter as imagens, mas sim a de organizar esses fragmentos, atribuindo novos sentidos a eles. “Essa prática, por si só, tem o valor evidente de manifesto teórico, porque restringe de fato a responsabilidade criadora do cineasta às

organizações e não registro das imagens.” (AUMONT, 2008, p. 156 apud MACIEL e RIBEIRO, 2009, p. 6)

Desta forma, se modificam diversas relações do filme com ele mesmo, com seu público e até mesmo com as outras obras com as quais ele dialoga.

Essas imagens retiradas do contexto acabam por revelar novos sentidos, significados ocultos, diferentes do original. “Esse deslocamento é essencial, à medida que marca a apropriação, e também a irrupção do intempestivo, constituindo uma significativa inovação” (BEAUVAIS, 2004, p. 83 apud MACIEL e RIBEIRO, 2009, p. 6).

A construção do texto nos documentários se dá por meio de um material de base que se localiza em arquivos históricos. Mas que material é esse? De acordo com BERNARDET (2003, p. 250), esse material já se trata da crônica dos vencedores:

É de se perguntar que marcas deixa o cinejornal nos filmes de montagem históricos, já que os autores não têm outro material documentário a que recorrer. Dificilmente se poderá mostrar imagens que não sejam das elites e/ou que não sejam as do ponto de vista das elites. (BERNARDET, 2003, p. 251)

Historicamente, a maior parte dos filmes brasileiros de arquivo se utilizam de personagens políticos. Segundo Bernardet (2003, p. 251), a recuperação, revalorização, ressignificação das imagens cinematográficas ligadas à história do Brasil acabam operando predominantemente, se não totalmente, no âmbito do poder. Foi assim com os filmes *Jango* (1984) e *Revolução de 30* (1980). Então, quando falamos de poder político, precisamos sempre levar em consideração a imagem pública do personagem. Essa história, que vem dos arquivos, já foi escrita ou documentada por alguém a partir dessa imagem pública, e, portanto já não é mais a verdade absoluta e irrestrita.

Silverstone (2002, p. 233) observa que “na fluidez de tais memórias, o passado surge como uma realidade complexa, e não singular; e, como outros já disseram, a pluralidade da memória é, ela mesma, prova da pluralidade da realidade e não, em algum sentido, um engano”.

Nesse tipo de filme, o cineasta faz uma mediação entre o passado e o presente, como já citei aqui, mas ele o faz a partir de um material já mediado, já escolhido e arquivado, ou não, por outrem. Isso afeta diretamente o produto final, e não pode ser esquecido quando falamos de criação de memória a partir de um filme.

3.4 O FAZER TELEVISIVO LEVADO A CABO NO CINEMA: FORMAS DE HIBRIDISMO E INTERTEXTUALIDADE

No gênero documentário de arquivo, podem ser usadas diversas imagens para compor a narrativa fílmica. No caso dos longas-metragens já citados aqui, falamos de imagens reaproveitadas de fotografias, reportagens televisivas, coberturas ao vivo, cinejornais e, até, documentos históricos. Para lembrar uma época, pessoa ou fato são necessários diversos elementos, e o documentarista, aqui com funções de historiador, vai atrás deles para recompor o passado. Quando, para realizar esse objetivo, o diretor do filme recorre a imagens de televisão, ocorre uma fusão de linguagens distintas, a televisiva e a cinematográfica. E a partir daí, a dificuldade pode ser um pouco maior, não só pelas questões técnicas de suporte que estão envolvidas, mas pelas diferentes formas estéticas pela quais os meios se organizam.

Com os avanços tecnológicos, cinema e televisão estão cada vez se aproximando mais. Os meios, que primeiramente passaram por momentos de dispersão – principalmente por questões de fortalecimento de suas identidades –, hoje estão em um momento de convergência, tecnológica e de conteúdo. Enquanto os produtos audiovisuais parecem cada vez mais hibridizados, traçando relações de convivência pacífica entre si, os espectadores tendem a ganhar com a pluralidade e com as inovações.

Assim, vemos, por exemplo, diversos conteúdos televisivos sendo adaptados para o cinema, como os programas seriados. Nesses casos, o conteúdo, que foi pensado para o meio televisivo, passa por uma transformação na sua linguagem. A história começa a ser contada nos moldes do cinema, com maior qualidade técnica e de edição, adaptadas ao novo espaço de projeção que comporta diversos outros elementos imagéticos. No caso do cinema documentário de colagem, o que se vê são as imagens de televisão sendo usadas nos filmes para o cinema.

De acordo com Lins e Mesquita (2008, p. 44),

desde o início dos anos 90, é possível identificar sinais de uma questão que se tornou essencial para o documentário a partir do final da década: sua relação obrigatória, incontornável, com a mídia, sobretudo com as imagens produzidas nos programas de televisão, particularmente aquelas do telejornalismo. Uma relação contraditória, perturbadora, cheia de tensões e nuances, e presente em várias etapas, da realização à recepção dos filmes.

Esses filmes de arquivo citados neste capítulo têm a imagem em comum, porém foram feitos durante muitos anos através de plataformas e tecnologias diferentes, o que resultou em linguagens distintas. A tevê, por exemplo, é vista em um aparelho pequeno, na sala de casa em meio a outras atividades, diferentemente do cinema, que tem como ambiente a sala escura, que, segundo Miriam Rossini (2007, p. 168),

era própria para o sonhar coletivo; para a entrada no mundo interior do espectador, para produzir a identificação entre o espectador e a imagem especular. Essa é uma das características que ainda hoje distingue a imagem audiovisual cinematográfica da televisiva.

De acordo com essa distinção, encontramos um ponto de separação entre a tevê e o cinema no que tange a sua recepção. Por isso, os planos utilizados no meio televisivo são mais fechados daqueles utilizados no cinema, pois, por uma questão tecnológica, tudo o que está em segundo plano acaba ficando desfocado. Em planos mais fechados, há um foco maior naquilo que é necessário à compreensão por parte do espectador, e a tevê, que precisa que essa compreensão seja mais instantânea, sob pena de perder audiência, aposta nisso. De acordo com Arlindo Machado,

a primeira diferença básica entre a constituição da imagem fílmica e a da imagem televisiva ou videográfica está no fato de a primeira ser gravada em quadro fixo e na sua totalidade de uma só vez, enquanto a segunda é “escrita” sequencialmente por meio de linhas de varredura, durante um intervalo de tempo. (1998, p. 41)

Essa característica leva a imagem que é exposta em uma tela pequena a conter pouca quantidade de informação, já que o perigo de que ela se perca nos olhos do espectador é iminente. Normalmente, o diretor opta primeiro por contextualizar o público com um plano geral e, logo após, partir para planos de detalhe e close, para que o espectador possa ter uma noção universal dos acontecimentos, mas também de pequenos gestos e sutilezas. Assim, aquilo que “deve” ser visto é colocado em enquadramento fechado, para que a atenção do telespectador fique voltada para o elemento em questão. Essa concepção de imagem é importante para toda a construção da linguagem televisiva.

Além das questões de plano e enquadramento, o fazer televisivo está pautado pela rapidez de sua produção e de sua transmissão, o que demanda um projeto seriado

para dar conta do preenchimento da grade televisiva. A tevê tem uma edição mais rápida do que o cinema e prima pela velocidade com que a informação deve chegar aos seus telespectadores. Cada segundo sem uma ação atraente e surpreendente na tela pode fazer com que o telespectador se desinteresse e mude de canal. De acordo com Artur da Távola, a televisão tem uma estética superficial, já que

o produto não permanece e não permite várias leituras e interpretações, salvo as instantâneas. Por isso a “pintura” tem que ser direta, imediata, fungível, vale dizer, superficial. É a estética da superficialidade, tomada a palavra superficialidade não como conotativa de algo ruim em si, mas denotativa de uma característica do veículo que não é “boa” ou “má”. Simplesmente é. (TÁVOLA, 1984, p. 112)

Assim, a rapidez pode gerar, invariavelmente, superficialidade, mas essa característica não é de todo ruim. Artur da Távola é muito preciso ao afirmar que a comparação da televisão com outros meios de comunicação não é inteligente e nem agregadora, pois cada um tem suas particularidades, defeitos e qualidades:

Confunde-se a urgência do veículo (sic), sua natural necessidade de variação e movimentação visual com superficialidade. Aplicam-se-lhe conceitos adequados a tecnologias pré-eletrônicas como o livro, o jornalismo, a palavra escrita. Exigir da televisão extensão e detalhamento é o mesmo que cobrar de uma revista, mesmo a mais bem feita, tal nível de apropriação dos assuntos que a obrigaria a ter uma só reportagem completa por número. E mesmo assim ficaria longe de esgotar o assunto abordado. (TÁVOLA, 1984, p. 105)

A imagem dita superficial da televisão também passa pela questão do fazer “ao vivo”, uma das características dos primeiros anos da televisão e que determinou de maneira marcante a construção da estética televisiva. O “ao vivo” deixa traços marcantes na linguagem televisiva, como a agilidade e a velocidade. Quando não há a possibilidade de se trabalhar as imagens numa mesa de montagem, erros e problemas técnicos não podem ser mascarados, e a edição passa a ser um procedimento mais simples, realizado por um operador que apenas coordena a transmissão das imagens das câmeras. Esse processo garante o barateamento do processo de transmissão e também promove malabarismos estéticos importantes para a experimentação de limites e novas técnicas. Se por um lado a transmissão fica mais barata, por outro essa

característica acaba determinando novas estéticas na composição das imagens. Segundo Arlindo Machado (2003, p. 130), a TV

nasceu fazendo programas ao vivo e esse traço de rapidez e instantaneidade permaneceu até hoje, mesmo em programas gravados. Em todos os meios audiovisuais anteriores à televisão, os realizadores sempre necessitam de um tempo, de um 'recoo' para dar sentido e consistência ao material significante que estão elaborando.

Na televisão, este recoo normalmente não existe, e a reflexão e o distanciamento devem partir diretamente do espectador para dar sentido às imagens que foram observadas. Só que o cinema está tendo suas fronteiras aumentadas desde o surgimento da televisão, já que as linguagens de cada meio conversam entre si e formam hoje um produto híbrido, chamado de audiovisual. Essa definição, trazida por Arlindo Machado (2007, p. 70), vem se confirmando nas produções realizadas atualmente:

cada plano é um híbrido, em que já não se pode mais determinar a natureza de cada um de seus elementos constitutivos, tamanha é a mistura, a sobreposição, o empilhamento de procedimentos diversos, sejam eles antigos ou modernos, sofisticados ou elementares, tecnológicos ou artesanais.

Com os processos digitais incluídos no audiovisual, o que no Brasil tomou forma a partir da década de 1990, as técnicas dos meios ficam cada vez mais semelhantes, e a partir daí torna-se mais difícil delimitar as fronteiras exatas entre os diferentes suportes. Essa presença mútua da televisão no cinema e do cinema na televisão é uma forma de hibridizar não só os meios, mas também os textos, trazendo, assim, um discurso polifônico à tona:

A língua pode esforçar-se por delimitar o discurso citado com fronteiras nítidas e estáveis. Nesse caso, os esquemas linguísticos e suas variantes têm a função de isolar mais clara e mais estritamente o discurso citado, de protegê-lo de infiltração pelas entoações próprias ao autor, de simplificar e consolidar suas características linguísticas individuais. Toda a essência da apreensão apreciativa da enunciação de outrem, tudo o que pode ser ideologicamente significativo tem sua expressão no discurso interior. Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores. Toda a sua atividade mental, o que se pode chamar de o "fundo perceptivo", é mediatizado para ele pelo discurso interior e é por aí

que se opera a junção com o discurso apreendido do exterior.
(BAKHTIN, 1977, p. 149)

A utilização do termo mediatizado por Bakhtin é recorrente no estudo dos meios de comunicação, grandes responsáveis pela mediação dos conteúdos com as grandes massas. No processo informativo e de entretenimento, os *media* constituem, ao mesmo tempo, meios de expressão e também intermediários na transmissão de uma mensagem.

De acordo com Miriam Rossini (2007, p. 240),

numa imagem mecânica como é a cinematográfica, o referente coincide com a representação. Com isso, tem-se a ilusão de que a construção do objeto do discurso não partiu da imaginação de alguém. O que está representado é o próprio real; produz-se, assim, uma ilusão referencial chamada de efeito de real: a narrativa cinematográfica parece não descrever o real, mas sim apreendê-lo para apresentá-lo, intacto.

Esse efeito de real é muito comum no espectador do documentário. A voz da memória é delegada ao diretor a partir do momento em que o público senta na sala de projeção, quase como se fosse um receptor passivo para absorver tudo aquilo que aquela voz transmite. Mas essa passividade não é real, já que o telespectador também é sujeito da mensagem que ele está recebendo, se apropriando ou não de falas, imagens, conceitos e contextos.

O cinema engloba essas questões de intertexto e hibridismo por suas características polifônicas. Já no princípio, quando misturam imagem e som, os filmes partem de uma combinação dialógica. Através desses muitos discursos presentes no texto filmíco, é construída uma nova obra autoral. Assim, a convergência midiática tende a aumentar ainda mais as possibilidades de misturar textos e contextos no cinema. No capítulo a seguir, fazemos uma análise a respeito dessas questões pontuadas em uma obra cinematográfica selecionada.

4. A CONVERGÊNCIA MIDIÁTICA E O INTERTEXTO EM *UMA NOITE EM 67*

A fim de exemplificar como os processos da intertextualidade e do hibridismo tecnológico se dão em um produto audiovisual, escolhemos como estudo de caso o documentário brasileiro *Uma Noite em 67*, dirigido pelo publicitário Renato Terra e pelo jornalista e crítico cinematográfico Ricardo Calil. Esse longa-metragem mostra a final do III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, que foi realizado no Teatro Paramount, que fica no centro de São Paulo. Era 21 de outubro de 1967, e aquele foi um dos pontos altos da produção musical brasileira dos anos 1960. O filme de Terra e Calil resgata, diretamente da TV Record, as imagens históricas daquela noite, e costura entre elas depoimentos inéditos dos principais personagens envolvidos: os músicos Chico Buarque, Caetano Veloso, Roberto Carlos, Gilberto Gil, Edu Lobo e Sérgio Ricardo; o jornalista Sérgio Cabral, que era da turma de jurados; e o produtor musical Solano Ribeiro.

O filme foi lançado no Brasil em 2010 e é considerado um recordista de público para um produto nacional. É o oitavo filme brasileiro mais visto do ano, sendo o primeiro colocado no gênero documentário, tendo levado mais de 80 mil espectadores ao cinema – muito a frente do segundo colocado no gênero, *Dzi Croquettes*, (Tatiana Issa e Raphael Alvarez, 2009), que fez pouco mais de 22 mil espectadores⁴.

Ao longo da noite foram apresentadas 12 canções, as quais já haviam sido pré-selecionadas por meio de três eliminatórias anteriores diante de uma plateia disposta a interagir com o evento, em que grandes artistas da música popular brasileira cantavam no palco e competiam entre si. Foi naquele momento que o Tropicalismo explodiu e que as diversas correntes musicais existentes no Brasil até então se confrontaram. A inserção das guitarras elétricas e a utilização de roupas coloridas e performáticas também fizeram parte da magia daquela noite.

O III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record entrou para a história dos festivais, da música popular e da cultura do país, e, hoje, o documentário ajuda as novas gerações a conhecerem essa história, enquanto revive na memória dos mais velhos as imagens dos vencedores daquele dia.

4.1 A CRIAÇÃO DE MEMÓRIA POR MEIO DA NARRATIVA FÍLMICA

⁴ Dados do Portal Filme B, disponível em <http://www.filmeb.com.br/portal/html/portal.php>, consultado no dia 15/11/2010.

Uma Noite em 67, que tem duração de 93 minutos, é baseado em três elementos narrativos principais: as apresentações de época dos artistas, tiradas inteiramente da transmissão ao vivo da final do festival da TV Record; os depoimentos posteriores dos artistas e das pessoas envolvidas com o evento e as imagens da plateia. Esses elementos aparecem intercalados, separados por tópicos de assuntos, respeitando a ordem dos vencedores do festival.

As cinco canções finalistas são apresentadas uma a uma, na seguinte ordem, do quinto para o primeiro colocado: Roberto Carlos, com *Maria Carnaval e Cinzas*; Caetano Veloso, com *Alegria, Alegria*; Chico Buarque, com *Roda Viva*; Gilberto Gil, com *Domingo no Parque*; e *Ponteio*, de Edu Lobo. Entre elas, são costurados depoimentos atuais dos principais personagens dessa história, como o organizador do festival, o diretor da Record e os músicos.

Já na primeira cena, um desses elementos narrativos que compõe o filme aparece: a plateia. O documentário começa com aplausos do público, sempre fervoroso. Primeiro, temos o áudio, com várias pessoas gritando e torcendo e a tela preta. Logo após, as imagens aparecem: a câmera vem de cima, mostra primeiro o público, o palco com a cantora Marília Medalha e aí a música começa. Com ela, nas primeiras imagens, surge o barulho e o burburinho, que estão presentes desde o início e durante todo o filme, tendo uma importância fundamental para a história. Zuza Homem de Mello, o técnico de som da TV Record, em entrevista aos diretores, afirmou que colocou um microfone no teto do teatro, no centro da pista, para que quem estivesse assistindo ao show em casa tivesse uma experiência mais completa de inserção no ambiente do festival. Com isso, ele tinha o objetivo de que a relação do telespectador com o espetáculo ficasse mais próxima com aquela das pessoas que estavam no teatro. Nas imagens (FIGURAS 1, 2, 3 E 4⁵), vemos que durante todo o filme o público é exposto na tela, sempre ativo e participativo durante o show.

⁵ As imagens foram retiradas de uma cópia de serviço do documentário *Uma Noite em 67*, fornecido pela assessoria de imprensa do filme, já que na época de produção deste trabalho ele ainda não estava disponível para venda em DVD.



FIGURA 1 – Plateia em plano aberto



FIGURA 2 – Plateia vibrando



FIGURA 3 – Público observando o festival

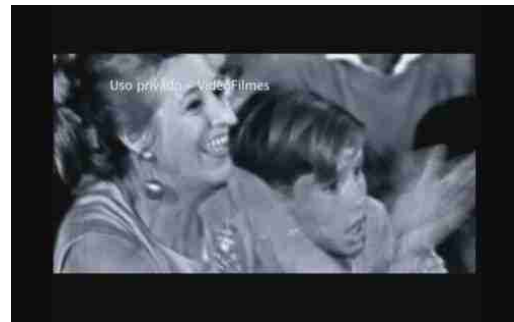


FIGURA 4 – Espectadora vibrando

Essa situação se reproduz hoje, na sala escura do cinema, como pode constatar na sessão realizada no dia primeiro de agosto de 2010, na Sala 8 do Unibanco Artepex (Shopping Bourbon Country), em Porto Alegre. Quando começou a sessão das 16h, houve uma surpresa: o público na sala de cinema queria conversar com seus acompanhantes. Havia grupos de pessoas que estavam lá para lembrar de uma época e outros para aprender sobre ela. A participação do público foi tamanha que chegou a atrapalhar aqueles que estavam tentando assistir ao longa-metragem. Comentários sobre as músicas e sobre o aspecto daqueles que cantavam há 40 anos atrás eram os assuntos prediletos durante a projeção. Essa experiência torna mais evidente aquilo que se via no filme, uma plateia ativa naquela noite de 67, e que motivava a plateia de 2010 a também participar do espetáculo. Em entrevista ao site do filme⁶, o diretor Renato Terra fala a respeito dessa escolha:

A ideia é que, com todas essas ferramentas tecnológicas de recuperação de som e imagem que a gente usou, a sala de cinema reproduza um pouco aquela estrutura do teatro da Record, com as

⁶ Entrevista disponível em: <http://www.umanoiteem67.com.br/o-filme-2.html>, acessado em 14/11/10.

pessoas sentadas diante daquele espetáculo que está acontecendo na frente delas.

Logo após a apresentação da plateia e a exibição dos créditos do filme, surgem as primeiras imagens do festival: as cortinas do teatro subindo (FIGURAS 5, 6, 7 e 8). Essa estrutura garante uma separação didática aos espectadores com uma ruptura definida entre as imagens de arquivo e as imagens que aparecem após. É assim também que termina o documentário, mostrando a cortina fechar após a apresentação da música vencedora (FIGURAS 9 E 10).



FIGURA 5 – Cortina quase fechada



FIGURA 6 – Cortina abrindo

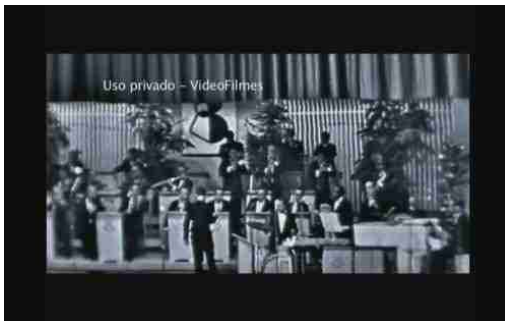


FIGURA 7 – Começa a aparecer o palco



FIGURA 8 – Após, apresentadores no palco



FIGURA 9 – Já no fim, cortinas baixando



FIGURA 10 – Fade out e cortina fechando

Como um documentário de arquivo, essa estrutura funciona muito bem, pois serve como um limite de narrativa entre as imagens recuperadas e aquelas gravadas pelos diretores. Os acontecimentos do passado são deixados lá, como um espetáculo a ser visto, lembrado e revisitado em preto e branco, com a imagem e o som original.

A partir dessas imagens revisitadas, é que é constituída a nossa imagem da noite do dia 21 de outubro de 1967 e, conseqüentemente, da história. Todos os fatos e imagens que estão no filme passaram pelo texto de outra pessoa, ou seja, foram eventos mediados pela televisão e, agora, são registros de um fato mediados pelo cinema. Essa função de criação de passado sempre fez parte da história dos media, que ocupam também um espaço de memória na sociedade, quase como se fossem museus interativos.

Como os demais instrumentos de memória que utilizamos, o suporte cinematográfico funciona com um mediador entre as instâncias de tempo passado e presente. A força que as imagens de arquivo têm é inegável, mas também devemos atentar para que as imagens sozinhas falam muito pouco. Todo o contexto em que elas são realocadas, a ordem em que as apresentações foram narradas e as escolhas estéticas dos diretores são intervenções importantes para a construção de um discurso sobre a história.

Na terceira entrevista do documentário, o diretor da TV Record compara o festival a uma luta livre. No depoimento, ele afirma que queria que o show tivesse ares de espetáculo e, de acordo com ele, “era preciso reconhecer o mocinho e o bandido”. Para o cinema, essa fórmula se aplica perfeitamente, já que, com definições mais claras dos papéis a serem cumpridos por quem está no filme, fica mais fácil para o espectador se posicionar frente aos acontecimentos. Assim, a primeira música

apresentada no filme é a de Sérgio Ricardo, que representava muito bem o “bandido” da história. Ele não conseguiu cantar devido às vaias da plateia, acabou se descontrolando e jogando o violão em direção ao público, como podemos ver na sequência de frames a seguir (FIGURAS 11, 12 E 13). Essas imagens são muito conhecidas daqueles que estudam a MPB, pois tem o caráter documental de uma época, mesmo tendo sido mediadas pelas lentes da câmera, pelo olhar do cinegrafista e do editor.



FIGURA 11 – Confusão com Sérgio Ricardo FIGURA 12 – Sérgio Ricardo joga violão



FIGURA 13 – Sérgio Ricardo sai do palco

Terra e Calil optaram por realocar as imagens daquela época para recontar a história. O efeito de realidade que isso causa no filme é enorme, já que as imagens envelhecidas e arranhadas pelo tempo têm uma força expressiva muito grande. Mas mesmo tratando-se de imagens originais e brutas, elas passaram pela seleção e também pela produção de receptores, que também são ativos nessa produção de memória mediada. Além disso, o público que está assistindo ao documentário também é responsável pelas mensagens que chegam até ele, pois também ele cria o seu discurso através de todas mensagens e cenários que já foram experienciados e/ou vistos por ele.

O material utilizado como base para a criação da memória é modificado e adquire novas significações quando deslocado de seu ambiente original. O passado, então, é uma realidade complexa e não está delegado somente a nós mesmos, já que não depende exclusivamente de nossa memória.

4.2 A MONTAGEM E AS RELAÇÕES DE INTERTEXTO

É a montagem e a organização das imagens que conferem ao documentário uma característica de visitação ao passado. Como bem já foi referido neste trabalho, essa é a característica principal dos documentários de arquivo, que tendem a recriar uma realidade que estava delegada ao passado, deixado em imagens esquecidas em bibliotecas e arquivos.

Esse resgate de imagens documentais do passado aparece quase como a história reproduzida na sua totalidade. Temos a sensação de que essas imagens falam por si, quando na realidade elas estão agora em outro espaço e contexto, tão importantes para sua compreensão quanto o conteúdo delas em si. Quando a realidade é descolada de seu contexto original, ela acaba tornando-se outra, já que o ambiente também é fator importante para a construção do discurso.

As imagens, hibridizadas e sobrepostas, criam intertextos no filme, que surge como uma colcha de retalhos de vozes e imagens. Diferentemente do que acontece na maioria dos documentários, em que essa passagem de discursos não é aparente, em *Uma Noite em 67* ele fica evidente, a medida em que as imagens tem características distintas que podem ser observadas sem qualquer dificuldade pelo espectador, justamente pelas questões técnicas, como o preto e branco e a deficiência tecnológica.

Renato Terra e Ricardo Calil fizeram uma seleção do material bruto da TV Record e, a partir dela, reconstituíram os acontecimentos daquela noite de primavera de 1967 que marcou a MPB. Ela não está exposta ali em sua totalidade, e nem poderia, já que o autor carrega consigo a responsabilidade de edição e de seleção do material. Os depoimentos e as apresentações durante o filme são, para o espectador, um pouco da história do tropicalismo. Claro que, quando um filme é gravado, muito do material bruto é dispensado na edição, e o nosso passado acaba por ser contruído assim, delegado a diversos discursos colocados lado a lado.

O que mais chama a atenção na edição do documentário em questão é a utilização das músicas na sua integralidade. As imagens da televisão são reproduzidas

durante até sete minutos, com a montagem original do programa. A opção por utilizar a edição original do programa traz consigo uma importante opção estética dos diretores e montadores, provavelmente a mais marcante delas ao longo do filme já que isso delega o papel de edição também aos responsáveis pelo programa original da TV Record, criando um verdadeiro discurso polifônico.

Assim, interligando as imagens antigas às novas, o filme faz uma ponte entre o passado e o presente, colocando lado a lado depoimentos que se separam por 30 anos. Esse confronto de imagens envelhecidas com aquelas produzidas com tecnologia atual criam uma sensação de reflexão sobre o passado. Ficamos com a impressão de que os diretores do filme lapidam o material da televisão, acrescentando informações reflexivas ao conteúdo dos programas, criando uma sensação de aprimoramento do material bruto. Isso é verificável quando os artistas, depois de mostradas as imagens do festival, cantam novamente sua música, mas agora com um ar intimista e acústico. Essa é uma clara metáfora com o cinema, que é apontado como mais reflexivo, conseguindo manter uma distância da realidade. Os diretores refazem a cena para garantir o distanciamento temporal com o espectador. (FIGURAS 14 E 15)

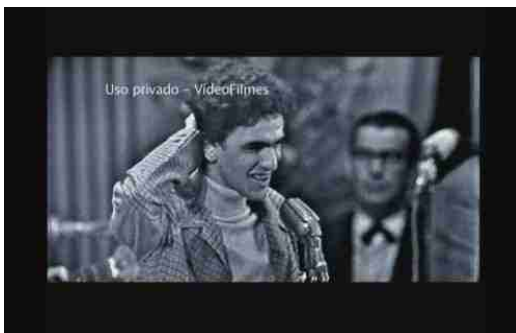


FIGURA 14 – Caetano Veloso em 1967



FIGURA 15 – Caetano Veloso em 2010

A comparação das imagens antigas com as novas é inevitável, ela está clara e colorida, ou não, em nossa frente. Nas imagens antigas vemos a limitação técnica da época, com granulação na imagem, falta de cor e pequena profundidade de campo. Isso gera um contraste com as imagens realizadas este ano, para a produção do documentário, que são coloridas e carregam consigo uma preparação do ambiente. A cor transmite um ar moderno, uma sensação de atualidade, fazendo com que os 40

anos que separam as imagens tenham um peso visual muito grande na sua composição.

Outra característica da montagem do filme é que toda a narrativa passa pelas “deixas” dos próprios entrevistados, criando uma sensação de transparência no espectador. Assim, temos a impressão de que a história foi acontecendo exatamente dessa forma, naturalmente, quase nos esquecendo de que por trás de toda narrativa há um roteiro e também uma pauta de entrevistas, traçada cuidadosamente pelos diretores.

No documentário, o recurso de voz *off* não é utilizado. Todas as informações que não estão em entrevistas são dadas pelos apresentadores do programa de TV, que falam no início e no final de cada música, as apresentam e fazem comentários pertinentes à compreensão da história que está sendo contada. Também por isso a utilização de imagens da televisão na íntegra se faz necessária, para que todos os acontecimentos tenham uma sequência lógica e para que a história possa se aproximar da expectativa de veracidade que o espectador cria quando vai assistir à um documentário.

4.3 O HIBRIDISMO NA LINGUAGEM AUDIOVISUAL

Uma Noite em 67 é adaptado de um acontecimento transmitido ao vivo pela TV Record em 1967. Grande parte da captação de suas imagens e de seus diálogos não foi dirigida para a tela grande do cinema, mas sim para a pequena tela da televisão. Imagens em preto e branco e limitações impostas pela precariedade dos equipamentos disponíveis na década de 1960 são expostas na sala escura do cinema, e acabam por recuperar, assim, a história cultural do país. Aquelas representações, feitas para serem utilizadas apenas uma vez, estão sendo revisitadas pelos olhos atentos de todo o público que vai assistir ao documentário. Essa realocação de espaços causa um certo estranhamento no público, concretiza o fenômeno conhecido dos estudiosos da mídia do novo século – a convergência dos meios – e propõe uma nova forma de análise da produção audiovisual, por meio do intertexto.

Apesar de toda essa questão estética do longa-metragem, percebemos um filme criado em torno de um conteúdo interessante e que seduz o espectador, mostrando que as limitações técnicas e a diferença de concepção de um produto feito

inicialmente para a tevê não impediram a elaboração de um filme interessante tantos anos depois. Neste caso, podemos ver que todas as questões técnicas foram amenizadas para favorecer a reconstrução histórica de um período riquíssimo na música popular brasileira.

Nas sequências de imagens que se aproveitam da montagem original da Record e a reproduzem na íntegra percebemos claramente que se trata da linguagem televisa, com seus cortes secos, diversidade de planos e ritmo rápido e ágil. Na sequência de imagens a seguir (FIGURAS 16, 17, 18, 19, 20 e 21) podemos ver os recortes na montagem, que na TV facilitam a inserção de breaks comerciais e prendem a atenção do público, muito mais dispersivo que o do cinema. Se essas imagens fossem pensadas para o cinema, poderiam explorar melhor o tempo de cada plano, visto que não precisam se preocupar em “perder” o telespectador, que detém o controle-remoto na mão. É possível que tivessem, assim sendo, menos cortes, planos mais longos. Essas imagens foram tiradas da apresentação de Sérgio Ricardo, e estão em um intervalo de, aproximadamente, dois minutos.



FIGURA 16 – Plano geral da plateia



FIGURA 17 – Plano plongê do palco



FIGURA 18 – Plano fechado Sérgio Ricardo



FIGURA 19 – Plano geral do palco



FIGURA 20 – Plano de conjunto do palco



FIGURA 21 – Plano ¾ de Sérgio Ricardo

Neste caso, se as imagens tivessem sido pensadas para o suporte cinematográfico, provavelmente elas teriam menos cortes e mais sequência nos planos, já que, em geral e dependendo do gênero, o cinema tende a não utilizar um ritmo tão rápido de montagem e prima pelo movimento de câmeras.

Além das diferenças na sua linguagem, durante todo o evento, podemos perceber um grande estranhamento das pessoas com a televisão, apesar de sua primeira transmissão ter ocorrido quase 20 anos antes. Esse festival fez parte de um movimento de afirmação desse novo meio de comunicação de massa, já que ele foi realizado no final da década de 1960, época em que a linguagem televisiva e sua importância econômica estavam se afirmando. Em um determinado momento do filme, a câmera flagra uma moça, na plateia, escutando o rádio no ouvido, mesmo estando presente no evento (FIGURA 22)! Essa imagem nos remete aos grandes espetáculos atuais que têm transmissão ao vivo, como jogos de futebol e corridas de Fórmula 1. Esses eventos são feitos principalmente para serem assistidos pela televisão ou ouvidos pelo rádio, à medida que os presentes no show talvez não tenham a verdadeira noção do que está acontecendo além do palco.



FIGURA 22 – Mulher ouvindo rádio na plateia

Outra questão interessante é a forma com que os artistas se mostram diante da câmera. Chico Buarque leva um susto ao ser informado pelos apresentadores de que aquela entrevista era para a televisão, afirma: “Ah! Falar para os telespectadores?”. Sérgio Ricardo, em sua apresentação, se refere ao público como “os presentes”, indicando que ainda não percebia que aquelas imagens tinham um alcance muito maior do que somente aquele espaço, naquela noite. Gilberto Gil, lembrando o festival, também comenta que ficou com muito medo antes de sua apresentação, e comparou seu sentimento naquele dia ao pavor que sentiu no dia em que foi preso.

Todas essas problemáticas aparecem também pela presença quase oculta da câmera no ambiente. Nas entrevistas realizadas pela TV Record nos bastidores, ela foi colocada parada, em um plano plongé, servindo quase como um olhar espião sobre o evento (FIGURA 23). A câmera ficava afastada dos entrevistados e era utilizado um pouco de zoom para a sua aproximação, mostrando que a cena não era configurada especialmente para a transmissão do evento.



FIGURA 23 – Plano confuso da TV Record

Naquela época, a linguagem televisiva também ainda não estava formatada tal e qual a conhecemos hoje. Isso pode ser verificado na grande quantidade de planos abertos que a transmissão possui (FIGURAS 24 e 25). Essa característica se difere das transmissões mais comuns da televisão atualmente, e ocorre por que, além de o show ao vivo permitir maior invenção na hora de transmitir, gera uma sensação de se estar vendo todo o show como se estivéssemos na plateia, naquela noite, como o próprio diretor já admitiu ser um dos objetivos estéticos da obra.

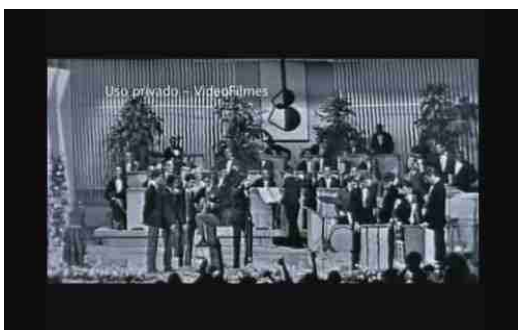


FIGURA 24 – Plano geral do palco



FIGURA 25 – Outro plano geral do palco

Nas imagens a seguir (FIGURAS 26, 27, 28 e 29), vemos um comparativo das entrevistas concedidas por Gilberto Gil e Chico Buarque. Ambas se mostram muito mais precárias e sem preparação nas imagens da TV Record. Já nas imagens captadas para o cinema, percebemos o cuidado no tratamento das imagens, bem como o cenário da entrevista, sempre com elementos que nos remetem à casa das pessoas e com uma iluminação indireta e suave. Essa estética também nos aproxima da lógica televisiva, que por ser vista em casa mostra muitos planos domésticos. E aí encontramos mais um ponto de ligação entre as linguagens no filme.

Os takes filmados para o cinema são limpos, tem um ar intimista, tem melhor composição e maior elaboração estética, além de proporcionar momentos de grande dramaticidade, explorados pelo close dado nos artistas. Eles falam de seus sonhos, de suas obras e de seu passado em suas próprias casas, o que facilita a criar um ambiente acolhedor para quem fala e de verdade para quem escuta. Os depoimentos para o filme também são mais demorados e reflexivos, já que fazem o distanciamento temporal daquela época: agora os entrevistados estão envelhecidos e têm a capacidade de refletir com mais maturidade sobre os fatos ocorridos.



FIGURA 26 – Gilberto Gil em 1967



FIGURA 27 – Gilberto Gil em 2010



FIGURA 28 – Chico Buarque em 1967



FIGURA 29 – Chico Buarque em 2010

Além dos apresentadores no palco, a atração contava com dois jornalistas fazendo entrevistas de bastidores. Essas conversas demonstravam claramente a falta de prática da equipe em lidar com acontecimentos ao vivo. Nas figuras 30 e 31, pode-se perceber a falta de enquadramento adequado, assim como uma grande confusão no quadro, que não conseguia hierarquizar entrevistados e apresentadores.



FIGURA 30 – Entrevista na TV Record



FIGURA 31 – Plano confuso de entrevista

Como última consideração acerca do filme, gostaria de trazer a questão mercadológica do documentário, que na sociedade de consumo de massa se faz tão

presente e manipuladora. Neste filme, ocorre uma situação muito característica, que é coprodução com a TV Record, proprietária das imagens de arquivo as quais o filme recorreu. A emissora entra no mercado cinematográfico de maneira simplória, mas pode ser um passo inicial para uma empreitada maior, tomando como exemplo a Globo Filmes, empresa do ramo pertencente à TV Globo que alia divulgação e produção de diversos longas-metragens brasileiros, já tendo participado da produção de mais de 90 filmes que alcançaram mais de 90 milhões de espectadores nas salas de cinema brasileiras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo tendo a mesma matéria-prima, cinema e televisão passaram por uma história de afastamento e reencontro ao longo dos anos. Primeiro, o momento foi de criação de identidade, até porque os suportes utilizados pelos meios eram diferentes: o cinema dependia da película, o que aumentava consideravelmente seu custo, seu tempo de produção e seu processo de montagem; já a televisão era mais intuitiva, tratava com velocidade do fugaz. Hoje, com as técnicas de ambos se assemelhando, podemos conhecer um novo momento do produto audiovisual: a convergência dos meios.

Essas questões de aproximação de linguagem estão expostas no longa-metragem brasileiro *Uma Noite em 67*, o qual foi analisado neste trabalho. O filme é um documentário de arquivo em que foram utilizadas imagens veiculadas pela televisão e que detêm uma importância histórica para o país: retratam o festival que é considerado o marco inicial do tropicalismo brasileiro. Nesse caso, as diferenças entre as linguagens televisiva e cinematográfica foram superadas em prol da propagação de um conteúdo comum.

Para que o leitor tivesse mais recursos para acompanhar a análise do filme, fizemos uma reconstituição histórica das formas estéticas aplicadas a cada meio. Assim, no segundo e no terceiro capítulo do trabalho, a fim de que se perceba como as linguagens foram se estabelecendo ao longo dos anos e criando suas referências, tratamos historicamente de elementos estéticos e narrativos da televisão e do cinema. Os primeiros anos da TV no Brasil foram explorados, mostrando aspectos positivos e negativos que sua relação primária com o rádio deixou. Também foi recuperada a história do documentário de arquivo no Brasil, gênero que surgiu quase como um alento àqueles que tentavam fazer obras artísticas no momento de ditadura civil-militar do país e que hoje chega a fase de liberdade política brasileira com uma função diferente, a de entretenimento e de criação da memória do nosso passado comum.

Essa revisita ao passado surge narrada por meio de diversas vozes, que foram retiradas de seu ambiente original e recolocadas em outro pelos diretores Renato Terra e Ricardo Calil. Para esclarecer o que acontece com essa colagem de imagens (e por que não dizer também de ideias) em espaços diferentes dos quais eles foram primeiramente pensados, trouxemos os conceitos de hibridismo e intertexto para o

leitor. Eles dão conta desse fenômeno cada vez mais presente nos produtos audiovisuais que é a mistura de formas e conteúdos em um mesmo produto.

Assim sendo, o intertexto entre as imagens, proporcionado pelo hibridismo técnico, permite novas opções estéticas e cria uma perspectiva nova no mercado audiovisual. A recuperação de imagens antigas e sua sobreposição em outros contextos explora a análise de diferentes momentos culturais e históricos do país, trazendo à tona para o estudo questionamentos acerca dos rumos que o cinema e a televisão podem tomar no futuro. Esses meios, que já serviram tanto de modelo um para o outro como já brigaram pelo mesmo espaço, parecem hoje selar a paz através da união e da colaboração. O filme *Uma Noite em 67* faz parte dessa nova configuração do espaço audiovisual, que permite o encontro de diversas tecnologias e fomenta a multiplicidade e não mais a divisão de tecnologias.

Após a execução do trabalho, parece-me imprescindível repensar o conservadorismo com as estéticas televisiva e cinematográfica. Se antes podia nos fazer sentido separar as produções audiovisuais de acordo com sua forma de recepção, hoje isso soa estático demais. As imagens veiculadas nos meios não podem ser distinguidas somente de acordo com seu público suposto, já que elas podem estar, logo ali na frente, sendo reproduzidas em outros espaços.

Essas questões discutidas aqui não tem um ponto final e uma solução imediata. A completa fusão de linguagem e conteúdo entre cinema e televisão nunca vai existir, mas pode-se pensar uma maneira de fazermos televisão e cinema com mais qualidade e pluralidade. Se o produto final já pode ser deslocado de ambiente sem grandes perdas estéticas, talvez ele possa ser repensado, e as imagens televisivas não mais pensadas por princípios como a rapidez, superficialidade e fugacidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A Era dos Festivais. Disponível em <http://www.eradosfestivais.com.br/festivais.php?idMidia=9&idFestival=2>, acessado em 18/10/2010.

ADORNO, Theodor. *A indústria Cultural*. In COHN, Gabriel (Org.). **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977 (p. 287- 295).

Ancine. Disponível em <http://www.ancine.gov.br/oca/relatorios.htm>, acessado em 31/10/2010.

BAKHTIN, Mikhail. (Volochinov) - **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução: Michel Lahud, Yara Frateschi Vieira, Lúcia Teixeira Visnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz - São Paulo: Hucitec, 1997.

BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 6. ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1997.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido. Tradição e Transformação do Documentário**. 4. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do Século XX**. Salvador: Edufba, 2001.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1988.

KERR, Michel Abrantes. **Filme e Memória: Devires das imagens de arquivo**. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação) – UNISINOS: São Leopoldo, 2008.

KERR, Michel Abrantes. **Cinema, convergências tecnológicas e entre-imagens: análise da expressão**. Trabalho apresentado ao GT de Audiovisual, do VIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Disponível em http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2007/lista_area_4.htm, acessado em 02/10/10.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. **Filmar o real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. 5. ed. São Paulo: Papirus, 2008.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2001.

MACHADO, Arlindo. **A Arte do Vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MACIEL, Fabio Osmar de Oliveira; RIBEIRO, Leila Beatriz. **Com Ruínas se Constroem Memórias?** Reflexões sobre o Cinema de Arquivo. Curitiba: XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009.

MATTOS, Sergio. **A televisão no Brasil: 50 anos de história (1950-2000)**. Salvador: PAS, 2000.

MATTOS, Sergio. **História da televisão brasileira : uma visão econômica, social e política**. 5. ed. revista e ampliada Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais : uma parábola**. 4. ed. São Paulo: Ed. 34, 2008.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NODARI, Sandra. **Ônibus 174: a Intertextualidade entre Cinema e Televisão**. IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Disponível em: galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/17722/1/R1238-1.pdf, acessado em 30/10/10.

NODARI, Sandra. **Ônibus 174: A relação entre imagem e voz no telejornalismo e no documentário**. Dissertação (Programa de Mestrado em Comunicação e Linguagens, Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Extensão). – UTP: Curitiba, 2006.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense. 1988.

PINTO, Milton José. **Comunicação e discurso: introdução à análise de discursos**. São Paulo: Hacker, 1999.

Portal Filme B. Disponível em <http://www.filmeb.com.br/portal/html/portal.php>, acessado em 15/11/2010.

PRIOLLI, Gabriel. *A tela pequena no Brasil grande: anos 50: o patrocinador faz o show*. In: LIMA, Fernando Barbosa; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo. **Televisão e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

ROSSINI, Miriam de Souza. **Convergência Tecnológica e os novos formatos híbridos de produtos audiovisuais**. P.165-181. In: DUARTE, Elisabeth Bastos; CASTRO, Maria Lilia de. *Comunicação Audiovisual - Gêneros e Formatos*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

ROSSINI, Miriam de Souza. *O gênero documentário no cinema e na TV*. In: OMAR, Arthur. **O anti-documentário, provisoriamente**. In: Cinemais. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, nº 8, novembro e dezembro, 1997, p. 179-203 [Revista Vozes, ano 6, nº 72, 1978].

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a Mídia?** São Paulo: Loyola, 2002.

TÁVOLA, Arthur da. **A Liberdade do Ver:** Televisão em leitura crítica. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil – Tradição e transformação.** São Paulo: Summus Editorial, 2004.

Uma Noite em 67. Disponível em http://www.umanoiteem67.com.br/o_filme-2.html, acessado em 14/11/10.

CALIL, Ricardo, TERRA, Renato. **Uma Noite em 67.** DVD. Brasil, 2010.

ANEXO 1 - Ficha técnica e sinopse

Direção: Renato Terra e Ricardo Calil

Coprodução: VideoFilmes e Record Entretenimento

Produção executiva: João Moreira Salles e Maurício Andrade Ramos

Consultoria: Zuza Homem de Mello

Direção de Fotografia: Jacques Cheuiche

Som: Valéria Ferro

Montagem: Jordana Berg

Mixagem: Denilson Campos

Produção: Beth Accioly

Coordenação de produção: Carolina Benevides

Coordenação de finalização: Bianca Costa

Pesquisa: Antônio Venâncio

No teatro: aplausos, vaias, um violão quebrado, guitarras estridentes. No palco: os jovens Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Roberto Carlos, Edu Lobo e Sérgio Ricardo. As músicas: “Roda Viva”, “Ponteio”, “Alegria, Alegria”, “Domingo no Parque”. E só um deles sairia vencedor. Isso é Uma Noite em 67, um convite para viver a final do Festival da Record que mudou os rumos da MPB.

ANEXO 2 - Cartaz


VideoFilmes, Record Entretenimento e BNDES
apresentam

**uma
noite
em**

67

*um filme sobre
o festival
que revolucionou
a música brasileira*

Caetano Veloso
Chico Buarque
Edu Lobo
Gilberto Gil
Roberto Carlos
Sérgio Ricardo



Dirigido por **Boneto Terra e Ricardo Calli**
Fotografia **Jorge Chelidze** - Montagem **José Luiz Berg** - Som **Valério Ferraz** - Edição de som e imagem **Diego José Campos** - Pesquisa **Artur de Azevedo** - Consultoria **Zeca Bonfatti de Melo**
Coordenação de produção **Carolina Emeraldas** - Direção de produção **Beth Acunsky** - Produção Executiva **João Marcelo Salles e Maurício Antônio Ramos**

BNDES

ancine

RS