

CONTROLE E ESPETÁCULO: IMAGENS CINEMATOGRAFICAS DA TELEVISÃO DOS ANOS 1990

Thiago Henrique Felício¹

Resumo

Três filmes produzidos e exibidos durante meados da década de 1990, *O Efeito Ilha* (Luiz Alberto Pereira, 1994), *Como Nascem os Anjos* (Murilo Salles, 1996) e *Um Céu de Estrelas* (Tata Amaral, 1996), testemunham algumas das respostas que eram possíveis de serem dadas pelos espectadores da televisão brasileira daquele contexto. Suas projeções foram bastante críticas, elas procuraram apontar para uma certa banalização da cultura pelas imagens, bem como para a alienação e para o controle provocados e exercidos através dos melodramas televisivos, que se tornavam cada vez mais onipresentes com a repetição das suas mensagens nos mais diferentes meios de divulgação.

Palavras-Chave: Cinema, Controle, Espetáculo, Televisão.

1 Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR), atualmente cursa o Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, financiado como bolsista pela CAPES, vinculado ao grupo de pesquisa CNPq "Cultura e Poder", da Universidade Federal do Paraná, ao grupo de pesquisa "Núcleo de Estudos Mediterrânicos", da Universidade Federal do Paraná e ao grupo de pesquisa CNPq "História e Audiovisual", da Universidade de São Paulo. E-mail: thiagohfelicio@yahoo.com.br.

CONTROL AND SPETACLE: CINAMATOGRAPHY IMAGES IN THE TELEVISION OF THE 90'S

Abstract

There are three movies produced and exhibited during the 1990s which ones testified some of the responses that were possible to be given by Brazilian television viewers from that context: *O Efeito Ilha* (Luiz Alberto Pereira, 1994), *Como Nascem os Anjos* (Murilo Salles, 1996) e *Um Céu de Estrelas* (Tata Amaral, 1996). They tried to demonstrate a certain cultural trivialization by the images, as well they tried to show the alienation and the control provoked and exerted by the televising melodramas, that became more and more omnipresent with the repetition of its messages in the most different means of disclosure.

Keywords: Cinema, Control, Spectacle, Television.

Introdução

Em 2016 correu o mundo a notícia de que a *Oxford Dictionaries* havia eleito o termo *post-truth* (pós-verdade) como a palavra do ano, o que parece reafirmar a importância da existência de um signo específico para comunicar que a verdade perdeu espaço no debate político.² Por certo isso implica também em acreditar que antes as fronteiras entre a realidade da ficção e a realidade em si mesma eram mais sólidas. Ora, o debate sobre a *verdade* não é exatamente uma novidade, mas o que se diz agora, entretanto, é que nunca antes se viu tamanha manipulação da opinião pública diante de importantes acontecimentos, o que ocorre por meio da utilização de mentiras e de histórias totalmente infundadas – exatamente como ocorreu durante as campanhas de Donald Trump para presidente dos Estados Unidos, quando se difundiu, dentre outras histórias, que o então presidente Barack Obama teria sido quem criou o Estado Islâmico. Não é preciso observar por muito tempo para entender que uma coisa as mentiras atuais têm em comum: elas contam com as diferentes mídias como o seu mais importante meio de difusão. Essas histórias são repetidas exaustivamente, de forma que não faz diferença a consistência do seu conteúdo, pois elas já passaram a fazer parte do campo discursivo e, assim, parte indissociável da realidade.

O que se pode perceber também é que até mesmo os meios liberais acabam tendo que reconhecer que a mentira é uma estratégia importante quando se trata de tentar manipular a opinião pública. Mas

2 Segundo a definição do *Oxford Living Dictionaries*, *post-truth* é um termo que serve para "relacionar ou denotar circunstâncias em que fatos objetivos são menos influentes na formação da opinião pública do que apelos à emoção e crença pessoal" (*Relating to or denoting circumstances in which objective facts are less influential in shaping public opinion than appeals to emotion and personal belief*). Disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/post-truth>.

é preciso recordar que a crítica marxista, que há muito tempo adotou a expressão “indústria cultural”, nunca deixou de atentar para este problema.³ De que valeria a verdade, ou a mentira, quando no fundo trata-se apenas de difundir os interesses das elites dirigentes? As mídias não são apenas mais uma ferramenta utilizada pelos indivíduos economicamente mais fortes para manter o seu poder sobre a sociedade? No entanto, na academia existem também aqueles que compartilham a ideia de que não são os meios em si que determinam a qualidade das mensagens, mas, ao contrário, a qualidade das mensagens é que é determinada pelos usos que se fazem destes meios. Afinal, muitas das denúncias contra o mau uso da mídia não são feitas a partir de discursos veiculados justamente nas diferentes mídias?

Trata-se de um campo aberto ao debate. O que este artigo propõe para pensar estas questões é uma breve análise de três filmes brasileiros produzidos e apresentados em um contexto que foi determinante para a atual configuração do terreno midiático: *O Efeito Ilha* (Luiz Alberto Pereira, 1994), *Como Nascem os Anjos* (Murilo Salles, 1996) e *Um Céu de Estrelas* (Tata Amaral, 1996). Estas obras, como pretende-se demonstrar, podem contribuir para uma compreensão deste debate. Estas são obras que representam a percepção de que a televisão, importante tentáculo da indústria cultural, ocupava um espaço avançado da realidade social nos anos 1990 e era, portanto, um fator determinante para entender a forma como as pessoas enxergavam o mundo.

O primeiro destes filmes em ordem cronológica é *O Efeito Ilha*, o qual foi dirigido por Luís Alberto Pereira e tem a característica de articular ficção científica e comédia a uma maneira bastante comercial. Ao que pese ter sido feito para o entretenimento, torna-se uma fonte de grande relevância para a problemática que estamos construindo, porque trata de instaurar o rompimento das fronteiras da ficção televisiva no seu espaço ficcional. Dirige-se ao público através da fabula de João Willian, o protagonista que é atingido por um raio em uma noite de tempestade, fato que, de alguma maneira, faz com que o seu cotidiano se torne a única atração em todos canais de televisão do país. A partir daí acompanhamos o drama de um personagem que é vigiado 24 horas por dia, algo muito parecido com o que ocorre hoje nos *realities shows*, assistimos as diferentes reações dos telespectadores e descobrimos também os rearranjos dos grupos publicitários diante deste fenômeno – não é possível afirmar neste ponto que a intenção do diretor era a de construir uma narrativa convencional que fosse ela também uma crítica da convencionalidade das narrativas, levando o seu público dessa maneira a rir-se de si mesmo.

3 A expressão foi criada pelos sociólogos Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973) ainda no ano de 1942, e foi necessária porque, segundo estes autores, para substituir “cultura de massa”, que era recorrente até então. Enquanto esta segunda dava a entender que a produção cultural hegemônica era uma cultura que surgia espontaneamente das próprias massas, a segunda era mais apropriada, pois expressava que essa cultura, de fato, se constituía como uma mercadoria, criada e adaptada para ser consumida em massa. Ver: HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. **A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas**. In: *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos 1947*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

Os dois filmes seguintes foram ambos lançados dois anos após *O Efeito Ilha*, mas, apesar disso, se aproximam dele porque também alçaram a televisão a um primeiro plano. Em *Como Nascem os Anjos*, Murilo Salles concentra-se em outro aspecto da espetacularização do cotidiano, muito mais trágico, focando na responsabilidade dos telejornais pela estigmatização dos moradores das regiões menos abastadas. Na trama, uma sucessão de equívocos levou os protagonistas Japa e Branquinha, duas crianças, a serem confundidos por uma família estrangeira como assaltantes. Os eventos se encaminham de uma maneira que ambos acabam assumindo o papel de criminosos que lhes eram injustamente atribuídos e eles acabam mantendo o grupo como refém. A partir de então a narrativa desdobra-se entre a versão contada pelos telejornais e as verdadeiras ações dos personagens centrais – de tal forma que, acreditamos, é possível inferir que é justamente esse tipo de cobertura jornalística que contribui para moldar uma situação de tensão psicológica na sociedade de forma que qualquer indivíduo que possui os estigmas dos moradores de regiões periféricas acabe sendo visto como uma ameaça. No filme *Um Céu de Estrelas* a diretora Tata Amaral também trata dessa relação entre violência e televisão em um contexto bastante semelhante. Na trama, os repórteres aparecem registrando a ação da polícia nas cenas finais, sempre acompanhando os eventos sem ao menos refletir acerca das possíveis consequências.

Enfim, nestes três filmes a temática central é a invasão dos espaços privados pela televisão. Seja como uma determinante da condição prévia que delimita as ações dos personagens centrais, como ocorre em *Como Nascem os Anjos*, seja pela intromissão em ambientes indesejados, onde tradicionalmente dispensar-se-ia o olhar alheio, como ocorre na tragédia de Dalva em *Um Céu de Estrelas* ou na situação inusitada de Willian em *O Efeito Ilha*, a presença da televisão é inevitável. E ela não está ali apenas para desprender os sujeitos da realidade, afastando-o dos seus interesses, mas ela mesmo é parte fundamental da realidade daqueles personagens, ela explica as suas ações, as suas decisões diante de suas relações interpessoais, de forma que, ao menos nestes filmes, dar atenção à televisão é dar atenção ao mundo que constitui o espaço ficcional.

O Efeito Ilha e a exposição da intimidade

O Efeito Ilha é um filme que foi muito pouco discutido pela crítica especializada na época do seu lançamento, mas mais recentemente ganhou notoriedade por conta da difusão dos *realities shows*, formula televisiva que ele antecipou em seu argumento.⁴ A ideia do diretor Luiz Alberto Pereira reafirmou-se também quando nos Estados Unidos foi

4 Em um artigo publicado na internet no ano de 2014, Wilson Roberto Vieira Ferreira Pereira enfatiza justamente como o filme antecipou em alguns anos no cinema o tema das consequências da exposição midiática da vida privada. Artigo disponível em: <http://cinegnose.blogspot.com.br/2014/12/o-efeito-ilha-show-de-truman-plagiou.html>

lançado um filme bastante similar intitulado *O Show de Truman* (Peter Weir, 1998), que foi um grande sucesso de crítica e de bilheteria – o diretor brasileiro, inclusive, declarou que por um tempo esteve decidido a processar os produtores do filme em nome dos direitos autorais, mas que mudou de ideia porque foi convencido do contrário.⁵

Lançado em um período que ficou marcado como a era do golpe da desestatização neoliberal que enterrou toda a estrutura pública que deu a sustentação para o desenvolvimento da atividade cinematográfica por muito tempo, acabou sendo um dos poucos filmes brasileiros de 1994 – neste ano foram lançados apenas outros seis títulos.⁶ O trabalho de Luiz Alberto Pereira foi também o de desbravar um território novo, porque foi necessário que ele mesmo criasse uma instituição, o “Programa de Incentivo ao Cinema” mantido pela Secretaria de Cultura do município de São Paulo, de onde saíria o incentivo necessário para a produção de *O Efeito Ilha* – dentro de tais condições, nas quais o cinema genuinamente brasileiro desaparecia do imaginário do seu público, é possível compreender também porque um filme com uma ideia tão interessante acabou não logrando sucesso na venda de ingressos.

Mas de que modo, então, *O Efeito Ilha* representa a percepção de que a televisão ocupava um espaço importante da realidade social brasileira? Ora, a sua narrativa trata justamente da alienação provocada pela saturação das imagens e da interferência dos meios de comunicação nas relações pessoais. O filme traz uma crítica análoga às críticas presentes nas considerações de Guy Debord sobre a “sociedade do espetáculo”,⁷ a não ser pela diferença de nele as imagens da televisão é que se fazem o problema central. O plano inaugural traz a imagem de um telejornal em *close-up*, a mesma imagem que surgirá após a morte do protagonista, durante o desfecho. A câmera repousa diante da TV, em uma operação similar a que ocorre nos dois filmes que tratamos nos tópicos seguintes. Mas neste caso a montagem flui rapidamente para os outros planos em um ritmo que sempre favorece a contextualização da ação e de uma maneira que será a característica ao longo de todo o filme.

Logo na primeira sequência se define o conflito, com o evento que desencadeia o fenômeno do *efeito ilha*. Enquanto tentava realizar alguns reparos na aparelhagem da emissora para qual ele trabalha, João William recebe uma descarga elétrica provocada por um raio⁸ e

5 NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 345.

6 SALEM, Helena (org.). **Cinema Brasileiro**: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional: 1995 – 1999. Brasília: 1999.

7 A “sociedade do espetáculo”, conforme o filósofo francês, se caracteriza pela saturação de imagens e pelo fato das pessoas terem se tornado meros espectadores contemplativos destas primeiras. Ver: DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Lisboa: Edições Afroatitudo, 1972.

8 Barthes chama de “imperativos realistas”, os quais teriam como função a comprovação a partir de um referente real – um fato historicamente comprovado, por exemplo – “fingindo segui-lo como escravo”. BARTHES, Roland. **O efeito de real**. In: BARTHES, Roland et al. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 35-44.

perde os sentidos. Desacordado, o protagonista ouve uma mensagem sobre a sua missão: “espalhar a paz e a verdade pelo mundo”. Em seguida ele recupera os sentidos e Torres sugere que ele vá para casa descansar. Após o raio todos os canais também ficaram fora do ar e quando a imagem começa a voltar a imagem de João William, que segue para o seu carro, começa a sintonizar na TV. Torres recebe uma ligação: William está em todos os canais. Não há nenhuma câmera, no entanto, e o filme não irá revelar em nenhum momento como funciona o registro e a transmissão das imagens.

Antes o assunto era pautado pelas reportagens, pelos eventos midiáticos, como no caso da copa do mundo. Mas agora o único assunto possível era o desarranjo que estava acontecendo com a transmissão. E as pessoas passam a acompanhar as imagens, como se a vida daquele sujeito fosse um programa televisivo como qualquer outro. Quando chega em casa William é recebido pela sua esposa Fatima, que briga com ele por conta da conversa que ele teve com sua amante Máisa e que ela viu pela TV e vai embora junto com sua filha. William começa, assim, a ter sua vida devastada pela exposição.

Outros personagens vão sendo introduzidos: Flávia Chip, uma família que mora no mesmo prédio que William e que aguardava para ver o jogo do Brasil contra a Argentina, a empregada deles e um casal de amigos, Jean e Gina. Esses personagens possuem espaços hierárquicos bem definidos, de forma que cada um deles possa falar pelo grupo social que eles representam. Há as famílias de classe média que assistem aos televisores em sua sala de estar, mas eles têm sempre uma empregada, que também assistem a televisão só que os seus aparelhos ficam na cozinha – é gritante o destrato dos patrões, que falam sempre com um natural descaso, arrogância e agressividade. Há também uma família pobre, moradora de uma favela, e através deles o filme chega a tocar na questão do tráfico e da luta armada entre as diferentes facções criminosas. Não se trata de trabalhar as contradições sociais em si, mas de expor a influência das mídias nos diversos meios sociais e de problematizar os interesses econômicos que existem por trás das imagens. Importante nesse sentido, é a reação do grupo de publicitários diante da perda do controle do conteúdo transmitido para a TV não deixa de passar-se como uma referência ao conteúdo do documentário *Muito Além do Cidadão Kane* (Simon Hartog, 1993), o qual, na verdade, foi produzido para ser apresentado na televisão britânica, mas que serve de referência pela proximidade temporal com *O Efeito Ilha* e com a temática do monopólio midiático. Na ficção essa figura do empresário ganancioso é representada pelo dono da agência publicitária, o personagem chamado de Tom Amareto, cujas ações e gestos procuram ao longo da exposição representar sempre uma ânsia pelo poder e pelo dinheiro. Na sala de reunião, ele conclama os seus funcionários a conseguirem voltar a faturar mesmo diante da perda do controle do sinal. Como solução, Flávia Chip sugeriu que fosse pago uma quantia em dinheiro para que o protagonista se submetesse a anunciar os produtos

dos patrocinadores. Com o contrato a empresa de Tom passou a ser a única agência publicitária da televisão.

A certa altura William era como um astro. Os espetadores passam a gostar e a acompanhar os acontecimentos da sua vida pela televisão e a agência publicitária “Escória Associados” conseguiu convencê-lo a assinar o contrato pelo qual ele comprometia-se a fazer um número diário de “merchandisings”. No entanto, “ficar sem televisão é como ficar longe de alguém da família”. Desde o momento em que o protagonista sofre o acidente que fez com que ele passasse a ser visto em todas as telas de TV 24 horas por dia, a questão permaneceu sendo: quando é que a televisão irá voltar com a sua programação normal? Torres, ao que se sabe o único amigo de William, este atrás de uma solução para consertar os sistemas de transmissão. Sem encontrar uma saída, ele ficou ao lado dos especialistas do mundo todo, para os quais a solução seria a de reproduzir as condições que iniciaram o fenómeno. William, por seu turno, se recusa a passar novamente pela experiência, de forma que permanece o impasse.

Presente também certas motivações morais e religiosas, a necessidade de denunciar a alienação provocada pela TV é reiterada por aquela instancia subjetiva do protagonista, nas imagens de um coral de anjo e na voz grave que se dirige a ele. Próximo ao desfecho, William se recorda da voz e se recorda que ela falava sobre a sua missão divina. Convencido, ele decide falar a favor dos pobres e promete milagres – e, em um movimento concilia comédia e drama, algumas pessoas começam a acreditar que ele é um Santo de fato. Essa mudança de perspectiva o leva a quebrar o contrato de publicidade e a sua permanência na televisão contraria de uma vez por todos aqueles interessados economicamente. Alguém aciona então um assassino profissional ligado ao “Comando Vermelho”. A morte do protagonista se aproxima e estamos próximos da cena final, que acontece porque William decide ir até uma comunidade carente para falar aos pobres. A sua caminhada nas ruas da periferia lembra uma procissão religiosa. Ele veste um vestido branco, muito semelhante ao hábito eclesástico e caminha com os seus seguranças ao lado. Lá estão também a sua esposa e várias pessoas que o acompanham em comitiva – além de todos os telespectadores que o acompanham através de seus aparelhos televisivos. Quando resolve parar para tecer um sermão, William é almejado por um tiro que fatalmente resulta na sua morte. Quando isso acontece o sinal das emissoras volta a ser transmitido – é quando voltamos aquela imagem inaugural do ancora do telejornal, o qual agora, ironicamente, anuncia a morte do protagonista. Por fim, a fotografia final é composta pela viúva Fátima sozinha ao lado de seu marido morto e ensanguentado.

Como nascem os anjos: voyeurismo vs exibicionismo

No ano de 1996 a situação dos cineastas em relação ao ano do lançamento de *O Efeito Ilha* modifica-se um pouco, apesar de terem se

passado apenas dois anos. E não apenas por conta de que as leis de incentivo agora eram mais consistentes, o que teria ocorrido principalmente após o impeachment de Fernando Collor, mas também porque havia se passado uma importante fase para a “historiografia oficial” do cinema brasileiro contemporâneo, com o lançamento de *Carlota Joaquina: Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995) obra que obteve um grande sucesso na venda de ingressos e com a participação do Brasil na cerimônia do Oscar com a indicação do filme *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995). O número de filmes produzidos anualmente agora era maior e o público também havia aumentado (embora não chegasse nem perto do número das décadas de 1960-1980), de forma que os jornais começavam a usar o termo “Cinema da Retomada” para referir-se a este novo contexto neoliberal.

Murilo Salles, por sua vez, precisou aguardar a liberação do dinheiro do “Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro” para iniciar a produção de *Como Nascem os Anjos* e depois pôde contar com o patrocínio municipal do Rio de Janeiro, da Riofilmes e do BNDS, para finalizá-lo. No que diz respeito a sua percepção acerca da televisão, há uma diferença em relação ao filme que tratamos anteriormente. Em *O Efeito Ilha* o protagonista surge como uma vítima de um olhar alheio e indesejado. Ele acidentalmente havia se tornado uma personagem central e ao mesmo tempo involuntária de uma programação cuja estrutura e funcionamento era totalmente desconhecida por todos. Não se sabia como as imagens eram tiradas e nem como elas chegavam até os aparelhos de televisão em todas as frequências possíveis. Em *Como Nascem os Anjos*, ao contrário, há momentos em que este olhar é até mesmo almejado pelos personagens centrais, como que em uma espécie de inversão do panóptico descrito por Michel Foucault.⁹

Além disso, há também o fato de que o primeiro filme traz uma narrativa clássica, que concilia os gêneros de comédia e ficção-científica, ao passo que este outro trabalha com algo mais ambíguo, apesar de ser clara a opção pela tragédia – o que se estabelece já na escolha de um título que sugere que os “anjos nascem” quando morrem as crianças. Mas ainda assim ambíguo, porque não traça, por exemplo, uma linha bem definida entre o bem e o mal, como é característico da fórmula melodramática. Também porque não há um vilão e nem mesmo um

9 O panóptico segundo Foucault é um modelo arquitetônico que sintetiza alguns dos elementos característicos daquilo que ele chama de “sociedade disciplinar”. Trata-se de uma prisão criada pelo filósofo inglês Jeremy Bentham no ano de 1789, onde há uma torre central na qual o vigilante pode ver todas as celas, mesmo que apenas uma por vez. Em contrapartida, o detento teria no seu campo de visão apenas a silhueta da torre central de onde é espionado, mas sem poder verificar se está sendo observado de fato. Esse jogo de perspectivas produz o efeito de induzir o detento um estado consciente e permanente de visibilidade, o que, por sua vez, assegura um funcionamento automático do poder. Observa-se uma inversão desse panoptismo no filme, pois nele apenas um personagem é observado por todo um conjunto de pessoas, de forma que aqueles que podem ver é que se enganam. A saturação imagética produz como efeito ilusório a sensação de onisciência. E imagem da televisão se impõe ao olhar do espectador, impondo-lhe um olhar pré-concebido retirando-lhe, assim, o poder de escolha sobre aquilo que pode ser visto. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, Vozes, 1987.

herói com o qual o público possa se identificar, como é bem o caso de *O Efeito Ilha*. Os personagens centrais, Branquinha e Japa, ambos ainda crianças, agem de forma inconsciente, violentam sem perceber que estão violentando, ferem, sem a intenção de ferir, e matam aparentemente sem saber se quer que a morte significa o fim último, que não há retorno após este ponto. Aliás, também os outros personagens centrais não são demarcados em territórios maniqueístas. Maguila é um sujeito infantil e que parece ter a inteligência debilitada e apesar de procurar pautar-se por certos valores éticos-morais aprendidos com a sua mãe (como o de não mijar na rua) se envolve facilmente com ilícitos e de se apresenta como o marido de branquinha, uma criança. William é o norte-americano complacente, mas também extremamente frio diante da plenitude dos fatos, exatamente o oposto de Julie, sua filha, que é agressiva e que em momento algum admite a necessidade de colaborar para que os eventos não se encaminhem para um desfecho trágico.

Mas em *Como Nascem os Anjos* há de fato um relato sobre a televisão e sobre o seu papel na sociedade brasileira? Ora, a espetacularização da experiência pela TV é uma questão central também neste filme, muito embora ela seja vista nele a partir de outra perspectiva. Aqui, o espetáculo acontece graças a existência de um desejo de que os “fatos” sejam mostrados e por conta da necessidade de que a transmissão destes fatos seja feita de uma forma bastante atrativa. Mas, igualmente, a espetacularização existe também por conta do exibicionismo de uma parcela dos espectadores. A realidade social pode ser vista, assim, através deste binômio voyeurismo/exibição. De um lado a realidade que deseja ser vista, a realidade daquelas pessoas que vivem em regiões menos favorecidas economicamente, marcadas por certa pobreza cultural, pela ausência do poder público, pela cultura do estupro e onde as crianças, além de tudo, estão sujeitas também a todo tipo de carência, afetiva, nutricional, educacional, etc. De outro lado, a realidade daqueles que querem ver, dos sujeitos que são de origem privilegiada e que, também por isso, demonstram certo espanto frente as condições precárias que estão sendo descortinadas. Estes aparentemente nada podem além de filmar e tentar expor aquela realidade cruel na televisão.

A TV se faz presente desde as primeiras tomadas, da mesma maneira que acontece em *O Efeito Ilha*, pois já na cena inaugural, que se inicia logo após os créditos iniciais, ela surge com as imagens de Branquinha falando sobre a possibilidade de dar um depoimento seu para um documentário produzido para algum canal de televisão da Alemanha. Estes planos iniciais são relevantes para este nosso trabalho porque neles há toda uma construção em torno do problema da realidade das imagens. O enquadramento da personagem parece querer produzir o efeito de se tratar na verdade do enquadramento da câmera da equipe de TV. Câmera e fotografia se apresentam, assim, como parte integrante do universo representado – este efeito, aliás, é utilizado também tanto em *O Efeito Ilha* como em *Um céu de estrelas*. Ou seja, as

imagens iniciais do filme também são, no espaço ficcional, as imagens de um programa de televisão.

A fotografia inaugural evidencia também o realismo na maneira como ele se apresenta neste filme. Nela a comunidade de Santa Marta surge ao fundo, em um segundo plano, ao passo que a protagonista surge em um primeiro plano, ocupando quase a totalidade da tela. Composição emblemática, porque exemplifica a função dos espaços realistas nesta obra. Eles produzem aquilo que Roland Barthes chama de “efeito de real”¹⁰, ou seja, o espaço ao fundo não é um mero detalhe, pois é ele que torna verossímeis a ação e os gestos da personagem. Mas isso faz com que seja ainda mais emblemática a estratégia de colocar as imagens de um programa de televisão em primeiríssimo plano, pois, vale lembrar, essa fotografia não é a da câmera do dispositivo pura e simplesmente, porque há antes o intermédio da equipe de TV alemã. Nesse sentido, se pode dizer que não são de fato os territórios reais que caracterizam os personagens principais, mas sim o olhar da televisão sobre estes espaços segundo a narrativa do filme.

Considerando o fato de que no filme o olhar sobre as regiões periféricas, então, é na verdade o olhar da televisão, é possível questionar sobre a confusão inicial de Willian, ação que ocorre já no bloco dois: em que medida ela foi influenciada por esse imaginário em específico? Porque o motorista apareceu repentinamente de forma tão violenta, tendo concluído de imediato que aquela situação deveria ser respondida de forma violenta? Teriam estes personagens sido influenciados pelos estereótipos produzidos por estes programas de televisão que tomam as regiões menos abastadas e os seus moradores como uma de suas grandes atrações? Segundo Murilo Salles a sua escolha por um americano refere-se justamente a esta parte da ação, pois, segundo o diretor, diferentemente de um carioca um estrangeiro não saberia lidar com o fato de um homem como o Maguila acompanhado de duas crianças aparecer em sua porta pedindo para usar o banheiro dentro das circunstâncias narradas na película.¹¹ Contudo, apenas o fato de ele ser estrangeiro não justifica o seu raciocínio lógico que presumiu que os três eram assaltantes. Essas relações de imagens sobrepostas acima referidas demonstram que há em jogo todo um imaginário que, certamente, dialoga muito mais com aquilo que se diz sobre a violência do que com uma estatística real sobre a violência no Rio de Janeiro.

Essa relação entre a visão de mundo dos personagens e a hegemonia das imagens televisivas passar a ser cada vez mais evidente ao longo do filme. Mas a certa altura o foco recai sobre o imaginário das duas crianças e sobre como a televisão é a sua grande referência. Isso

10 Barthes chama de “imperativos realistas”, os quais teriam como função a comprovação a partir de um referente real – um fato historicamente comprovado, por exemplo – “fingindo segui-lo como escravo”. BARTHES, Roland. *O efeito de real*. In: BARTHES, Roland et al. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 35-44.

11 NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada*: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

ocorre quando os personagens entram na casa, quando se inicia de fato o sequestro accidental. Neste ponto há uma relação de fascínio das crianças pela família americana e pela sua casa, pelas suas vestes e até mesmo pelo fato deles falarem em inglês. As referências são muitas ao longo da exposição. Por exemplo, quando Branquinha pede para que Julie tire a camisa e mostre os seios. Obrigada, ela o faz e então Branquinha chama Japa para ver aquilo. Eles se sentam no chão e imaginam o corpo de Julie como se fosse o ecrã de uma TV e eles dois os telespectadores. Branquinha reclama de que “nada acontece” e finge “desligar” a TV com um movimento de controle remoto e ordena que a garota vista a roupa novamente. Em outro ponto, a referência se faz presente no questionamento retórico que Japa tece ao americano quando ele tentava enganá-lo com um truque manjado nos seriados policiais: “Você não assiste TV?”.

A questão se torna mais bem demarcada quando o filme se aproxima do desfecho. Trata-se do ponto em que se pode notar que há todo um circo, polícia, equipe antissequestro, repórteres, curiosos, enfim, todos aguardando do lado de fora da casa em que ocorre toda a ação. A esta altura os meninos já sabiam que seriam filmados e sabiam que iriam aparecer na televisão e por isso as suas ações passam a ser orientadas também tendo em conta essa “oportunidade”. Neste ponto, demarca-se, além de tudo, o nível de sensacionalismo dos telejornais, os quais enxergam em um sequestro envolvendo menores da periferia apenas uma manchete de grande apelo. Sendo assim a televisão tem também um papel central na resolução do sequestro e no desfecho trágico. Porque era justamente a possibilidade de se ver na TV que levou as crianças a correrem riscos e a esquecer da sua fuga para importar-se apenas com a sua imagem no telejornal. Branquinha se irrita porque a TV não mostrou o rosto dela, ao passo que Japa fica deslumbrado porque eles veicularam as imagens dele na varanda. Logo em seguida os dois começam a discutir, o que leva Branquinha a atirar accidentalmente em Japa, que cai e, por sua vez, também acerta um disparo em Branquinha. A polícia decide invadir a casa. A sequência final mostram Willian e Julie abandonando a casa em direção ao seu automóvel, enquanto os repórteres os cercam tentando obter alguma declaração. Eles param por um instante e Julie, aos prantos, declara: “they killed each other” (“eles mataram um ao outro”). Começam a trilha e os créditos finais.

Um céu de estrelas e a TV como instância do patriarcado

O dado crucial sobre o último filme que tratamos neste trabalho refere-se às relações de gênero. Dirigido por Tata Amaral, uma das mais importantes realizadoras do cinema brasileiro a partir da década de 1990, *Um céu de estrelas* trabalha com estas questões a partir de um olhar que, como ocorre em *Como Nascem os Anjos*, se distancia do convencional, pois ele instaura durante a sua projeção não o conforto da

identificação com as situações e os heróis das narrativas clássicas, mas sim um horror que advém, por sua vez, da proximidade da câmera em relação a situações cotidianas. E da proximidade da lente junto aos corpos são reproduzidas relações de dominação e de submissão. Se na narrativa de Murilo Salles o choque nasce da perversão inocente de crianças ainda em desenvolvimento, aqui ele brota da impotência do espectador diante da sequência de acontecimentos que se desdobram durante a exposição. A cada avanço na história, a situação se torna cada vez menos remediável até o momento em que Vítor saca a sua arma e mata a mãe de Dalva. Situação incontornável motivada por pura passionalidade.

Nesta obra a TV surge como um personagem que contrasta com os outros dois protagonistas, porque ela é só o olhar, automatizado e não responde a estímulos emotivos. Ora, como se sabe, de todo registro de imagens resulta um olhar sem corpo e, portanto, um olhar que não deveria ter sexo. Mas, como lembra Ismail Xavier, na história do audiovisual tradicionalmente este olhar é quase sempre masculino, ao passo que o objeto deste olhar, quase sempre é feminino.¹² Em um *Céu de Estrelas*, há uma subversão, não apenas porque o filme foi realizado por uma mulher, mas também porque ele revela coisas que comumente ficam veladas. Legitimada por este lugar de fala feminino, Tata Amaral não esconde, mas revela a violência doméstica, a violência sexual do homem e a dificuldade de uma mulher de defender-se diante de alguém cruel e mais forte do que ela.

O olhar em um *Céu de Estrelas*, portanto, é feminino e é trágico. Aliás, a narrativa do filme tem as características próprias da tragédia¹³: a dramatização das contradições sociais, uma situação dramática insolúvel, a exposição das forças que irão causar a destruição dos personagens centrais, Vítor e Dalva. Tudo acontece no decorrer de um único dia e em um único lugar, a casa onde Dalva vive com a sua mãe, Dona Lourdes, que fica em um bairro tradicional de São Paulo, a Mooca. A história começa quando ainda era dia, no momento em que Vitor bate na porta de Dalva. Sua justificativa para estar ali eram os objetos que haviam sobrado da relação que eles haviam rompido recentemente. A uma certa altura ele pede para que ela passe um café e de forma enfática ela responde que acabou o pó. Neste momento a música romântica no rádio da sala surge como brecha para que ele tentasse abraça-la. Embora ela tenha tentado resistir, ela se entrega ao desejo que ainda existe entre eles. Mesmo depois do sexo Dalva se mantém firme na sua questão. Logo em seguida Dona Lourdes, a mãe dela, chega em casa e reforça a necessidade de a protagonista livrar-se de uma vez por toda daquele relacionamento. De forma totalmente desproporcional, Vitor responde

12 XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues*. São Paulo: COSAC & NAIFY, 2003, p. 31-58.

13 Ao menos respeita os preceitos da tragédia moderna, conforme os termos propostos por Raymond Williams. Ver: WILLIAMS, Raymond. *A tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

aos conselhos daquela senhora com violência física, revelando logo que pretende levar aquela situação para além dos limites do bom senso. Ele dá um soco nela e em seguida arrasta ela até o banheiro onde ela permanecerá trancafiado. Os detalhes desta sequência são extremamente repugnantes: o sangue no rosto da mãe de Dalva, o barulho dos golpes, a insanidade de Vitor. A câmera mantém-se muito próxima dos corpos dos personagens, de forma que toda a ação se intensifica pelo detalhe dos fluidos dos corpos e das expressões dos personagens.

O filme segue adiante. Diante de tamanha brutalidade Dalva se vê obrigada a coar o café. Ela aproveita a oportunidade para argumentar, procurando trazer lucides ao ex-namorado e convencê-lo a soltar Dona Lourdes e ir embora da sua casa. Mas a certa altura ele saca um revolver. A impressão é a de que ele não está disposto a deixar que ela viaje para Miami – Dalva havia vencido um concurso e se preparava para ir embora para os Estados Unidos, abandonando assim essa sua antiga vida, que ela vivia ao lado de sua mãe e de Vitor. Como que por impulso ele segue em direção ao banheiro, onde a mãe de Dalva se encontra encarcerada. Ele atira nela através da porta. A morte de Dona Lourdes causa em Dalva um choque tamanho que ela é tomada por uma pulsão sexual, de forma que ela transa com Vitor em frente a porta do banheiro onde sua mãe encontra-se morta. O tesão se transforma em seguida em desespero, com a câmera sempre registrando os fluidos de perto: o suor, o gozo, o sangue, o vômito.

Já era noite quando de repente ouve-se a voz da polícia do lado de fora da casa. A TV entre em cena a esta altura como uma janela para que os protagonistas olhem para fora da casa, para a movimentação da polícia e dos repórteres que aguardam que Vitor finalmente se renda. A resolução do filme tem essa mesma estratégia de repouso da câmera diante da TV, tal como vimos em *Efeito Ilha* e em *Como Nascem os Anjos*. De dentro da casa, a protagonista acompanha toda a movimentação que está acontecendo do lado de fora. Durante o desfecho da tragédia, há este momento em que o olhar da câmera do telejornal se torna o olhar do espectador do filme. O plano-sequência iniciado na cozinha da casa, quando a câmera enquadra as imagens que estão sendo reproduzidas pela televisão e se aproxima até um ponto em que os dois olhares se fundem em um só. No fora de campo escutamos um tiro. A polícia invade a casa e a câmera acompanha as ações dos policiais, ao passo que uma repórter narra toda a situação de forma dramática. Ao entrar na cozinha, a câmera encontra Vítor e Dalva. Vítor está imóvel, debruçado na mesa sobre o sangue que escorre de sua cabeça. Dalva está segurando a arma. A câmera fixa o olhar sobre ela e permanece ali até o início dos créditos finais.

Considerações finais

O que a crítica ao audiovisual a partir de uma linguagem audiovisual tem a nos dizer sobre a realidade da ficção? A crítica da imagem

pela imagem não é uma prática inusitada e, muito menos, é uma exclusividade do cinema brasileiro dos anos 1990. Um recuo nos levaria ao século III a.C., aos textos que constituem a obra *A república* de Platão¹⁴, na qual a poesia e as artes são consideradas obras de imitadores, os quais criam coisas a imagem do real ao mesmo tempo nos enganando acerca do verdadeiro ser destas coisas. Mas, como se sabe, essa crítica foi realizada por meio de uma imagem – a *alegoria da caverna*, justamente uma imagem de uma caverna onde vemos pessoas presas à um espetáculo de sombras. Uma crítica das imagens a partir de imagens, portanto. Tal pensamento não deve ser visto como contraditório, porque ele foi elaborado com um objetivo, que era o de fazer distinções. Visava, em última instância, resgatar as artes de sua *mimese*.¹⁵

Mais próximos de nós, muitos filmes do cinema mundial procuraram atentar para o poder das imagens, para o mau uso que se faz delas e denunciar as suas manipulações, muito antes dos anos 1990. Nesta área, o coletivo de cineastas franceses intitulado *Groupe Dziga Vertov* tem sido reconhecido como pioneiros. Responsáveis pela realização de obras como *Tudo Vai Bem* (Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, 1972), uma narrativa que fala sobre si mesma, uma vez que ela delineia justamente a história do seu próprio processo de produção, *Aqui e em Qualquer Lugar* (Anne-Marie Miéville, Gorin e Godard, 1974), no qual discute-se o uso político e ideológico das imagens da guerrilha da palestina e, por fim, *Como vai você?* (Anne-Marie Miéville, Jean-Luc Godard, 1975), que também traz o diálogo entre estes diferentes meios de comunicação, o grupo representou a concretização de uma *mise-en-scène* que se impôs acima de tudo como uma prática política de denúncia das contradições sociais e das manipulações da indústria cultural hegemônica.

Mesmo no Brasil há uma ampla gama de filmes que elaboram críticas de diversos tipos ao longo do tempo. A trajetória da TV no cinema brasileiro é um dado que já foi explorado por Jean-Claude Bernardet. Para o autor, uma justificativa para a grande frequência seria a de que a TV se tornava cada vez mais presente na vida cotidiana das pessoas e, conseqüentemente, no seu imaginário, de forma que seria muito difícil ela não conquistar também o seu lugar no cinema. Por isso a maior parte do tempo que ela aparece ela serve como elemento caracterizador do dia-a-dia, um dado até mesmo banal na rotina dos personagens. Mas muitos destes filmes trabalharam mesmo com uma imagem negativa da TV. A tradição remonta aos anos 1960, ao roteiro não rodado de Walter Jorge Dust, intitulado *TV: 60.000 olhos*, que teria

14 PLATÃO, *A República*. Belém: EDUFPA, 2000.

15 Há aqueles que definem o estratagema de Platão como algo que parece ter sido fundado na preocupação de elaborar o discernimento entre uma mimese que mimetiza a natureza sensível na sua aparência – e que seria, portanto, má – e aquela que, por ser intermediada por causa mais nobre, o pensamento dialético, se volta para as formas no sentido de se aproximar o mais possível do real – a mimese boa. Ver: SOUZA, Jovelina Maria Ramos de. *Platão e a Crítica Mímica À Mimesis*. São Cristóvão: UFS, 2008.

sido imaginado pelo seu autor para ser produzido pela companhia Vera Cruz e pensado por ele como uma crítica com base nos programas de auditório e na espetacularização da miséria alheia realizada nestes programas. A partir de então muitos filmes foram surgindo. Alguns dos exemplos aludidos por Bernardet são *As Delícias da Vida* (Maurício Rittner, 1974), *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (Hector Babenco, 1976), *Os Amantes da Chuva* (Roberto Santos, 1979), entre tantos outros. Os programas de TV surgem como *monstros a serem exorcizados*. A TV é tida como um lugar da mentira. Então para Bernardet o que era essa crítica a televisão pelos cineastas brasileiros entre os anos 1960 e 1980? A uma certa altura de sua argumentação, o autor conclui que para os cineastas, denunciar a televisão é uma maneira de o cinema afirmar a sua relevância. É um modo de afirmar as suas especificidades e de demonstrar que ele se diferencia dos demais meios de comunicação.

Os cineastas, nessa perspectiva, viam a si mesmos em posição superior por estarem do lado da arte e da consciência crítica, ao passo que a televisão não tinha esta mesma prerrogativa. Ora, os filmes aludidos nestas páginas possuem esta mesma particularidade: eles tratam a televisão em sua pior face, a do sensacionalismo, da irresponsabilidade cultural e artística, da espetacularização da experiência. São características tais que fazem deles fontes relevantes para os estudos dos discursos midiáticos. São importantes, porque eles pensaram a prática audiovisual. E eles devem ser compreendidos primeiramente a partir dos seus universos ficcionais, pois é este aspecto que exemplifica como pensava-se sobre a maneira como o controle pode ser exercido pela internalização do olhar alheio. Em seguida, eles devem também ser compreendidos dentro do seu contexto de produção, caracterizado, dentre outras coisas, pelo avanço da televisão, a qual conquistava certa hegemonia nos meios de comunicação, e pelo declínio da atividade cinematográfica, pois, como se sabe, nos anos 1990, essa atividade passou por importantes reviravoltas, houve toda uma reestruturação dos mecanismos de incentivo governamental, com a extinção da Embrafilme e a implementação de novas leis mais adaptadas ao novo contexto neoliberal inaugurado com Fernando Collor (1990-1992) e continuado pelos governos que vieram depois. Desta forma, estes títulos tinham em comum certamente ao menos mais uma coisa, que era o fato de terem surgido em um contexto em que havia a necessidade de fazer ressurgir uma cultura cinematográfica em um contexto de hegemonia televisiva. Cada uma destas três obras surgiu em um momento em que o cinema brasileiro desaparecia do imaginário do seu público e, portanto, foram produzidas dentro de condições extremamente desfavoráveis – é verdade que boa parte do cinema brasileiro tradicionalmente foi criado à margem dos mecanismos de incentivo, por certo, mas agora a situação era mais generalizada, pois além não havia mais uma identificação entre o público e o cinema brasileiro, a distribuição e a exibição dos filmes também eram mal feitas, de forma que as dificuldades se faziam grandes entraves.

Referências

- BARTHES, Roland. **O efeito de real**. In: BARTHES, Roland et al. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 35-44.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Lisboa: Edições Afroatlântica, 1972.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis, Vozes, 1987.
- NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- PLATÃO, **A República**. Belém: EDUFPA, 2000.
- SALEM, Helena (org.). **Cinema Brasileiro: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional: 1995 – 1999**. Brasília: 1999.
- SOUZA, Jovelina Maria Ramos de. **Platão e a Crítica Mimética À Mimesis**. São Cristóvão: UFS, 2008.
- WILLIAMS, Raymond. **A tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues**. São Paulo: COSAC & NAIFY, 2003.