

Para um estudo das narrativas entre meios: escrevendo para cinema e televisão

Miriam de Souza Rossini
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
miriams.rossini@gmail.com

Resumen: *A partir del análisis de productos de dos emisoras de televisión brasileñas (Red Globo y RBA TV), se presenta un modelo de estudio y clasificación de las narrativas audiovisuales hechas para que circulen entre la televisión y el cine. Actualmente, en un escenario en que los medios audiovisuales comparten sus productos, la narrativa audiovisual necesita responder a las diferentes propuestas estéticas y, mismo productivas, pues, siendo mismo el lenguaje audiovisual, las demandas hechas por los diferentes tipos de exhibición hacen con que estrategias comunicativas específicas sean pensadas por los realizadores. Comparando los dos modelos es posible percibir las posibilidades y dificultades de tales convergencias.*

Palabras-clave: *cine, televisión, convergencia de contenido, realización audiovisual.*

Abstract: *By analysing the products of two brazilian television broadcasters (Rede Globo and RBS TV) an audiovisual narrative study and classification, made to be broadcasted both in television and cinema, is produced. Nowadays, given the scenario in which the audiovisual means share its products, the audiovisual narrative needs to englobe different aesthetic propositions. Different media production is also made necessary, because, even though the audiovisual language is the same, the different exhibition types require the producers to work with specific communicative strategies. When these two models are compared the possibilities and difficulties of such contents convergency may be noticed.*

Keywords: *cinema, television, contents convergence, audiovisual production.*

1. O difícil diálogo entre cinema e televisão

No Brasil, os meios de comunicação audiovisuais têm desenvolvimentos distintos. As emissoras de televisão aberta⁶⁹ constituem-se a partir das grandes redes nacionais, que congregam emissoras menores espalhadas pelos estados brasileiros. No Rio de Janeiro e em São Paulo, estão as principais emissoras, ou cabeça de redes, como são chamadas: Rede Globo de Televisão, Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), Rede Record e Band TV. Já o cinema brasileiro, após ver derrotadas todas as suas possibilidades de se constituir enquanto indústria através de estúdios cinematográficos, a partir dos anos 60 passou a privilegiar as produções menores, feitas com equipes pequenas e poucos recursos. Com isso, seu espaço de circulação e seu público também foram se restringindo ainda mais.

Devido às dificuldades de produção e de distribuição dos filmes brasileiros, a partir dos anos 50, os cineastas passaram a se organizar na busca pelo apoio do estado. Como explica Sidnei Ferreira Leite (2005), desde os anos 20 as salas de cinema do país estavam ocupadas em 80% com filmes americanos; os 20% que restavam eram utilizados pelos filmes brasileiros e por aqueles de outras cinematografias. A ação do estado, porém, era ineficiente, sendo que a lei de maior impacto foi a criação da cota de tela, que obrigava todas as salas de cinema a passar filmes brasileiros, em quantidades definidas conforme a produção de cada ano. Ou seja, pode-se dizer que a lei protegia os filmes estrangeiros (em especial os americanos) já que não resolvia o desnível na exibição, ao mesmo tempo em que mantinha os filmes brasileiros em posição precária.

Nos anos 60, com a ditadura civil-militar instalada no país, após o golpe de 1964, tornou-se importante controlar tanto a produção quanto a difusão de informações e demais conteúdos culturais. O Ministério das Comunicações é criado nesse contexto, em 1967. Foi ele que forneceu as condições de infraestrutura (como a instalação da Estação Rastreadora de Itaboraí) para que a televisão se expandisse no país na forma das redes nacionais, possibilitando a centralização da produção e da distribuição de conteúdos, informativos e de entretenimento, através das grandes redes. A Rede Globo de Televisão⁷⁰ foi a emissora que se destacou nesse processo de expansão e hoje suas afiliadas⁷¹ ocupam praticamente todo o território nacional. No Rio Grande do Sul, está uma de suas afiliadas mais importantes, o conglomerado Rede Brasil Sul de Comunicação (RBS), que entre outros meios de comunicação possui a RBS TV, emissora fundada em 1962, em Porto Alegre.

Na área da cultura, foi criada, em 1969, a Empresa Brasileira de Filmes S.A (Embrafilme),⁷² visando a apoiar a distribuição de filmes brasileiros no exterior; em 1972, a empresa, de economia mista, teve suas funções ampliadas para a produção de filmes e a sua distribuição interna. Outras regulamentações também foram

⁶⁹ No país, também há televisões públicas e educativas em sinal aberto, mas a maioria está disponível apenas em sinais fechados ou UHF. Todas as emissoras de televisão, privadas ou não, são concessão estatal.

⁷⁰ Hoje, a Rede Globo integra as Organizações Globo.

⁷¹ As afiliadas são emissoras de televisão que possuem espaços para produzirem programação própria. Das afiliadas da Rede Globo, a RBS TV é a que mais possui espaço local na grade para veicular programação própria.

⁷² Sobre a Embrafilme, ver: AMÂNCIO, Tunico (2000).

implementadas naquele período e que favoreceram o mercado cinematográfico brasileiro, como a venda de bilhetes numerados pelas salas, o que facilitava a arrecadação financeira por parte dos realizadores.

Desenvolvendo-se como mercados audiovisuais autônomos, cinema e televisão pouco cooperaram ao longo dos anos 70 e 80 no Brasil. As exceções foram alguns casos de cineastas que produziram documentários para a TV, e o anárquico programa de televisão criado por Glauber Rocha para a extinta TV Tupi: Abertura. Em fins dos anos 70, a Embrafilme tentou envolver cineastas na produção de minisséries televisivas, mas eles tiveram dificuldades em atender os prazos e as demandas das emissoras e o projeto foi abandonado.

Esse quadro de desconfiança mútua só foi amenizado nos anos de 1990, quando o presidente Fernando Collor de Mello extinguiu vários órgãos de apoio à Educação e Cultura, incluindo o Ministério de Educação e Cultura, e a Embrafilme e toda a legislação que regia o mercado cinematográfico brasileiro. As consequências dessas ações foram drásticas: em três anos, a média anual da produção caiu de mais de 90 filmes para quatro ou cinco. Com tão poucos filmes sendo produzidos, e com a extinção da lei que obrigava a exibição de longas-metragens nacionais nas salas de cinema, esses poucos títulos foram arduamente lançados e raramente vistos. O cinema brasileiro desapareceu e poucos sentiram falta.

Só a partir da Lei do Audiovisual, de 1993, que criava novas formas de financiamento para o filme nacional, é que a situação lentamente começou a ser revertida. Em meio a esse cenário institucional e mercadológico, outro cenário se manifestava. A mudança tecnológica na produção cinematográfica fez com que a grande barreira que separava tevê e cinema caísse, pois houve: a) o progressivo abandono da película no processo de filmagem e sua substituição pelas câmeras digitais, equipamento que também passava a ser utilizado pelas emissoras de TV; b) o uso do computador e de softwares de finalização, que decretou o fim do uso da moviola e a aproximação com os processos produtivos televisivos.

Esses dois fatores, portanto, a crise institucional do campo cinematográfico no país – e sua conseqüente desorganização do mercado – e a mudança tecnológica no processo de produção e de finalização de filmes fez com que empresas novas fossem sendo abertas pensando não mais em produzir apenas filmes para o cinema, mas em desenvolver projetos que abarcassem também programas de TV, vídeos publicitários, etc. Além de jovens realizadores que chegavam ao mercado, com visões mais arejadas sobre a função social do cinema no país, alguns cineastas mais velhos, que estavam trabalhando desde os anos 50, 60, também passaram a apostar nessa diversificação de produção, ou, pelo menos, a se arriscarem em alguns projetos.

Essa tendência, incipiente nos anos 90, tornou-se importante a partir da primeira década dos anos 2000, mas não sem contestação. Para os cineastas daquilo que chamo de “campo tradicional do cinema brasileiro”,⁷³ ou seja, aqueles herdeiros das discussões estéticas e narrativas dos anos 60, essa tendência atual é a morte do cinema, pois os produtos que surgem dessa junção tendem a dar mais atenção às necessidades dos meios televisivos (e, portanto, assumem mais seu lado de produto da indústria cultural). Para outros, é a possibilidade de diversificar sua área de

⁷³ Sobre essa questão, ver: Rossini (2007).

atuação e dialogar com públicos mais amplos, para além das salas de cinema alternativas – reduto da maioria dos filmes brasileiros.

Embora sucinta (e talvez um pouco esquemática), essa contextualização deixa entrever que o processo de aproximação entre cinema e televisão no Brasil não se fez sem crises: crises de identidade, crises de modelos de produção; crises estético-narrativas. Entender como esse processo se deu a partir do estudo de dois casos particulares é o que farei a seguir.

2. Convergências de conteúdo no contexto audiovisual brasileiro

Em 1998, a maior empresa de televisão do país, a Rede Globo, dá um passo decisivo para ampliar seu espaço de atuação no mercado audiovisual brasileiro, para além da televisão. Ela cria seu braço cinematográfico, a Globo Filmes, que vem produzindo, coproduzindo e/ou distribuindo filmes brasileiros em longa-metragem. Em seu site, eles atestam: “criada em 98, com o objetivo de fortalecer o Cinema Brasileiro, a Globo Filmes participou ativamente da produção de 110 filmes brasileiros de diversos gêneros, autorais ou comerciais, de baixo orçamento ou de grandes valores de produção, em parceria com mais de 60 produtores independentes, diretores que atuam no cinema, na TV e na publicidade, documentaristas e profissionais de animação”.⁷⁴

A origem dos filmes produzidos pela Globo Filmes é a mais variada. Uns poucos são projetos desenvolvidos a partir de produtos da sua grade televisiva, como, por exemplo, as duas sequências *Os Normais 1* (2003) e *Os Normais 2* (2009), ambos de José Alvarenga Jr., feitos a partir do programa seriado homônimo, que acompanhava as aventuras amorosas de um casal de eternos noivos. Outros podem ser roteiros apresentados por diretores do campo cinematográfico e produzidos ou coproduzidos pela Globo Filmes, o que compõe a grande maioria dos projetos. É o caso, recentemente, do filme *A mulher invisível*, dirigido por Cláudio Torres e coproduzido pela Globo Filmes em 2009, que se transformou em duas temporadas de minissérie televisiva em 2011.

Transformar-se em produto de televisão não é uma necessidade; isso ocorre apenas com aqueles filmes que possuem maior apelo de público, ou que possam agregar uma abordagem diferenciada de temas sociais para a televisão. São esses, porém, que dão conta da convergência de conteúdo entre cinema e tevê.

Percebe-se, portanto, que a Globo Filmes está focada em produtos de longa-metragem voltados para a sala de cinema. Dependendo do tipo de filme, essas salas podem ser mais ou menos comerciais. Isso porque a Globo Filmes não se associa apenas a projetos voltados explicitamente para o entretenimento. Um filme que fez grande sucesso nacional e que teve projeção internacional, *Cidade de Deus* (2001), de Fernando Meirelles e Kátia Lundt, foi produzido e distribuído pela Globo Filmes. Atualmente, ter um projeto fílmico associado à Globo Filmes é garantia, pelo menos, de exibição em salas de cinema, mas não de sucesso de público. O filme *Antonia* (2007), de Tata Amaral – sobre um grupo de quatro amigas que querem ser cantoras

⁷⁴ www. <http://globofilmes.globo.com/GloboFilmes/0,,5363,00.html>

de hip hop – não atingiu os 80 mil espectadores em salas de cinema, sendo que foi lançado com 125 cópias.

O outro modelo de aproximação entre o campo televisivo e o cinematográfico observa-se no Rio Grande do Sul, e é desenvolvido pela RBS TV. Desde a criação do seu Núcleo de Especiais em 1999, coordenado por Gilberto Perin, o mercado audiovisual gaúcho encontrou uma forma de manter-se em constante produção. Além de documentários, minisséries e programas especiais, são realizados projetos ficcionais em curta-metragem voltados, primeiramente, para a grade televisiva. Ao longo de mais de dez anos, estabeleceu-se um modelo de produção que tanto aquece o mercado audiovisual, servindo de porta de entrada para jovens realizadores, quanto propicia o fechamento do ciclo produtivo, já que todo produto criado chega a um público de mais de um milhão de espectadores.

2.1. O modelo de convergência da Rede Globo de Televisão

Há mais de uma década a Rede Globo vem testando diferentes estratégias para aproximar cinema e televisão. Observando o tipo de fluxo que foi produzido, é possível categorizar essas estratégias em três grandes modelos: produção de produtos dois em um; coprodução com empresas cinematográficas independentes, e produção cinematográfica a partir da grade televisiva.

Em 1999, a Rede Globo exibiu a minissérie em quatro capítulos *O auto da compadecida*. Dirigida por Guel Arraes, o material foi todo captado em película e previamente pensado para se transformar em filme. Após ser veiculada na tevê, a minissérie foi reduzida para a duração de um filme de longa-metragem e, um ano depois, foi lançada no cinema com grande sucesso. A produção seguinte a passar por esse processo, *Caramuru* (2001), porém, não teve o mesmo retorno de público, por diferentes motivos. Primeiro, para um material transformar-se em um novo produto isso precisa ser planejado antes, desde o processo de concepção do roteiro; segundo, o fato de ter passado primeiro na tevê diminuiu o impacto da obra no cinema. Se no caso de *O auto da compadecida* houve a novidade do projeto, no segundo, isso já não atraía mais o espectador às salas de cinema.

Também dirigido por Guel Arraes, *Caramuru* foi feito após o sucesso obtido com *O Auto da Compadecida*, a partir da minissérie *A invenção do Brasil*, exibida em 2000 para comemorar os 500 anos de “descobrimento” do Brasil. Só que ela não dava margens para transformar-se em filme em função da sua proposta narrativa, que misturava documentário e ficção. Na edição, manteve-se o áudio da parte em documentário, transformado num narrador over, e encadeou-se a parte ficcional, que não havia sido concebida para este fim. O resultado foi um filme confuso, sem pontos de repouso ou de tensão, o que gerava uma narrativa elíptica, truncada, que se adequa melhor à televisão do que ao cinema. Após esse fracasso, tal estratégia de produção convergente entre cinema e televisão não foi mais utilizada por bastante tempo.

Só recentemente é que a fórmula foi reativada, a partir da inversão da ordem da exibição: primeiro o filme é lançado no cinema e depois é reeditado para ser exibido na televisão, em formato de minissérie. Estabelecia-se, assim, o modelo dois em um, espécie de matrioshka audiovisual. Um exemplo disso foi o filme *Chico Xavier*

(2010), de Daniel Filho, que se transformou numa minissérie em três capítulos em 2011. Esse novo modelo permitiu que tevê e cinema se beneficiassem. Em primeiro lugar, tendo o filme sido produzido para o cinema, a sua qualidade de produção e de imagem é melhor, portanto ele será exibido na grade de tevê com um acabamento diferenciado do padrão televisivo. Além disso, a televisão se beneficia da publicidade que já foi feita pelo filme, não necessitando mais apresentar a obra. Basta relacioná-la ao produto cinematográfico. O cinema, por sua vez, se beneficia com novos espaços de exibição e de público, para além daqueles da sala de cinema. Afinal, a televisão, no Brasil, atinge quase cem por cento dos lares brasileiros. E, com isso, vai fazendo com que diminua um certo tipo de preconceito que existe contra o cinema nacional, no país (filmes difíceis, feitos para poucos, e em geral mal acabados, estética e narrativamente).

As experiências iniciais feitas pelo Núcleo Guel Arraes também demonstraram que levar para o cinema a estética e a narrativa televisivas é mais difícil do que o inverso. O público de cinema possui um modelo de filme ideal que deseja ver, independente do gênero. Romper drasticamente com isso mostra-se difícil. Daí que a inversão do binômio para cinema-televisão, ao invés de televisão-cinema, mostrou-se mais produtiva para ambos os meios, afinal o produto que chega na tevê já vem com a chancela de qualidade do meio cinematográfico.

O segundo modelo que se pode mapear surgiu do sucesso de um curta-metragem feito por Fernando Meirelles para a Rede Globo em 2000: *Palace II*, que falava sobre a amizade de dois amigos, moradores de uma favela carioca. O filme, feito em película, era um episódio da série *Brava Gente*, e serviu de teste de atores e personagens para o futuro *Cidade de Deus* (2002). A empatia que os jovens personagens Acerola (Douglas Silva) e Laranjinha (Darlan Cunha) produziram com o público fez com que a Rede Globo propusesse a produção de uma minissérie com eles. Assim, e aproveitando o sucesso de *Cidade de Deus*, foi realizada *Cidade dos Homens*, que teve quatro temporadas (de 2002 a 2005). Para encerrar a trajetória dos dois amigos, foi produzido *Cidade dos Homens* – o filme, lançado em 2007, que, ao contrário da minissérie, não fez muito sucesso no cinema.

Em 2006, outra produção falando da periferia, dessa vez a paulista, é apresentada na televisão. A partir do filme *Antonia*, que Tata Amaral estava finalizando, foi feita a minissérie *Antonia*, que ganhou uma sequência em 2007. O filme, como já foi dito antes, não encontrou o mesmo sucesso da minissérie, em especial porque o público pensou que o filme fosse a série reeditada.

Apesar disso, a ideia de trabalhar na televisão com temáticas vistas mais no cinema surtiu um efeito positivo. Afinal, era um modo de a tevê aproximar-se do “campo cinematográfico tradicional” do cinema brasileiro. Outras experiências surgiram desse modelo, mas novamente invertendo a ordem do binômio, ou seja, transformando em minisséries os motes de filmes que tenham tido sucesso no cinema. Outros exemplos foram as minisséries feitas a partir dos filmes homônimos: *Carandiru – outras histórias* e *Ó pai, ó!*. *Carandiru – outras histórias* foi exibido em 2005 e teve a supervisão de Hector Babenco, diretor do filme *Carandiru* (2002). A minissérie apresentava outros personagens da penitenciária paulista, palco de um grande massacre em 1992. *Já Ó pai, ó*, com direção geral de Monique Gardenberg – diretora do filme –, era ambientada no Pelourinho, na Bahia,

As minisséries que tratam desses aspectos sociais, porém, tendem a ser mais esquemáticas no seu desenvolvimento narrativo, e também mais moralistas, e nisso se vê o traço televisivo. Essa marca da tevê percebe-se mais claramente a partir das segundas temporadas, quando a comparação com o filme está mais distante.

Inicialmente, como se observa, essa estratégia foi usada com filmes que falavam sobre as periferias das grandes cidades brasileiras, mas atualmente outro potencial de diálogo apareceu. São, em geral, comédias de costume envolvendo personagens de classe média, e que se adaptam bem ao gosto do público televisivo. É o caso do já citado *A mulher invisível*, em que um publicitário, casado, convive também com sua amante imaginária. As minisséries, de qualquer forma, continuam sob a supervisão geral dos diretores dos filmes, que podem, inclusive, dirigir um ou outro episódio.

Nessa passagem do cinema para a tevê, muitas vezes são feitas alterações na narrativa, na escalação do elenco, no tipo de estética audiovisual utilizada, afinal é preciso ter em mente que o novo produto deve estar adaptado à seriação televisiva e a sua forma de apresentação descontínua e fragmentada, como explica Arlindo Machado (2005). Na minissérie *Antonia*, por exemplo, era possível notar uma grande descontinuidade narrativa entre os episódios de uma mesma temporada; entre os episódios das duas temporadas, e entre as duas temporadas da minissérie e o filme! O que mais mudava eram, principalmente, os familiares das personagens. De repente, um personagem que estava morto ressurgia. Ou, ainda mais espantoso, no filme, uma das personagens principais estava grávida e casada e esse é o seu maior drama: como deixar a família em segundo plano para privilegiar o grupo musical que tem com as três amigas. Na minissérie, porém, nem o filho e nem o marido existiam mais.

O que a televisão busca, portanto, é o mote da história passível de ser transformado em um novo produto audiovisual. Oxigena-se, com isso, as temáticas da grade e seus formatos audiovisuais. Uma minissérie com alguns poucos capítulos semanais, exibidos durante uma ou duas semanas, e com um capital simbólico agregado a partir do cinema, é um produto diferenciado. Como ele é coproduzido por uma empresa diferente, com equipes próprias, ele também agrega outros olhares à televisão. Para os realizadores do campo cinematográfico, é um alargamento do seu espaço de trabalho.

O terceiro modelo de convergência entre cinema e televisão que se observa a partir da programação da Rede Globo de Televisão é a produção para o cinema a partir de programas da sua grade televisiva. Esse modelo, na verdade, foi muito pouco experimentado. Além do já citado *Os normais* – parte 1 e 2, outro filme feito a partir de uma série foi *A grande família – o filme* (2007), de Maurício Farias. *A grande família*, atualmente, é um dos seriados mais antigo da tevê brasileira, portanto um filme sobre essa família classe de média baixa e seus problemas cotidianos tinha tudo para agradar. Só que, justamente por ser tão marcada junto a sua audiência, a narrativa do filme não conseguiu se desprender do seu modelo televisivo, e não foi o sucesso que se esperava, embora tenha atingido a mais de três milhões de espectadores.

Fazer filmes a partir da grade televisiva também tem o inconveniente de que nem sempre o público está disposto a ver no cinema o que pode ver em casa. Por isso que nos dois modelos vistos anteriormente o sucesso foi garantido a partir da inversão do binômio: levar para a tevê aquilo que obteve empatia no cinema, mas não necessariamente sucesso de público. Seja a partir do modelo dois em (a matrioshka

audiovisual) ou da coprodução televisiva com empresas independentes, o que se vê é um maior número de ações conjuntas entre cinema e televisão, o que vem reafirmando tanto o cinema nacional junto a um público que estava afastado das salas de cinema, quanto auxiliando na diversificação da grade televisiva. Esse modelo de convergência de conteúdo feito a partir do filme de longa-metragem, porém, é adequado a uma grande empresa como a Rede Globo de Televisão, mas não é o único possível.

2.2. O modelo de convergência da RBS T

No Rio Grande do Sul, uma subsidiária da Rede Globo de Televisão também começou a buscar uma forma de produzir ficções e documentários em conjunto com os realizadores do campo cinematográfico. A RBS TV é mais antiga do que a Rede Globo, mas, a partir da formação das redes nacionais, precisou associar-se a uma empresa maior para continuar existindo. Como integrante do Grupo RBS, no entanto, continuou fortemente vinculada às tradições gaúchas.

Nasce daí o interesse em desenvolver uma teledramaturgia local. Após algumas tentativas, foi criado, em 1999, o Núcleo de Especiais que passou a implementar uma série de atividades conjuntas com empresas gaúchas de audiovisual. No primeiro ano do Núcleo, foi exibida a produção de curta-metragem dos anos 80 e 90, feita no Estado. Para manter o Núcleo em funcionamento, foi necessário investir em outras estratégias.

Embora a RBS TV, assim como a Rede Globo de Televisão, faça parte de um conglomerado comunicacional, ela não tem como investir na produção cinematográfica voltada para a sala de cinema. E nem esse é o projeto do Núcleo. A intenção sempre foi produzir para a própria grade televisiva. Os produtos, em torno de quinze minutos, são exibidos no sábado durante o horário do meio dia.

Eles podem ser documentais ou ficcionais, em formato seriado ou não. Apesar da pequena duração, muitos envolvem equipes que se deslocam para outros países, onde fazem as gravações dos programas. Em 2011, por exemplo, foi exibida a série ficcional *Sapore D'Italia*, gravada na Itália com direção de Boca Migotto. Para este ano, já está prevista a exibição da série documental *A maior praia do mundo*, de Pena Cabreira, que viaja pelo litoral do Estado. Estas séries são realizadas por produtoras independentes a partir de projetos aprovados e apoiados pela emissora.

Além dessas séries, há também um edital anual que seleciona oito projetos para serem realizados a partir de verbas da própria RBS TV. É o *Histórias Curtas*, que existe desde 2000. Seguindo o padrão de outros Editais de financiamento, o diretor, o produtor e o roteirista precisam ser gaúchos⁷⁵ ou morar no Rio Grande do Sul. Atualmente, o *Histórias Curtas* é a porta de entrada para muitos novos realizadores de audiovisual. Assim, como se observa no centro do País, produzir para RBS TV é chegar a um público que não se atinge de outra forma: mais de um milhão de espectadores. Para um curta-metragem, essa é uma cifra desejável.

⁷⁵ As pessoas nascidas no Rio Grande do Sul são chamadas de gaúchos, devido à tradição campeira do Estado.

Os produtos em curta-metragem realizados junto ao Núcleo de Especiais são feitos, primeiramente, para atender à demanda da grade televisiva de um produto novo e diferenciado. No entanto, muitos deles têm uma sobrevida grande: são vendidos em coleções para escolas, ou outras instituições; passam em outras emissoras televisivas, ou ainda seguem uma carreira em festivais de curta-metragem, cinematográficos ou televisivos. A série *Guerra e Paz*, sobre os efeitos da Segunda Grande Guerra no Rio Grande do Sul,⁷⁶ foi exibida em 2010 e lançada em DVD em 2011, quando se tornou um grande sucesso junto às escolas, já que trazia aspectos desconhecidos da história do País.

Como são curtas-metragens, eles não possuem intervalo comercial, o que lhes garante uma unidade narrativa. Apesar disso, eles precisam atender à grade da tevê e, conseqüentemente ao público da tevê; por isso há um aspecto que não se pode negligenciar: a comunicabilidade das peças. Tanto os documentais quanto os ficcionais apresentam uma estrutura narrativa de estilo clássico, com início, meio e fim (necessariamente não nessa ordem), mas é preciso ter um fim. O espectador cobra (por e-mails, chats,) uma resolução para a narrativa. Sendo um produto voltado especificamente para o público gaúcho (mesmo que queira atingir o universal), é preciso atender às expectativas desse público, que é muito exigente e possui uma autoimagem elevada.

Por outro lado, embora seja um curta-metragem, sua dinâmica narrativa segue melhor o modelo do telefilme (em que há uma simplificação da trama e dos seus conteúdos psicológicos) do que o modelo narrativo do cinema, em especial do cinema brasileiro. Assim, têm-se, antes, um telefilme curto do que um curta-metragem feito para o cinema. As possibilidades de experimentação, desse modo, são mais limitadas, seja na forma ou no conteúdo.

Apesar disso, esse modelo de convergência entre cinema e televisão vem mantendo aquecido o mercado audiovisual gaúcho, permitindo que vários realizadores – em especial aqueles que se adaptam melhor ao ritmo de produção televisivo – mantenham-se em atividade constante. E isso significa, também, aperfeiçoar as suas técnicas profissionais. Talvez, mais do que os realizadores do centro do País, os do Rio Grande do Sul encontraram um modelo de convergência que beneficia os dois polos da produção: o cinematográfico e o televisivo.

3. Considerações finais

Se há vinte anos as aproximações entre o cinema e a televisão no Brasil eram difíceis e esporadicamente tentadas, hoje isso faz parte da cultura audiovisual do País. Mesmo que alguns puristas ainda desdenhem a produção realizada em coprodução com a Globo Filmes, é certo que desde sua entrada no mercado audiovisual de cinema foi possível concorrer com o blockbuster americano. São esses filmes com potencial de empatia que acabam retornando para a grade televisiva em formato de minissérie, seja do modelo um ou do modelo dois. Mesmo que a cartela de filmes da Globo Filmes privilegie os filmes de gênero (em especial as comédias de costumes e os romances), há outras produções que também são “englobadas” pela empresa. E às

⁷⁶ O Rio Grande do Sul possui várias colônias de imigrantes italianos, alemães e de outros descendentes europeus.

vezes alguns desses pequenos filmes autorais podem ser levados à televisão, como aconteceu com *Antônia* (2007), de Tata Amaral.

O projeto cinematográfico da Rede Globo é ambicioso, como descreve o site da Globo Filmes: fortalecer o cinema nacional. Portanto, fazer filmes para o cinema é uma estratégia importante. Levar esse filme de volta para tevê é o segundo momento, mas não menos respeitável. Aliás, pelo menos uma vez por ano a emissora organiza mostras de cinema nacional onde exhibe os filmes que ela mesma cofinanciou. É um modo de reforçar sua marca como grande produtora cinematográfica, além do seu inquestionável lugar de a mais poderosa televisão do País. É dominar o mercado audiovisual brasileiro como um todo.

Já o modelo gaúcho, embora menos ambicioso, é também bastante forte a ponto de manter uma produção ininterrupta há mais de dez anos. Dessa produção, hoje, dependem vários profissionais espalhados pelo Estado. Por produzirem para tevê e cinema, indistintamente, muitos já não percebem tão fortemente as diferenças entre os meios. Sabem, obviamente, que a direção de arte ou a direção de som, por exemplo, não é a mesma para cada um desses meios, mas também sabem que se o produto tiver qualidade vai ser mais fácil fazê-lo circular por festivais de cinema, inclusive. Daí que a busca pela qualidade é constante. E quem ganha é o público da tevê, que se habituou a esperar pelas novidades que o Núcleo apresenta.

Embora diferentes, essas duas emissoras encontraram um modo de fazer sua convergência de conteúdos, cada uma adaptada às suas possibilidades financeiras e às demandas das suas grades televisivas.

REFERÊNCIAS:

- AMÂNCIO, Tunico (2000): *Artes e manhas da Embrafilme. Cinema estatal brasileiro na sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói, EDUFF.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (1999): *El surgimiento del telefilme*. Barcelona, Paidós,
- DUARTE, Elizabeth Bastos e CASTRO, Maria Lilia de (2009): *Núcleo de especiais da RBS TV. Ficções e documentário regional*. Porto Alegre: Sulina.
- GUTFREIND, Cristiane Freitas e GERBASE, Carlos (2009): *Cinema gaúcho. Diversidades e inovações*. Porto Alegre, Sulina.
- JENKINS, Henry (2008): *Cultura da convergencia*. São Paulo, Aleph.
- LEITE, Sidney Ferreira (2005): *Cinema brasileiro. Das origens à retomada*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo.
- MACHADO, Arlindo (2005): *A televisão levada a sério*. São Paulo, Senac.
- MORENO, Antonio (1994): *Cinema brasileiro. História e relações com o estado*. Niterói, EDUFF.
- ROSSINI, Miriam de Souza (2011): “Cinema na Tevê: um estudo das produções ficcionais da RBS TV”, en: BORGES, G., PUCCI, R. e SELIGMAN, F.(Eds.): *Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário*. Faro, Edições CIAC, pp. 185-195.

- ROSSINI, Miriam de Souza (2007): “O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro”, en *Revista Famecos*, nº 34, 2007, pp. 22-28.
- ROSSINI, Miriam de Souza (2007): “Convergência tecnológica e os novos formatos híbridos de produtos audiovisuais”, en DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lilia de (Eds): *Comunicação Audiovisual - Gêneros e Formatos*. Porto Alegre, Sulina, pp. 165-181.
- SILVA, João Guilherme Barone Reis e (2009): *Comunicação e indústria cultural. Cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90*. Porto Alegre, Sulina.
- SIMIS, Anita (2005): “A Globo entra no cinema”, en CRUZ BRITTOS, Valério e BOLAÑO, César Ricardo Siqueira (Eds.): *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo, Paulus.