

# Cinema brasileiro contemporâneo: perspectivas\*

Jean-Claude Bernadet\*\*

## Resumo

Nesta entrevista o professor Jean-Claude Bernadet fala sobre alguns dos aspectos mais importantes da produção cinematográfica brasileira atual, como, por exemplo, o crescimento da produção de documentários e sua relação com a televisão.

Palavras-chave: produção cinematográfica brasileira, documentários.

*MLM: Professor, gostaria que falasse um pouco sobre a diversidade que parece existir no cinema brasileiro, a julgar pelos filmes vistos nesta Mostra.*

**J-CB:** Sua pergunta pressupõe que a diversidade seja um fato. Mas a produção cinematográfica brasileira nos últimos dez anos é considerada muito pouco diversificada, em vista do que foi no passado. Nos anos 40, 50, 60, com certeza, a produção cinematográfica brasileira teve dois pólos de atividades: um popular e outro mais de vanguarda, de pesquisa. Então, no mesmo momento pôde haver filmes como os independentes, nos anos 50, como *Rio 40 graus*, como o grande momento do Roberto Santos e, por outro lado, a chanchada,

---

\*Entrevista gentilmente concedida por Jean-Claude Bernadet, realizada em 1º de fevereiro de 2003, durante a Mostra de Cinema "O amor, a morte e as paixões". Entrevistadores: Lisandro Nogueira, Venerando Ribeiro de Campos e Maria Luiza Mendonça, professores da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás.

\*\*Professor de cinema da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

que era os filmes do grande público. No início dos anos 60, filmes do Cinema Novo, mas, ao mesmo tempo, filmes de grande público, como o ciclo do cangaço, como *A morte comanda o Cangaço e Lampião*. Nos anos 90, ao contrário, há uma produção extremamente homogênea, na medida em que se dirige a um público homogêneo. O fato é que se criaram determinados circuitos que possibilitam a presença de filmes brasileiros e esses filmes encontram um certo público. Esses circuitos estão associados a uma classe relativamente elevada do ponto de vista cultural. É esse público que procura filmes brasileiros e é a esse público que os filmes se dirigem. Portanto se houver alguma diversidade é no nível do estilo, etc., mas no nível do público, o cinema brasileiro se dirige a uma faixa bastante definida, bastante restrita. Nesse sentido, ele é mais homogêneo do que no momento em que, ao mesmo tempo, se podia ter um *Deus e o Diabo* e *A morte comanda o cangaço*. Isso era bem mais *diverso* do que o que existe hoje. Portanto só a classe média e os intelectuais acham que há essa diversidade. Não há, de fato, diversidade.

*Lisandro: De estilo?*

**J-C B.** – A diversidade, os vários estilos, se dirigem ao mesmo público e são apreciados por ele. E então esse público acha que há diversidade.

*MLM: Eu havia pensado em diversidade temática. Hoje, aqui, a gente vê Durval Discos, Ônibus 174...*

**J-C B.** – É a mesma coisa. É diversidade para esse público. É preciso saber de que ponto de vista se usam os conceitos, porque aquilo que pode parecer uma obviedade – tem comédias, dramas, documentários, ficção etc. – se se muda o ponto de vista não tem diversidade por parte de público, não é? Então, acho que essa diversidade é uma questão altamente discutível.

*MLM : Sobre a questão de os produtos culturais fazerem parte da OMC tal e qual todos os outros produtos, e o recente questionamento ao ministro da Cultura, Gilberto Gil, quanto à posição brasileira, ao lado da França, pela exclusão da cultura da pauta da OMC.*

**J-C B.** – Quanto a esse ponto, o problema são os produtos agrícolas. A França está pedindo ao Brasil, há muito tempo, para aderir a uma posição que não considere as obras audiovisuais como mercadorias. Até os franceses têm dificuldades em formular isso, porque também estão usando a palavra produto. A partir do momento em que se chama um filme qualquer de produto, ele é uma mercadoria. E o Brasil foi muito reticente em aceitar isso, porque, apesar de concordar ideologicamente, não aceita o protecionismo agrícola francês. Se a França não ceder quanto ao protecionismo agrícola e os produtos agrícolas brasileiros não conseguirem penetrar na Comunidade Européia, muito provavelmente o Brasil não aderirá a essa postura francesa na OMC. Então, não se pode considerar que a questão dos filmes ou dos audiovisuais seja totalmente isolada de um conjunto econômico e político. Estou dizendo isso não porque seja portador de um extraordinário poder de análise, mas porque ouvi de diplomatas que é exatamente isso que está ocorrendo. Essa discussão está bloqueada até que a França se disponha a negociar e uma das peças-chave, está muito claro, é o Bové. Por que o Lula não se encontrou com o Bové. Quando esteve na França?

*Lisandro: Mas lá em Porto Alegre, no Fórum Social Mundial, ele o recebeu.*

**J-C B.** – Ele está com o mesmo problema do Fernando Henrique.

*MLM: Mas eu gostaria de saber se o Sr. acha importante a existência de um certo protecionismo às culturas nacionais, se é que a gente ainda pode falar em culturas nacionais.*

**J-C B.** – Essa é uma visão bastante francesa. Seria bom se não houvesse protecionismo, no entanto, sem ele não se conseguirá deter a produção americana. A França quer evitar que aconteça com sua produção cinematográfica o que aconteceu na Alemanha e na Itália, onde a produção está praticamente arrasada. Um dos trunfos da política francesa e do apoio social que ela tem, é que o cinema francês encontra muito respaldo em sua própria sociedade, o que não parece acontecer em outros países: a juventude alemã prefere nitidamente os filmes americanos. Não é que a juventude francesa não goste dos filmes americanos. Gosta, e os filmes americanos fazem muito sucesso, mas mes-

mo assim há um público que aprecia muito a produção francesa. Ao cinema brasileiro, esse respaldo por enquanto não existe, até porque o apoio que ele tem atualmente encontra-se num segmento social restrito e pouco diversificado. O cinema brasileiro interessa a quem frequenta as salas Lumière, Unibanco, alguns festivais, etc., mas não tem nem apoio popular nem do grande capital. O que é isso? O capital que entra na produção, embora seja liberado pelas empresas privadas – e talvez a Petrobrás seja uma das fontes importantes –, vem do imposto de renda. Portanto não é investimento do capital, acaba sendo do Estado.

*MLM: Voltando um pouco à cinematografia brasileira contemporânea, o Sr. percebe uma certa imposição da estética televisiva?*

**J-C B** – Não sei muito bem responder a essa pergunta. Nós vimos hoje de manhã um filme goiano que se chama *As margens da Vila Roriz*, e sua mecânica de entrevistas, o comportamento da câmera é, sim, linguagem de televisão, mas, por outro lado, essas formas usadas atualmente pela televisão foram criadas inicialmente pelo cinema. Com o cinema direto, o cinema verdade, a TV apropriou-se dessas técnicas, vulgarizou-as e tornou-as uma linguagem habitual. De forma que não é propriamente uma criação da TV, contudo, se assim for, não vejo mal algum. Por que se fazem críticas ao cinema, acusando-o de estar se apropriando de linguagens da publicidade e da TV? Acho que não são feudos, não há fronteiras nítidas, e os veículos podem se interpenetrar e usar os recursos de linguagem em função da sua comunicação com o público, dos seus temas, etc. Eu acho muito dogmáticas as afirmações que vêm sendo feitas: “Esse filme tem uma estética publicitária!”. Eu não sei por que “estética publicitária”. Por outro lado, quando se fazem essas restrições, a gente se pergunta: “Tudo bem! Linguagem publicitária, linguagem de televisão... mas diga em quê, precisamente, em vez de dizer de forma tão genérica, que o cinema brasileiro se vale de recursos de TV, de publicidade etc. Diga: quais são os filmes, os recursos que justificam essa observação?”. E aí também não há resposta, então não sei muito bem do que se trata. Quando você me pergunta se o cinema brasileiro se vale da linguagem da TV, você quer perguntar exatamente o quê?

*MLM: A maneira de abordar os temas, uma certa superficialidade, certos tipos de diálogos: é a isso que estava me referindo.*

*Lisandro: Fala-se muito que a telenovela ocupa um espaço demasiadamente generoso e que exerce influência por meio do gestual dos atores, da abordagem de algumas temáticas, do uso da música em certos segmentos do cinema brasileiro.*

**J-C B.** – A telenovela acabou instituindo o chamado naturalismo, um modo de representação dos atores em que todo mundo representa mais ou menos da mesma maneira, que é uma representação da vida cotidiana. Os roteiros que escrevi tentam enfrentar essa imposição. No entanto quando há tentativas de oposição a isso, por exemplo a interpretação de Selton Melo em *Lavoura Arcaica*, de Débora Duboc em *Latitude Zero*, de Alaor Cardoso em *Através da Janela*, que são interpretações não naturalistas, a reação contrária é muito grande, porque, como o público está acostumado a uma certa forma de representação, as outras formas são vistas como exageradas, falsas etc. Isso não é um problema específico do cinema, é social. Primeiro, esses atores, se não trabalharem em TV, não sobrevivem, não são conhecidos e dificilmente vão sobreviver só com o teatro ou o cinema. Os produtores têm de apelar para atores que sejam, ao menos minimamente, chamarizes para atrair público para os filmes. Esses atores, muitas vezes, não têm formação para outra modalidade de interpretação. Então, quando o Selton Melo, que eu acho um belo ator, faz um trabalho do maior interesse, atiram pedras nele porque está “falso”, “exagerado”. Ele não está falso nem exagerado, está numa outra chave de interpretação. Talvez não haja nem diretores que trabalhem com facilidade fora desse registro. Em São Paulo, Márcio Aurélio (um diretor de teatro de formação muito alemã) preparou os atores de *Através da Janela* e também de *Latitude Zero*. Aí algumas pessoas dizem que o Márcio Aurélio é uma influência negativa dentro da produção paulista, justamente porque não entra na chave naturalista. Então, não se pode dizer: vamos nessa linha de interpretação ou nessa outra. É um emaranhado tão complexo de pressões, de parâmetros que não há uma opção muito clara.

*Lisandro: A emergência de documentários como Edifício Master, Ônibus 174 confirma que nós temos no cinema brasileiro*

*um viés de produção de documentários bons, mas não tínhamos talvez uma publicidade, um sucesso desses documentários, que fossem mais divulgados, mais discutidos. E por que as temáticas que eles tentam discutir, como a do Ônibus 174, que é a violência, são tão emergentes hoje, ou por que são bons documentários?*

**J-C B.** – Antes da TV, o documentário era exclusivamente cinematográfico. Depois, com os equipamentos leves, o aparecimento da captação de som em sintonia com a imagem criou um documentário cinematográfico absolutamente novo, isso nos anos 50 e 60. A TV apoderou-se dessa técnica e tornou-se, um pouco, o grande espaço onde o documentário acontecia. No cinema verifica-se um renascimento do interesse pelo documentário, que não é exclusivamente brasileiro, verifica-se nos Estados Unidos, na Europa. De outro lado, houve, antes dessa leva de documentários de longa metragem, documentários brasileiros que fizeram muito sucesso. Por exemplo, *Cabra marcado para morrer*, *Os anos JK*, *Jango*, de Silvio Tendler. Mas talvez o que ocorra seja um interesse cada vez maior pela concepção da realidade como representação. E talvez o interesse desse público seja uma das vertentes, um dos aspectos do *reality show*. As pessoas que vêm *Ônibus 174* talvez não vejam *reality show*. Quem vê *reality show* talvez não se interesse por *Cabra marcado para morrer*. No entanto essa questão do real como espetáculo é algo que existe há muito tempo – o livro do Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*, data de 68, se não me engano (na verdade é de 67). Mas atualmente isso se tornou infinitamente mais desenvolvido, embora *Cabra marcado para morrer*, de 62, já tivesse essa característica, em que é difícil dizer o que é representação e o que é realidade. Não é o caso só do filme *Ônibus 174*, onde tudo o que aconteceu no seqüestro do ônibus virou espetáculo imediatamente. Poucos minutos depois da ocorrência, houve conexão entre a polícia e a Globo; além disso, é importante também lembrar que o ônibus não foi seqüestrado em Niterói, foi no Jardim Botânico, que é muitíssimo próximo da Globo. Portanto virou espetáculo imediatamente. Por outro lado, o próprio seqüestrador estava, entre aspas, *representando*. Fica claro no filme de Padilha, pelos depoimentos das reféns, que ele estava montando uma comédia e que elas, por necessidade, por pressão, tiveram de representar uma comédia no sentido de gênero teatral, de representação teatral, quer dizer, quando se vê essas mulheres gritarem pela janela, para nós elas

gritam de pavor, de medo, gritam por pressão etc.; depois elas mesmas confessaram que fazia parte do mecanismo de representação. Isso borra as fronteiras entre realidade, como nós a entendíamos antigamente, e ficção. Então, acho que esses filmes, mais do que por sua temática específica, interessam, impressionam e seduzem porque trabalham a fronteira entre realidade e ficção, o que também é trabalhado na Internet. Quando você entra em salas de bate-papo, por exemplo, entra com nome falso, dá uma identidade falsa. Isso também é trabalhar nessa fronteira. Você mesmo se transforma em personagem na interlocução com o outro. A sociedade tem esses mecanismos para trabalhar a sua crise da realidade, muito presente nas sociedades ocidentais. Eu acho que a repercussão desses documentários é muito em razão disso.

*Lisandro: Essa crise de representação que você menciona, nós poderíamos alcançar algumas pistas para ter idéia do porquê disso. Por que essa crise da idéia de representação hoje no mundo ocidental?*

**J-C B** – Acho que não conseguiria responder sua pergunta, mas acho que todo mundo no nosso meio está sentindo que o concreto vacila, que tudo vira cenografia, a escrita vira cenografia.

*Lisandro: Os espetáculos teatrais têm uma forte influência também nesse exagero de imagens?*

**J-C B** – Tenho a impressão de que nós lidamos, cada vez mais, com abstrações. Durante um tempo, a gente lidava com dinheiro, que já era algo muito abstrato; atualmente, a gente faz pagamentos no caixa eletrônico, com um dinheiro que não tem materialidade, são circuitos eletrônicos. Com a Internet, nossos conceitos de presença, tempo e espaço estão sendo tão alterados que isso resulta numa dúvida na nossa concepção do real. Por outro lado, certas coisas que no séc. XIX eram míticas, como as próteses corporais, de repente, deixam de sê-lo para se tornar realidade. Com a clonagem, as intervenções genéticas, nem mesmo nosso corpo é mais algo que possamos considerar como um dado fixo. Isso começa a adquirir uma certa arbitrariedade: é assim, mas poderia não ser. Na filosofia, verifica-se a valorização cada vez maior do acaso, a teoria do caos, em que o acaso tem uma

enorme importância. Então, acho que não é uma questão específica de teatro ou de cinema, mas de um momento de transformação filosófica, em que parâmetros fundamentais, como o tempo, o espaço e a concretude das coisas, estão sendo postos em dúvida. Desde a famosa frase de Baudrillard – eu não sou muito Baudrillard, mas enfim... – que diz o seguinte: uma pessoa pode dizer que a nossa civilização atual é uma civilização de simulacros? Aí você pergunta: o que é simulacro? Nós sabíamos que simulacro é imitação, mas ele responde: “o simulacro é uma cópia de nada”. No simulacro havia ao menos o original e existia uma cópia e, num determinado momento, se passa a viver num mundo de cópias que não têm original.

*Lisandro: Não é um exagero?*

**J-C B** – Não sei se é ou não um exagero, mas isso traduz uma inquietação que as pessoas têm. Estou citando exemplos franceses que são os que conheço mais. Quando Foucault declara que o homem está morto, Barthes declara que o autor está morto, eles não o fazem a troco de nada. Isso significa um abalo em todo o sistema de valores, crenças, de mitos modernos etc. Pode-se até considerá-los exagerados, mas também traduzem uma inquietação. Esse apreço pelo cinema documentário – vai-se assisti-lo da mesma forma como se assiste a filmes de ficção – é um sintoma e uma das manifestações dessa inquietação quanto à vacilação do real e quanto às dúvidas que temos em nossa relação com o real. Agora, certamente seria errôneo pensar que essa crise de sensibilidade e essa crise filosófica devem ser generalizadas. Não sei se os nordestinos ou os camponeses chineses têm essa crise, acho que não. Nós temos.

*Venerando: Vladimir Carvalho, um cineasta de Brasília, que foi da UnB, e que considero um dos melhores documentaristas brasileiros, fez um documentário muito realista, principalmente sobre o nordestino, ou mesmo o candango brasileiro.*

**J-C B.** – Sim, mas a pergunta veio a respeito da projeção em sala de documentários recentes. O Vladimir pertence a uma outra tradição. No entanto não poderia dizer que todos, mas uma grande parte dos documentários de longa metragem que têm alguma repercussão tem algo a ver com o espetáculo. No caso de *Ônibus 174*, não tenho a



menor dúvida quanto a isso, é o tema do filme. Se você pega *Janela da alma*, é evidente também que não é só porque os depoimentos são sensíveis, porque se trata de pessoas que se abrem diante da câmera, tratadas com muita atenção, mas também uma questão do ver. *Janela da alma* é uma expressão do Leonardo da Vinci, que é quase contemporânea a uma outra expressão do Alberti, que o quadro é uma janela. O mais interessante a respeito desse filme é que as pessoas diziam que era um filme sobre a cegueira. Na realidade, não é sobre a cegueira, apesar de haver alguns cegos, mas sobre a fronteira entre o ver e o não ver. Na realidade, é sobre a crise do ver. Ele entrevista uma série de pessoas que são deficientes visuais mas que vêem.

*Venerando: Inclusive os dois diretores são míopes.*

**J-C B.** – Exatamente. Os dois diretores, inclusive o Walter Carvalho, um grande fotógrafo, irmão do Vladimir. No filme do Vladimir sobre Brasília, o *Barra 68*, um dos pontos para mim mais interessantes do filme, mas que para várias pessoas é o fulcro do filme, é que a entrada da polícia foi filmada pelo Hermano Pena, que é uma tentativa de reencontrar os pontos de vista. Você se lembra dessa seqüência do filme em que ele sobe em cima de uma mesa e reconstitui o quê? Reconstitui o que foi a formação de uma imagem. Embora não seja uma preocupação do Vladimir, assim mesmo a questão da formação da imagem está dentro do filme. Você está lembrado de como ele pergunta para o Hermano, o Miguelzinho, onde eles estavam com a câmera? Portanto a questão desse registro da invasão policial está presente no filme. Mesmo quando não é uma temática clara, como é o caso de *Ônibus 174*, e de *Janela da Alma*, essa temática vai penetrar.

*MLM: E, aparentemente, existe um aumento de público para esses filmes?*

**J-C B.** – Esses filmes encontram salas nos circuitos restritos, que são os circuitos do público da elite cultural dos centros urbanos. Isso, que era mais característico do Rio e de São Paulo, está se expandindo, com salas como as do Lumière aqui, como as salas Artplex.

*Venerando: Apesar do Edir Macedo?*

**J-C B.** – Não sei se isso representa realmente um aumento de público, não sei dizer.

*Venerando: Talvez seja uma estratégia comercial dos empresários diminuir o tamanho das salas, ofertar mais horários, mais opções.*

**J-C B.** – O Multiplex é isso. Você chega a um conjunto de 18 salas, se não encontra lugar no filme que queria ver, já que está lá, vai no outro. Especificamente em relação ao cinema brasileiro, o aumento do público está restrito a alguns tipos de filme. *Cidade de Deus* está atingindo o fenômeno de três milhões de espectadores. São filmes que não são poucos nem são muitos e que escaparam do circuito restrito dessa elite cultural universitária, etc. Mas isso não é uma novidade para o cinema brasileiro. *Dona Flor*, se não me engano, teve 12 milhões de espectadores, *A dama do lotação*, *O rei do cangaço*, nos anos 60, no final dos anos 50, também.

*Venerando: Dona flor e A dama do lotação têm a ver com a presença da Sônia Braga?*

**J-C B.** – Tem, mas é claro que os filmes se montam com seus atores. Sônia Braga, naquela época, era uma vedete. Hoje, não é mais. Quando o Carlos Diegues retomou a Sônia Braga, nesse filme recente, *Tieta*, não teve o mesmo apelo. Não há, atualmente, uma atriz que tenha tanto apelo cinematográfico como a Sônia Braga nos anos 70. A não ser públicos menores (de idade) com a Xuxa. Não tem nenhuma atriz, hoje, capaz de seduzir um público tão vasto quanto a Sônia Braga nos anos 70.

*Venerando: Mudando o eixo um pouquinho, parece que está terminando hoje o Festival de Cinema de Tiradentes, em Minas Gerais, e, paralelamente ao evento, ofereceram várias oficinas, inclusive para crianças, crianças fazendo cinema. Acho que isso também favorece o crescimento do cinema, além da formação de público, de profissionais jovens que se interessam pelo audiovisual.*

**J-C B** – Os festivais de cinema, durante muito tempo, aqui no Brasil, tiveram o modelo de Brasília e de Gramado, que são o dois grandes festivais. Depois apareceram o que chamam de festivais regionais. Alguns desses festivais, que me parecem os mais bem-sucedidos, além de trazer para a cidade filmes que sem eles não seriam vistos (porque não tem circuito para esses filmes), têm atividades paralelas visando não apenas à formação de público, mas a possível formação de profissionais. Na realidade, essas oficinas podem abrir o panorama cultural das pessoas. Esses jovens que as fazem não vão, necessariamente, evoluir nessa linha nem se tornarão escritores, etc., mas esses cursos contribuem muito para o dinamismo cultural que eles não encontram em suas escolas, em suas universidades, quando existem.

*Venerando: Talvez sirvam até para realimentar o festival.*

**J-C B.** – O Festival de Vitória, onde estive recentemente, tem uma política muito clara de não tender a evoluir no sentido do festival festa, do festival mundano. Não está trazendo grandes estrelas, é uma sala ampla que se abre ao público gratuitamente, o que não deixa de causar alguns problemas, mas traz pessoas para palestras. Quando eu fui, havia pessoas para falar sobre política cinematográfica, crítica e, além disso, existem oficinas sobre roteiros, técnicas digitais etc., que visam formar quadros. Acho que isso tem importância e tem dado resultado. Uma coisa que não se deve esquecer é que antes de Gramado ser esse grande festival mundano, com estrelas globais etc., foi lá que foi apresentado um super 8 chamado *Deu pra ti anos 70*, feito com pessoas muito jovens, um longa metragem que surpreendeu muito. Pelo nível da linguagem, pela sensibilidade do filme, por uma série de elementos, pelo modo como esses jovens tinham conseguido fazer um auto-retrato não-convencional da sua adolescência. Certamente, a repercussão desse filme teve uma influência muito grande sobre a formação do pessoal da Casa de Cinema, na consolidação do Giba Assis Brasil e de todas essas pessoas. Esse filme é anterior a *Ilha das Flores*, que teve uma safra nacional. Eu, pessoalmente, acho que esse trabalho de festival que não se considera apenas uma mostra de filmes, mas uma mobilização de formação, é muito importante. Não é só a fila do cinema, mas a formação. Se não houver isso, não haverá descentralização cultural.

*Venerando: A USP acabou com seu curso de cinema, a UnB também. Eles montaram um outro curso, de audiovisual, juntando rádio, televisão e cinema. Qual é sua opinião sobre a junção do cinema com o audiovisual nesse momento, para a área de formação profissional, acadêmica?*

**J-C B.** – Essa transformação ocorreu depois de eu ter saído da USP, de forma que não estou muito informado sobre a atualidade desse curso. Mas isso é algo que queríamos fazer desde os anos 80. Não conseguimos porque as estruturas universitárias são muito rígidas, para qualquer mudança é preciso o aval do reitor, do conselho geral de educação, e, por outro lado, porque havia uma relação bastante negativa entre o corpo docente de cinema e de televisão. Então, esse projeto, que foi discutido várias vezes, nunca evoluiu. Sou favorável, e isso não impede que nos anos finais da formação universitária haja formas de especialização em montagem, em fotografia ou mais para cinema, mais para televisão. A base da linguagem é a mesma, os recursos técnicos são, cada vez mais, os mesmos. Acho que se deve acabar com os feudos que existem. E vou mais longe: acho que o teatro deveria ser incorporado. Mas como a USP é um arquipélago e a ECA é um arquipélago dentro de um arquipélago, cada pequena unidade se considera absolutamente autônoma e cria seu mundo à parte. Mas eu sou favorável.

*Venerando: Será que essa seria a saída para os cursos de Radialismo que existem no Brasil? Eles não tratam do cinema, só do rádio e da televisão. Aqui, por exemplo, nós temos curso de Radialismo, mas algumas escolas fecharam os seus, pela proximidade com o Jornalismo. Essa saída, de ligar mais o Radialismo com o cinema, o que o senhor acha disso?*

**MLM:** *Sobre a possibilidade de redirecionar o curso para Rádio, TV e Cinema.*

**J-C B.** – Eu, pessoalmente, evoluiria de uma maneira um pouco diferente. Em vez de basear na forma do veículo, me basearia na função da informação. Acho que os jornalistas deveriam ter uma formação em jornalismo escrito, radiofônico, televisivo, porque tudo isso é jornalismo. Esse é o universo de transmissão de notícias e de investi-

gação, porque o que se chama jornalismo é, muitas vezes, perguntar a uma autoridade “o que ela acha de”. Isso é muito pouco jornalismo. Por outro lado, existem algumas escolas, em outros países, de dramaturgia narrativa, que envolve cinema, televisão e rádio. A Alemanha, por exemplo, tem uma dramaturgia radiofônica muito intensa. Então, não há por que um dramaturgo radiofônico não ser formado também em teatro, porque isso é um teatro sonoro, não é visual, e também ter uma formação em cinema. Da mesma forma, acho que seria muito interessante que roteiristas cinematográficos tivessem uma formação em dramaturgia radiofônica. O roteirista cinematográfico praticamente não usa recursos sonoros. É claro que escreve os diálogos, mas dificilmente faz evoluir a narrativa através de recursos sonoros. Enquanto se mantiverem isolados os cursos pela forma do veículo e não pela função estética e social, acho que vão continuar capengas. Não vejo por que os departamentos de jornalismo se concebem basicamente como jornalismo escrito, sendo que os consumidores de jornalismo hoje são muito mais consumidores de um jornalismo audiovisual do que de um jornalismo escrito. No entanto permanece a contradição de o curso de jornalismo ser de jornalismo escrito e que o jornalismo televisivo pertence ao setor de televisão, onde não estão jornalistas.

*Venerando: Tem a disciplina Telejornalismo, mas é uma única disciplina entre 20 outras.*

**J-C B.** – São o que chamo de panos quentes. Em vez de pensar a questão pela base e reestruturar os cursos pela base, acrescenta-se mais um acessório e diz-se que está contemplado, pode-se ficar quieto.

#### **Abstract**

In this interview professor Jean-Claude Bernadet talks about some of the most important aspects of the actual film production in Brazil, such as the growing of documentaries and its relation with television.

Keywords: brazilian films production, documentaries.