

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

HEYKI YOSHIKI AWAGAKUBO

**TRÂNSITO ENTRE MÍDIAS AUDIOVISUAIS:
Análises de narrativas híbridas do Grupo Globo**

SÃO PAULO

2019

HEYKI YOSHIAKI AWAGAKUBO

**TRÂNSITO ENTRE MÍDIAS AUDIOVISUAIS:
Análises de narrativas híbridas do Grupo Globo**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Ferraraz.

SÃO PAULO

2019

FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca UAM
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

964t Awagakubo, Heyki
Trânsito entre mídias audiovisuais: Análises de narrativas híbridas do Grupo
Globo / Heyki Awagakubo. - 2019.
190f. : il.; 30cm.

Orientador: Rogério Ferraraz.
Dissertação (Mestrado em Comunicação Audiovisual) - Universidade Anhembi
Morumbi, São Paulo, 2019.
Bibliografia: f.184

1. Globo. 2. Narrativas Híbridas. 3. Cinema. 4. Televisão. 5. Análises de produtos
audiovisuais.

CDD 302.2

Aline Ferreira de Oliveira - CRB 8/9601

HEYKI YOSHIAKI AWAGAKUBO

**TRÂNSITO ENTRE MÍDIAS AUDIOVISUAIS:
Análises de narrativas híbridas do Grupo Globo**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Ferraraz.

Aprovado em ____/____/____

Nome do orientador

Nome do convidado

Nome do convidado

RESUMO

Essa pesquisa objetiva explorar as potencialidades da linguagem audiovisual, concernente a um estudo que investiga os processos comunicativos enquanto um organismo vivo que acompanha a multiplicidade e dinamismo das ferramentas midiáticas e, em síntese, evidencia certas mutações, analisando reformatações em produções que funcionam como cadeia estratégica em duas orientações: de programação e de forma. Na primeira parte do estudo a emissora de televisão Rede Globo, guiada pelo posicionamento do diretor Guel Arraes, encarrega-se de experimentações que deram certo no meio, com a tradução de obras televisuais para o cinema. Na segunda etapa do trabalho em como a emissora recicla formatos cinematográficos, criando composições que se adequam às grades diárias, e neste aspecto, como as articulações entre os gêneros sintetizam técnicas que se apropriam de outros meios e criam composições híbridas. Com efeito - a dissertação, ao se concentrar nesta emissora e no seu braço cinematográfico Globo Filmes - opera em dois sentidos transitáveis: da TV para o cinema e o seu percurso inverso, construindo duas análises fílmicas que correspondem a este caminho de via dupla, com as narrativas ditas duas em uma: *O Auto da Compadecida* e *Tim Maia – Vale o que vier*. Essas produções confluem no objetivo principal deste trabalho, entender quais são as transformações de sentido e significado em uma obra que passa pelo processo de tradução/transmutação e que tipo de linguagem se cria da aproximação e miscegenação entre os gêneros narrativos que se aglutinam e criam diálogos entre os meios.

Palavras-chave: Análise de produtos audiovisuais; Televisão; Cinema; Narrativas híbridas; Guel Arraes; Auto da Compadecida; Tim Maia.

ABSTRACT

This research aims to explore the potentialities of audiovisual language, concerning a study that investigates the ability of the media to transform and reinvent itself, in the communicative process as a living organism that accompanies the multiplicity and dynamism of media tools and, in the same way, exposes certain mutations, analyzing reformations in productions that function as a strategic chain in two orientations: programming and form. In the first case, the pioneering spirit of television broadcaster Rede Globo, guided by the creative positioning of director Guel Arraes, is in charge of experiments that have worked in the middle, with the translation of television works into the cinema. In the second part, how the broadcaster recycles film formats, creating compositions that fit the daily grids, and in this respect, how the articulations between genres synthesize techniques that appropriate other media and create hybrid compositions, making them interesting productions under the creative and inventive optics. In fact - the dissertation, by focusing on this broadcaster and its cinematic arm Globo Filmes - operates in two passable directions: from TV to the cinema and its inverse path, building two filmic analyzes that correspond to this two-way road, with the narratives said two in one: *O Auto da Compadecida* and *Tim Maia – Vale o que vier*. These productions converge in the main objective of this work, to understand what the transformations are of meaning and meaning in a work that goes through the process of translation / transmutation and what kind of language is created from the approximation and miscegenation between the narrative genres that coalesce and create dialogues between the media, categorizing hybrid productions.

Key-words: Audiovisual product analysis; Television; Cinema; Hybrid narratives; Guel Arraes; *O Auto da Compadecida*; Tim Maia.

Ao meu querido avô Luiz Shoiti Awagakubo (in memoriam), cujo empenho em me educar veio em primeiro lugar, sua determinação, coragem e valores me guiaram no caminho certo. Aqui estão os resultados dos seus esforços. Com muita gratidão.

AGRADECIMENTOS

A Deus por me guiar em um percurso iluminado, imbuído de sabedoria e determinação.

Aos meus pais Luiz e Silza por sempre acreditarem em meu potencial. Por estenderem suas mãos, desde a criação, à minha formação como homem, a sua dedicação em me lançar para o mundo na esperança de um lugar melhor e justo.

Aos meus avós Sebastião e Benedita por me educarem como seu próprio semelhante; por me ensinarem os valores da humildade, respeito e simplicidade.

À minha noiva Thaissa Mayumi pela inexorável paciência em compreender minhas ausências, por ajudar na efetivação desta dissertação, auxiliando na formatação e revisão deste trabalho, assim como ter dedicado seu amor para compreender esta etapa importante da minha vida.

A minha irmã Deborah por sempre me incentivar nos estudos e por sempre dizer se apoiar em meu exemplo, é um motivo de orgulho e imensa satisfação.

Ao meu padrinho Marcus Levy por me acolher de braços abertos nesta cidade, por estar presente em todos os processos dos meus estudos, por me receber como um filho, dar um lar familiar e estender todos os esforços para minha felicidade.

A minha tia Telma Raizer por compreender, desde cedo, minha vocação para os estudos. Por ter sido minha primeira professora, por ter me guiado na área acadêmica e por não ter medido esforços para meu desenvolvimento como aluno, cidadão e ser humano.

Ao meu tio – a qual tenho como irmão, Kenny – por estar presente em todo o meu percurso, por ter dedicado as suas melhores memórias e me inspirado a ser melhor em cada jornada.

A minha avó Fatima por me ensinar a extrair das dificuldades e tempos difíceis a força para lidar com os problemas de maneira coerente e responsável. Por me inspirar com sua história guerreira e dificultosa, para que eu angariasse esforços para todos os meus passos nessa trajetória desafiadora.

As minhas famílias Raizer e Awagakubo por participarem da minha educação, por me acolherem como filho, irmão, neto, sobrinho e primo. Por permitirem o acesso a educação de qualidade, por não faltarem nunca com sua responsabilidade e por terem me ensinado os valores essenciais dessa vida.

A todo o corpo docente desta Universidade, em especial ao meu querido Prof. Dr. Mauricio Monteiro por ter sido meu mentor, desde à graduação, e por ter dedicado seus

preciosos ensinamentos durante todos esses anos e também ao estimado Prof. Dr. Rogério Ferraraz, quem me acolheu de braços abertos, apostou no meu projeto e permitiu que tudo isso fosse possível, quem me inspirou coragem e determinação para a realização deste trabalho.

A todas essas pessoas que se prontificaram em respeitar, entender e incentivar todas as minhas decisões. Meu cordial e sincero: Muito obrigado!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2018.....	57
Quadro 2: Dados do Obitel: os 10 títulos mais assistidos no ano de 2015	123
Quadro 3: Dados do Obitel sobre os 10 títulos mais vistos no Brasil em 2015.....	124
Quadro 4: Dados do Obitel sobre os 10 títulos mais vistos no Brasil em 2015 que considera formato, duração, faixa horária, etc	125
Quadro 5: Dados do Obitel sobre os 10 títulos mais vistos no Brasil em 2015 que considera formato, duração, faixa horária, etc	126
Quadro 6: Dados do Obitel sobre os 10 títulos mais vistos no Brasil em 2015 que considera gênero, nível socio-econômico, etc	127

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Ranking dos 20 títulos de maior bilheteria (2009 – 2017).....	58
--------------------------------------------------------------------------------	----

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Eixo prossecutivo/sintagmático 1ª versão	35
Figura 2: Eixo prossecutivo/sintagmático 2ª versão	35
Figura 3: Jesus Cristo perseguido pelos soldados romanos	74
Figura 4: Jesus Cristo sendo humilhado.....	74
Figura 5: A morte de Cristo.....	75
Figura 6: A ressurreição de Cristo	75
Figura 7: João Grilo perseguido pela sociedade.....	76
Figura 8: João Grilo humilhado pela patroa.....	76
Figura 9: A morte de João Grilo.....	76
Figura 10: A ressurreição de João Grilo	78
Figura 11: A Compadecida	78
Figura 12: A Compadecida: transposição	78
Figura 13: A Compadecida: imagem	78
Figura 14: História de Chicó Parte I	79
Figura 15: História de Chicó Parte II	79
Figura 16: História de Chicó Parte III.....	79
Figura 17: Cenário do “juízo divino.....	81
Figura 18: Os julgados	81
Figura 19: Cruz sobrepondo a imagem	82
Figura 20: O título da minissérie se formando.....	82
Figura 21: Figura 21: O título da minissérie	82
Figura 22: Capa do “livro de cordel	82
Figura 23: Página do livro sendo virada	82
Figura 24: Título do episódio	83
Figura 25: A Compadecida intercede por João Grilo.....	83
Figura 26: O pobre sertanejo Parte I	83
Figura 27: O pobre sertanejo Parte II.....	83
Figura 28: O pobre sertanejo Parte III.....	84
Figura 29: O pobre sertanejo Parte IV	84
Figura 30: Título do filme	84
Figura 31: Créditos do filme	84

Figura 32: Rosinha	93
Figura 33: Os pretendentes de Dona Rosinha	93
Figura 34: O encontro entre Chicó e Rosinha	93
Figura 35: Vicentão e Dona Rosinha	93
Figura 36: Cabo 70 e Dona Rosinha	94
Figura 37: Chicó e Rosinha.....	94
Figura 38: Chicó e o Major Antônio Moraes	95
Figura 39: Eixo prossecutivo/sintagmático	95
Figura 40: Dona Dora e o gato que descome dinheiro.....	96
Figura 41: A falsa morte de João Grilo	96
Figura 42: Severino de Aracaju.....	97
Figura 43: João Grilo e Major Antônio Moraes	98
Figura 44: O “rico e fazendeiro” Chicó	99
Figura 45: “Cabeça” Tim Maia	130
Figura 46: descrição ao invés de narração	130
Figura 47: Narração.....	131
Figura 48: Personagem Fábio.....	132
Figura 49: Personagem Janaína.....	132
Figura 50: Tim Maia discutindo em seu camarim.....	132
Figura 51: Roberto Carlos	133
Figura 52: Erasmo Carlos.....	133
Figura 53: Tim Maia (adulto) em show	134
Figura 54: Erasmo Carlos aparece na vinheta.....	134
Figura 55: Roberto Carlos aparece na vinheta	134
Figura 56: Tipografia (docudrama	135
Figura 57: Tipografia (filme.....	135
Figura 58: Tim Maia na embaixada	143
Figura 59: Tim se encontra com a Sr ^a Cardoso.....	143
Figura 60: Tim Maia no Harlem	143
Figura 61: Tim Maia na cadeia	143
Figura 62: Roger Bruno	145
Figura 63: The Ideals.....	145
Figura 64: The Ideals 2.....	145
Figura 65: Fotografia da viagem para os EUA (Cinema)	146

Figura 66: Fotografia da viagem para os EUA (TV)	146
Figura 67: Tim Maia e Elis Regina em capa de jornal	150
Figura 68: capa do disco de Elis Regina	150
Figura 69: Roberto Talma	151
Figura 70: Ed Motta e Marisa Monte	152
Figura 71: Ivete Sangallo	152
Figura 72: Frejat	152
Figura 73: Daniel, Claudia Leite e Carlinhos Brown.....	155
Figura 74: Tim Maia chegando em São Paulo	162
Figura 75: Erasmo Carlos.....	163
Figura 76: Nelson Motta	163
Figura 77: Vídeo real de Roberto Carlos cantando	163
Figura 78: Roberto Carlos humilhando Tim Parte I.....	164
Figura 79: Roberto Carlos humilhando Tim Parte II	164
Figura 80: Tim Maia esperando por Roberto	165
Figura 81: Roberto Carlos ignorando Tim Maia.....	165
Figura 82: Guaraci separando dinheiro	165
Figura 83: Tim Maia pegando dinheiro do chão	166
Figura 84: Tim Maia calçando as botas	166
Figura 85: Leo Maia.....	170
Figura 86: Tim Maia com Leo Maia no colo	170
Figura 87: Tim Maia assistindo a TV.....	171
Figura 88: Sergio Chapelin apresentando telejornalismo.....	171
Figura 89: Carmelo Maia	176
Figura 90: Fábio Stella	176
Figura 91: Leo Maia.....	176
Figura 92: Erasmo Carlos lendo poesia	177
Figura 93: Nelson Motta.....	177
Figura 94: Hyldon	177
Figura 95: Caetano Veloso	178
Figura 96: Roberto Carlos.....	178
Figura 97: Tim Maia narrando o final.....	180
Figura 98: Tim Maia sentindo-se mal	180

Figura 99: A vertigem de Tim Maia	181
------------------------------------------------	-----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANCINE – Agência Nacional do Cinema

DEC - Departamento de Extensão Cultural

GF – Globo Filmes

NGA– Núcleo Guel Arraes

OBITEL – Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva

SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

TVG – TV Globo

UFPE - Universidade Federal de Pernambuco

SUMÁRIO

1) INTRODUÇÃO	16
2) PANORÂMA GERAL DO OBJETO	22
2.1) Os conceitos	22
2.1.2) Citação, Intertexto e Transformação	22
2.1.2) Transmutação ou Tradução Intersemiótica	25
2.1.3) A montagem em módulos	33
2.1.4) Hibridização	36
3) O PLIM PLIM INVADE A GRANDE TELA: AS NARRATIVAS TELEVISUAIS MIGRANDO PARA O CINEMA	41
3.1) Surgimento e ascensão da Globo Filmes: A pós-retomada do cinema nacional.....	41
3.2) Guel Arraes: O pioneiro	56
3.3) Produção De Guel Arraes.....	65
2.4) Experimentalismo eficiente: Análise de o Auto da Compadecida.....	66
4) NA TRANSFORMAÇÃO DO AUDIOVISUAL - NO PROCESSO DE MIGRAÇÃO DO CINEMA PARA A TV - VALE O QUE VIER?	98
4.1) Um discurso fundamentalmente híbrido: Recorrência à elementos audiovisuais de outras origens	98
4.2) Uma nova visão de narrativa transformando personagens e histórias: O caso da minissérie Tim Maia – Vale o que vier.....	112
4.3) Análise de casos	125
4.3.1) Afinal, juventude era tudo o que ele tinha para gastar	126
4.3.2) Quando o frio apertou, <i>chará</i> . A gente saiu pelos EUA indo atrás do sol	136
4.3.3) E foi assim rapaziada que o Roberto Carlos lançou o gordo mais querido do Brasil ..	153
4.3.4) Mais que um filho, um filho do coração	166
4.3.5) Tim, por quê você foi embora? Um pouco fora de hora, nem ao menos se despediu..	170
5) CONSIDERAÇÕES FINAIS	181
6) REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	184

1) INTRODUÇÃO

A primeira parte da dissertação se concentrará na elaboração dos conceitos que auxiliarão no entendimento das propostas de transformação dessas narrativas. A começar pelo conceito de Intertextualidade, que tem seu entendimento com Julia Kristeva (1974), na qual desenvolve um estudo tendo como base o fato de um texto se construir com citações de outros textos. Conceito este embasado nos trabalhos de Mikhail Bakhtin, pois para o autor (2006, p. 191) um texto só se desenvolve e ganha vida quando entra em contato com outro texto. Com os estudos de Anna Maria Balogh, observamos alguns casos do cinema que se estruturaram com citações intertextuais. A televisão, também, incorpora esses diálogos com outros textos, operando não com a mimese, mas transformando citações na composição do novo texto.

Na sequência trabalharemos com uma referência conceitual que servirá de base para as análises fílmicas que serão realizadas no final dos capítulos 2 e 3. Tomaremos como referência os trabalhos de Julio Plaza, que, apegado aos estudos de Roman Jakobson, introduz a Tradução Intersemiótica ou Transmutação em nossa dissertação. Interpelando a definição do conceito, como sendo:

A primeira referência (explícita) à Tradução Intersemiótica que tive oportunidade de conhecer foi nos escritos de Roman Jakobson. De que tenho notícia, Jakobson foi o primeiro a discriminar e definir os tipos possíveis de tradução: a interlingual, a intralingual e a intersemiótica. A Tradução Intersemiótica ou "transmutação" foi por ele definida como sendo aquele tipo de tradução que "consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais", ou "de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura", ou viceversa, poderíamos acrescentar. (PLAZA, 1997, p. 11)

Aqui, pensamos a tradução enquanto mecanismo estrutural que se revela uma fonte inesgotável de articulações dentro das performances audiovisuais. Com efeito, o conceito de Plaza, com base no estudo da semiótica, vai se cristalizando e ajudando a entender que consequências para o meio essas transformações vão deflagrando. Com Lucia Santaella, entendemos que para interpretar um pensamento é preciso traduzir outro pensamento. Anna Maria Balogh contribui nessa discussão com um estudo de forma da transmutação, partindo dos processos de linguagem e metalinguagem na tradução, relacionando outros textos, como o videoclipe, a publicidade, com o cinema e a televisão.

Na continuidade da montagem do campo referencial que implicará nas análises, esboçaremos como se constitui a métrica formulada por Yvana Fechine e Alexandre Figueirôa para o entendimento estrutural do produto audiovisual que é traduzido de um meio para o outro, neste caso, formando diálogos entre o cinema e a TV, através do conceito da montagem em módulos. Partiremos da premissa de que a reordenação da montagem da narrativa de um meio para o outro, é propiciado pela mobilidade que as partes da narrativa possuem, na qual as partes que funcionam como segmentos ou narrativas secundárias, têm autonomia e mobilidade para serem reordenadas em uma nova situação de encaixe.

Outro conceito que servirá de base para o desenvolvimento das análises fílmicas e que, portanto, terá contribuição direta no entendimento da transformação da narrativa que transita por diferentes mídias, é a hibridização. Neste contexto, para a compreensão dos processos de transformação da narrativa audiovisual, é importante destacar que hoje, é tarefa cada vez mais difícil delimitar um gênero cinematográfico, pois há presença manifestante em quase todas as artes dos elementos híbridos, um Documentário, por exemplo, pode recorrer à ficção e à realidade em um mesmo produto. A tecnologia, neste sentido, desempenha papel determinante para esse tipo de ocorrência.

Dessa forma, a difusão tecnológica e as novas mídias propiciaram a ascensão do hibridismo cultural. Este assunto é discutido com os estudos de Néstor García Canclini e Peter Burke. O primeiro irá dizer que a expansão urbana é um dos fatores determinantes para a hibridização cultural e que a globalização fez reconhecer todas as culturas como sendo de fronteira. O segundo, por sua vez, relaciona o hibridismo cultural como presença marcante em outros domínios artísticos, como a música, a literatura, etc. Raymond Williams – outra referência trazida nesta discussão – atém-se às questões de linguagem que envolvem os produtos híbridos e entende a cultura híbrida enquanto parte indissociável do desenvolvimento tecnológico. Este é fortemente representado pela linguagem do vídeo que foi introduzido nas produções audiovisuais nos anos 60 e 70 e impulsionado por experimentações no cinema e na televisão; neste sentido, faz-se necessário revisar os estudos de Philippe Dubois.

É necessário, neste sentido, um entendimento histórico dos processos de migração dos produtos idealizados para cinema passando à tevê. Como, neste primeiro momento, eram os preparos para atender à demanda da nova mídia de exibição. Então chegamos aos processos de releitura e reformatação das obras audiovisuais, que, por meio de cruzamentos, incorporam elementos de outros formatos, como o Cinema documentário, por exemplo.

Se pensarmos também, assim como Arlindo Machado (2003), que hoje o público está mais acostumado ao modo narrativo televisual, é provável que essas articulações se tornem mais constantes, menos ensaísticas e mais elaboradas. Desse hibridismo tecnológico estão surgindo os produtos híbridos, espécies de servidores de dois amos. No fundo, a aproximação entre eles sempre esteve no horizonte. O que hoje se vivencia é uma mudança nos próprios processos produtivos, que passa a marcar também aquilo que é produzido. É preciso pensar naquilo que sempre foi o elemento de vitalização desses meios: a tradução. Ao traduzir as diferentes tradições audiovisuais cada um dos meios se reinventa e cria as bases para a sua própria manutenção e existência. (ROSSINI, 2005, p. 12)

No segundo capítulo, apresentaremos um caminho aberto de experimentações propiciado pelo enriquecimento do diálogo metalinguístico entre a televisão e o cinema. Uma prática que foi se constituir como um importante negócio para a mídia. Desta forma, podemos observar a importância, no âmbito da televisão, de duas obras pioneiras nesta lógica de produção de sentido inerente à circulação dos produtos – à familiaridade a qual já fora observada nestas produções. *“A bem sucedida estratégia comercial protagonizada por esse produto do tipo “dois em um”, abriu caminho na Globo para várias outras experiências semelhantes de concepção de produtos ficcionais de entretenimento propostos, ao mesmo tempo, para a TV e para o cinema (...)”* (FECHINE, 2009, p. 1). Neste aspecto:

A proposta de criar um núcleo responsável por remontar e/ou converter em película programas prontos e exibidos pela Globo já havia sido defendida, dentro da emissora, por Guel Arraes para quem “a TV, no Brasil, é uma verdadeira Holywoodzinha”. Para Guel, por sua qualidade, “vários trabalhos poderiam ter sido levados ao cinema, como *Grande Sertão: Veredas*”, afirmou ele em entrevista concedida ao jornal Folha de São Paulo em outubro de 2006, no auge do sucesso de *O Auto*. Mais do que uma “reciclagem” de programas prontos, essa idéia de pensar em produtos do tipo “dois em um”, capazes de circular em vários suportes, já estaria inserida, segundo ele, nesse “contexto do investimento na convergência de mídias”. (FECHINE, 2009, p. 2)

E de fato isso ocorreu, este caminho aberto por Guel Arraes se consolida 10 anos depois com outras produções. Portanto, no que atende ao recorte geral, analisamos circunstancialmente os casos e a reiteração de percursos narrativos, bem como pelos universos ficcionais compartilhados pelos diferentes meios. Neste contexto, abrimos o capítulo com uma discussão sobre a Globo Filmes, por entender que o braço cinematográfico da emissora

de televisão e sua posição no mercado ter significado uma importante etapa de retomada do cinema nacional e uma modificação nos padrões do audiovisual no país.

Neste sentido, a empresa que foi criada em 1997, marcou uma mudança na tríade produção-distribuição-exibição dos filmes nacionais. Fato que reestruturou o mercado audiovisual e trouxe novas características para o eixo comunicativo. Com efeito, utilizaremos como apoio referencial a tese de doutorado de Juliana Sangion Antonelli, intitulada *Vale a pena ver de novo? A Globo Filmes e as novas configurações do audiovisual brasileiro na pós-retomada*, apresentado à Universidade de Campinas em 2011 e também a dissertação de mestrado de Pedro Butcher *A dona da história – Origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro* apresentado à Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2006. Constituem-se como materiais importantes para o entendimento do funcionamento orgânico da empresa, o contexto histórico e o impacto representado nas estruturas do mercado audiovisual. O estudo revela, por exemplo, que a forma de atuação da Globo Filmes se dá mais ativamente através da parceria de co-produção com outras empresas, por meio de retornos de promoção em suas mais variadas mídias, como os programas da televisão.

A equipe e o elenco da Globo Filmes também é apresentado, nomes como Daniel Filho e Guel Arraes se tornam importantes para a compreensão da formação da estrutura histórica da empresa. O segundo, por entendermos ser o pioneiro nesse tipo de reformatação de uma narrativa audiovisual, possibilitando o trânsito de uma obra por dois meios distintos, como no caso de minisséries televisuais como *O Auto da Compadecida* (1998) e *A Invenção do Brasil* (2000) levadas ao cinema com a primeira de título homônimo em 2000 e a segunda como *Caramuru – A invenção do Brasil* em 2001. Neste aspecto, torna-se importante compreender o contexto ao qual se deu esses acontecimentos, sobretudo a importância da figura do diretor nas construções artísticas da Emissora que, inclusive, angariou um núcleo criativo com seu nome, atuando como diretor, roteirista e produtor artístico. A principal contribuição referencial vem com Yvana Fachine e Alexandre Figueirôa com o livro: *Guel Arraes – Um inventor no audiovisual brasileiro*. Este livro também auxiliará no encerramento do capítulo, com a análise da transmutação da minissérie *O Auto da Compadecida*, para sua versão cinematográfica.

Nesta análise, trabalharemos com as duas formatações da narrativa, elencando os diferentes arranjos com os elementos estruturais da obra. De modo que os conceitos que serão esboçados no capítulo anterior, auxiliarão nas fases de reordenação e adequação a cada meio. A peça original de Ariano Suassuna quando foi adaptada para a televisão por Guel Arraes, além da atualização na nova versão traduzida, também trouxe ao espectador personagens e

histórias de outras obras de Suassuna, o que configurou uma série de hibridizações na versão para a televisão, com efeito, a nova tradução possibilitou aos estudos identificar que na versão audiovisual, a peça originalmente escrita para teatro, construiu o enredo com narrativas primárias e secundárias, de modo que as segundas funcionavam como blocos que possibilitou ao diretor suprimir ou readequar na adaptação para o cinema, na construção que foi apresentada por Fechine e Figueirôa por montagem em módulos.

Outro aspecto importante que é trazido nesta análise, refere-se ao *método armorial*, que foi um movimento literário e artístico encabeçado por Ariano Suassuna em Pernambuco e traz uma série de elementos característicos da cultura nordestina que na obra de Arraes se apresentam, inclusive, como parte conectora da narrativa. É interessante resgatar a simbologia regional, aqui pensando também como um elemento híbrido, para ressignificar a obra na versão audiovisual. Consultamos, também, a dissertação de mestrado de Renata de Oliveira Mascarenhas apresentada à Universidade Estadual do Ceará em 2006 e a dissertação de mestrado de Luciana de Oliveira, também de 2006 e apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Ainda neste aspecto, com o vasto repertório televisual, recorreremos, também, aos postulados sobre televisão desenvolvidos por Arlindo Machado.

No terceiro capítulo presenciaremos a trajetória – dita mais comum – na transitoriedade de uma obra audiovisual entre um meio e outro. Neste caso, do Cinema para a TV. No processo de Transformação para a TV, a obra sofre interferências de forma e conteúdo, de modo que a estratégia mais comum é a utilização de recursos de outros formatos audiovisuais para a reestruturação da narrativa, o que ocorre com frequência na categorização de elementos de outras origens, os chamados híbridos. O estudo envolve o questionamento: Poderiam, então, frentes narrativas adversas coexistirem, isto é, a ficção e o documentário, por exemplo, combinarem-se e até mesmo se aglutinarem? As recentes experiências do campo audiovisual dizem que sim; com o uso dos recursos da câmera na mão, por exemplo, o filme *Tropa de Elite (2007)*, de José Padilha é associado muitas vezes a cinema documentário. Assim como *Cidade de Deus (2002)* e *Carandiru (2003)*.

Então chegamos aos processos de releitura e reformatação das obras audiovisuais, que, por meio de cruzamentos, incorporam elementos de outros formatos, como o Cinema documentário, por exemplo. É necessário, neste sentido, um entendimento dos processos de migração dos produtos idealizados para cinema passando à tevê. Como, neste primeiro momento, eram os preparos para atender à demanda da nova mídia de exibição. Então chegamos aos processos de releitura e reformatação das obras audiovisuais, que, por meio de cruzamentos, incorporam elementos de outros formatos, como o Cinema documentário, já

mencionado. Com efeito, alguns teóricos de cinema irão oferecer conceitos que ajudam a entender do que se trata a hibridização no audiovisual. No caso de Canclini (2003), em seus estudos sobre os processos de hibridação, com Braga e Costa transcrevendo para postulados de cinema, o surgimento de acepções que questionariam o processo surgiriam muito mais do que os conceitos, tais como o pensamento dedutivo de que a coexistência de elementos da ficção e do documentário, no “hibridismo cinematográfico” poderia também incorporar gêneros distintos como a comédia e o drama ou o suspense e ação na mesma categoria de hibridização.

No caso de Pucci Jr. (2008) o autor se refere, com outro tratamento, às características do pós-modernismo no cinema brasileiro se relacionando com outras mídias e artes em contraste aos filmes de gêneros específicos. Já Bentes (2007) relembra casos, como os documentaristas e diretores de ficção do cinema, por exemplo, que migraram e migram para programas de televisão como o Globo Shell Especial e Globo Repórter, na década de 70. Enfatizando a trajetória da linguagem cinematográfica na televisão. Reiterando, ainda, que o cinema incorpora as gerações digitais (o vídeo) que vê sua influência trazida pela tv e pela publicidade. Isto é, havendo, portanto, um processo de inversão de potencialidades na linguagem audiovisual.

Muitos são os exemplos de reedições de obras cinematográficas para repertório televisual. nos dias 1 e 2 de janeiro de 2015, a Rede Globo de Televisão lançava em seu horário nobre, em forma seriada¹, a minissérie intitulada *Tim Maia – Vale o que vier*. Essa minissérie, em verdade, tratava-se de uma colcha de retalhos das cenas do longa (na ordem da ação dramática do filme) encadeadas com depoimentos, imagens de arquivo e as *cabeças*² do Babu Santana, novamente encarnado na pele de Tim Maia.

Neste contexto, dissertamos sobre as características dos filmes de ficção e, principalmente, dos documentários por entender que a obra de Felipe Sá se trata de um docudrama e que, portanto, constitui-se com elementos de ambos os gêneros.

Esta foi a nossa escolha para o encerramento do capítulo com a análise do filme *Tim Maia* de Mauro Lima e da minissérie *Tim Maia – Vale o que vier*, de Luis Felipe Sá. Neste percurso, houveram três processos de tradução/transmutação: o longa-metragem que traduziu

¹ No livro *A televisão levada a sério* (2003) de Arlindo Machado, o autor explica contextualmente do que se trata uma narrativa seriada. Na qual, explica que o enredo geralmente é estruturado na forma de capítulos ou episódios, subdivididos em blocos menores separados por breaks para entrada de comerciais ou chamadas artísticas de outros programas. Contendo contextualização no início e um *gancho*, que é uma tensão que visa manter o interesse do espectador até o dia seguinte.

² O termo *cabeça* no meio televisivo se refere ao texto lido em estúdio por um interlocutor (apresentador, repórter etc). (Nota do autor).

o livro *Vale tudo: O som e a fúria de Tim Maia* de Nelson Motta para o cinema e a Rede Globo que traduziu o filme para ocupar sua grade de programação na televisão. Muitas questões de ordem semântica surgem nesta discussão, de modo que a ação dramática convergiu nas três direções. Neste aspecto, o estudo se atém também a um episódio específico que envolve o personagem Roberto Carlos e integra à análise, além do livro de Motta, o livro de Paulo César de Araújo, historiador e biógrafo de Roberto Carlos, *Roberto Carlos em detalhes* (2006).

2) PANORÂMA GERAL DO OBJETO

2.1) Os conceitos

2.1.2) Citação, Intertexto e Transformação

A linguagem audiovisual permite que diálogos atemporais sejam sempre construídos, transformando a forma e os meios. A televisão se relaciona com a literatura, teatro e o cinema desde seu surgimento, e por meio dos cruzamentos e das variadas linguagens revisadas, incorpora as autenticidades dessas formas e constrói a sua própria. Com efeito, alguns conceitos históricos detém a explicação desses processos de interação entre os textos, de modo que a Intertextualidade perpetua a linguagem audiovisual, um recurso que amplia a significação da obra.

Tal conceito [da intertextualidade], concebido por Julia Kristeva em 1969, afirma que *“todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”* (KRISTEVA, 1974, p. 64). Em outro prisma Umberto Eco irá chamar de dialogismo intertextual, quando se refere a citação estilística em um texto, mas aqui pensando no audiovisual, quando *“um texto cita, de modo mais ou menos explícito, uma cadência, um episódio, um modo de narrar que imita o texto de outrem”* (ECO, 1989, p.125).

Embora cristalizado por Kristeva, a definição advém de contribuições teóricas de Bakhtin, para o autor todo texto sempre está em contato com outro texto, na qual um discurso não nasce em uma inocente solidão, mas que se constrói por meio do que já foi dito. Neste sentido o diálogo entre textos se faz importante pois: *“texto só ganha vida em contato com outro texto (em contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo.”* (BAKHTIN, 2006, p. 191).

Embora estes preceitos idealizem muito mais a categoria textual, enquanto redação, obra escrita, aqui ele é pensado em um texto com elementos audiovisuais que se articulam e codificam uma mensagem. Neste sentido, outro tema que surge e impele o mesmo significado

é a citação. Trabalhando com a ideia de um discurso ser a aglutinação ou a transformação de outro, o filme passa a ser encarado como o cinema dentro do cinema. Para Anna Maria Balogh, especialista em linguagem audiovisual, esse tipo de diálogo funciona como:

A citação, o reaproveitamento do cinema pelo próprio cinema são recursos frequentemente utilizados. Neste âmbito, o número de exemplos possíveis é praticamente inesgotável. O trabalho sobre os textos prévios pode-se dar em gradações muito diversas. Existem algumas formas de citação bastante óbvias e superficiais como a que ocorre em *Os Intocáveis*, de Brian de Palma (EYA, 1987). No embate derradeiro entre os intocáveis e os gangsters sobreviventes de lutas anteriores na imponente Union Station, de Chicago, temos uma citação a uma das cenas mais dramáticas do episódio “A Escadaria de Odessa” do filme *O Encouraçado Potemkin*, de Serguei Eisenstein. Tal como no filme citado, um carrinho, com um nenê dentro, desce escadaria abaixo, desgovernado, ante os olhos atônitos da mãe, impotente para agir, e dos demais. No filme de Brian de Palma a dramaticidade da cena tem um leve toque de ironia, e oferece um contraponto à luta sangrenta entre policiais e gangsters, que ocorre simultaneamente à descida do carrinho desgovernado. (BALOGH, 2006, p. 30)

A autora ainda comenta sobre outros casos de reaproveitamento intertextual, algumas formas sutis de trabalho, como no caso de *Bom dia Babilônia* (Itália, 1986), filme que faz alusão à *Intolerância* (EUA, 1916) de Griffith. Já na esfera transformadora de intertextualidade, ela cita *Blade Runner – O caçador de andróides* (EUA, 1982), como sendo uma produção que reestrutura todo um conjunto de textos, escolas, estilos, gêneros, etc, que percorrem o *noir*revisto, até a ficção científica como do filme *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang.

E muitos outros exemplos podem ser considerados, o diretor Tim Burton, por exemplo, transita pelo expressionismo alemão com passos largos. Algumas características que Burton absorveu do Expressionismo, Laura Canepa, a respeito do filme *Batman – O Retorno* (1992), afirma: “O filme de Burton é permeado de citações que funcionam como “pistas” de sua concepção visual. Assim como nos filmes expressionistas, o espaço ocupado pelos personagens de *Batman – o retorno* reflete permanentemente o seu estado emocional e suas identificações.” (CANEPA, 2016, p. 87). O universo fantástico, a preocupação com uma cenografia “animista”, assim como a presença de figuras monstruosas, são citações que Burton resgata do cinema alemão. Laura também percebe aspectos temáticos nos intertextos do diretor ao dizer:

De fato, se observarmos a obra cinematográfica do diretor desde a sua primeira manifestação profissional (*Vincent*, 1982) até seus trabalhos mais recentes, encontraremos sempre a abordagem de diversos aspectos referentes ao problema da exclusão – seja ela social, artística, racial, política, geográfica. Nos seus filmes, em cujos universos fantásticos descreve trajetórias quase sempre desastradas, o que está em questão é, acima de tudo, a dificuldade de aceitação do Outro. (CANEPA, 2016,p. 90).

Outro caso de trabalho intertextual em cinema pode ser verificado com os trabalhos do diretor David Lynch, que renova algumas características do surrealismo no cinema. Assim, filmes como *Veludo azul* (1986), a série de TV *Twin Peaks* (1990), *Os últimos dias de Laura Palmer* (1992), *A estrada perdida* (1997), entre outros trabalhos. Os traços de aproximação com o cinema onírico surrealista, são estudados pelo orientador dessa dissertação Rogério Ferraraz, afirmando, por exemplo, que:

Nessas obras, sonho e realidade relacionam-se, cruzam e fundem-se. No cinema de Lynch, os espaços de demarcação são abolidos, não há limites entre o real e o onírico. Para ele, bem como para os artistas surrealistas, o que move o homem é o acaso e o mistério. Claro que o cinema de Lynch realiza apenas uma apropriação de certas marcas do surrealismo, ficando um tanto quanto distante dos objetivos e intenções dos artistas do movimento original, mesmo porque o contexto em que Lynch opera sua arte é extremamente longínquo e diferente daquele das décadas de 20 e 30, época mais fértil da arte surrealista. (FERRARAZ, 2001, p.2)

Os intertextos estão, sobretudo, com os universos imagéticos retratados por Luis Buñuel, Man Ray e com os quadros de Salvador Dalí. A construção de seus personagens também retomam as representações surrealistas.

Se as apropriações são construídas com marcas sutis ou diretas, o que demarca as relações de intertextualidade são as escolhas que os realizadores pós-modernos e contemporâneos, exploram dos acertos do cinema dos primeiros tempos, das tradições artísticas de outras vertentes culturais. Não é uma condição padrão, mas muito do que se vê nas produções na virada do período modernista para o pós-modernista são escolhas que não procuram a mimese, ou uma espécie de convergência audiovisual, mas elas procuram transformar, retrabalhar, homenagear. São recursos que aprimoram os estilos e técnicas desses diretores, que, com efeito, só o fazem com primazia por entenderem e compreenderem sintomaticamente esses diálogos com o passado, irrompendo com uma linha do tempo que no

cinema e na TV, neste sentido, não existe. E então que o meio se apropria da intertextualidade para composição do seu próprio texto, de acordo com Carol Ferreira:

Se é verdade que a televisão opera segundo uma estética da repetição, inserida num universo antrope e iconofágico, a intertextualidade, que é, como vimos, uma das marcas do texto de ficção, pode ser considerada um dos principais ingredientes de qualquer texto televisivo. As imagens ficcionais, então, que possuem um vastíssimo campo de referência no cinema, além da própria literatura, formam redes pontuadas de referências intertextuais. Em cada nó dessa rede, no ponto onde as linhas se cruzam, está uma imagem que remete diretamente a outras, e indiretamente a um universo ainda maior, fazendo com que se mantenha ilesa a abertura de sentido. Isso se deve, inclusive, ao fato de que a natureza predominantemente popular da televisão faz com que suas mensagens sejam codificadas tendo em vista a capacidade de um receptor médio e pensadas para alcançar um público vasto. Em função disso sua tendência lógica é ser bem mais transparente que um texto literário, por exemplo, e, para tanto, o recurso a outros textos é uma ótima ponte. (FERREIRA, 2005, p. 64)

Dessa convergência entre os meios, deste resgate do tempo, surgem produções que a todo instante estão construindo respostas, sem necessariamente incitar uma pergunta. Elas são construídas e desenvolvidas para fornecer elementos que corroboram para essa fábrica de fantasias que é o meio audiovisual. E esse enorme tecido de associações que vai se ramificando é um processo contínuo que não admite restrição. A todo instante está sendo criado um novo diálogo, sendo contada uma nova velha história.

2.1.2) Transmutação ou Tradução Intersemiótica

Trabalharemos com estes conceitos por entender que as produções analisadas participaram de um processo de tradução para a sua concepção. Observaremos que em uma adaptação de uma peça de teatro para um produto audiovisual o discurso dramático pode permanecer o mesmo, mas os caminhos que levam para a resolução de um conflito podem sofrer transformações de acordo com as necessidades de adaptação ao novo meio, à reconstrução de um texto. Da mesma forma que uma obra biográfica pode evidenciar ou permenorizar arcos dramáticos.

E então que neste processo é importante compreender e definir sua classificação. Julio Plaza (2001) trabalhando com os escritos³ de Roman Jakobson⁴, tomou conhecimento de que

³As três formas de interpretação do signo verbal nos estudos de Jakobson são: “[...] ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais. Essas três espécies de tradução devem ser diferentemente classificadas: 1) A tradução intralingual ou reformulação

aquele foi o primeiro a racionalizar os tipos possíveis de tradução, por meio do qual a dividiu em três categorias: tradução interlingual, intralingual e a intersemiótica, que é objeto dos nossos estudos e que assim é definida por Plaza:

A Tradução Intersemiótica ou “transmutação” foi por ele definida como sendo aquele tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”, ou vice-versa, poderíamos acrescentar. (PLAZA, 2001, p. 1)

Neste aspecto, referimo-nos aqui ao processo de tradução do filme para minissérie e seu caminho inverso e sua nova configuração; roteiro ajustado a um novo tempo de duração, a recorrência a outros elementos fílmicos; em alguns casos quando o produto migra do cinema para a TV possibilitando novos modelos como a apresentação do narrador em primeira pessoa, o recurso essencialmente televisual da fragmentação em blocos, dos grafismos e o enredo estruturado em episódios. Essa construção, dentro da perspectiva da transmutação, remete a uma estrutura básica – no caso o discurso fílmico, o material gravado – recombinada a novos códigos, e cuja tradução, reordenará o sentido e o significado da obra.

Com efeito, Plaza (2001) estuda a contraposição entre história linear e mônada, investigando as formas e estratégias de trabalhar sobre o passado, recuperando-o, inclusive, para projetar o presente sobre o futuro. Neste sentido, de acordo com o autor, na tradução intersemiótica ocorrem operações inter e intracódigos, por meio do qual necessitam de um apoio teórico para se converterem em arte. Com efeito, Charles Sanders Peirce e sua teoria semiótica representaram aporte teórico para o entendimento de Plaza. Por meio do qual o signo, sob algum aspecto, representa algo para alguém, criando na mente deste alguém um signo equivalente. Esses signos são operados em três classes:

ÍCONES: são signos que operam pela semelhança de fato entre suas qualidades, seu objeto e seu significado. O ícone, em relação ao seu Objeto Imediato, é signo de qualidade e os significados que ele está

(rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3) A tradução inter-semiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”. (JAKOBSON. 1999. p. 64-65)

⁴Roman Jakobson (1896-1982) foi um dos mais importantes linguistas do século XX, pioneiro em teorias da comunicação, com análise estrutural da linguagem.

prestes a detonar, são meros sentimentos tal como o sentimento despertado por uma peça musical ou uma obra de arte [...]. ÍNDICES: operam antes de tudo pela contigüidade de fato vivida. O índice é um signo determinado pelo seu Objeto Dinâmico em virtude de estar para com ele em relação real. O índice, em relação ao seu Objeto Imediato, é um signo de um existente [...]. SÍMBOLOS: operam antes de tudo, por contigüidade institutiva, apreendida entre sua parte material e o seu significado. Determinado por seu Objeto Dinâmico apenas no sentido de ser assim interpretado, o símbolo depende portanto de uma convenção ou hábito. O símbolo, em relação ao seu Objeto Imediato, é signo de lei. (PLAZA, 2001, p. 21-22).

Plaza, além de se basear na tipologia proposta por Jakobson para o estudo da transmutação, discute, também, o impacto da historicidade no processo tradutório, observando que a tradução também sofre influência dos meios e suportes, além da influência dos procedimentos de linguagem. Neste meandro, Plaza ao relacionar a tradução com o desenvolvimento tecnológico, esclarece:

Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA, 2001,p. 14)

Entendendo essas relações, Lucia Santaella (1983) defende que para compreender e interpretar um pensamento é necessário que haja tradução para um novo pensamento, quando:

[...] o signo [...] de um lado, representa o que está fora dele, seu objeto, e de outro lado, dirige-se para alguém em cuja mente se processará sua remessa para um outro signo ou pensamento onde seu sentido se traduz. E esse sentido, para ser interpretado tem de ser traduzido em outro signo, e assim *ad infinitum* (SANTAELLA, 1983, p. 11).

Dessa forma, sempre que se trabalha uma tradução, opera-se, também, no campo dos signos. Com efeito, uma tradução sempre traz uma manutenção à obra original. E o processo de semiose (ação dos signos), sequencial, sucessivo e ininterrupto é válido para o pensamento. Assim, todo pensamento é tradução de um outro pensamento. E Plaza irá se preocupar com a produção da linguagem com função estética, constituindo uma preocupação com dois movimentos: o centrífugo que instaura a semiose e o centrípeto que tende a “contracomunicação”. Nesse sentido, criação e tradução seriam operações similares. O

tradutor, então, precisa de canais e de linguagens que permitem combinar esses pensamentos e estabelecer uma ação sobre o ambiente humano. E o ato de traduzir, no entendimento de Plaza:

Fazer tradução toca no que há de mais profundo na criação. Traduzir é por a nu o traduzido, tornar visível o concreto do original, virá-lo pelo avesso. A partir disso, pode-se afirmar que, à maneira de vasos comunicantes, tradução e invenção se retroalimentam. Para O. Paz⁵ a tradução é uma operação análoga à criação, mas se desenvolve em sentido inverso. Na linguagem da poesia, à mobilidade dos sentidos e significados corresponde a imobilidade dos signos. “O ponto de partida do tradutor não é a linguagem em movimento, matéria prima do poeta, mas a linguagem fixa do poema. Generalizando-se, portanto, pode-se dizer que, para O. Paz, o signo estético é um sistema de escolhas irreperível e, por isso mesmo, congelado. Traduzir é colocar esse cristal de seleções em movimento, para voltar a fixá-lo num sistema de escolhas outro e, no entanto, análogo. Traduzir é, nessa medida, repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-o numa outra configuração seletiva e sintética.(PLAZA, 2001, p. 39-40).

Na mesma linha de raciocínio Anna Maria Balogh (1996) irá dizer que o entendimento das linguagens que permeiam o processo de adaptação se beneficiam dos avanços da metalinguagem, em consonância com o excerto de Octavio Paz que diz: “*Crítica y creación viven en perpetua simbiosis. La primera se alimenta de poemas y novelas pero a su vez es el agua, y el aire de la creación (...). La modernidad es el reino de la crítica: no un sistema sino la negación y confrontación de todos los sistemas.*” (PAZ. 1969. p. 40 *apud* BALOGH, 1996, p. 27)

Dessa forma, traduzir é se relacionar com outros textos, interpelando novas configurações e, em certos casos, explicitar as convenções e disjunções no texto que irá se traduzir. Bernardo Espíndola explica essa característica ao dizer:

[...] deve-se observar o contexto que envolve a tradução, para que se observe como outros textos interferem na semiose. Isso quer dizer que um texto nunca é traduzido isoladamente, mas em relação a outros textos – muitos dos quais, frutos de outras semioses – com os quais dialoga. A adaptação de um texto para o cinema, por exemplo, incorpora leituras ou convenções interpretativas desse texto que não estão no texto, mas em seu uso (ESPÍNDOLA, 2008, p. 3).

⁵Octavio Paz (1914-1998) foi um poeta, tradutor e diplomata mexicano.

⁶O primeiro se alimenta de poemas e romances, mas, por sua vez, é a água e o ar da criação (...). A modernidade é o reino da crítica: não um sistema, mas a negação e o confronto de todos os sistemas. (tradução nossa)

É necessário, neste sentido, no tocante às características do ato de traduzir, enquanto prática usual dos meios audiovisuais, compreender elementos que incorporam esse processo.

Portanto, as linguagens e metalinguagens na transmutação. Balogh (1996) elenca três naturezas distintas de entendimento deste conceito: Literatura, Cinema e Televisão.

No primeiro caso a autora atribui a evolução deste tipo de metalinguagem no texto literário, enquanto uma evolução das ciências humanas contemporâneas, neste aspecto, a linguística que sofreu grandes transformações nas últimas décadas do século XX. A análise linguística, dessa forma, compreenderia dois membros da frase: a *linguística frasal* e em um segundo momento a transposição do limite da frase para desvendar as nuances do discurso, a *linguística transfrasal*. Esta segunda categoria, inclusive, é a de maior relevância para a análise da literatura. O formalismo, de acordo com a autora, também merece menção uma vez que ele se caracteriza pela busca no sentido de encontrar a especificidade da literatura, outros estudos, redimensionam descobertas de caráter mais genérico. A função poética da linguagem é uma conceituação que Jakobson - amparado nas ideias de Mukarovsky⁷ - caracteriza como “artística” toda obra que “manifesta a preponderância hierárquica desta função” (1996. p. 29). Os formalistas que atribuem o efeito de “estranhamento” causado pelo enunciado estético no enunciatário e de acordo com Balogh:

Esse efeito é resultante da “singularização de aspectos”, considerada como mecanismo próprio da estrutura dos textos artísticos. Tais textos pressupõem, evidentemente, um enunciador com competência (saber) suficiente sobre a série cultural na qual atua e eventualmente sobre as que lhe são correlatas para poder fazer inovações, rupturas, desvios, bem como um enunciatário com uma competência similar para poder classificá-los como tais. Estas descobertas são importantes para a compreensão da tradução intersemiótica que se pesquisou. As próprias funções sínoma e autônoma dos formalistas podem ser consideradas como os antecedentes das visões intra e intertextuais fundamentais para o estudo. (BALOGH, 1996, p. 30)

Quanto o Cinema e a Metalinguagem no processo de transmutação. A relação do cinema com os metatextos é mais complexa e desafiadora que a relação entre a literatura e a metalinguagem a qual ela faz parte. Pois, neste caso o texto e o metatexto são verbais. Na contramão do Cinema, em que essa relação ocorre nos textos fílmicos o objeto se torna mais complexo, por convergir dois tipos de evolução: a das artes e da tecnologia. O fato de o Cinema possibilitar a criação da ilusão do movimento combinado ao áudio, criando a arte por

⁷Jan Mukarovsky (1891-1975) foi um teórico e crítico literário checo.

excelência da mimese, torna este meio uma síntese da realidade maior que qualquer outra arte visual. Dessa forma, de acordo com Balogh:

Só aos poucos é que se vai apontando o caráter iniludivelmente manipulatório das imagens fílmicas e o conseqüente distanciamento desta visão mimética do real que tal manipulação pressupõe. Apontam-se, neste sentido, a passagem da tridimensionalidade para a bidimensionalidade, a seleção implícita em enquadramentos e angulações, a existência da perspectiva, a potente ação da montagem na produção do sentido, entre outros.(BALOGH, 1996, p. 32-33)

No entanto, devido a uma série de dificuldades que compreendeu a análise fílmica nos anos 60 e 70, enquanto uma imagem exacerbadamente ancorada na linguística e na análise do verbal, mostra como o período de transição da metalinguagem foi difícil. Somente nas décadas de 80 e 90, é que os papéis do enunciador e do enunciatário da enunciação fílmica se tornaram mais claras, fato que ocasionou à ascensão de outros elementos no nível discursivo como a temporalização a partir da perspectiva semiótica. Por fim a relação da metalinguagem com a Televisão, considera este veículo com condições amplas de abordagens por sua natureza pluralista resultando da evolução tecnológica, ser meio de comunicação e de ser arte ao mesmo tempo.

A TV, então, apropria-se de características de outros veículos como a linguagem do próprio cinema, dos quadrinhos, do videoclipe, da publicidade e tantas outras. Uma das características próprias ao meio televisual e, portanto, uma característica diferenciadora em relação às outras formas de comunicação, é a estética da repetição, a serialização dos programas, a comercialização explícita aliada a estrutura fragmentada da programação.

Resgatando os estudos de Plaza acerca de Jakobson com sua terminologia básica para os três tipos de tradução, segundo o autor, na mesma linha de pensamento Balogh, acerca da tradução intersemiótica irá dizer que: “*Na passagem do texto literário ao fílmico e/ou televisual, a tradução consagrou o termo adaptação*”⁸ (BALOGH, 1996, p. 37). Por meio do qual o filme adaptado preserva autonomia fílmica em relação à obra original. Isto é, embora a obra adaptada sofra alterações em relação ao original, o importante é que as partes possuam uma força vital própria e que se mantenham enquanto filme. De acordo com Balogh, neste sentido:

⁸“Adaptar” significa transpor de um meio para o outro. A adaptação é definida como a habilidade de fazer “corresponder ou adequar por mudança ou ajuste” – modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação. (FIELD, 1995, p. 174)

Na prática se reconhece como adaptado o filme que “conta a mesma história” do livro no qual se inspirou, ou seja, a existência de uma mesma história é o que possibilita o “reconhecimento” da adaptação por parte do destinatário. Situar o ponto de partida da análise nas estruturas narrativas tem a vantagem de delimitar de imediato o nível superficial como o ponto incoativo do percurso metalinguístico. Desse modo, cumpre-se o primeiro requisito da semiótica, a análise do objeto em níveis de pertinência, e faz-se um avanço em relação a grande parte da literatura prévia sobre o tema, sobretudo aquela relativa às adaptações brasileiras. (BALOGH, 1996, p. 45).

E então que Balogh, para elaboração de suas análises fílmicas, explica que há um conjunto de características determinadas no processo de transmutação que são denominadas “estruturas elementares da narrativa”. De acordo com a autora: *“cuja existência, num determinado objeto cultural, permite reconhecê-lo como uma história, uma narrativa, independentemente do suporte (...)”* (BALOGH, 1996, p.46). E esses suportes seriam aqueles dispositivos, como a imagem, o som, a palavra, ou todos esses elementos juntos. Neste sentido, portanto, as estruturas elementares da narrativa são representados por:

(...) a sintagmaticidade finita entre duas pausas de enunciação; a configuração de um efeito único de sentido (isotopia) entre essas pausas; um esquema atuacional mínimo manifesto ao menos por dois atores (personagens), sendo estes dotados de uma qualificação; uma ação que defina a relação entre esses personagens; e, finalmente, uma temporalização em que se opõe um “antes” e um “depois”, que pressupõe uma transformação dos conteúdos da narrativa do começo (antes) para o fim (depois). (BALOGH, 1996, p. 46).

Dessa forma, seriam classificadas como narrativa qualquer texto que contenha essas estruturas elementares. E então que desses estudos, surge o questionamento acerca do tratamento do texto adaptado em relação ao original, em relação ao compromisso de a tradução ter com a fidelidade. Robert Stam (2006, p. 20), por exemplo irá dizer que ainda existe a noção de subordinação da obra adaptada para a obra original, neste esmo, é singular a defesa da “superioridade axiomática” da literatura sobre as formas audiovisuais – cinema e televisão – quando se lamenta o que se perde neste tipo de transcrição e se ignora as transformações positivas e de ganho deste processo. No entanto, como já apontado anteriormente, após o impacto da narratologia estruturalista e também pós-estruturalista, é que uma gama de terminologias ascendem acerca do caráter da tradução intersemiótica. A adaptação, então, passa a ser encarada como leitura, re-escritura, tradução, intertextualidade, metacriação, transcrição entre outras terminologias.

Plaza (2001), com efeito, irá confrontar essa noção de subordinação de um texto em relação a um outro apresentado por Stam, quando exemplifica o caso de *2001: Uma Odisseia no espaço* (Kubrick, 1964) por meio de uma montagem. Em questão em uma das cenas introdutórias, a qual ele denomina “osso + nave espacial”. Neste sentido, evolução sónica e tecnológica fazem parte de uma progressão linear dos acontecimentos. Agora, se essa relação sequencial se invertesse “nave espacial + osso” haveria uma quebra da noção de história como evolução lógica dos acontecimentos. Nessa mudança de verossimilhança com a realidade, Plaza esclarece que um elemento permaneceu invariável: a estrutura da montagem, quando diz: “*a operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria a sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos (...)*” (PLAZA, 2001, p. 1). Isto é, entre o percurso temporal passado-presente-futuro, lugar onde se realizam o movimento das transformação de estrutura, pois ela cria sua própria verdade.

Neste sentido, portanto, o compromisso da tradução não é com a verdade, mas sim dentro de uma coerência interna no processo de interpretação, apropriação e recriação de uma obra que se situa no passado, mas que cria diálogos com o presente. Uma obra, nesta esfera, pode conceber infinitas leituras quanto maior a sua capacidade de abertura e eixos interpretativos.

Em outro prisma, Haroldo de Campos para expressar a natureza complexa do processo de tradução, estabelece o termo transcrição, pois, de acordo com o autor a tradução de textos criativos será sempre recriação. Neste contexto, no processo de transcrição, o significado não é o único elemento a ser traduzido mas também o próprio signo (CAMPOS, 1992, p. 35). E então a interpretação de um texto surge da necessidade de interpretar aquilo que está à margem da objetividade, ou seja, aquilo que está na penumbra dos elementos principais de uma obra.

Este é o caso de *O Auto da Compadecida*, por meio do qual Guel Arraes não se ateuve apenas ao objetivo da obra original de Ariano Suassuna, mas procurou traduzir, também, outros textos do autor paraibano incorporando novas interpretações para a composição da sua versão sob a égide da transmutação. Na contramão temos *Tim Maia – Vale o que vier*, que até chegar em sua versão para minissérie, sofreu dois processos de tradução. A primeira do livro do Nelson Motta para o filme de Mauro Lima e depois do longa-metragem para sua versão televisual em formato seriado, dirigido por Felipe Sá, o que ocorre é que nesta última versão novas linhas interpretativas ditam a tônica do audiovisual, de modo que o próprio autor da obra literária contradiz o seu texto, quando, em primeira pessoa revisa os fatos.

2.1.3) A montagem em módulos

Muitos dos caminhos encontrados para a expansão de um material audiovisual apontam para diálogos contíguos entre os meios, uma prova disso são as recorrentes transformações de produtos que trafegam entre mídias diferentes. O que se vê comumente, então, é por meio da reedição do mesmo material gravado a transformação de uma minissérie de TV em filme levado ao cinema ou o seu percurso inverso, uma espécie de variação do idêntico, que Omar Calabrese chama de “estética da repetição” que, de acordo com Yvana Fechine é entendido como:

Calabrese postula que a repetitividade pode ser pensada como um mecanismo estrutural de organização dos textos. Ele aponta a ficção seriada da TV como principal exemplo desse apelo à repetitividade, que, na relação de um texto com os outros, pode assumir duas formas: a variação do idêntico e a identidade dos diferentes: “No primeiro caso, podem colocar-se aquelas obras em que o ponto de partida é um protótipo (ponhamos *Rin-Tin-Tin*, *Lassie* e o tenente *Colombo*) No segundo, incluiremos, pelo contrário, aqueles produtos que nascem como diferentes de um original, mas que resultam idênticos (exemplos: *Perry Manson*, *Ironside e Stawisnky*, *Barreta e Kojak*; *O Caminho das Estrelas e Galáctica*; *Dallas e Dinastia*)”. (FECHINE, 2006, p. 201)

Neste sentido, é correto afirmar que entre as duas produções audiovisuais (minissérie e filme) variâncias (o que muda) e invariâncias (o que permanece) co-existem em nível narrativo. O que marca essas características, portanto, e que confere invariabilidade da identidade de ambos os textos – televisuais e cinematográficos - é o percurso narrativo básico de um sujeito (ação ou narrativa principal) em busca de um determinado objeto de valor, ao qual vão se anulando, somando ou se suprimindo dependendo das necessidades das condições de exibição.

Na televisão, por exemplo, a narrativa principal é dividida em episódios exibidos em vários dias, já no cinema a narrativa é exibida em uma única sessão de duas horas, em média. Dessa forma, o tempo de exibição passa a ser um fator determinante para a reordenação das sequências narrativas (FECHINE, 2006, p. 201). Há também outros programas narrativos (ações ou narrativas secundárias) relacionados com o principal, mas que também são dotados em si mesmos de sentido. Neste caso, a narrativa principal é passível de identificação – durante o desenvolvimento da narrativa – por fases que deflagradas por um mesmo estado inicial conduzem a um mesmo estado final do sujeito. Essa função reordena e possibilita a manutenção ou supressão de determinados arcos dramáticos em função que mantem entre si

ou em relação à narrativa principal, para a montagem de produtos diversos como a minissérie ou um longa-metragem.

Fechine (2006) explica, então, que a mobilidade que as partes de um produto possuem propiciam a montagem, estabelecida pela autora, em módulos. Justificando a referência ao termo pelo fato das partes de uma narrativa, seus segmentos, tais como módulos por cada um desses segmentos (sequências narrativas secundárias), embora dotadas de certa autonomia, ser flexível ao ponto de se ajustar a um sistema, a uma narrativa principal. Com efeito, o montador pode determinar se os módulos disponíveis serão aproveitados ou não e por meio dessas definições e ajustamento dos módulos é que surgem configurações múltiplas. A autora, então, infere:

Não se trata, porém, de uma estrutura narrativa rizomática *stricto sensu* porque, nesse caso, seus segmentos ou módulos, ligam-se uns aos outros dentro de um percurso, e não aleatoriamente. Tampouco se trata de uma narrativa labiríntica e aberta, na qual se pode, a partir de determinados nós (“cruzamentos”), atualizar um ou outro segmento, determinando, com isso, o seu próprio desenvolvimento. Trata-se, nesse caso, de um percurso narrativo fechado, que vai de um ponto de partida a um ponto de chegada, predeterminados, sendo possível incorporar a essa linha de desenvolvimento informações e situações paralelas ou “acessórias” (com função anedótica, ilustrativa, explicativa, entre outras). O princípio de organização que preside esse tipo de estrutura não é, portanto, meramente prossecutivo (de prosseguimento), pois esse encavalamento de sequências secundárias, superpostas a uma sequência unificadora (uma linha de desenvolvimento da história, do enredo), reveste-se, também, de um caráter acumulativo, geralmente identificado às narrativas hipertextuais. (FECHINE, 2006, p. 202)

Esse discurso da montagem em módulos se caracteriza, portanto, nesse tipo de articulação que planeja o desenvolvimento da narrativa em função tanto sintagmaticamente (modalidade articulatória do tipo *e...e*) – princípio da sequencialidade – quanto paradigmaticamente (modalidade articulatória do tipo *ou...ou*) – princípio da simultaneidade. Neste caso, a estrutura se baseia na orientação do eixo “*e...e*”, admitindo interposição, nele mesmo, do eixo do “*ou...ou*”. Com efeito, temos um percurso narrativo (N) que se configura de um modo sequencial e de pressuposição com vários programas narrativos (n) que se ramificam em outros, articulados entre si, mas sem conexão ou compromisso com a narrativa principal. Dentro de uma estrutura, essas sequências narrativas secundárias se desenvolveriam paralelamente à narrativa principal, pois não interferem diretamente na ação dramática e não produzem mudança de estado do sujeito.

As narrativas secundárias, podem, em certas instâncias, se desenrolar paralelamente à narrativa principal, que em seu desenvolvimento, podem instaurar uma suspensão no percurso narrativo do sujeito. O que ocorre, com efeito, é que uma informação complementar é acrescentada e depois disso ela retorna ao mesmo ponto do eixo prossecutivo. No entanto, como apresentado na figura 1, as narrativas secundárias não se dispõem de forma pormenorizada sem efeito de informação complementar. Ainda que a o percurso da narrativa principal não dependa dessas ações secundárias, pois mesmo sem elas, a narrativa principal tem sequência; são ações sem relação de causalidade com outras que a antecedem ou precedem (FECHINE, 2006, p. 203).

Em uma situação, como as apontadas na figura 1 e na figura 2, as narrativas secundárias, mantidas no eixo acumulativo, podem ser suprimidas ou mantidas, sem prejuízo para a linha de desenvolvimento do enredo. No entanto, de acordo com Fechine (2006, p. 203): “*Sua manutenção ou supressão interfere, no entanto, no sentido produzido pela narrativa, evidenciando ou obliterando elementos determinantes do fazer interpretativo do espectador*”. Abaixo as figuras que ilustram essas explicações.

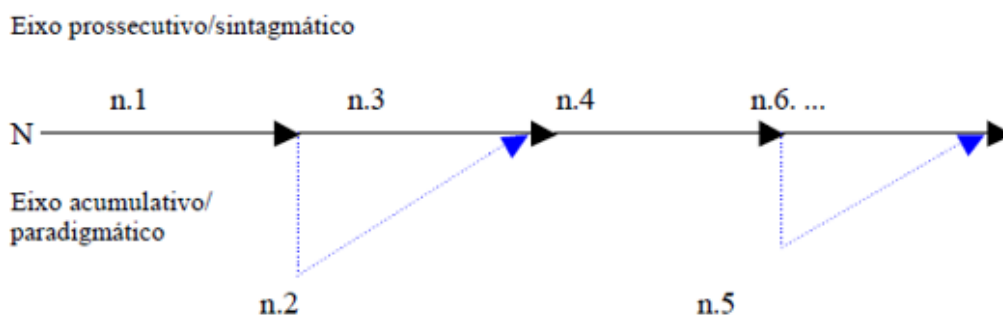


Figura 1: Eixo prossecutivo/sintagmático 1ª versão.

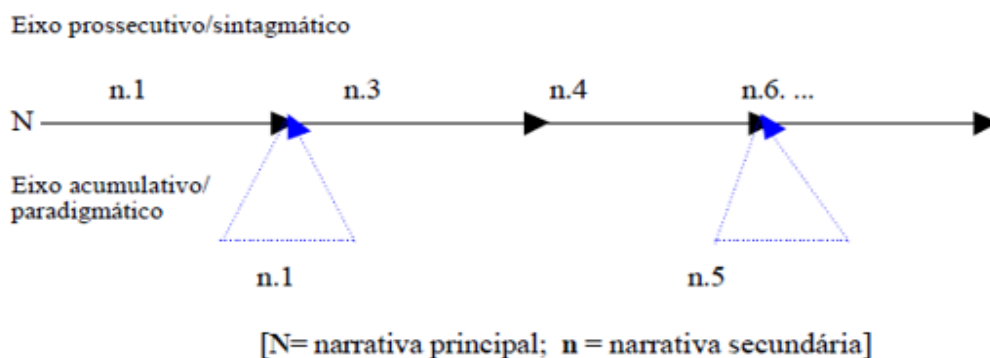


Figura 2: Eixo prossecutivo/sintagmático 2ª versão.

O Auto da Compadecida é um exemplo dessa métrica de montagem em módulos, pois por meio das sequências secundárias (dispostas no eixo paradigmático) através da edição e supressão de algumas narrativas secundárias ressaltou-se o eixo de organização sintagmático. O que ocorre nas minisséries, na prática, é uma expansão ou distensão da narrativa com as narrativas secundárias acumulando situações, a partir da intersecção com a linha de desenvolvimento do percurso do sujeito.

Esse procedimento funciona como uma espécie de empilhamento de ações em determinados pontos da linha de desenvolvimento da narrativa principal. No caso de *Tim Maia – Vale o que vier*, esse tipo de articulação de montagem ocorre em menor escala, pois há naquele percurso um sujeito (Tim Maia) em busca de um objetivo (sucesso na carreira musical) que não é permeado por muitas narrativas secundárias, isto é, a obra se desenrola dentro de um eixo cronológico que enfoca a biografia do cantor, então, as linhas narrativas que circundam as ações dentro desse eixo temporal reproduzem apenas situações vividas pela personagem principal que dispostas em uma esteira de edição podem ser suprimidas sem consequências para a narrativa.

2.1.4) Híbridização

Hoje - acompanhando um vertiginoso processo de transformação das linguagens audiovisuais e o aperfeiçoamento da técnica, marcado, sobretudo, pelo avanço tecnológico - os meios, como o cinema e a televisão, por exemplo, têm a tarefa constante de atender e de se adaptar às novas formas de criação e de produção que se apresentam por diferentes mídias e modos distintos de consumo. Nesse contexto, os meios estreitam relações, de modo que os diálogos aproximados corroboram para uma tendência de *simbiose* midiática, por meio do qual, dentro dos contatos intensificados, existe uma troca de métricas e ferramentas de um meio com o outro, operando com os formatos híbridos que são produtos dessas relações.

Dentro dessa perspectiva operada entre o cruzamento de linguagens, sobretudo no que tange aos resíduos que se formam desse conjunto de associações, é correto, antes, estabelecer uma linha de progressão de ideias que perpassa o próprio entendimento do conceito expandido para uma cultura social. Dessa forma, Néstor García Canclini, com seu livro *Culturas Híbridas estratégias para entrar y salir de la modernidad*, interpela que na contemporaneidade existem gêneros impuros, quando diz:

Falamos de artistas e escritores que abrem o território da pintura ou do texto para que sua linguagem migre e se cruze com outras [...] São

práticas que desde seu nascimento abandonaram o conceito de coleção patrimonial. Lugares de intersecção entre o visual e o literário, o culto e o popular, aproximam o artesanal da produção industrial e da circulação massiva (CANCLINI, 1990, p. 314).

Com efeito, no mundo altamente globalizado, a tecnologia, antes mencionada, é um pilar de aproximação entre formas de relações entre diversos nichos, fazendo com que a modernidade e o estreitamento das fronteiras ampliassem as formas de comunicação e interação. Dessa forma, a difusão tecnológica e as novas mídias propiciaram a ascensão do hibridismo cultural. Peter Burke, em seu livro *Hibridismo Cultural*, entende o conceito homônimo de seu livro estabelecendo um viés de presença manifestante em quase todos os domínios: música, literatura, culinária, arquitetura, esportes, festas e nos textos. Ele relaciona essa manifestação, inclusive, com as traduções, na qual, exemplificando, ao traduzir um livro para outro idioma, ele é ressignificado em outro contexto cultural, quando a adaptação da língua provoca mudanças no sentido original (BURKE, 2013, p. 27).

Então Burke (2013, p. 70-73) explica, dentro dessa margem significativa, que as metrópoles e as fronteiras são espaços geográficos que potencializam a troca cultural e na hibridização de diferentes grupos étnicos. As zonas fronteiriças, dentro de uma ordem cultural global que é heterogênea e diversificada acopla a intersecção entre culturas diversas, que se adaptam a diferentes ambientes. São Paulo, Nova Iorque, Londres e Mumbai são exemplos de metrópoles com alta presença de imigrantes.

Canclini (1998, p. 285), então, salienta que a expansão urbana é um dos motivos da intensificação da hibridização cultural, ao passo em que as culturas rurais se transformam quando entram em contato com outras culturas e formas de interação. Essas culturas já não se agrupam mais em grupos fixos e estáveis, são antes, redes nacionais e transnacionais de comunicação. Dessa forma, o autor reconhece que todas as culturas são de fronteira, contribuindo com novos conhecimentos e adquirindo novos significados quando:

As hibridações descritas ao longo deste livro nos levam a concluir que hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento (CANCLINI, 1998, p. 348).

Outro autor que irá auxiliar na compreensão de uma cultura híbrida que se sedimenta no desenvolvimento tecnológico é Raymond Williams, por meio de *Television* (1974), o autor se recusa a separar tecnologia de sociedade, rejeitando o determinismo tecnológico e a tecnologia sintomática. O primeiro se baseia, em seu pensamento, como uma visão incisiva e ortodoxa de como se dão as mudanças sociais. As tecnologias, dentro desse prisma, são organismos vivos que, inseridos na sociedade, criam novas condições sociais e humanas. No segundo caso a tecnologia é vista como algo mais fechado, pois as tecnologias surgem, periféricamente, em pesquisas científicas, por exemplo, e são levadas da margem ao centro da sociedade atendendo a demandas específicas.

Com efeito, na contemporaneidade é correto afirmar que se torna cada vez mais difícil identificar os gêneros narrativos. Mesmo quando uma produção se insere dentro de um eixo específico, é tarefa difícil fechá-lo em uma forma. Dois filmes de um mesmo gênero, por exemplo, podem se apresentar de forma distinta entre eles. Os filmes documentários se estabelecem nessa categorização, em que há sempre uma linha tênue entre a criatividade e a realidade, fazendo com que as possibilidades que se abrem neste campo balizem sempre entre uma fronteira híbrida entre a ficção e a realidade.

É importante nesta trajetória invocar a própria história do cinema para compreender este contexto de transformação nas linguagens audiovisuais. De acordo com Urbano Lemos Jr. e Vicente Gosciola:

Se recorrermos à história do cinema, identificamos que a experimentação sempre esteve presente, seja pela linguagem, seja pela técnica ou tecnologia disponíveis. Todas as rupturas cinematográficas passaram pela experimentação e acabaram se estigmatizando, criando assim algumas marcas na linguagem audiovisual. Esses experimentos estão presentes desde as primeiras expedições documentais dos irmãos Lumière, passando pelas criações e experiências ficcionais desenvolvidas por Georges Méliès ainda nos primeiros anos do cinema. Mudanças ao longo dos anos também contaram com o experimentalismo para produzir filmes a partir do cinema sonoro, do cinema experimental dos anos 50, da transformação do documentário, dos movimentos cinematográficos e, mais recentemente, nos desenvolvimentos tecnológicos. (JUNIOR e GOSCIOLA, 2018, p.169)

De acordo com os autores, a própria migração do cinema para a televisão com a produção de séries para o aparato televisual registra as marcas de experimentação e ruptura. Neste aspecto, filmes produzidos diretamente para a televisão e que ainda mantiveram as principais técnicas trabalhadas na película, como *Berlin Alexanderplatz* (Fassbinder, 1980),

Histoire(s) du cinéma (Godard, 1989-1999), *Decálogo* (Kieślowski, 1989) exemplificam este momento. À exceção de Godard que se utilizou do vídeo para construção do audiovisual. Neste contexto, o surgimento do próprio vídeo cria uma nova possibilidade nos projetos de experimentação do cinema.

O vídeo, inclusive, faz parte de um dos três momentos ditos por Philippe Dubois como essenciais para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Quando, o primeiro alude ao cinema mudo, quando a tv ainda não fazia parte do espaço diegético do cinema, o segundo com o surgimento da própria tv, e o terceiro, quando as técnicas de vídeo passam a ser incorporadas no cinema.

O vídeo, neste contexto, provoca questionamento por parte de outros meios, como a televisão, em relação ao cinema e a partir de então, o cinema passa a se reconfigurar. E esse processo técnico passa a se sedimentar no século atual. A linguagem cinematográfica se transforma no modo de criar, transmitir e até mesmo na recepção do audiovisual.

No entanto, de acordo com Oliveira e Albuquerque (2011, p. 108), o vídeo ainda não dispõe de uma história consolidada como outros meios. Durante muito tempo o vídeo era associado como um mecanismo auxiliador da constituição das técnicas televisuais: “*o vídeo só pôde começar a existir como meio próprio quando as câmeras e unidades de gravação portáteis o libertaram de sua subserviência em relação à televisão e ao sistema doméstico*” (ARMES, 1999, p. 139 apud OLIVEIRA e ALBUQUERQUE). O problema identitário é descrito por Dubois (2004) como:

O termo ‘vídeo’ acaba funcionando em suma como uma espécie de sufixo – ou de prefixo (sua posição sintática flutua) aparecendo antes ou depois de um nome. [...] Indo além podemos dizer que não pertence a nenhuma língua (própria). [...] ‘Vídeo’, assim sem acento, é, também de um ponto de vista etimológico, um verbo (vídeo, do latim *videre*, ‘eu vejo’). Portanto, podemos dizer que o vídeo está presente em todas as outras artes da imagem. (DUBOIS, 2004, p. 71-72)

E o vídeo, com a possibilidade de gravação de imagem e som em um suporte de fita magnética, libertou a tevê da necessidade de a transmissão ser somente ao vivo e então o meio se apropriou deste mecanismo, depois o cinema também se apropriou de uma ferramenta videográfica, por meio da veiculação de fitas de videocassete de filmes, que antes só eram alcançadas nas salas de projeção. Um dos pontos de partida também pode ser verificado pelo surgimento do videoteipe que possibilitou a ampliação das possibilidades expressivas da televisão. De acordo com Lemos Jr. e Gosciola:

O vídeo manifesta-se por meio do desenvolvimento tecnológico e logo passa a despertar o interesse de artistas por possibilitar a criação de imagens abstratas através de vídeos experimentais. Os artistas passam a executar produtos de vanguarda tendo o vídeo como suporte à prática artística. Sobrinho (2014, p. 2) destaca que nos anos 1960, as tecnologias do vídeo tornam-se mais acessíveis contribuindo com as “práticas ativistas políticas, no espírito contestatário do final da década, e de apropriações artísticas que marcaram profundamente a arte contemporânea”. O objetivo naquele momento estava em compreender as potencialidades do vídeo, além de, posteriormente, democratizar os “meios de comunicação, em resposta ao controle da imagem eletrônica por alguns poucos empresários” (JUNIOR e GOSCIOLA, 2018, p. 170)

Neste contexto, ao final dos anos 60 e início dos anos 70, as experimentações videográficas ganham novo fôlego paralelamente ao desenvolvimento tecnológico. Alcança o status de arte, de ferramenta e de dispositivo. De acordo com Dubois (2004, p. 100) o vídeo se encontra em dois estados a partir de então, dois lados opostos, em que um lado a imagem – representada pelas obras de uma única banda – e do outro o dispositivo (domínio das instalações, das cenografias em geral cheias de telas, que implicam o espectador em relações físicas, perceptivas, ativas e etc), contribui para a incorporação da televisão do vídeo como um pensamento acerca da imagem.

Essa forma de tratamento com a imagem passa a incorporar diversos trabalhos de cineastas, como o próprio Jean-Luc Godard, que a partir da década de 70 passa a enxergar o vídeo não somente como uma ferramenta, mas sim como um estado da imagem. Neste cenário, novas experimentações com o tempo da imagem, com a fotografia, a música, começam a ser exploradas em um período em que a hibridização dos meios começa a se consolidar e a se fixar como meio proponente dos novos arranjos. Nesse sentido, termos também como a miscigenação, sincretismo etc, são empregados, de modo que para Canclini hibridação seja o termo que melhor represente o momento. *“Porque permite a inclusão de formas modernas de hibridação melhor do que "sincretismo", fórmula quase sempre referida a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais.”* (CANCLINI, 1990, p. 14-15).

Um dos arranjos experimentais que o vídeo logrou foi a possibilidade de criar registros do real, liberando o cinema documentário da dependência dos elementos clássicos do documentário, embora esses ainda permanecessem. Através do vídeo, novas possibilidades surgem como o uso da câmera lenta, da imagem congelada, da edição de colagens (sobreimpressão, efeito-janela) e, com efeito, as imagens estão inerentemente conectadas ao dispositivo que as produzem.

O cinema, então, é diretamente transformado pela tecnologia do vídeo, permitindo que a narrativa linear seja desconstruída, em consequência das novas possibilidades e variações imagéticas. Observaremos ao longo deste trabalho, que o vídeo, enquanto elemento híbrido, funciona como elo conectivo e também, subjetivamente, como elo de transformação da percepção das narrativas que serão analisadas. Dessa forma, é correto antever que o uso dos videoteipes na minissérie *Tim Maia – Vale o que vier*, incorpora um novo ponto de vista da narrativa, propondo exacerbação das imagens da figura do Roberto Carlos, assim como em *O Auto da Compadecida*, ajuda a emergir o espectador na cultura nordestina, nas raízes armoriais, com a literatura de cordel, com a xilogravura, ajudando a situar a obra em suas origens da literatura de Suassuna.

3) O PLIM PLIM INVADE A GRANDE TELA: AS NARRATIVAS TELEVISUAIS MIGRANDO PARA O CINEMA

3.1) Surgimento e ascensão da Globo Filmes: A pós-retomada do cinema nacional

Desde a primeira década do segundo milênio que o mercado cinematográfico vem sofrendo grandes transformações. As mudanças passam por três vértices, o primeiro se refere à produção, mecanismos como a renúncia fiscal surgem como incentivos de forma direta. No que se refere à exibição, por meio do capital estrangeiro e do novo modelo de multiplex (salas de cinemas localizadas em shopping centers, acabando com os cinemas de rua), houve um considerável aumento no número de salas e no público. Do lado da distribuição, o modelo estatal foi abandonado e se permitiu a entrada de distribuidoras privadas, grandes multinacionais; este é o caso da Globo Filmes.

A Globo filmes foi criada em 1997, mas teve início de suas operações em 1998. Hoje é considerada a maior produtora do mercado cinematográfico brasileiro. A partir desta abordagem, considera-se o momento atual do cinema nacional e sua relação com a televisão. De modo que o impacto da entrada da Globo no cinema se atrela a certos aspectos: produção, distribuição e exibição. Estes serão os tópicos discutidos nas próximas linhas. É preciso entender, no entanto, ainda que de forma geral, o contexto a qual se deu essa expansão, compreendendo, desta forma, o cenário em que se encontrava o cinema brasileiro quando da consolidação da empresa.

É necessário, portanto, estabelecer que a Globo Filmes se sedimentou no período dito *pós-retomada* do cinema nacional. Neste contexto, é correto afirmar que a partir dos anos 1990 e início dos anos 2000 o cinema adquiriu novas características, como o esgotamento do modelo de financiamento e uma modificação na política cultural relacionada com a criação da

Ancine. O início do 2º milênio, inclusive, no ano de 2002 que é convencionado como o marco transitório entre os dois períodos, a retomada e a pós-retomada, surge com o marco da final da retomada e início da pós-retomada com o lançamento de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles). O êxito nas bilheterias deste filme servem como fecho simbólico do período de retomada, com o fim do ciclo coincidindo com o surgimento do filme. Este que foi financiado com pequena parte pelas leis de renúncia fiscal e que levou 3,2 milhões de espectadores ao cinema. Neste aspecto, Oricchio afirma que:

Em determinado momento o modelo de produção baseado unicamente nas leis de incentivo (em especial a Lei do Audiovisual) se encontrava esgotado. Era também um momento interessante para um avanço político na área, conforme, por exemplo, a proposta da Ancinav (que precisava ser revisada, mas continha pontos de avanço fundamentais), que acabou arquivada por motivos também políticos. Foi tachada de "dirigismo cultural" e outras coisas e acabou na gaveta. Na verdade, o que estava por trás era o interesse dos grandes conglomerados, que não desejavam que se incluísse a TV no pacote das produtoras de filmes, tal como acontece em vários países europeus, por exemplo. A esses interesses uniram-se membros proeminentes da classe cinematográfica que, dominando a política de incentivos a seu favor, não tinha nenhum interesse em mexer no *status quo*. Assim, "encerrar" a retomada era uma maneira de olhar para frente e andar. (ORICCHIO, 2011, p.117 apud ANTONELLI, 2011, p.117)

Neste aspecto, a produção, distribuição e a exibição recebem suporte no novo contexto. Neste cenário, aproveitando-se das leis de incentivo, a Globo se apresenta com destaque no campo da produção, sobretudo, e nesta nova configuração abre caminho para o sucesso. Outro ponto primordial na pós-retomada é o foco em um cinema com forte apelo ao viés comercial. No período há um aumento considerável nas salas de cinema. O próprio surgimento da Globo Filmes justifica essa nova determinação. Curiosamente, é com *Cidade de Deus* que a GF estreitou seu relacionamento com o público de cinema, embora não tenha sido seu primeiro filme. Mas, o longa reforçou o relacionamento entre técnica, estética e política audiovisual. Com o sucesso de bilheteria no cinema, em um percurso transmidiático, o filme originou uma série para TV, que conseqüentemente originou um outro filme. Antonelli detalha:

O filme levantou questões estéticas e de mercado, para ficar entre as mais polêmicas. Foi questionado por mesclar linguagem de TV, cinema e publicidade, por escancarar a violência urbana e também pela euforia causada em torno do sucesso de bilheteria. Ao mesmo

tempo em que suscitou debate sobre a industrialização da produção nacional, também levantou questões a respeito da identidade cultural que passaria a ser representada no audiovisual brasileiro. Por esses motivos funciona como emblema inicial da pós-retomada do cinema nacional. (ANTONELLI, 2011, p. 118)

E então que da criação da Globo Filmes e sua atuação no mercado cinematográfico nacional, é fundamental trazer ao cerne do debate o profissional que atuou por mais de uma década como diretor executivo da GF Carlos Eduardo Rodrigues⁹, ao qual enxergava o cinema como um negócio, e a perspectiva de que fazer cinema é uma visão de processos. Além dos consultores artísticos Daniel Filho e Guel Arraes. Esses dois justificam a ocupação na empresa, por seu poder agudo de decisões artísticas, por possuírem trajetórias marcantes na televisão brasileira e por deterem um vasto conhecimento na área cinematográfica. O primeiro trabalha, também, direcionando projetos de roteiro e na busca de novos talentos. Ele é um dos precursores do “padrão Globo de qualidade”. Já o caso de Guel, tal como na TV, trabalha propondo alternativas ao modo dominante das telenovelas, na intenção, sempre, de andar na contramão habitual do meio. E o tal padrão de qualidade é determinante na dinâmica de trabalho da produção dos filmes, de modo que também enxerga potencial qualitativo sempre atrelado ao mercado (audiência) do filme. A esse respeito Rodrigues comenta:

Então ela [a Globo] não queria se associar a filmes que entendesse que tinha uma baixa qualidade, uma história ruim. Então, o papel do Daniel e do Guel é garantir, dar aval aos projetos que a gente se associa. Na sua grande maioria, você tem interesse estratégico de se associar a uma cinematografia regional, a alguns diretores e eles vão dar contribuições no roteiro, sugestões para o elenco protagonista. A gente não se mete na produção, no set de filmagens. A gente olha os copiões. Daniel olha e pode dar uma sugestão: a fotografia está escura, não está tão bonito...(RODRIGUES apud ANTONELLI, 2011, p. 118)

Logo, a GF passa a encarar o mercado audiovisual com estratégias de projetos de outras naturezas, e que no decorrer de sua atividade no mercado, foram sendo incorporadas pela indústria cultural. E sua criação atende a uma necessidade de adequação da empresa às novas mídias, que engajadas com a internet, atraía o interesse do público jovem. Ainda que o Cinema fosse anterior à televisão, o meio foi visto como mais uma plataforma para atuação da produção de conteúdo das organizações Globo. A estratégia era também a de criar e fortalecer um público consumidor de conteúdo e posicionar a Globo como uma empresa que fomentava a cultura nacional. A Globo, neste sentido, trabalha no mercado nos moldes de uma indústria

⁹ Edson Pimentel assumiu a função em 2013.

cultural seguindo uma tendência que ocorre no mundo marcando as grandes corporações de mídia e comunicação visando concentração e acúmulo de capital.

A GF – à época dos estudos de Antonelli - está atrelada ao diretor geral da TV Globo¹⁰, Otávio Florisbal. Neste sentido, o posicionamento da Empresa se posiciona aos interesses, também, da televisão. Por meio do qual, ao unificar administrativamente, alcança o padrão tecno-estético, por incluir TV Aberta e por assinatura, cinema e internet. Com relação ao nível de hierarquização dentro da empresa, Antonelli nos ajuda a entender o funcionamento dessa estrutura:

Na Globo Filmes, abaixo da direção executiva, há três gerências: marketing e lançamentos, comandada por Gisélia Martins; administração e contratos, comandada por Antônio Fernandes, responsável por gerenciar o aspecto financeiros da Globo Filmes; e produção de lançamentos, comandada por Márcia Sandrin, responsável por apoiar a gerência de marketing, através da produção de material e definição e execução das ações de lançamento dos filmes. Paralelamente às instâncias administrativas, há a consultoria artística, com os diretores Daniel Filho e Guel Arraes. Esses diretores não se reportam à direção executiva, mas sim, integram o conselho responsável pela aprovação dos projetos a serem apoiados pela empresa, formado pelo diretor-executivo, pelos dois consultores artísticos e pelo diretor geral de entretenimento da TV Globo, Manoel Martins. A participação deste diretivo ocorre no sentido do relacionamento entre a TV Globo e a Globo Filmes, nos aspectos de disponibilidade e intercâmbio de profissionais das áreas artística e técnica, temática dos filmes a serem apoiados/produzidos e produção. Além disso, o conselho convida, esporadicamente, o diretor geral da TV Globo, Otávio Florisbal, para participar da decisão sobre alguns projetos. (ANTONELLI, 2011, p. 139)

É nítido como a estrutura organizacional está centralizada na televisão, pelo fato das decisões terem influência diretamente vinda da direção da TV. Outra característica que também reflete na produção artística do conteúdo está na influência estética do meio televisual. Assim, a empresa se beneficia da infraestrutura da Rede Globo de Televisão, tal como o *casting* de elenco. Neste contexto, a empresa possui poucos funcionários, justamente por se apoiar nas estruturas da TV, tanto nos aspectos jurídicos, como também nos de recursos humanos, comercial e de comunicação.

Dessa maneira, justifica-se a entrada da GF no mercado tanto pelo contexto histórico e também por uma visão estratégica do Grupo Globo. Naquele período a produção estrangeira

¹⁰ Carlos Henrique Schroder assumiu a direção da Rede Globo de Televisão em 2013.

dominava o cenário cinematográfico, de modo que as leis de incentivo ainda eram incipientes e ainda não havia a presença dos distribuidores como coprodutores.

A GF desde então atua fornecendo, em um sistema quase auto-sustentável, mais material nacional para a grade de programação da TVG. Os filmes produzidos pela GF acabam sendo cooptados pela TV, pois em seus contratos a Globo estabelece direito de exibição na Emissora, ainda que como produtora ou coprodutora, a Globo passa a ser dona do longa-metragem. Quando a GF é a produtora o valor de aquisição já vem pré-definido em contrato e os direitos são automaticamente comprados pela TVG. De acordo com Antonelli: “Na coprodução, a Globo tem exclusividade na compra do filme. Quando a parceria se dá na forma de apoio, a Globo tem uma opção de compra, que geralmente tem sido exercida, de acordo com a direção da empresa.”(ANTONELLI, 2011, p. 143). Com efeito, a TV exhibe mais filmes em sua programação.

Nessa via de mão dupla, o sucesso de bilheteria no cinema se relaciona com a boa audiência da televisão. Com efeito, a estratégia de perpetuar uma indústria cultural, por meio da relação do imaginário popular de uma empresa apoiadora do cinema nacional, consolida um público espectador e neste sentido, incentiva o brasileiro a consumir mais filme nacional, portanto, a exibição de mais filmes nacionais em sua grade possibilita a reiteração dessa estratégia da Globo Filmes, que, por meio da audiência consolidada da televisão utiliza-se de tais ferramentas para se consolidar, também, no cinema.

O programa *Intercine Brasil* (2004) foi viabilizado para suprir esta demanda, na qual, à época, sob comando da diretora-geral da TVG Marluce Dias, justamente para as ações de fomento aos filmes nacionais. Na mesma intenção estratégica, a TV também apoiava os filmes através do recurso da metalinguagem. Isto é, programas da grade de programação que explorassem essa abordagem cinematográfica. O quadro *Cena Mágica* do Fantástico, por exemplo, registrava os bastidores de filmes; havia também matérias sobre documentários. Anos depois, em 2007, o espaço seria dedicado exclusivamente ao cinema nacional, com o programa *Sessão Brasil*. O programa exibia longas nacionais. Teve, ainda, o *Festival Nacional de Filmes*. Filmes que eram exibidos na faixa de horário nobre em períodos determinados do ano.

Outro fato que marca a veiculação dos filmes produzidos pela GF, era a de os filmes passarem a chegar dentro da janela prevista para exibição na TV, que normalmente era de 24 a 30 meses da data de lançamento do filme. O filme *Dois filhos de Francisco* (2005) teve quebra neste período da janela, tendo sua exibição pela emissora em 2007. Neste aspecto, a

presença de filmes nacionais começou a ser mais ativa na grade da TV Globo, como pontua Antonelli:

A exibição de filmes da GF na programação da Globo em canal aberto, poucos anos depois da estreia no cinema, passou a ser frequente. Começava, então, um processo de retroalimentação de conteúdo. Vale ressaltar que os filmes, após estreia na televisão, passaram a ser reprisados em diferentes anos na TVGlobo. Fica clara, portanto, a estratégia de multiplataformas, com vistas a prover conteúdo, mas sobretudo, com o objetivo de fortalecer a imagem da Globo como apoiadora do conteúdo audiovisual nacional. (ANTONELLI, 2011, p. 148)

A GF se ampara em dois vértices em seu posicionamento estratégico no mercado. Primeiro com a parceria com as produtoras, por meio do qual, viabilizava a arrecadação de capital fiscal e em contrapartida possibilitava a promoção dos filmes nos diferentes meios midiáticos da Globo. O segundo vértice é aquele atribuído ao conjunto de fatores propiciados pela empresa, como a infraestrutura, os recursos criativos e o elenco estrelado, com os atores, diretores, produtores, etc. Dentro dessa perspectiva, Butcher identifica três modalidades da atuação da GF, quando diz:

Em sua nova conformação, a Globo Filmes passaria a atuar principalmente como produtora e co-produtora, adotando três modalidades diferentes de participação nos projetos: transformar minisséries em longas-metragens; desenvolver veículos cinematográficos para as estrelas da emissora, ou, ainda, apostar em “filmes de qualidade”, com potencial comercial, apresentados por outros produtores. O objetivo da direção era equilibrar essas três modalidades em uma cartela anual, contendo, em média, de seis a oito títulos. (BUTCHER, 2006, p. 71)

A associação, portanto, com outras produtoras, começou a ser priorizada pela empresa. No período apontado despontam produções de sucesso como *Tropa de Elite 2* (11,2 milhões de espectadores), *Se Eu Fosse Você 2* (6 milhões), *Dois Filhos de Francisco* (5,3 milhões), *Carandiru* (4,6 milhões), *Nosso Lar* (4 milhões), *Se Eu fosse Você 1* (3,6 milhões), *Chico Xavier* (3,4 milhões) e *Cidade de Deus* (3,3 milhões). Quando a GF se associa a um projeto, ela oferece espaço em mídia e não precisa desembolsar recursos próprios para financiar a produção, como explica Butcher:

Na verdade, esse espaço em mídia não sai completamente sem custos para o produtor, mas é bastante reduzido por meio de descontos. Dependendo da percentagem da participação da Globo Filmes no

contrato – e também das intenções do distribuidor, que investirá em número de cópias e terá as outras despesas de lançamento –, o espaço em mídia pode ser mais ou menos amplo. O importante é a certeza de que o filme contará com a estrutura nacional da emissora para sua promoção tanto nos formatos tradicionais (anúncios e spots de TV) como na chamada cross media (citação e promoção nos programas). Este segundo item – que analisaremos detalhadamente adiante – é ainda mais decisivo por permitir que, segundo a orientação da emissora, os filmes sejam citados nas novelas e em programas de variedades (Domingão do Faustão, Videoshow), ou mesmo se tornem pauta de reportagens e entrevistas nos programas jornalísticos. (BUTCHER, 2006, p. 76)

Neste contexto, no período analisado que compreende desde sua criação em 1998 até 2005, a GF tinha sido produtora exclusiva de apenas quatro produções, em uma razão de 36 filmes. Apenas *Zoando na TV* (José Alvarenga, 1999), *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000), *Um Anjo Trapalhão* (Alexandre Boury e Marcelo Travesso, 2000) e *Caramuru – A invenção do Brasil* (Jorge Furtado, 2001). Fato que revela uma hegemonia na associação da empresa com outras produtoras. Os parceiros mais constantes, neste sentido, foram: Diler & Associados (a maior parte dos filmes com Xuxa Meneghel); Conspiração Filmes; Total Entertainment; Natasha Filmes, de Paula Lavigne; Lereby Filmes, de Daniel Filho; Rio Vermelho Produções, de Carlos Diegues e Renata de Almeida Magalhães, O2 Filmes, de Fernando Meirelles e sócios e LC Barreto, de Lucy e Luiz Carlos Barreto.

Esse tipo de associação logra à Globo Filmes maior dinamismo nas tomadas de decisões, pois a empresa pode participar de um projeto em qualquer fase de realização, no pré-roteiro, por exemplo, até mesmo em filmes já finalizados como foi o caso com *Cidade de Deus* (2002, Fernando Meirelles). Quando o contrato com o filme ocorre durante os processos iniciais de produção, a equipe da GF, por meio do diretor Daniel Filho e sua equipe, podem ser feitas alterações, sugestões, escalação de elenco.

Das formas de atuação da GF no esteio cinematográfico, além de se posicionar no mercado como produtora de filmes populares, como os *blockbusters*, a GF inovou em um tipo de apoio chamado “apoio de lançamento”. O plano inclui projeto de mídia e divulgação em mídia impressa e as inserções publicitárias são fixadas para a data próxima aos lançamentos do filme em regiões metropolitanas, como São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, por exemplo. A tomada de decisão quanto ao apoio que a GF dará para esses filmes passa pela deliberação do diretor-executivo que avalia o potencial de público de um filme médio. O acordo é selado se a data de lançamento não esbarrar em uma data equivalente de uma coprodução da empresa, e então o apoio promocional é viabilizado. A Globo Filmes cria

vantagem sobre outras empresas, pelo fato de o *merchandising*, como fonte de captação de recursos, atrair os produtores nacionais para se associar a ela.

Um exemplo deste tipo de situação pode ser verificado no filme *A Dona da História* (2004, Daniel Filho). Longa lançado pela GF e que recuperou os investimentos feitos em distribuição, o equivalente a 3,2 milhões, por meio de *merchandising* de empresas como Gol, Volkswagen, Petrobras e Motorola. A vantagem para essas empresas é que além da exposição direta, elas também podem usar as imagens do filme para promover seus produtos em mídias diversas (impressos, outdoor, promoções de eventos, etc). (ANTONELLI. 2011. p. 160). Essa técnica de divulgação cruzada (*cross-media*¹¹) é mais vantajosa para o filme, tornando-se mais efetiva na Globo Filmes por ela divulgar, também, no espaço televisual, por meio de inserções em programas da grade, fato que a lança à frente de outros concorrentes. Programas como o *Fantástico* e, à época, o *Video Show*, serviam como alicerces para esse tipo de prática. Um exemplo desse tipo de situação é apontado por Antonelli:

Como exemplo emblemático de *cross-media*, podemos citar o caso do filme *Cazuza*, dirigido por Sandra Werneck e Walter Carvalho. *Cazuza* estreou no dia 11 de junho de 2004, com cerca de 150 cópias distribuídas pela Columbia Pictures. A classificação indicativa, que era para maiores de 16 anos – o que afastava parte do público jovem ao qual o filme é direcionado –, sofreu uma alteração após uma portaria publicada pelo Ministério da Justiça, no dia 2 de julho, que permitia o acesso de crianças e adolescentes a obras classificadas como inadequadas à faixa etária desde que acompanhados dos pais ou responsáveis. Aproveitando o ‘gancho’, o *Jornal Nacional* fez uma reportagem cujo tema era a nova medida e que terminava com o depoimentos de vários adolescentes na porta de um cinema comemorando o fato de poderem, então, assistir *Cazuza*. (ANTONELLI, 2011, p. 161)

Outra forma de divulgação se dá através de eventos que recebem apoio da GF. Casos como Circuito Inffinito, Curta Cinema (Rio de Janeiro), Dia Internacional de Animação, Festival de Búzios, Festival de Cinema de Paraty, Festival do Rio, Festival de Cinema de Paulínia, Festival Internacional de Cinema Infantil, Grande Prêmio da Academia de Cinema,

¹¹A *cross media* é um exemplo de como a concentração da produção sob um mesmo teto permite uma cuidadosa manipulação do conteúdo de programas jornalísticos e ficcionais no sentido de se “produzir fatos” que possam interessar à emissora. Desde o começo da Globo Filmes, a *cross media* tem sido intensamente utilizada para promover os filmes co-produzidos pela empresa, e representam o diferencial mais importante, por exemplo, em relação às campanhas dos *blockbusters* americanos. Seu formato mais simples é a citação do filme por um personagem de novela identificado com a temática ou, ainda, uma reportagem em um programa jornalístico que apresente um tema afim ao do filme (na época do lançamento de *Cidade de Deus*, por exemplo, o *Jornal Nacional* levou ao ar, durante uma semana, uma série de reportagens sobre a violência nas favelas cariocas). (BUTCHER. 2006. p. 80)

Prêmio ABC de Cinematografia e Projeta Brasil Cinemark, dentre outros, por exemplo. Outras formas advêm de mídias mais tradicionais, como jornais e revistas, casos de Folha de S. Paulo e Veja. Esta última dedicava uma página semanal como inserção da GF destinada à divulgação sobre o cinema nacional.

O tratamento dado às coproduções, principal atuação dos investimentos da GF no cinema, assim podemos situar, vai além de investimentos de divulgação de mídia e *merchandising*. Elas ocorrem de duas formas, uma quando a GF investe de forma indireta, por meio de divulgação, apoio de mídia e outra quando ela firma parceria com outra produtora para captação de recursos incentivados. Em ambos os casos a empresa não investe recursos próprios. Neste tipo de atuação (na coprodução) a empresa se envolve com o desenvolvimento do roteiro, a escolha do elenco, sugestões de montagem e o planejamento de lançamento e marketing do filme. Quando o contrato com o filme é assinado logo em seu estágio inicial, Daniel Filho, Carlos Eduardo Rodrigues e a equipe da Globo Filmes podem sugerir adequações no roteiro, reestruturação do orçamento e até mesmo a escalação de elenco, como já foi citado em linhas anteriores. Há uma consequência, no entanto, com relação à condução dessas sugestões, que se aceita ou não, podem afetar no grau de apoio que a empresa prestará no momento de lançamento.

Um exemplo de reformatação de um projeto é o filme *Sexo, Amor e Traição* (2004, Jorge Fernando) que foi inspirado no grande sucesso mexicano *Sexo, Pudor e Lágrimas* (1999, Antonio Serrano). O direito das filmagens foi comprado pela produtora Total Entertainment, que aproveitou a estrutura de uma comédia amorosa mas que reformulou a ação dramática com características do melodrama. Butcher revela detalhes deste trabalho:

A Total Entertainment firmou contrato com a Globo Filmes desde o início da produção, e, sob a orientação do produtor associado Daniel Filho e do diretor Jorge Fernando (contemporâneo de Guel Arraes na TV Globo e especialista em telenovelas cômicas como *Guerra dos sexos*, realizando aqui seu primeiro longa-metragem), várias modificações foram impressas. Para começar, do título original caíram as palavras “pudor” e “lágrimas” e entraram “amor” e “traição”. Uma decisão que já muda o tom do projeto, retirando o melodrama e transformado-o em uma comédia de costumes. Os diálogos foram completamente reescritos por roteiristas com experiência em TV (Denise Bandeira e Emanuel Jacobina), o atropelamento com morte do filme original foi substituído por um acidente grave, mas de fundo cômico (em que o personagem reaparece todo enfaixado), e o elenco foi montado com estrelas de telenovelas, com um detalhe importante. Quando o filme estreou, em janeiro de 2004 (posicionando-se, portanto, como um “filme de verão”), a dupla de protagonistas, Malu

Mader e Fábio Assumpção, estava no ar com a novela *Celebridade*, de Gilberto Braga. (BUTCHER, 2006, p. 78)

Nesse tipo de atuação a Globo Filmes é entendida como uma distribuidora de filmes. Quando ela entra em um projeto como sócia minoritária, além de um percentual da comissão pela distribuição do filme, há também uma cota de propriedade desse filme. A empresa, dentre algumas estratégias, por meio de sugestões nos roteiros e no lançamento, também sonda o mercado traçando o perfil do público do cinema nacional. Os filmes infantis surgiram dessas estratégias de busca por nichos específicos. De acordo com Carlos Eduardo Rodrigues:

Fizemos a pesquisa nas regiões metropolitanas do Rio e São Paulo com pessoas de várias idades e classes sociais. 50% dos pesquisados nunca foram ao cinema, porque os pais não tinham hábito de levá-los ao cinema. Então, se a pessoa não se acostuma a ver filme brasileiro desde criança, ela não vai ter o hábito. Fica se fazendo uma política pra projetar filme em cidades como Lençol, de cinco mil habitantes, enquanto no eixo Rio-São Paulo tem de 15 a 20 milhões de pessoas que nunca entraram num cinema... é questão de prioridade. O que vamos fazer com essas pessoas? Elas não foram ao cinema por N razões. Porque houve mais de uma geração perdida, todos esses anos da retomada, quase 15 anos perdidos e quando ela voltou ainda não conseguiu ocupar o mercado para formar uma nova geração, porque 95% do que é lançado é para o público adulto no filme nacional. Quem ficou mantendo a duras penas foi Renato Aragão e Xuxa. Então se você não tiver desenho animado, filme infantil... (ANTONELLI, 2011, p. 168)

Esse público alvo, as crianças, auxiliou em um processo de mudança que ocorria na própria estrutura de consumo do cinema no Brasil, os cinemas dos centros migraram para shoppings centers consolidando o mercado e fidalizando esse tipo de público. Neste sentido, personagens já bem expostos na televisão ganham fôlego, também, na grande tela, Xuxa e Didi (Renato Aragão), por exemplo, evidenciam o potencial deste público. Produções de destaque neste nicho, à época, foram: Entre elas estão os filmes de Xuxa e Renato Aragão (*O Noviço Rebelde*, *Simão – O Fantasma Trapalhão*, *O Trapalhão e a Luz Azul*, *Xuxa Requebra*, *Xuxa Popstar*, *Xuxa e os Duendes 1 e 2*, *Xuxa Abracadabra*, *Didi – O Cupido Trapalhão*, *Didi quer ser Criança*, *Xuxa e o Tesouro da Cidade Perdida*), *Tainá*, *Zoando na TV*, *Castelo Rá-Tim-Bum*, *Aquária*, entre outras.

De uma maneira geral, a Globo Filmes tenciona atrair suas relações comerciais com a mídia por meio de associação a produções que permitem estreitar diálogos com o público e também aprimorar as possibilidades de promoção dos filmes. Com efeito, embora a autorga

de distribuidora, a atuação da GF faz mais sentido como interventora artística. A chegada da Globo Filmes no mercado audiovisual reestruturou o cenário cinematográfico do país, com a entrada, os *blockbusters* voltaram à cena, condicionando uma alavancada de alguns títulos nacionais nos *rankings* de filmes mais vistos, fato que ajudou a capitalizar alguns produtores, além de encher os cinemas em datas “vazias”. De acordo com Butcher: “(...) e assim, portanto, agradando aos exibidores –, além de ter trazido de volta aos cinemas um público que estava completamente afastado das salas”. (BUTCHER, 2006, p. 86). O que possibilita uma demonstração de força com o cinema estrangeiro, com os *blockbusters* estadunidenses, por exemplo.

O que reforça essa premissa é o fato de em 2003 a audiência de produções nacionais terem chegado a 22 milhões, o que significou um aumento de 202% em relação ao número de espectadores em 2002. Seis títulos, além de *Carandiru* (2003, Hector Babenco) – filme que, em suas 30 semanas em cartaz, atraiu mais de 4,6 milhões de espectadores e que posteriormente, dois anos depois, tornou-se série na TVG, *Carandiru – Outras histórias*, marcando também um posicionamento estratégico da emissora – alcançaram marcas expressivas: *Lisbela e o prisioneiro*, de Guel Arraes (3,1 milhões de espectadores); *Os normais*, de José Alvarenga (2,9 milhões), *Maria, mãe do filho de Deus*, de Moacyr Góes (2,3 milhões); *Xuxa e os duendes 2*, de Paulo Sérgio Almeida e Rogério Gomes (2,3 milhões); *Didi – O Cupido Trapalhão*, de Paulo Aragão e Alexandre Boury (1,7 milhão), e *Deus é Brasileiro*, de Carlos Diegues (1,6 milhão). (BUTCHER, 2006, p. 87)

Em 2003, esse crescimento exponencial de público se deu não somente a uma evolução da participação do filme no mercado nacional, mas a uma série de combinações como o próprio fortalecimento do meio cinematográfico ou o próprio posicionamento do mercado. De acordo com Butcher (2006), a partir de 1999, que foi o ano em que a GF entrou no cenário cinematográfico, o cinema nacional apresentou um crescimento significativo. Apesar de ter contribuído nesse processo do crescimento no cinema, não foi somente a entrada da Globo que gerou a alta do público. Fato é que o surgimento da GF coincidiu com uma recuperação, de um modo geral, do mercado cinematográfico brasileiro, após uma retração causada, sobretudo, pela penetração da TV no país.

Neste sentido, o crescimento do filme nacional não teria dado certo, de uma forma geral, sem a retomada do próprio cinema, do crescimento do setor de exibição, as regularizações da oferta da produção e também os investimentos feitos na área da comercialização. Muito em função, principalmente, de uma recuperação do cinema como

lazer e de uma aliança das produtoras com grandes distribuidoras estrangeiras e, a partir de 1998, com a TV Globo, maior emissora do país. De acordo com Butcher:

A ação da Globo Filmes, nesse ponto, se deu principalmente no sentido de mobilizar um público que se encontrava afastado do entretenimento cinematográfico. A partir da entrada do multiplex no Brasil, o cinema sofreu um processo de elitização em consequência da transferência das salas para os *shopping centers* e do encarecimento do preço do ingresso. A TV firmou-se como o entretenimento audiovisual gratuito para a maior parte da população de baixa renda, enquanto o cinema, segundo conceitos dos próprios profissionais do mercado, seria um lazer destinado principalmente às classes A e B. No entanto, a configuração de fenômenos como *Cidade de Deus*, *Carandiru* ou mesmo um filme de visível apelo popular como *Maria, a mãe do filho de Deus* mostraram que os grandes sucessos de público só poderiam se constituir na medida em que conseguiram extrapolar os multiplex. Todos esses filmes apresentaram um desempenho considerado superior à média nos chamados “cinemas de rua” (que, apesar de terem sido drasticamente reduzidos, ainda respondem por 50% do circuito exibidor brasileiro) e nos multiplex das áreas mais populares. (BUTCHER, 2006, p. 89-90)

A Globo Filmes, então, puxou uma fila de outras emissoras de televisão que se inspiraram nos passos adotados pela Emissora do *Plim Plim*. Porém, com um certo atraso em relação à Globo. A primeira resposta surgiu em 2005 com os primeiros longas-metragens com a marca SBT Filmes, Record Filmes e Band Filmes. Todas utilizaram da mesma estratégia da GF que era a associação com produtores independentes e um investimento indireto, por meio de cessão de espaço em mídia no lançamento do filme.

Percorrendo, portanto, esta trajetória, em 14 de janeiro estreava nos cinemas o longa *Eliana e o Segredo dos Golfinhos* (Eliana Fonseca, 2005), estrelada pela apresentadora, à época contratada da Rede Record, Eliana. O filme foi lançado pela Fox e teve um público de 330 mil espectadores, com 100 cópias. No mesmo ano, em 18 de fevereiro, foi lançado *Garrincha: estrela solitária* (Milton Alencar, 2005) com coprodução da Band Filmes. O filme foi lançado pela Polifilmes com apenas 20 cópias e um público considerado baixo, de 7,8 mil espectadores e no dia 2 de setembro chegou aos cinemas *Coisa de Mulher* (Eliana Fonseca, 2005), primeiro longa do SBT Filmes. O filme contou com a participação especial das apresentadoras Hebe Camargo e Adriane Galisteu, que se utilizaram do sistema de *cross media* para promoção do longa, apesar do esforço o filme contou com apenas 98,6 mil espectadores (BUTCHER, 2006, p. 92).

Um novo panorâma que se verificou em 2016, foi com a reestruturação da Record Filmes, naquela época o departamento estava sendo capitaneado pelo vice-presidente de jornalismo da Record Douglas Tavolaro, autor da biografia do dono da Emissora Edir Macedo. De acordo com Douglas¹² a estratégia seria levar produções da TV para o cinema, como foi o caso do sucesso de *Os Dez Mandamentos – O filme*, visando também novas propostas: “*Estamos abrindo uma nova perspectiva para a produção de cinema, que vai além das comédias que dominaram o mercado. O público quer outros formatos e aceita propostas inovadoras*”. Alusão direta ao gênero de maior sucesso da GF, as comédias. E neste, sentido, um dos primeiros projetos que ganharam fôlego foi a cinebiografia de Edir Macedo, *Nada a Perder*.

Hoje, esse quadro se diferencia daquele da primeira década, pois, ainda que a Globo Filmes domine o quadro em número de participações como produtora, coprodutora ou apoiadora, é importante salientar que, em números absolutos de bilheteria, ela não lidera mais o ranking (que antes tinha *Tropa de Elite 2* no topo), e esta representação pode ser descrita pelo quadro¹³ a seguir.

Embora a lista contenha uma ordem de 513 filmes que apresentaram número superior a 500 mil espectadores, aqui optamos apenas por ilustrar os 20 primeiros títulos. Nota-se, portanto, uma nova hegemonia da Record Filmes frente ao número de espectadores, com os títulos *Nada a Perder* (Alexandre Avancini. 2018) e *Os Dez Mandamentos – O filme* (Alexandre Avancini. 2016). A posição se torna ainda mais significativa se comparada a bilheterias de filmes estrangeiros, como consta na tabela ¹⁴.

¹²Entrevista concedida para o site Filme B. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/noticias/nacional-producao/record-cria-seu-departamento-de-cinema>. (acesso em 03/08/2019)

¹³Dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da ANCINE.

¹⁴Dados do Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro de 2017 da ANCINE.

Quadro 1: Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2018

Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2018							
#	Título da obra	Direção	Produtora	UF	Estreia	Ano de Lançamento	Público
1	Nada a Perder	Alexandre Avancini	Record Entretenimento	SP	mar/18	2018	12.184.373
2	Os Dez Mandamentos - O Filme	Alexandre Avancini	Rede Record de Televisão	SP	jan/16	2016	11.305.479
3	Tropa de Elite 2	José Padilha	Zazen Produções Audiovisuais	RJ	out/10	2010	11.146.723
4	Dona Flor e seus Dois Maridos	Bruno Barreto	LC Barreto	RJ	nov/76	1976	10.735.524
5	Minha mãe é uma peça 2	César Rodrigues	DiamondBack	RJ	dez/16	2016	9.234.363
6	A Dama do Lotação	Neville de Almeida	Regina Filmes	SP	abr/78	1978	6.509.134
7	Se Eu Fosse Você 2	Daniel Filho	Total Entertainment	RJ	jan/09	2009	6.112.851
8	O Trapalhão nas Minas do Rei Salomão	J.B. Tanko	J.B.Tanko Filmes	RJ	ago/77	1977	5.786.226
9	Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia	Hector Babenco	HB Filmes	SP	nov/77	1977	5.401.325
10	Dois Filhos de Francisco: a História de Zezé Di Camargo & Luciano	Breno Silveira	Conspiração Filmes	RJ	ago/05	2005	5.319.677
11	Os Saltimbancos Trapalhães	J.B. Tanko	J.B.Tanko Filmes	RJ	dez/81	1981	5.218.478
12	Os Saltimbancos Trapalhães	Adriano Stuart	Renato Aragão Produções Artísticas	RJ	dez/78	1978	5.089.970
13	Os Trapalhães na Serra Pelada	J.B. Tanko	J.B.Tanko Filmes	RJ	dez/82	1982	5.043.350
14	O Cinderelo Trapalhão	Adriano Stuart	Renato Aragão Produções Artísticas	RJ	jun/79	1979	5.028.893
15	De Pernas pro Ar 2	Roberto Santucci	Morena Filmes Ltda.	RJ	dez/12	2012	4.846.273
16	O Casamento dos Trapalhães (1)	José Alvarenga Jr	Renato Aragão Produções Artísticas	RJ	dez/88	1988	4.779.027
17	Coisas Eróticas	Raffaele Rossi, L.Callachio	Empresa Cinematográfica Rossi	SP	jul/82	1982	4.729.484
18	Carandiru	Hector Babenco	HB Filmes	SP	abr/03	2003	4.693.853
19	Os Vagabundos Trapalhães	J.B. Tanko	J.B.Tanko Filmes	RJ	jun/82	1982	4.631.914
20	Minha Mãe é uma Peça	André Pellenz	Migdal Produções cinematográficas Ltda	RJ	jun/13	2013	4.600.145

Tabela 1: Ranking dos 20 títulos de maior bilheteria (2009 – 2017)

Nº	Título	Gênero	País	Distribuidora	Ano de Lançamento	Salas no Lançamento	Público	Renda (R\$)
1	Os Dez Mandamentos - O Filme	Ficção	Brasil	Downtown/Paris	2016	1.127	11.305.479	116.833.026,88
2	Tropa de elite 2	Ficção	Brasil	Zazen	2010	733	11.146.723	103.461.153,74
3	Os Vingadores - The Avengers	Ficção	Estados Unidos	Disney	2012	1.042	10.911.371	129.595.590,00
4	Vingadores: A Era de Ultron	Ficção	Estados Unidos	Disney	2015	1.356	10.129.071	146.184.931,00
5	Velozes e Furiosos 7	Ficção	Estados Unidos	Universal	2015	1.046	9.857.968	142.466.037,02
6	Capitão América: Guerra civil	Ficção	Estados Unidos	Disney	2016	1.635	9.617.668	143.337.776,00
7	A saga Crepúsculo: Amanhecer – Parte 2 O final	Ficção	Estados Unidos	Paris	2012	1.410	9.596.296	100.816.443,89
8	A Era do Gelo 3	Animação	Estados Unidos	Fox	2009	777	9.281.202	81.126.935,00
9	Minha mãe é uma peça 2	Ficção	Brasil	Downtown/Paris	2016	1.055	9.234.363	124.681.177,82
10	Avatar	Ficção	Estados Unidos	Fox	2009	738	9.111.628	102.346.712,00
11	Meu Malvado Favorito 3	Animação	Estados Unidos	Universal	2017	1.383	8.989.024	125.923.345,00
12	Minions	Animação	Estados Unidos	Universal	2015	1.084	8.912.154	119.998.788,79
13	A Era do Gelo 4	Animação	Estados Unidos	Fox	2012	1.010	8.729.837	94.711.097,95
14	Batman vs Superman: A Origem da Justiça	Ficção	Estados Unidos	Warner	2016	1.440	8.565.380	132.441.028,00
15	Velozes e Furiosos 8	Ficção	Estados Unidos	Universal	2017	1.544	8.505.215	133.423.662,00
16	Liga da Justiça	Ficção	Estados Unidos	Warner	2017	1.649	8.442.364	132.575.577,00
17	A Bela e a Fera (2017)	Ficção	Estados Unidos	Disney	2017	1.399	8.308.489	130.084.653,00
18	Procurando Dory	Animação	Estados Unidos	Disney	2016	1.276	8.189.656	113.499.127,00
19	Esquadrão Suicida	Ficção	Estados Unidos	Warner	2016	1.475	7.828.012	118.083.705,00
20	Homem de ferro 3	Ficção	China, Estados Unidos	Disney	2013	1.253	7.633.751	96.493.278,00

Como até o presente momento desta dissertação, o Anuário Estatístico de 2018 ainda não havia sido publicado, o título *Nada a Perder*, de 2018, ficou de fora desta listagem, no entanto, com os dados da tabela anterior é correto afirmar que o longa ultrapassaria seus concorrentes nacionais também, do ranking considerando os filmes internacionais – sem, no entanto, a nos atermos às polêmicas que giraram em torno da média de público¹⁵. Nesta abordagem, *Tropa de Elite 2* e *Minha Mãe é uma peça 2* são os representantes da GF que se destacaram nestas classificações. No entanto, o longa *Nada a Perder 2*, que contará também com a direção de Alexandre Avancini, narrando os episódios finais da biografia do Bispo Edir Macedo, estreará em alguns meses e é outro candidato que pode figurar nas próximas listas.

Este caso, sobretudo, orienta as projeções futuras do mercado cinematográfico brasileiro. Pois, marca presença da produtora Simba Content que é uma empresa que foi

¹⁵À época em que estava em cartaz, muitos veículos jornalísticos noticiavam uma suposta bilheteria inflada, pois o número de bilhetes comprados não correspondia ao número de assentos preenchidos, uma vez que muitos fiéis da Igreja Universal do Reino de Deus davam testemunho de que haviam ganhado os tickets. E o fato, segundo revela notícia da Folha de S. Paulo online de 03/04/2018, ocorria em salas de exibição em diferentes lugares. “Com 211 lugares, a sala 2 do Frei Caneca tinha apenas 29 lugares disponíveis no mapa de assentos online para a última sessão de quinta, ou seja, 182 lugares vendidos. No entanto, cerca de 80 pessoas (menos da metade) estavam na sessão.” Outra questão envolvendo o polêmico episódio ocorreu com os dados na Plataforma IMDb, que é a maior base do mundo de dados online sobre segmentos como o cinema, em que o site recebeu muitas denúncias de fraude nas resenhas (dizia-se que os textos – em inglês – haviam construções muito semelhantes) e sobre a elevada média de nota do filme (que nas primeiras horas foi com a nota máxima, 10, sendo unânime). O longa, inclusive, possui uma das maiores médias da plataforma, que é de 8,5/10 figurando ao lado de clássicos como *Psicose*, *Casablanca*, *Tempos Modernos* e *De Volta para o Futuro*.

formada em 2016 pela união das emissoras de televisão SBT, Record TV e RedeTV!, que na época tinha a intenção de fortalecer os canais de TV aberta em negociações com as operadoras de TV por assinatura. O projeto fracassou e a produtora estreitou laços com o mercado cinematográfico, firmando parceria com a Paris Entrenimento e Paris Filmes, tencionando investir na coprodução e distribuição de filmes para os dois meios: cinema e TV, sem se utilizar das leis de incentivo para as produções da qual participará, contando apenas com o capital privado. Neste contexto, Marcio Fraccaroli¹⁶, CEO da Paris Filmes, explica: “*A Simba Content é uma empresa que investe na Paris Filmes no momento em que o mercado do audiovisual busca formas de financiamento que não dependam apenas de verba pública*”.

Dessa parceria, em 2019, as empresas de TV irão investir milhões em uma estimativa de 11 títulos no cinema nacional nos próximos meses. Produções como *A Sogra Perfeita* e a cinebiografia de Silvio Santos já estão em desenvolvimento. No entanto, a parceria da empresa com a Paris não lhes dá prioridade de exibição nos canais de TV e a forma de exibição ainda será definida pela distribuidora.

No entanto, não existem bases sólidas ainda que justifiquem uma possível ameaça ao domínio da Globo Filmes, enquanto uma empresa que se articula em variadas posições para a consolidação de um mercado cinematográfico no país. Precisaremos de mais alguns anos para mensurar os dados e estudar as novas potencialidades que o mercado vem atraindo. Ademais, fica claro que a GF enquanto um braço da TV Globo, torna-se muito mais forte por encontrar neste bases extremamente polivalentes para sua cultura de sucesso também neste meio.

3.2) Guel Arraes: O pioneiro

Poucos agentes na televisão brasileira poderiam ser classificados como “desafiou a tradicional abordagem classificatória dos gêneros e regenerou e transformou os formatos televisuais”. Este é o caso do pernambucano Miguel Arraes de Alencar Filho: o Guel Arraes, criador que revolucionou a linguagem televisual no Brasil. Guel, durante o regime militar de 1964, mudou-se para a Argélia com a família em decorrência do ex-governador de Pernambuco, Miguel Arraes, seu pai, ter sido deposto do cargo em 64. Suas influências iniciais revelam uma dualidade ideológica no surgimento dos seus trabalhos, de um lado o Cinema Novo e o pai, de matriz rural e engajamento político e do outro as influências de um contexto novo, da crise da esquerda tradicional e das suas críticas pelos movimentos contra-

¹⁶Matéria apresentada na coluna *Observatório da Televisão* do site Uol. Disponível em: <https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/noticia-da-tv/2019/04/sem-sucesso-na-tv-paga-simba-content-investe-no-cinema> (Acesso em 03/08/2019).

culturais da década de 1960 (ROCHA, p. 561). A formação de Guel, descrita pelo próprio, confirma:

Eu vivi em um ambiente extremamente politizado. Acho que o interesse pelo cinema veio como uma alternativa para conciliar uma identificação, de certo modo, com os ideais políticos do meu pai, e com a vontade de todo filho de se diferenciar do pai, seguindo seu próprio caminho. Havia, ainda, a influência grande do Cinema Novo, pelo qual me apaixonei. Por isso, me senti na obrigação de fazer um cinema político, de alguma maneira. O cinema do Rouch apontou caminho novo para mim. Era um cinema voltado para a realidade social, mas não tinha um conteúdo político partidário. Eu acho que foi isso o que mais me encantou: com esse tipo de filme, eu não precisaria jogar fora o que tinha aprendido em casa, o olhar interessado pelas manifestações populares, mas também não precisava me ocupar do documentário engajado politicamente, que não me interessava, até pela vontade de me diferenciar (entrevista concedida à autora em 2007 e disponível, na íntegra, em FECHINE et al., 2008).

Hoje, Guel é um dos pioneiros e mais respeitados criadores de TV no Brasil. Diretor de um dos núcleos de produção – que, inclusive, leva seu nome - da maior emissora do país, a Rede Globo, consolidou-se na direção de equipes responsáveis por programas que se tornaram referência no viés televisual, como *Armação Ilimitada (1985-88)*, *TV Pirata (1989-90)*, *Programa Legal (1991-93)*, *A Comédia da Vida Privada (1994-97)*, *Os Normais (2001)*, entre outros tantos trabalhos. Foi pioneiro no país na adaptação de uma produção de TV para Cinema, como as icônicas minisséries *O Auto da Compadecida (1998)* e *A Invenção do Brasil (2000)*, levadas ao cinema, respectivamente em 2000 e 2001, a primeira com título homônimo e a segunda como *Caramuru – A invenção do Brasil*. E então se tornou um diretor que rompeu com fronteiras entre os meios audiovisuais, como explica Figueirôa:

Guel Arraes está entre os realizadores audiovisuais que desejam negar definitivamente a existência de limites entre o cinematográfico e o televisivo. Seu processo de trânsito entre os dois meios inicia-se ainda nas experiências como co-diretor de telenovelas na Rede Globo, mas será ao realizar, em 1999, a minissérie *O Auto da Compadecida* para a mesma emissora, usando câmera de 35mm e película, que a concretização desta intenção vai se configurar de forma mais evidente. A série foi exibida na televisão em quatro episódios com duração total de 2h37min. Com o mesmo material da série, Guel realizou uma versão de 1h24min, resultando no filme que foi exibido nas salas de cinema e também tiradas versões para vídeo e DVD. Depois, realizou outra série, *A Invenção do Brasil*, com equipamento de HDTV, também condensando-a e transformando-a em filme, com o título *Caramuru – A Invenção do Brasil*, exibido em cópias em película nas salas e do qual também foram comercializadas cópias em vídeo e DVD. (FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p.147)

A linha cronológica da carreira de Guel se inicia nos anos 70, quando da Argélia o diretor se mudou para a França, tendo realizado estudos universitários de Antropologia. Foi lá que Guel teve seu primeiro contato com o Cinema. Na Universidade de Paris VII, no curso de antropologia existiam algumas cadeiras relacionadas a cinema, etnologia e etnofilmes. Guel lembra que, como já fazia filmes em Super-8 optou por cadeiras relacionadas a Cinema e “Foi quando comecei a ver os filmes de Jean Rouch¹⁷ e fiquei fascinado. Eu me sentia um pouco obrigado a fazer aquele tipo de filme documentário porque aquilo era muito político, muito ligado a realidades como a do Brasil.”(FECHINE, 2002, p. 223).

Rouch dirigia o Comitê do filme etnográfico e então por sete anos Arraes trabalhou no departamento como projetorista, arquivista e montador e então ele assistia às aulas de Rouch e até limpava e remixava os filmes dele. Sua primeira ideologia cinematográfica era a de um cinema de verdade, por isso ele participava de todos os processos, até mesmo varrer a sala de montagem, antes de começar a editar. Nesta época ele também via os filmes de Buster Keaton, ator e diretor estadunidense, famoso pelas comédias mudas; também assistia a Georges Méliés e todos os cineastas russos. Os primeiros trabalhos de Guel foram Documentários gravados em super-8; em parceria com Ricardo Lua, em 1979, dirigiu o media-metragem *Barbes Palace*, além da direção de outros quatro curtas.

Nos anos fora do país, Guel acompanhava o cinema nacional, sobretudo os filmes de Glauber Rocha, o cineasta era amigo do irmão de Guel e então ele acompanha muitas cinematecas e mostras. Guel se distanciava dos filmes comerciais e acompanhava com mais assiduidade o cinema de arte, documentários, o *cinéma vérité*; a segunda influência foram os filmes da Nouvelle Vague, com Jean-Luc-Godard. Ele cita essas referências e sua grande influência de Rouch, ao afirmar:

Depois, veio o Jean Rouch com aquela coisa mais prática. Não tenho, no entanto, nenhum diploma de cinema. Minha formação se deu mesmo foi no Comitê do Filme Etnográfico. Eu aprendi a fazer cinema mesmo, eu aprendi a amar o que eu faço, foi com o Jean Rouch. Eu digo que ele é meu mestre no sentido espiritual da palavra. Eu me sinto muito devedor e partilho muito da ideologia dele, da maneira como se deve fazer as coisas, ainda que o que eu faça hoje tenha muito pouco a ver com o que ele faz. Eu acho que eu teria até

¹⁷Jean Rouch era etnólogo, cineasta e realizador de documentários etnográficos. Ele defendia uma nova atitude estética e moral para o cinema, propondo que o cineasta participasse de todo o processo de pesquisa e filmagem. Rouch não escondia nem a câmara nem o microfone e intervinha diretamente no desenvolvimento do filme passando da condição de autor para a de narrador e de personagem. A câmara era concebida como um instrumento de revelação da verdade de cada indivíduo e do mundo. Para identificar este tipo de cinema documentário, no qual se utilizava apenas equipamentos leves, John Rouch e Edgar Morin, em 1960, propuseram a expressão *cinéma vérité*. A expressão, devido a suas ambigüidades ideológicas foi substituída posteriormente por cinema direto. (FECHINE, 2002, p. 223)

vergonha se um dia ele soubesse que eu entrei num negócio totalmente contrário ao dele, na TV comercial, na TV Globo (FECHINE, 2002, p. 224)

Na virada do ano de 1980 Guel foi morar no Rio de Janeiro e seis meses depois já estava trabalhando na Globo e sua ida à Emissora foi resultado de um encontro com Tarcisio Meira que o diretor conhecera em uma das gravações do longa *Beijo no Asfalto*, do Bruno Barreto. Dois meses após o encontro, Tarcisio ligou para Guel e disse que o personagem que estava fazendo precisaria ir para a Argélia e pediu ajuda neste processo:

Ele então marcou um encontro com o diretor, o Paulo Ubiratan, que estava procurando estagiário. E eu estava livre. Na época, ninguém de cinema queria fazer televisão. Eu também não me interessava em fazer televisão. Todo o meu currículo era um currículo meio metido a besta, de um cinema totalmente anticomercial. Mas, eu estava ali duro, sem dinheiro, já tinha feito segundo assistente de câmera, já estava meio acostumado a fazer qualquer coisa. Fiquei então como estagiário e fui me deixando levar. Parecia até que tinha baixado um santo porque, até então, era impensável para mim fazer televisão na Globo: filho de Arraes, tendo feito cinema com Jean Rouch, sendo amante do Cinema Novo, parecia tudo ao contrário. Às vezes, eu tenho essa sensação que eu vivo correndo, de alguma maneira, em busca de uma unidade que me permita um reencontro com essas minhas primeiras experiências. (FECHINE, 2002, p. 225)

A partir deste momento, Guel começou a trabalhar com telenovelas, com o escritor Silvio de Abreu e com o diretor Jorge Fernando. Entre 1981 e 1985 colaborou na direção de três novelas: *Jogo da Vida*, *Guerra dos Sexos* e *Vereda Tropical*. Todas com características da natureza paródica, justamente um elemento marcante no trabalho de Guel. *“Os programas dirigidos por Guel Arraes tendem a se organizar justamente no trânsito entre a tradição e a sua subversão: formatos que emergem do reconhecimento de determinadas matrizes organizativas para que se dê, já no mesmo ato, sua reinvenção e conseqüente estranhamento”* (FECHINE e FIGUEIRÔA, 2002, p.11). Entretanto, de início naquele cenário que passava o país durante o regime militar, Guel não conseguira manifestar suas características, como nos conta Rocha:

Chegando ao Rio, Guel deparou-se com o “desbunde” e sua desconfiança para com o nacional-popular, já bastante convertido em ideologia durante a ditadura. Os movimentos contra culturais da década de 1960 repercutiam no cenário nacional de modo que a transformação social e seus agentes deixavam de ser pensados em termos estritamente classistas para dar lugar a uma visão mais diversificada e mais fragmentária da política. De início, seu trabalho de co-direção em novelas não deixava muito espaço para a

manifestação dessas ambiguidades de criador, formado dentro de uma visão política e cultural comecoes esquerdistas, atuando no seio da indústria cultural. Pelo contrário, funcionou como uma verdadeira ressocialização em que sua formação cinematográfica foi convertida em recurso para a construção de narrativas televisuais. Porém, quanto mais espaço ele ganhava dentro da Globo, mais o seu trabalho expressava a busca por um caminho em que aquele legado do cinema político e etnográfico pudesse ser reelaborado substantivamente com a demanda por audiência. Neste projeto, ele não esteve sozinho. Pelo contrário, funcionou como um articulador entre a Globo e profissionais de diferentes áreas da produção cultural. (ROCHA, 2002, p. 561).

Neste período o diretor foi influenciado pelo cinema primitivo, mudo e o burlesco europeu e também pelas chanchadas brasileiras (ROCHA, 2002, p. 560). Compilando as influências anteriores, com estas novas Guel dirigiria seu primeiro seriado, *Armação ilimitada*, na sequência veio o programa *TV Pirata*. Estas produções significaram um marco na linguagem televisual e em 1991 ele assumiria o NGA, núcleo da Emissora que carrega seu nome, atuando como diretor, roteirista e produtor artístico até os dias atuais.

O NGA, neste sentido, foi um ponto de convergência de três frentes diferentes de produção cultural: o teatro, por meio do grupo da década de 70 *Asdrúbal trouxe o trombone*, o vídeo independente e o jornalismo do *Casseta Popular* e do *Planeta Diário*. No jornalismo alternativo surgiam nomes como Cláudio Paiva, que trabalhou no *Pasquim* e fundou o *Planeta Diário* em 1984, Beto Silva, Helio de La Peña, Marcelo Madureira, Claudio Manoel e Bussunda. Os tablóides de humor tencionavam a sátira política e de costumes. Os dois grupos, então, convergiram e lavaram para a TV o *Casseta e Planeta Urgente!* (1992) que inicialmente pertencia ao Núcleo Walter Lacet e posteriormente, em 1998, foi transferido para o NGA.

Outras parcerias importantes como aquela com o vídeo independente, historicamente, firmaram-se no NGA, como as realizadas com Marcelo Tas, Fernando Meirelles, Sandra Kogut e Jorge Furtado. Os dois primeiros criaram a produtora Olhar Eletrônico, pioneira nas experiências de parceria entre a produção videográfica e a televisão comercial. A paródia como marca principal dos seus trabalhos, construindo quadros célebres como o do Ernesto Varela (personagem de Marcelo Tas). O repórter entrevistava políticos no Congresso Nacional. Esses aspectos satíricos, também presentes no humorístico *Casseta e Planeta* se manifestam também na *TV Pirata*. O NGA também foi influenciado pela TV Viva de Olinda PE, por intermédio do próprio Arraes, como salienta Rocha:

A TV Viva, de Olinda, Pernambuco, também influenciou o Núcleo através de seu próprio criador. Ela consta como a primeira televisão de rua brasileira direcionada aos movimentos sociais. Segundo Fechine, em meados dos anos 1990, a TV Viva produzia, a cada 15 dias, um programa de variedades que era exibido em telões nos bairros periféricos da região metropolitana de Recife (Fechine, 2008: 24). Tal proposta convergiu com a formação voltada ao vídeo etnográfico que Guel Arraes adquiriu em contato com o diretor Jean Rouch. Uma abordagem mais antropológica de temas e personagens se manifesta, por exemplo, no *Programa Legal* que, misturando humor e documentarismo, abordou desde os bailes *funk* da periferia, às festas de debutante. Com um espírito semelhante, o *Brasil Legal*, dirigido por Sandra Kogut, mostrava “diferentes regiões do país a partir de valores e vivências de seus personagens – tipos divertidos e inteligentes, como Mário Pezão, ex-menino de rua e cantor de rap; D. Flora, neta de índias e vendedora de ervas ou Glauber Moscabilly, adepto do rock dos anos 60 (FECHINE, 2008, p. 25).

E a parceria com Fernando Meirelles se deu com o episódio *Palace II* (2000), dentro da série *Brava Gente*. Mas, o maior colaborador que veio do vídeo independente e parceiro de Guel foi mesmo Jorge Furtado, roteirista do *Programa Legal*, do *Brasil Legal*, *De Dóris para Maiores* e *Comédia da vida privada*. A aproximação entre TV e Cinema por Furtado se deve ao trabalho realizado com Arraes no roteiro e direção da minissérie *A invenção do Brasil* (2000).

A outra grande veia do NGA veio dos artistas do grupo de teatro *Asdrúbal Trouxe o Trambone*, que criava diálogos com a poesia marginal e o cinema *underground*. O grupo tendia a uma essência anti-intelectualista e incorporava, notadamente, elementos da cultura *pop* nos formatos de TV. O grupo se materializou no seriado *Armação Ilimitada*, um programa que incorporava vários elementos da cultura *pop*, parodiando os próprios seriados televisuais.

Nomes como Louise Cardoso, Evandro Mesquita e Luis Fernando Guimarães compunha o elenco de atores da atração assim como Regina Casé, uma das expoentes mais importante deste ciclo, que mais tarde teria um interesse especial com temas sobre as culturas populares urbanas. “Ligada ao diretor Guel Arraes desde as primeiras novelas em que ele trabalhou, Regina Casé atuou no programa humorístico *TV Pirata* e, desde então, tem participado dos projetos mais inovadores do grupo”. (ROCHA, 2002, p. 565). Em 2006 Regina lançava o programa *Central da Periferia* que dava voz às manifestações culturais dos bairros pobres das grandes capitais. Inaugurando no Núcleo uma tendência à representação dos “invisíveis”. Mais recentemente também representado pelo programa

Esquenta, que foi ao ar de 2011 à 2017, projeto encampado, sobretudo, por Guel Arraes, Regina Casé e o antropólogo Hermano Vianna.

A partir de 1999, com efeito, Guel passa a trabalhar também com Cinema, conciliando o trabalho com a TV. Neste contexto, atua como diretor, roteirista ou produtor em filmes como *O Auto da Compadecida* (1999), *Caramuru – A invenção do Brasil* (2000), *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), *Os Normais* (2003), *Meu Tio Matou um Cara* (2004), *O Coronel e o Lobisomem* (2005) e *A Grande Família* (2007), *Romance* (2008), *O Bem Amado* (2010). E os traços de humor são sempre o eixo de sua tônica, o cinema-arte tão prestigiado anteriormente pelo diretor não faz parte da espinha dorsal dos seus filmes, não se exploram paisagens, planos em contra-luz, panorâmicas. Em contrapartida há sempre uma mistura de ficção e realidade e o apelo pela metalinguagem e o jocoso. Deste modo, Guel explica:

Se você pegar todos os programas que fiz vai ver que há neles uma linha. Basta olhar para as comédias que a gente fez com textos adaptados da literatura: Machado de Assis, Osman Lins, José Antônio Carvalho, Lima Barreto, Monteiro Lobato, entre outros. Fizemos os grandes personagens, e alguns não tão grandes assim, da comédia brasileira: Macunaíma, João Grilo, Coronel e o Lobisomem, O Alienista, O Homem que Sabia Javanês, por exemplo. A gente cascavilhava e lia tudo que era comédia brasileira. Na época em que produzimos essas comédias, eu já tinha o texto do Auto da Compadecida nas mãos, mas tinha ainda um pouco de medo de enfrentar a adaptação. O mais engraçado é que, depois, todas essas histórias deram um pouco no Auto da Compadecida. Nesse período, eu, o Jorge Furtado, o João Falcão e o Pedro Cardoso discutimos muito se valia ou não a pena fazer televisão. No cinema, as coisas repercutem e duram. Se você faz um programa de televisão inovador, sai uma notinha no jornal e depois se esquece. Na televisão, há repercussão, mas parece que as coisas não vivem, não ficam. O cinema passou a ser quase uma questão de sobrevivência do grupo, que já estava começando a se dispersar. O Auto da Compadecida foi assim aquela última cartada. Mas, se você pegar, por exemplo, os especiais que nós fizemos a partir de adaptações de alguns clássicos da literatura, você vai ver que as idéias já estavam todas ali. (FECHINE, 2002, p. 234)

Neste meandro que os produtos ditos “dois em um”, assim categorizados por Yvana Fechine, configuram-se. A transmutação de uma obra para TV em filme para Cinema, a partir da reedição do mesmo material gravado. Na lógica de Omar Calabrese trata-se de uma “estética da repetição”¹⁸. Esta prática já havia sido feita antes por Jorge Furtado com *Luna*

¹⁸Calabrese postula que a repetitividade pode ser pensada como um mecanismo estrutural de organização dos textos. Ele aponta a ficção seriada da TV como principal exemplo desse apelo à repetitividade, que, na relação de

Caliente (1999), minissérie em 4 capítulos que também se pretendia lançar no cinema, no entanto, por questões legais, por conta de direitos autorais, não foi possível. A grande preocupação de Arraes, neste aspecto, estava ligada a dispersão da audiência em não configurar memória assertiva com relação às obras seriadas.

Neste contexto, conta o diretor que Daniel Filho deu a ideia de gravar em película o *Auto da Compadecida*, fato que inspirou Arraes a pensar em um filme na sequência. “*Por que não fazer os dois?! Eu tinha ali possibilidade de fazer os dois! E foi assim que reverti o trabalho, dei esse chute do meio de campo, aos 45 do segundo tempo, e a bola entrou. Eu voltei a fazer cinema e o João¹⁹ voltou a fazer teatro como resultado de todas essas nossas inquietações*”. (FECHINE, 2002, p. 235). Com *Caramuru* foi diferente, porque por problemas de prazo e orçamento não foi possível gravar em 35mm, em contrapartida Arraes conseguiu equipamento HDTV, fato que também revolucionou a técnica no cinema brasileiro. Neste aspecto, inclusive, enxergou-se uma nova possibilidade diante de uma tecnologia que estava ascendendo naquele momento. E a transformação desses dois produtos pioneiros clarearia um nível de significado na cabeça do diretor, que possibilitaria pensar no nível de atenção do espectador, nos detalhes, nas minúcias de cada produção, no potencial do audiovisual além da telinha. Guel explica:

Com a transformação do *Auto da Compadecida* em filme, ficou bem claro que a leitura no cinema é mesmo outra, permite um grau de sofisticação maior. É como se o espectador de cinema pudesse perceber uns 40% a mais do que foi percebido na televisão. O *Caramuru*, por exemplo, é cheio de subtextos que a gente estudou muito. Havia subtextos até no figurino! Eu adoro que as pessoas vejam a chanchada ali, entendeu? Mas eu acho que tem mais do que chanchada, embora poucos percebam. No cinema, você pode trabalhar o primeiro, o segundo, o terceiro plano, porque se percebe, por exemplo, uma iluminação diferente. Na TV, isso se perde, não dá nem tempo de ver. Muita gente que viu o seriado na TV se surpreendeu com coisas que só viu no cinema, mas que já estavam lá. Muita gente viu dois, três episódios na TV, mas pouca gente me ligou para dar retorno, não disse que era bacana. No cinema, todo mundo viu a

um texto com os outros, pode assumir duas formas: a variação do idêntico e a identidade dos diferentes: “No primeiro caso, podem colocar-se aquelas obras em que o ponto de partida é um protótipo (ponhamos: *Rin-Tin-Tin*, *Lassie* e o tenente *Colombo*) No segundo, meteremos, pelo contrário, aqueles produtos que nascem como diferentes de um original, mas que resultam idênticos (exemplos: *Perry Manson*, *Ironsides* e *Stawisky*; *Baretta* e *Kojak*; *O Caminho das Estrelas* e *Galáctica*; *Dallas* e *Dinastia*)” (Calabrese 1999:45). REFERENCIAR QUE RETIROU DE OUTRO TEXTO

¹⁹João Barreto Falcão Neto, também Pernambucano, é diretor, roteirista e compositor brasileiro. Fez parceria com Guel Arraes dirigindo e escrevendo alguns episódios para a *Comédia da Vida Privada*, também trabalhou na adaptação de peças da literatura nacional para a série *Brasil Especial*, também contribuiu na trilha sonora de *Lisbela e o Prisioneiro* (2003). Em *O Auto da Compadecida* trabalhou na autoria e também na produção musical.

história inteira, fez questão de me dizer que viu e que gostou. Mas, ora, era a mesma coisa que já havia passado na TV, apenas remontado!... Mas, para muita gente o Auto, no cinema, foi uma coisa inteiramente nova. Isso só mostra que, na televisão, às vezes, a gente “vê e não vê”. Se ficasse só na TV, teria sido só mais um excelente programa; no cinema, virou uma interpretação clássica de um clássico de Ariano Suassuna. No entanto, era a mesma coisa. O cinema cria uma outra relação. (FECHINE, 2002, p. 237).

É peculiar ao estilo Guel Arraes misturar elementos ficcionais com não-ficcionais. É recorrente em seu trabalho similaridades temáticas, a utilização de padrões de cores, repetição de elementos visuais, por exemplo. Seu estilo de montagem também é indissociável da sua marca registrada, como explica Luciana Oliveira observando:

Arraes possui um tipo de montagem em que o sentido das sequências, editadas a partir de cortes sempre muito rápidos, depende das associações e contraposições criadas pelo modo como relaciona recursos gráfico-visuais e sons com a mise en scène dos atores num contínuo jogo de intertextualidade com outros meios (cinema, quadrinhos, teatro, etc). São recorrentes no trabalho de Arraes as similaridades temáticas, a repetição de elementos do seu estilo visual nos diferentes trabalhos, bem como o uso e abuso das cores fortes e vibrantes. Ele é um mestre na liberalidade e audácia da experimentação. (FECHINE, 2008, p. 71 apud OLIVEIRA, 2006. p. 17-18)

Justificando, portanto, que as linguagens são diferentes e que os pontos de ruptura trazem sempre uma novidade para quem enxerga de fora. Então, esses dois casos, dentro da lógica de pensar o produto para tradução em dois meios pode ser aplicada como um processo de variação do idêntico. Como explica Fechine: “*Pressupõe-se, com isso, que há, entre os dois produtos (minissérie e filme) variâncias (o que muda) e invariâncias (o que permanece), sendo estas últimas as responsáveis pelo reconhecimento de um no outro*”. (FECHINE, 2009, p. 2) O que implicaria em uma variabilidade no nível narrativo.

De modo que existe no percurso narrativo básico de um sujeito (ação ou narrativa principal) procurando um objeto de valor na qual vão se somando ou suprimindo de acordo com a necessidade das condições de exibição. É correto afirmar, neste contexto, que é possível reconhecer a narrativa principal pela identificação, da minissérie ou do filme, por meio do percurso narrativo que sempre conduz ao estado final de um mesmo sujeito. E as ramificações dessas partes, tornando-as flexíveis e modulares que configura a montagem em módulos, apresentada por Fechine, e que auxiliará na análise a seguir.

3.3) Produção De Guel Arraes

1981 — Jogo da Vida (novela de Silvio de Abreu), co-diretor

1982 — Sétimo Sentido (novela de Janete Clair), co-diretor

1982 — Sol de Verão (novela de Manoel Carlos e Lauro César Muniz), co-diretor

1983 — Guerra dos Sexos (novela de Silvio de Abreu), co-diretor

1984 — Vereda Tropical (novela de Carlos Lombardi), co-diretor

1985-1988 — Armação Ilimitada, série, diretor

1989-1990 — TV Pirata, episódios, diretor

1991 — Doris para Maiores, episódios, diretor

1991 — Criação do Núcleo Guel Arraes

Luna Caliente, (minissérie), Brava Gente (episódios),

A Grande Família (série), Os Normais (série), Muvuca (episódios), A Vida ao vivo, Retrato Falado e Copas de Mel (quadros inseridos no programa Fantástico), entre outros.

1991-1993 — Programa legal, episódios, diretor

1993 — Início do Brasil Especial, episódios com adaptações de clássicos da literatura brasileira, diretor e co-roteirista

- O Mambembe
- O Alienista
- O Coronel e o Lobisomen
- Lisbela e o Prisioneiro
- O Homem que Sabia Javanês.
- Comédia da Vida Privada (O Piloto)
- O Engraçado Arrependido
- Suburbano Coração

1994-1997 — Comédia da Vida Privada, série, diretor e co-roteirista

- 1996 — O Burguês Ridículo, peça de teatro, diretor e co-adaptador
- 1998 — O Auto da Compadecida, minissérie, diretor e co-roteirista
- 2000 — A invenção do Brasil, minissérie, diretor e co-roteirista
- 2000 — O Auto da Compadecida, filme, diretor e co-roteirista
- 2001 — Caramuru — A Invenção do Brasil, filme, diretor e co-roteirista
- 2001-2002 — Lisbela e o Prisioneiro, peça de teatro, diretor
- 2003 – Lisbela e o Prisioneiro, cinema, diretor
- 2003 – Os Normais – O filme, produtor
- 2004 – Meu Tio matou um Cara, produtor
- 2005 – O Coronel e o Lobisomem, produtor
- 2008 – Romance, diretor
- 2010 – O Bem Amado, diretor
- 2010 – Papai Noel Não Existe – Escritor
- 2011 – Esquenta!, diretor

2.4) Experimentalismo eficiente: Análise de o Auto da Compadecida

Esta produção de 1999- eternizada na história da televisão brasileira - é uma adaptação da peça teatral *O Auto da Compadecida (1955)* do paraibano Ariano Suassuna, baseada também em outras três peças do mesmo autor: *A Pena e a Lei (1994)*, *O Santo e a Porca (1957)* e *A Farsa da Boa Preguiça (1960)*. A minissérie²⁰, com aproximadamente 3 horas de duração divididos em 4 capítulos de cerca de 40 minutos cada, foi exibida na Rede Globo entre os dias 5 e 8 de janeiro daquele ano. A produção fazia parte do projeto de Dramaturgia Especial da Emissora, que concentrou trabalhos de adaptação de clássicos da literatura e do teatro para a televisão. Nas palavras de Arlindo Machado:

²⁰A minissérie é um formato que se reserva, em geral, para o horário das 22 horas e pressupõe um público mais exigente, não cativo da TV, com outras opções de lazer. Em termos de extensão, a minissérie é muito mais compacta; na época dos vinte anos da Globo, costumava ter cerca de 25 capítulos, atualmente a tendência no Brasil é a de ter um formato mais curto, com cerca de 10 episódios – as estrangeiras são mais curtas. O gênero preferencial das nossas é a adaptação do literário. A produção do sentido se dá de forma mais fechada e coesa: teoricamente, cada episódio deve dar conta de um bloco de sentido conectado com o fio de sentido condutor da minissérie como um todo. (BALOGH, 1996, p 135)

Essa minissérie em 3²¹ capítulos é o melhor exemplo de adaptação de teatro para Televisão. É uma perfeita síntese do popular e do erudito, do simples e do sofisticado, da inovação da linguagem e da acessibilidade a um público mais amplo, ou seja, de tudo aquilo que a televisão sempre quis ser, mas raras vezes o logrou plenamente. Guel Arraes, o mais inventivo diretor da televisão brasileira dá vida e alma a essa hilariante e comovente peça de Suassuna sobre o julgamento divino de um punhado de sertanejos no interior da Paraíba (MACHADO, 2005, p. 42).

Antes de alguma consideração a respeito do audiovisual, é correto percorrer linhas gerais acerca da obra original composta por Ariano Suassuna. O roteiro da minissérie, adaptado da peça homônima, teve influência de outros romances nordestinos, como *O Castigo da Soberba* do próprio Suassuna, *O Enterro do Cachorro* e *História do Cavalo que defecava Dinheiro*. Todas elas em comum com a literatura de Cordel²². São histórias que povoam o imaginário nordestino, contos que reafirmam o referencial cultural das crianças, contos esses que se diferem dos contos clássicos de fadas, das histórias universais que estão presentes no cotidiano de crianças de outras regiões. O próprio Guel Arraes comenta a influência de Suassuna na sua própria composição, dizendo:

Como ele eu usei elementos de outras peças aparentadas. Nós relemos não só o *Decameron*²³, mas muitas obras mediavais que se aproximavam do universo de *O Auto*. Podemos dizer que usei um “método armorial” para fazer essa adaptação, reunindo diferentes tradições culturais. Na minissérie, há piadas e cenas inteiras tiradas do teatro, de histórias e autores medievais, já que esse universo está muito próximo da cultura popular nordestina. Há certas piadas ou situações que vêm se repetindo na cultura popular da Idade Média até hoje, e permanecem sendo engraçadas. Há, por exemplo, dezenas de versões do animal que defecava dinheiro e chegou aqui sob aquela forma do gato, que o Ariano o retransformou em *O Auto*. O testamento do cachorro é outro clássico das histórias mediavais. Mesmo quando não usava diretamente esses textos da estética medieval, eles serviam de inspiração para resolver algumas cenas criadas livremente na adaptação. (FECHINE, 2008, p. 45)

²¹ Há uma divergência neste dado apontado por Arlindo Machado. A minissérie, como consta, foi ao ar com 4 episódios. Não se sabe se a intenção de Arlindo foi adotar o número de atos que a peça original de Suassuna tem, ou algum outro motivo que motivasse essa inconstância. Optamos por manter a inscrição original deste trecho.

²² Literatura de Cordel, também conhecido Folheto, ou Literatura Popular em Verso é um gênero literário escrito em forma rimada; são vendidos em folhetos, pendurados em barbantes em feiras, mercados, bancas de jornal, etc.

²³ É uma coleção de 100 contos escritas por Giovanni Boccaccio entre 1348 e 1353. É considerado uma obra que marcou uma ruptura entre a literatural medieval e o início do realismo. São contos do erótico ao trágico.

Há outras duas considerações importantes a serem julgadas neste excerto de Guel Arraes. A primeira que se refere ao “método armorial” citado pelo diretor que corresponde a um movimento literário que teve início em Pernambuco no final dos anos 60, tendo como idealizador o escritor Ariano Suassuna, que consistia em realizar arte erúditas por meio das raízes populares da cultura nordestina. Na etimologia da palavra de origem portuguesa o substantivo “armorial” representa o livro onde estão registrados os brasões inspirados no movimento barroco do século XVIII. O Movimento Armorial teve representantes nas áreas da pintura, escultura, literatura, cinema, teatro, dança, dentre outros. Sobretudo a música que teve maior destaque na trajetória deste movimento. De acordo com Suassuna:

Comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de cavalaria era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos metálicos e coloridos como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim [...]. Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantares” do Romanceiro, os toques dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música barroca do século XVIII. (SUASSUNA, 1974, p.9 apud FECHINE, 2008, p. 262)

Neste esmo, Ariano teria se destacado como diretor do então Departamento de Extensão Cultural – DEC, da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. O Movimento se dividia em quatro fases: Experimental, Romançal, Arraial e Illumiara. O primeiro faz alusão ao período em que Suassuna era diretor do DEC. Os destaques do período são nomes como Francisco Brennand (pintura), Gilvan Samico (gravura), os compositores Guerra Peixe, Cussy de Almeida, Jarbas Maciel e Capiba e a Orquestra e do Quinteto Armorial (música), na literatura: Marcus Accioly e Janice Japiassu (poesia) e Ariano com seus romances e peças, como o próprio *O Auto da Compadecida* (1957).

Na fase Romançal, Suassuna que havia saído da direção do DEC (UFPE) assume a secretária de Cultura do Recife, em 1980, deste período os marcos mais importantes são a fundação do Balé Popular do Recife e da Orquestra Romançal brasileira, que projetou o músico Antúlio Madureira. A terceira fase, Arraial (homenagem ao Arraial dos Canudos e a Antonio Conselheiro. O movimento revela, neste período, artistas como o escultor Arnaldo Barbosa, pintores como Dantas e Zélia Suassuna, o Grupo Grial de Dança e o grupo camerístico Quarteto Romançal.

Os ideais armoriais ganharam mais voz com as adaptações de Suassuna para a TV e Cinema, e a veiculação de um quadro semanal no telejornal de Recife da Rede Globo, o NE TV, sob o

título *O Canto de Ariano*²⁴. Quanto a atual fase, Illumiara, Ana Paula Campos²⁵ (FECHINE, 2008), enfatiza o fato da fase ainda ser recente, embora datada de 2007, quando a autora redigia o texto. Naquele período o neto de Miguel Arraes, Eduardo Campos era Secretário de Cultura de Pernambuco. A linha de trabalho segue o mesmo preceito armorial, aglutinando a arte de origem popular o erudito e o contemporâneo. Em síntese, o Movimento, enquanto conjunto, ganhou novo fôlego através das adaptações e obras de Ariano Suassuna em programas de TV, especialmente com o diretor Guel Arraes na minissérie *O Auto da Compadecida*, primeiro para a TV, como minissérie e depois para o Cinema.

A segunda observação na fala de Arraes se refere às situações ditas da Idade Média, ou seja, da influência da literatura deste período histórico em algumas composições, como no caso de *O Auto*. O que chama a atenção, embora as características do Movimento Armorial sofram influência do período artístico medieval já citadas anteriormente, e aqui podemos pensar a estrutura da peça de Suassuna com recorrência à obra do escritor medieval Gil Vicente, com a obra *O Auto da Barca do Inferno*. O auto (peça de apenas um ato) é tradição no Teatro Medieval, e características que confirmam esta aproximação com a obra de Gil Vicente podem ser descritas também nos aspectos: intervenção do elemento religioso, do maniqueísmo, a presença do anti-herói (João Grilo cumpre este papel na obra de Suassuna), e também as reflexões de ordem moral por meio das problematizações da fragilidade humana.

Seguindo com o discurso da adaptação, o roteiro da minissérie precisou readequar o tempo de duração, pois enquanto peça teatral ele possuía tempo menor de percalço. Arraes, portanto, trouxe elementos de outras histórias da cultura nordestina, utilizando-se, sobretudo, de obras do próprio Suassuna. Muitas delas, além da estrutura, também se passam na cidade de Taperoá, para prolongar a duração do audiovisual.

A estrutura da adaptação, logo, constitui-se de um núcleo a mais em relação à obra original. A peça de Suassuna possui seis núcleos dramáticos, na adaptação ela surge com sete. Esta novidade está representada pelo “núcleo dos valentões da cidade” que em ordem é a

²⁴O Programa *O Canto de Ariano* foi exibido entre 1999 e 2000, sendo reprisado, ainda hoje, em canais fechados. Cada quadro durava, em média, um minuto e quinze segundos, sendo gravado na casa do escritor. Sua estrutura lembra as aulas-espetáculo, que o mestre começou a ministrar como Secretário de Cultura de Pernambuco do Governo de Miguel Arraes. Em *O Canto de Ariano*, o escritor dissemina algumas idéias, que fundamentam as bases do Movimento Armorial, e conta inúmeros “causos” do sertão de sua infância. (nota de Ana Paula Campos (FECHINE, 2008. p. 263).

²⁵Sobre a autora: Relações Públicas, pesquisadora e professora da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP), nos cursos de graduação em Relações Públicas, Publicidade e Propaganda e Jornalismo. É mestre em Comunicação e Administração, pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). É diretora do documentário *A Música Armorial: do Experimental à Fase Arraial*, premiado no 9º Cine PE (melhor documentário eleito pelo júri popular) e XII Festival de Vídeo de Teresina (melhor documentário). Publicou o livro *Sertão Alumiado pelo Fogo do Cordel Encantado*, Recife: Conteúdo Criativo 2005. (FECHINE, 2008, p. 349).

quarta, com os personagens Cabo Setenta, delegado de polícia de Taperoá e Vicentão, “o homem mais valente da cidade”. Os demais núcleos são compostos por personagens equívocos. No primeiro núcleo, sem alterações, temos João Grilo e Chicó. O segundo núcleo, o do clérigo, é composto apenas por Padre João e o Bispo, excluindo-se personagens como o Sacristão e o Frade, originalmente na peça de Suassuna. O terceiro núcleo, o da padaria, composto por Eurico o padeiro, Dora sua esposa e Bolinha, a cadela. O quinto núcleo, “fazenda”, com as personagens Antônio de Moraes e a filha Rosinha. O sexto núcleo, o dos cangaceiros, liderados por Severino de Aracajú e o Cabra. E o último núcleo, “céu”, representado pelo Diabo (na peça chamado de Encourado), Nossa Senhora, A Compadecida e Emanuel (Jesus Cristo).

A narrativa da minissérie se inicia com a exibição de um filme na paróquia, onde João Grilo e Chicó, os protagonistas da história, trabalham fazendo “bicos”. Na sequência, João consegue emprego para ele e seu parceiro na padaria. Bolinha, a *cachorra* de estimação de Dona Dora, passa mal após comer da comida que era servida para os empregados, então João Grilo e Chicó vão atrás do Padre João para benzer a cadela. Tal como na peça, Bolinha morre e após as artimanhas do amarelo João (João forja um testamento falso, na qual Bolinha beneficiaria o Padre João e posteriormente o Bispo), é enterrada em Latim. Dora que mantém caso extraconjugal com Vicentão, também seduz Chicó. O marido Eurico, desconfiado, tenta desmascarar a esposa, a cena da “perseguição dos amantes”. Esta cena foi adaptada da peça *Farsa da Boa Preguiça*. O personagem Severino de Aracaju, que perambula pela cidade disfarçado de mendigo também é inspirado na mesma peça.

Após um ataque dos cangaceiros em Taperoá, a polícia comandada por Cabo Setenta, chega à cidade. Simultaneamente chega de Recife Rosinha, a filha do Major Antônio Moraes, que logo se apaixona por Chicó e que também rouba o coração de Vicentão e do Cabo Setenta. Fato é que, do romance de Rosinha e Chicó, que ocorreu à primeira vista (inspirado na peça *O Santo e a Porca*) surge uma armação criada por João Grilo para a consumação do casamento entre o casal e do consequente ganho do dote, um dinheiro deixado pela avó de Rosinha e que está dentro de um cofre em formato de porca. Para tirar os outros personagens interessados pela filha do Major, João Grilo arma uma disputa entre Cabo Setenta e Vicentão para provar quem é o homem mais valente de Taperoá. Além desta sequência do duelo, há também a sequência do quiprocuó envolvendo os presentes para a “Dona” Rosinha, enredos inspirados em *A Pena e a Lei*.

Após a sequência do “purgatório” na igreja, com as mortes, a interceptação da Compadecida, a ressurreição de João Grilo, o casamento de Chicó e Rosinha, eles se

encontram novamente com Emanoel (Jesus Cristo) disfarçado de mendigo pedindo esmola, conto inspirado em Farsa da Boa Preguiça. Com efeito, embora novos elementos tenham surgido na trama, como as brigas entre os valentões, os casos de amor, perseguição de amantes, etc, a adaptação é deveras fidedigna à peça. E há uma característica acerca de seu trabalho, que Guel explica:

Uma estratégia muito boa para fazer nas adaptações é justamente essa de ler outras obras de outras obras do autor. Quando você conhece a obra como um todo, você percebe que os personagens, ou as características de um determinado personagem, acabam se repetindo um pouco com outros e em outras situações em mais de um texto. Se você observar a obra de Ariano Suassuna, por exemplo, vai encontrar, em vários outros textos situações que poderiam ter sido protagonizadas perfeitamente por um João Grilo, do *Auto da Compadecida*. O que eu faço é aproveitar essas situações, esses mesmos universos, num mesmo texto. Foi isso o que fiz na adaptação do *Auto da Compadecida*, que reúne, na verdade, elementos cômicos de vários textos de Ariano (...). (FECHINE, 2008, p. 301).

Quanto à adaptação, o roteiro da peça que foi elaborado para uma minissérie televisual mantém fortes laços com a obra de Suassuna, como Guel Arraes apontou. O diretor diz, no entanto, que a intenção quando levou *O Auto* para a TV não era a de fazer uma obra armorial, mas sim levar para a emissora o que ele considerava o melhor da comédia brasileira. E a comédia era ambientada na região que ele havia nascido, portanto, memória e referencial cultural ele já trazia de suas raízes.

Embora a motivação na realização do produto não tenha se dado a partir de uma preocupação com o movimento armorial, Guel quis se manter no Universo de Ariano. Exemplo disso são os outros elementos fílmicos, para além do roteiro, que o diretor se preocupou em incluir no projeto. A música, produzida por João Falcão, é uma prova desse comprometimento. “Quando o João sugeriu a música do *Sa Grama*²⁶, por exemplo, foi por achar que daria mais leveza do que o *Romançal*, que é uma música que se prestava mais ao drama, mais “espanholada” (FECHINE, 2008, p. 307). A fotografia, que também deveria atender às necessidades da TV, manteve-se dentro do Universo de Suassuna. Guel sintetizou o Nordeste dos anos 1930 realçando elementos de origem medieval. Ele cita o chão das casas dos personagens feitos com tijolos descentrados que figuram nas duas épocas. E a

²⁶Grupo musical pernambucano que, com assumida influência do Movimento Armorial, faz uma releitura erudita da música popular (frevo, maracatu, baião etc.). O grupo foi formado no Conservatório Pernambucano de Música, por idéia do flautista Sérgio Campelo, ex-integrante do Quarteto Romançal.

indumentária, tais como as de João Grilo e Chicó, assemelham-se às de um Nordeste servo-medieval (FECHINE, 2008, p. 308). Guel retratava a inspiração medieval, como uma característica atemporal, para aplicar na construção cênica, quando salienta que:

Para tentar manter-me fiel a esse universo, fiz uma primeira pesquisa na região do Crato, levando inclusive a diretora de arte, Lia Renha. O que a gente tinha definido previamente era esse conceito de fazer um Nordeste medieval, que, por isso mesmo, ficaria atemporal, ou seja, ficaria clássico. Observamos as construções, os interiores das casas, encontrei pessoas, tipos, com uma camerazinha, captei muitas entrevistas. Como era um lugar em que eu conhecia muita gente, recebi muita ajuda, muitas dicas: “ah, fulano é uma figura, conta uma história...”, e por aí vai. Gravei alguns tipos, gravei a feira. Ficamos no Crato três a quatro dias, a diretora de arte não conhecia nada desse universo até então. Depois, viemos de carro e passamos por Taperoá, mas não era ainda para definir, e sim para dar um direcionamento. Mas foi justamente nessa viagem que escolhemos Cabaceiras, perto de Taperoá, como locação. (FECHINE, 2008, p. 308).

A preocupação, portanto, na síntese da obra audiovisual era mais com a questão do popular. A de um trabalho que pertencesse à televisão. É neste sentido que o romance entre Chicó e Rosinha é explorado. Romance que na obra original não existe, mas que amplifica o discurso narrativo televisual. A música, os enredos, tonalizam a adaptação mais popular e esta era a intenção de Guel.

O Auto fez parte de um projeto especial de adaptação de obras e clássicos da literatura nacional. Dos quais Guel havia trabalhado com textos de Machado de Assis, Artur Azevedo, dentre outros. Foram obras que aproximavam o grande público dos textos literários. Todas as obras em comum, possuíam o espírito do grupo com as preocupações metalinguísticas. Como reitera Guel, no caso do *Auto*:

O *Auto* está inserido dentro desse conjunto de intenções. Ele foi feito depois porque era o meu xodó; eu precisava de mais espaço, tinha uma responsabilidade diferente, porque eu conhecia o autor e era ambientado na minha terra. Do ponto de vista profissional, O *Auto* não era diferente, fazia parte desse investimento e amadurecimento com as adaptações. De todas as comédias que a gente adaptou, ela era a mais completa, a mais testadamente “popular”. O *Auto* da *Compadecida* é montada em colégio, como na França montam peças populares de Molière. Todo mundo já conhece o texto, só querem ver como estão montando, e era esse o desafio profissional. Mas, do ponto de vista afetivo, tinha uma diferença pra mim, sim. Essa adaptação era carregada de uma série de informações afetivas, de emoções, que representavam uma proximidade maior entre a minha vida pessoal e o que eu fazia na TV. (FECHINE, 2008, p. 308).

Esse fato só retifica a importância desta obra enquanto produto e enquanto marco. Não obstante, inauguraria na Rede Globo uma estratégia comercial de sucesso, protagonizada com os produtos do tipo “dois em um”, a TV como produtor e agente criador de produtos concebidos para transitarem entre os meios. A minissérie foi bem recebida pelo público com índices altos de audiência. O filme, por sua vez, que levou mais de 2,1 milhões²⁷ de espectadores ao cinema evidenciou o papel da televisão brasileira como meio proponente. (FECHINE, 2009, p. 1)

Esse inovador diálogo entre os meios logrou a Guel Arraes a inscrição do nome do diretor como pioneiro no discurso fílmico brasileiro. O experimentalismo é marca do seu trabalho. Seu trabalho é sempre orientado pelo hibridismo, utilizando recursos metalinguísticos desconstruindo linguagens e fórmulas consolidadas de outros meios. Na realização de produtos para a TV, as minisséries, sobretudo, ele recorre a elementos mais difundidos no Cinema. *O Auto* é uma espécie de “colcha de retalhos”; as formas como se articulam os elementos revelam recorrência ao cinema; os procedimentos reforçam a intenção. Neste sentido e de acordo com Figuerôa:

(...) O primeiro deles já pode ser detectado nas sequências iniciais de *O Auto* quando o diretor apresenta imagens da *Paixão de Cristo* realizada no período que se convencionou denominar cinema dos primeiros tempos, fase em que as obras cinematográficas eram rodadas em películas em preto-e-branco e não eram sonoras. O recurso narrativo, com sua carga metalinguística, não deixa de ser uma maneira de o diretor estabelecer, já no início do seu texto audiovisual, uma ponte com o cinema, como se apontasse, por meio de tal estratégia, seu desejo de revelar ao espectador o processo de hibridização que vai marcar todo o produto por ele realizado. Desse modo quem assiste às várias versões de *O Auto*, constata a possibilidade de meios diversos de expressão imagética estabelecerem uma relação, independentemente da origem dos seus suportes. Tanto na série exibida na televisão quanto no filme levado aos cinemas e na versão para homevideo, o filme *A Paixão de Cristo* é introduzido na narrativa como elemento diegético, que conduzirá a apresentação dos protagonistas do trecho – no caso João Grilo (Matheus Nachtergaele) e Chicó (Selton Mello) -, e também como fundo para os créditos de abertura. A diferença, na versão para televisão, é que o uso da *Paixão de Cristo* é mais amplo, pois a trama serve-se da exibição do filme sacro para desencadear as peripécias que revelam o caráter burlesco dos personagens. (FECHINE, 2008, p. 156).

Com relação a intertextualidade, a obra de Arraes utiliza citações visuais do cinema primitivo. *A Paixão de Cristo*, anteriormente citada por Figuerôa, por exemplo, mostra alguns

²⁷Dados da Agência Nacional do Cinema (ANCINE)

truques dos filmes dos primeiros tempos, como a colorização aplicada na película e certos efeitos cinematográficos que eram usados no Teatro do século XIX e início do XX. A estrutura técnica utilizada na sequência dos créditos iniciais, a já apontada cena com a exibição do filme *A Paixão de Cristo*, revela outro caráter da intenção do diretor, por meio da metalinguagem, que é a de narrar os acontecimentos por meio do próprio audiovisual, antecipando a ação dramática. Pois, parece haver uma analogia entre a vida de Jesus Cristo com a de João Grilo (Figuras 3 a 6).



Figura 3: Jesus Cristo perseguido pelos soldados romanos.



Figura 4: Jesus Cristo sendo humilhado.



Figura 5: A morte de Cristo.



Figura 6: A ressurreição de Cristo.

Nesta perspectiva, ao observarmos toda a trajetória dos trechos do filme presentes na abertura, podemos fazer uma comparação com o próprio destino do personagem. Uma vez que João, tal como Cristo, é perseguido pelos poderosos da cidade, remetendo à cena em que Jesus é perseguido pelos soldados romanos e depois humilhado em praça pública. João também é humilhado pela sociedade, vide a cena em que Dona Dora dá para a cachorra um bife suculento enquanto João passa fome. (figuras de 7 a 10)



Figura 7: João Grilo perseguido pela sociedade.



Figura 8: João Grilo humilhado pela patroa.



Figura 9: A morte de João Grilo



Figura 10: A ressurreição de João Grilo.

A continuação da vinheta revela Cristo sendo crucificado e depois ressuscitando. O mesmo é o destino de João Grilo que morre baleado por Cabra e ao final da trama ressuscita. Essa relação que Arraes constrói em sua Tradução Intersemiótica é a de aproximação entre o divino e o mundano, relação esta que é uma das tônicas desta narrativa. Outro exemplo pode ser aplicado na sequência do julgamento e que portanto reforça o caráter híbrido da produção, é aquela que ocorre na capela de Taperoá. Sequência esta que envolve quase todos os núcleos da minissérie. Os personagens se apresentam a uma espécie de tribunal celestial formado por Emanuel, o Jesus Cristo (Mauricio Gonçalves), o Diabo (Luís Melo) e Nossa Senhora, a Compadecida (Fernanda Montenegro).

Na sequência efeitos cenográficos juntamente com a computação gráfica são manipulados e remontam também ao cinema dos primeiros tempos. Basta lembrar dos filmes de Georges Méliès e seu jogo ilusionista de efeitos na tela. Embora o uso de recursos tecnológicos contemporâneos, como o processo de kinescopia²⁸, por exemplo, na intenção de não estourar o orçamento, pois os efeitos especiais gerados em formato eletrônico encareceriam a produção caso as cenas fossem refeitas para o cinema, o resultado remete às trucagens e técnicas dos primeiros filmes do cinema. Por meio do qual o processo dos efeitos visuais era obtido por meio do cenário ou da manipulação na película.

Nesta sequência do julgamento dos pobres sertanejos, quando a Compadecida aparece há uma transposição da imagem dela pintada na parede da igreja para o rosto da personagem. Neste trecho há a utilização de processos de fusão e de superposição de imagens, recurso que era muito utilizado, também, nos primórdios da história do cinema. (Figuras 11 a 13)

²⁸Transcrição de imagens em vídeo para cinema.



Figura 11: A Compadecida.



Figura 12: A compadecida: transposição.



Figura 13: A Compadecida: imagem.

O mesmo ocorre nas histórias fantásticas que Chicó narra. A imagem que acompanha o voice-over é em preto e branco mesclando animações inspiradas em pinturas de artistas primitivistas, como as feitas para os folhetos de cordel (Figuras 14 a 16).



Figura 14: História de Chicó Parte I.



Figura 15: História de Chicó Parte II.



Figura 16: História de Chicó Parte III.

Há, ainda, no processo de absorção da tradição do cinema dos primeiros tempos, recorrência ao gênero burlesco²⁹, cujo um de seus desdobramentos é a comédia maluca. Na obra, as situações cômicas, sobretudo as representadas por João Grilo e Chicó, são marcadas pelo uso de *gags*³⁰ e jogos de cena que reforçam o caráter de improvisado da cena. Portanto, o diretor organizou a narrativa intercalando as situações burlescas com elementos da farsa teatral. Então Guel trabalha com duas frentes em *O Auto*, dois níveis de articulação: equívocos/quiproquós e a mise-en-scène carregada por efeitos próprios ao cinema burlesco. E essas características são fortemente marcadas pela figura de João Grilo, como salienta Figuerôa:

Em *O Auto*, são as peripécias de João Grilo que vão evidenciar, com mais clareza o processo de realização de Guel, cuja referência, como apontamos acima, é a comédia maluca. Esse processo implica a obtenção de planos eficientes para dar conta da encenação, que deve ser guiada por enquadramentos primários e marcação detalhada dos movimentos do ator no set de filmagem. Ele segue assim, de uma maneira geral, as regras do cinema burlesco, não explorando paisagens, nem planos de contra-luz, que só ganham expressividade na tela do cinema. Seria um desperdício rodar tais planos, sabendo que eles não seriam percebidos pelo espectador na tela do vídeo e também não são exigências para se conseguir um resultado eficaz em comédias. Em sequências-chave da narrativa, observamos, dessa forma, o uso de planos curtos, o que proporciona aumento da velocidade do ritmo da narrativa, tornando-a mais ágil, contudo, a partir de posicionamento estático da câmera, ficando a dinâmica da sequência a cargo da dinâmica interna dos planos fragmentados. (FECHINE, 2008, p. 158-159).

Tem-se, também, recorrência ao gênero do cinema nacional, a chanchada que era um gênero hegemônico entre as décadas de 40 e 50 no cinema nacional. Uma das características destes filmes era o burlesco, também, e as histórias dos heróis geralmente narravam o cotidiano dos habitantes dos centros urbanos, ou personagens recém-chegados na capital, os personagens de João Grilo e Chicó possuem traços desse tipo: “recusam-se a ocupar uma posição fixa na hierarquia social e são subtrabalhadores, trapaceiros, preocupados apenas com o sustento imediato, sempre envolvidos em uma busca obsessiva por dinheiro”.(FECHINE, 2008, p. 159).

²⁹O burlesco, no cinema, tem seu período áureo entre os anos 10 e 20, do século passado, sofre breve período de crise com o surgimento do som, mas ganha novo alento na primeira metade dos anos 30.

³⁰Um dos efeitos do burlesco para o qual o ator parece improvisar e que é produzida visualmente a partir da manipulação de objetos e situações inusitadas (FECHINE, 2008, p. 157)

Outros elementos reforçam - além dos já citados, como a literatura de cordel, a cenografia e indumentária que remetem à Idade Média, a linguagem vinda do teatro, o Cinema por meio das imagens do filme *A Paixão de Cristo*, a linguagem cinematográfica, de fato, através da decupagem da cena do julgamento na Igreja (Figuras 17 e 18) - a construção do audiovisual imbuído de estruturas híbridas. Outros exemplos também comprovam este caráter e se tornam importantes comentar.



Figura 17: Cenário do “julgamento divino”.



Figura 18: Os julgados.

A estrutura videográfica (grafismo televisual)³¹ da minissérie está repleta de citações, por meio das vinhetas e da tipologia utilizada na construção dessas. Observamos, por exemplo, o caso da cena dos créditos iniciais, com o desfecho sendo requerido pela aparição

³¹Em televisão, denominam-se graphics todos os recursos visuais (design gráfico, lettering, logotipos), em geral dinâmicos e tridimensionais, destinados a construir a “identidade” visual da rede, do programa ou dos produtos anunciados, bem como também as apresentações de créditos, as chamadas e toda sorte de elementos visuais que se sobrepõem às imagens figurativas captadas pelas câmeras(...) (MACHADO, 2005, p. 199)

de uma tela com o título da minissérie. Nesta construção, após as cenas do filme *A Paixão de Cristo* que será finalizada com uma imagem de Cristo andando sobre as águas, há a adição de uma moldura que remete à xilogravura³², na sequência a imagem se funde à tipografia com o nome da minissérie, a própria tipografia – também no estilo xilográfico - que surge com uma cruz no lugar da letra “T”, na palavra *Auto*, remete à simbologia da fé e da ressurreição na religião cristã (Figuras 19 a 21); a construção de um modo geral vai de encontro com a intenção da aproximação do público, descrita por Arraes, com a obra audiovisual.



Figura 19: Cruz sobrepondo a imagem.



Figura 20: O título da minissérie se formando.

³²Xilogravura ou xilografia é a técnica de gravura na qual se utiliza madeira como matriz e possibilita a reprodução da imagem gravada sobre o papel ou outro suporte adequado.



Figura 21: O título da minissérie.

No mesmo âmbito, as vinhetas de passagem de um bloco para o intervalo comercial reforçam a estrutura da minissérie e a relação entre os gêneros (cinematográfico, televisivo e Auto) (MASCARENHAS, 2006, p. 119). De acordo com Balogh, as vinhetas televisuais têm a função, também, de representar a estrutura técnica de todo o texto. Quando diz:

As vinhetas televisivas são, por sua vez, elementos por excelência da estética da repetição televisual, tal como consagrada por Omar Calabrese (ANÁLISI, 1984) e a crítica italiana em geral. Tal repetição entendida no sentido da existencia de um palimpsesto original sempre presente e similar sob a capa do novo que traz apenas algumas variáveis dignas de nota. A vinheta relembra o espectador de que está, de novo, conectado à emissora e à programação que aprecia. O caráter mercadológico da TV leva também ao paroxismo a estética da interrupção, analisada por Paul Virilio (1984) em relação ao cinema. (BALOGH, 2015, p. 49)

Com efeito, as vinhetas de episódio, aquelas que demarcam o título de cada episódio também remetiam à xilogravura com característica da literatura de cordel, por meio das gravuras e também da tipologia. A estrutura da vinheta era direcionada por virada de página de um episódio ao outro, referência direta com o livro de cordel. (Figuras 22 a 24).



Figura 22: Capa do “livro de cordel”.



Figura 23: Página do livro sendo virada.



Figura 24: Título do episódio.

Na cena do julgamento divino mais uma vez confirmamos a existência de elementos híbridos na tradução de Arraes. Que se refere à técnica do cinema documentário, com o diretor utilizando recurso não-ficcional. Algumas fotografias reais de sertanejos pobres são repassadas enquanto a *Compadecida*, ao interceder por João Grilo, justifica a absolvição deste personagem por meio da triste realidade de pessoas iguais a ele. Uma trilha melodramática acompanha esta passagem. *A Compadecida inicia: “João foi um pobre como nós, meu filho (Figura 25). E teve que enfrentar as maiores dificuldades de uma terra seca e pobre como a nossa”*. Em um dos momentos raros em que a comicidade cede lugar a uma atmosfera documental, muito em função da própria fala da personagem de Fernanda Montenegro. A impressão é que a narrativa desloca o espectador, de fato, para a existência de um problema de origem real (Figuras 26 a 29). E então nos damos conta de que João Grilo, em verdade, é um personagem alegórico, que representa a história de muitos sertanejos que convivem com a fome, do sofrimento de viver em uma terra árida, da desigualdade, etc. São incluídas nove fotos na minissérie e dez no filme.



Figura 25: A *Compadecida* intercede por João Grilo.



Figura 26: O pobre sertanejo Parte I.



Figura 27: O pobre sertanejo Parte II.



Figura 28: O pobre sertanejo Parte III.



Figura 29: O pobre sertanejo Parte IV.

Resgatando as questões que envolvem a estrutura, vale destacar que as duas produções são oriundas de um mesmo roteiro, isto é, comparando as duas versões é possível observar similaridades e dissimilaridades, pois Guel utilizou do mesmo material gravado para a produção da minissérie e posteriormente do filme. O diretor explica:

Toppei, estimulado pelo Daniel Filho, fazer todo o trabalho em película, já pensando no cinema, ainda que esta fosse a última coisa que eu fizesse na emissora. E, “sem querer querendo”, o projeto nos deu ânimo criou uma estratégia nova, que, no final, deu muito prestígio ao grupo e à televisão. No caso de *O Auto*, o filme é, de certa modo, um subproduto da televisão porque passou lá primeiro. No entanto, foi muito elogiado, foi um sucesso de público, foi bom até para a estima da TV, com todo o debate que gerou. Considero que fizemos, então, dois gols porque *O Auto* tanto deu um ânimo para o nosso trabalho na televisão quanto ajudou na criação de uma nova estratégia da Globo Filmes, que deslanchou depois disso. A Globo Filmes não se propunha originalmente a fazer isso: a transformar projetos de minissérie em filme. A idéia era produzir cinema de roteiro original. Essa associação da Globo Filmes com a televisão foi totalmente fortuita. Surgiu dessa percepção de que se podiam fazer coisas na televisão que não eram descartáveis. Hoje, muitos trabalhos da TV já são feitos em filme, pensando em desdobramentos. (FECHINE, 2008, p. 315-316).

Eis, então, que da concepção de *O Auto da Compadecida*, um roteiro se transformou em dois para atender aos diferentes meios. O roteiro da minissérie é composto por vinte e sete cenas, enquanto para a versão cinematográfica ele possui vinte cenas. Para a reformatação em filme, Arraes subtraiu algumas dessas cenas, mas não incluiu nenhuma nova (OLIVEIRA, 2011, p. 31). As cenas da minissérie são:

1. Créditos iniciais
2. Cinema na Igreja
3. Emprego na Padaria
4. Confissão de Dora
5. Benção para a Cachorra
6. Major Antônio Moraes
7. A morte da cachorra
8. O testamento
9. Explicações para o Bispo
10. Encontro com Chicó
11. O Gato que “descome” dinheiro
12. A morte de João Grilo
13. Pedindo emprego ao Major
14. A chegada de Rosinha
15. Presentes para Rosinha
16. Duelo com Chicó
17. Pretendente
18. Uma noite com Dora
19. Divisão do dinheiro com o Bispo
20. Invasão dos Cangaceiros
21. Gaita milagrosa
22. O julgamento final
23. Apelando para Nossa Senhora
24. A volta de João Grilo
25. Chicó e Rosinha casados
26. O dinheiro da porca
27. Créditos finais

De acordo com as notas de produção que acompanham os DVD's da minissérie e do filme, as cenas extraídas da minissérie para a reconfiguração em filme foram: Cinema na igreja; Confissão de Dora; O testamento; O gato que “descome” dinheiro; A morte de João Grilo; Uma noite com Dora e Divisão do dinheiro com o Bispo. E, ao realizar a transmutação da minissérie para o filme, percebemos que a supressão das cenas constituem a eliminação de

elementos secundários, que não interferiam diretamente na construção dramática. Algumas histórias do Chicó, algumas traições de Dora (esposa de Eurico) por exemplo. Já, algumas estruturas técnicas permanecem, como é o caso da cena de abertura na qual João Grilo e Chicó anunciam a exibição do filme *A Paixão de Cristo*, assim como a cena do julgamento divino; ambas permanecem inalteradas.

No entanto, uma das diferenças do filme é a apresentação dos créditos e do título do filme (Figuras 30 e 31). Diferentemente da minissérie, em que há uma técnica de fusão da imagem de Jesus Cristo com a tipografia no título, no filme este recurso não aparece, ao invés disso o filme paga o título do filme apenas com a tipografia, eliminando a moldura característica da xilogravura.



Figura 30: Título do filme.



Figura 31: Créditos do filme.

O motivo, dentre outros, pode ser expresso quando Arlindo enfoca:

Mas a verdade é que o cinema, em razão de sua insistência na vocação realista, jamais conseguiu assimilar essas inovações gráficas e plásticas às suas próprias estruturas figurativa e narrativa e essa é a razão por que, depois de três ou quatro minutos de estonteante modernidade, por ocasião dos créditos de apresentação, os filmes retornam monotaneamente a modelos dramaturgicos e pictóricos típicos do século XIX. (MACHADO, 2005, p. 198)

Neste aspecto, a ausência das artes da abertura, da vinheta propriamente dita, é dispensável no Cinema, pelo fato da obra ser mais compacta e no caso televisivo, haver a necessidade para reafirmação da tônica da narrativa, por meio da repetição, pois a audiência da TV é mais dispersa e a utilização gráfica auxilia na construção de sentido, muitas vezes.

Nesta etapa de construção da análise de *O Auto da Compadecida*, debruçaremos-nos aos processos de reordenação da narrativa. Ou seja, na estrutura de montagem do audiovisual, por meio da elaboração do estudo de Yvana Fachine e Alexandre Figueirôa, com a teoria da montagem em módulos, já verificada em linhas anteriores deste texto.

Na construção da ação dramática é necessário, antes, categorizar as linhas narrativas que compõem a adaptação³³, por meio de seus personagens. Assim, temos um sujeito em busca de um objeto de valor, neste caso representado por João Grilo, que procura melhoria de vida e sobreviver em uma região marcada pela miséria (sertão nordestino) e Chicó, que também pobre, enfrentará um anti-sujeito, que neste caso é representado pelas personagens que constroem a figura do poder e da opressão, como o padre, o coronel, o padeiro, o cangaceiro, o valentão da cidade. Os conflitos que se instauram na trajetória do sujeito em busca da sobrevivência são articulados a partir da reunião de *episódios* nos quais João Grilo e Chicó se envolvem. Essa estrutura das partes em episódios Fachine e Figueirôa explicam como sendo:

O emprego do termo episódio para descrever as partes que compõem o todo narrativo não foi por acaso: espelha a própria estrutura do percurso narrativo do sujeito que, reproduzindo, aqui, o modo de organização da minissérie (episódios justamente), constituiu-se a partir de um conjunto de ações incidentes ligadas à ação principal, pois possuem, em si mesmas, um início e um desfecho. Em função dessa estrutura, a busca do sujeito por seu objeto de valor (a manutenção e melhoria de vida) não obedece, em *O Auto da Compadecida*, a uma trajetória com um ponto inicial e final bem marcados (um sujeito que, disjuncto do seu objeto de valor, desenvolve uma determinada ação

³³ “Adaptar” significa transpor de um meio para outro. A adaptação é definida como a habilidade de fazer “corresponder ou adequar por mudança ou ajuste” – modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação. (FIELD, 1995, p. 174).

que, ao final, transformará o seu estado inicial, tornando-o conjunto ao objeto de valor). (FECHINE e FIGUEIRÔA, 2008, p. 208).

Neste sentido, desde a peça de origem de Ariano Suassuna, o fluxo narrativo em verdade é o conjunto das histórias vividas por João Grilo e Chicó, por meio das situações e personagens que vão se cruzando nesta luta pela sobrevivência. E então que a linha de desenvolvimento da narrativa principal condensa a sucessão de episódios envolvendo os protagonistas. Dessa forma, com a narrativa principal sendo estruturada na forma de episódios, a TV e o Cinema, por consequência, beneficiaram-se dessa estrutura em blocos em seu processo de Transmutação. Pois, Guel teve mais liberdade para trabalhar com esses episódios, e até mesmo com episódios baseados em outras peças. No caso da Transmutação da minissérie para longa-metragem, pelo contrário, ele suprimiu alguns episódios, utilizando-se da montagem em módulos. “Em *O Auto da Compadecida*, essa montagem “em módulos” depende do mesmo princípio de prossecução e acumulação narrativas, operando agora, na (re)ordenação de episódios”. (FECHINE e FIGUEIRÔA, 2008, p. 209).

Nesse contexto, há também uma linha de desenvolvimento definida por uma ação principal (sobreviver) que, por meio das ações secundárias (mentir, trapacear, fingir-se de morto, etc) transformará o estado do sujeito que do seu ponto inicial o qual está afastado do seu objeto de valor (sobrevivência, vida digna) chegará a um estado final, com a resolução desse desejo. Nessa perspectiva, a linha de desenvolvimento da narrativa depende da acumulação dos episódios. Uma vez que as situações promovem a trajetória da busca do sujeito. O eixo de organização na montagem da minissérie, com efeito, é mais paradigmático (presidido pelo sentido da acumulação) que sintagmático (presidido pelo princípio da sequencialidade).

Pois, no processo de montagem, para a adequação do percurso da busca do sujeito, pode-se aplicar o episódio A ou o B ou o C (princípio acumulativo) e não necessariamente esses episódios de forma sequencial (princípio sequencial). O montador, ao estabelecer conexão entre os episódios, estabelece entre eles também relação de interdependência; mas a maioria das narrativas secundárias assume em relação à principal a forma de episódios, com certa autonomia e passíveis, portanto, de reordená-las em relação ao eixo de organização prossecutivo, sem, entretanto, comprometer o percurso narrativo do sujeito. Então que, resgatando a linha de desenvolvimento da ação dramática, por meio da articulação dos dois tipos distintos de episódio (sequências e situações) compreenderemos como se deu a escolha da reordenação ou supressão desses episódios na transformação da minissérie para o Cinema.

Fechine e Figueirôa classificam, dentro da estrutura da narrativa, dois tipos de episódios: *episódios-imbróglio* e *episódios-piada*. Estes se caracterizam por não manifestarem as ações secundárias (mentir, fingir) da trama, e que não agem diretamente na ação principal (sobreviver). São situações cômicas que atrelam seu caráter à cultura popular dos textos de Suassuna, como as histórias de adultério de Dora, ou as histórias fantásticas de Chicó. No primeiro caso, ao contrário, os episódios-imbróglio participam da construção da trajetória do sujeito. São as ações envolvendo João Grilo e Chicó, que, na tentativa de sobreviverem ou melhorarem de vida, planejam alguma trapaça com os poderosos da cidade. Exemplos como o episódio do enterro da cachorra em latim, o gato que “descome” dinheiro, etc. Com relação aos episódios-piada, que não têm interferência direta na ação dramática Fechine e Figueirôa destringem:

Por seu caráter “acessório”, ilustrativo, meramente anedótico, a maioria desses episódios-piada foi suprimida na transformação da minissérie em filme, constituindo-se numa das formas mais fáceis de “enxugamento” do material exibido na TV. Comparando as duas versões, observa-se, ainda, que a supressão dos episódios-imbróglio obedeceu, basicamente, a um critério: a existência de uma relação de coordenação ou subordinação, entre eles e/ou entre cada um deles e a narrativa principal. Ainda que cada episódio seja dotado de uma linha de desenvolvimento própria (encerram, em si mesmo, um começo e um fim), é possível notar que o sentido que alguns deles adquirem na linha de desenvolvimento principal depende ou independe de outros que os antecederam. Não há, por exemplo, uma relação de subordinação entre o episódio em que João Grilo engana o padeiro e outro no qual enrola o major, ou entre este e aquele em que ludibria o cangaceiro. Trata-se, aqui, apenas de narrativas secundárias, coordenadas por uma narrativa principal (o percurso definido por todas as artimanhas do “amarelo sabido” para sobreviver. (...). (FECHINE e FIGUEIRÔA, 2008, p. 211).

Um exemplo contrário a esta relação pode ser verificado entre o episódio que Chicó enfrenta o Cabo Setenta e Vicentão, e com a ajuda da artimanha de João Grilo consegue eliminar os dois da disputa do coração de Dona Rosinha (Figuras 32 a 37) e aquela outra situação em que Chicó vai à casa do major para pedir a mão de Rosinha em casamento. Há, entre essas duas situações uma relação de subordinação.



Figura 32: Rosinha.



Figura 33: Os pretendentes de Dona Rosinha.



Figura 34: O encontro entre Chicó e Rosinha.



Figura 35: Vicentão e Dona Rosinha.



Figura 36: Cabo 70 e Dona Rosinha.



Figura 37: Chicó e Rosinha.

Pois, o episódio do pedido de casamento de Chicó (Figura 38) foi uma consequência da eliminação dos outros pretendentes e que, portanto, não podem ser suprimidos sem prejuízo no sentido e significado.



Figura 38: Chicó e o Major Antônio Morais.

Já no caso das relações de coordenação, a supressão ou inclusão de um episódio não interfere diretamente no sentido do outro, pois a relação constituinte é de interdependência. A figura abaixo ilustra bem esta correlação.

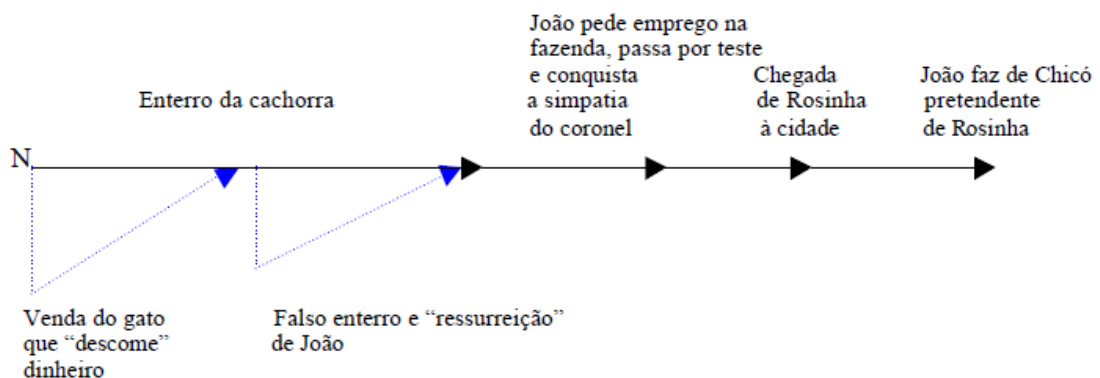


Figura 39: Eixo prossecutivo/sintagmático.

Portanto, todos os episódios-piada mantem entre si relação coordenada e os episódios-imbróglis surgem como via de duas mãos, podendo ser também de relação subordinada. Um outro exemplo referente a esta condição pode ser representado pelo

episódio em que João Grilo vende à patroa, Dona Dora, um gato que “descome” dinheiro (Figura 40). João Grilo se finge de morto (Figura 41) para escapar da patroa, que a essa altura já havia descoberto a farsa e na sequência, após a invasão dos cangaceiros à cidade, João “ressuscita” e traz um recado do “Padim Ciço” para o cangaceiro Severino de Aracaju (Figura 42) e consegue livrar Taperoá do saque.



Figura 40: Dona Dora e o gato que descome dinheiro.



Figura 41: A falsa morte de João Grilo.



Figura 42: Severino de Aracaju.

No filme essas cenas são excluídas, pois não há relação de subordinação e portanto prejuízo para o entendimento da cena seguinte, que ocorre quando João desaparece e vai pedir emprego na fazenda do major Antônio Morais (Figura 43), na sequência João Grilo tenta procurar um pretendente para dona Rosinha – a filha do Major – e esta ação configura uma relação inversa à relação anterior, pois se não houvesse esse encontro entre o Grilo e o Major, o outro episódio que é a apresentação de Chicó, como advogado e fazendeiro (Figura 44), disposto a pedir a mão da filha do major em casamento, não justificaria a ação da cena anterior. Logo, trata-se de uma sequência subordinada.



Figura 43: João Grilo e Major Antônio Morais.



Figura 44: O “rico e fazendeiro” Chicó.

Portanto, nos exemplos anteriores, pudemos observar que a obra de Arraes se configura em “módulos”, em que as sequencias narrativas ora se relacionam de maneira coordenada, ora subordinada. Essa organização sintagmática recobre sobre as narrativas secundárias e a principal, uma relação de subordinação ou pressuposição. No caso do eixo paradigmático, entre as narrativas secundárias e a principal, instaura-se uma relação de coordenação. E essa categorização dá conta de explicar a definição das cenas que permaneceriam ou sairiam da minissérie quando ela fosse transformada em filme.

4) NA TRANSFORMAÇÃO DO AUDIOVISUAL - NO PROCESSO DE MIGRAÇÃO DO CINEMA PARA A TV - VALE O QUE VIER?

4.1) Um discurso fundamentalmente híbrido: Recorrência à elementos audiovisuais de outras origens

Para compreender, antes, as características das narrativas que cobrem-se de elementos tanto do cinema documentário quanto do ficcional e que trafegam por linhas híbridas, faz-se importantefazer algumas considerações relacionadas à categorização dos gêneros cinematográficos. Pois, essa classificação ajuda, sobretudo, a reconhecer o estilo de uma obra para então, ser possível categorizar as características dos diversos estilos de trabalhos audiovisuais. De acordo com Oliveira, em seus estudos sobre ficção científica e hibridação dos gêneros cinematográficos, o gênero compreende maneiras diferentes de classificação de acordo com o segmento, quando diz:

Contudo, embora todos os envolvidos com cinema empreguem o termo, sua utilização se realiza de diferentes maneiras para cada segmento. Barry Langford (2005) diz que, para os realizadores dos filmes, o uso de “gênero” significa organizar as produções de acordo com a expectativa do público, de modo que os riscos comerciais sejam reduzidos. Já para o público, as categorias de gênero servem para diferenciar e selecionar os filmes de acordo com uma intenção ou sensação pretendida. Para os estudiosos, o gênero oferece um método de classificação, muitas vezes historicizante, que estabelece traços familiares entre filmes produzidos e lançados sob circunstâncias diferentes, além de servir para mediar a relação entre as mitologias da cultura popular e os contextos social, político e econômico. (OLIVEIRA, 2011, p. 2)

O autor também explica que para um gênero ser reconhecido enquanto tal, é necessário que uma comunidade reconheça características comuns aos filmes de um determinado grupo ou contexto. O gênero musical (filmes que contavam histórias de amor por meio de danças e músicas misturadas aos diálogos), por exemplo, estabeleceu-se quando muitos filmes começaram a ser produzidos no começo dos anos 30 nos estúdios de Hollywood. Oliveira considera os estudos de Steve Neale para compor a organização do seu trabalho e amplifica o discurso sobre os gêneros cinematográficos dizendo que entre as décadas de 60 e 70, os críticos e teóricos do gênero cinematográfico se baseavam nas teorias dos gêneros literários para aplicar no cinema, de modo que, ainda assim, haviam frentes que lutavam contra essa associação. Nesta perspectiva, o principal motivo do debate era a dificuldade de relacionar divisões e termos da literatura com seus correspondentes no cinema.

Com relação à aplicabilidade do conceito de gênero na cinematografia ela levanta questões que não se adequariam aos estudos literários, como tendências dominantes de um estilo, parâmetros de forma, conteúdo, padrões repetitivos. A cultura de massa, enquanto uma camada de recepção, associa o cinema como uma arte industrial, comercial e mecânica. Esta premissa dá margem para a consideração de que os filmes de gênero, sobretudo os hollywoodianos, “*são planejados para corresponder às expectativas de um público padrão, aumentando a possibilidade de retorno financeiro, o que levaria à produção de mais obras seguindo o mesmo estilo*”. (OLIVEIRA, 2011, p. 4). Os filmes que não se encaixariam neste quadro, isto é, aqueles que transgredissem esses padrões, seriam considerados filmes experimentais ou vanguardistas.

Ainda que a compreensão de um gênero cinematográfico e a sua classificação para a análise fílmica seja importante, é preciso também apontar outra questão que ajuda a identificar um gênero cinematográfico: a iconografia. Assim, de acordo com Buscombe (2005) é possível identificar um gênero pelos elementos imagéticos do filme como a

indumentária, cenário, os objetos de cena, etc. Mas esse critério leva em consideração a representação ao público, que por meio do reconhecimento de uma fotografia icônica, como seria o caso de um gênero *western*, por exemplo, orienta-se através da memória iconográfica convencionalizada. É o conceito de verossimilhança que Neale (2000) explica significar um conjunto específico de expectativas que o público carrega consigo, ao ver uma obra, reconhecendo e compreendendo o enunciado. Dessa forma, se um personagem em cena começa a cantar, ou se algo extraordinário e fora da realidade se apresenta, o espectador consegue reconhecer se tratar de um filme musical ou ficção científica, respectivamente.

Contudo, tais parâmetros ditam um entendimento básico e superficial em relação ao espectador e a verossimilhança pode guiá-lo equivocadamente. Um exemplo disso é o longa *O Labirinto do Fauno* (Guillermo del Toro, 2006) que mistura fantasia e realidade em um jogo de metáforas que combina seres mitológicos em período de guerra civil espanhola.

Entretanto, no que tange ao realizador, isto é, no agente que cria e produz a obra, um filme não necessariamente obedece às regras de um gênero. O gênero funciona como guia para o público, mas o diretor pode seguir os conceitos genéricos (que determinam um gênero), sem, contudo, limitar a sua liberdade de criação. O gênero, dessa forma, pode sofrer influência do produtor cinematográfico e também do próprio público que pode criar uma relação de esgotamento com certa característica ou outra de determinado estilo. Para Nogueira:

Daí também que num dado momento da sua existência todos os gêneros acabem por ver as suas convenções desafiadas e o seu cânone refeito, umas vezes dentro da sua própria lógica temática e dos seus valores estéticos, noutros casos através de estratégias provocadoras como a paródia ou a sátira, e, noutros ainda, acolhendo elementos de outros gêneros na sua arquitetura conceitual. (NOGUEIRA, 2010, p. 13 apud OLIVEIRA, 2011, p. 7)

A própria mudança social e cultural, a temporalidade pode possibilitar o surgimento de novos gêneros e as hibridizações por meio do qual ascendem os sub-gêneros. Um filme por si apenas pode compreender elementos que o coloque em mais de uma categoria de gênero, exemplo: comédia romântica, comédia dramática. A própria categorização de gênero nunca se lançou homogênea, mesmo nos primórdios do entendimento fílmico como assinala Oliveira:

Em *Film/Genre*, Rick Altman propõe uma abordagem semântico-sintática-pragmática dos gêneros cinematográficos. Segundo o autor, o gênero enquanto fenômeno ocorre no cruzamento ou interseção dos eixos semântico (conteúdo narrativo) e sintático (estruturas nas quais se inserem os elementos narrativos) (1999, p. 90). Altman observa que, mesmo no contexto do cinema industrial de Hollywood, o paradigma clássico de gêneros puros nunca foi a regra, mas sim a exceção. O autor assinala que o paradigma

romântico da hibridação de gêneros era o mais frequente mesmo na época de ouro do *studio system*. Altman constata que o ideal clássico de gênero “puro” contrariava aspirações econômicas/mercadoológicas norteadoras da produção cinematográfica de gênero, e cita como exemplo o caso de *O Monstro da Lagoa Negra* (*Creature from the Black Lagoon*, 1954), de Jack Arnold, filme “híbrido” de “*monster movie*” e ficção científica (ALTMAN, 1999, p. 90). A abordagem semântico-sintática e pragmática do cinema de gênero proposta por Rick Altman prevê a possibilidade de um filme mobilizar a semântica de um determinado gênero e a sintaxe de outro, além de resgatar o papel do espectador no processo (1999, p. 210). A ideia de gênero como ponto de articulação ou território permeável, movediço, chama atenção para o caráter híbrido dos filmes, abrindo novos horizontes para o estudo de intercâmbios culturais e do intertexto. (OLIVEIRA, 2011, p. 7)

O desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação, como há muito já mencionado nesta dissertação, com a possibilidade da digitalização e mensagem instantânea, facilitou a troca de informações de diferentes lugares e tornou as identidades ainda mais fluidas, o que favoreceu a ascensão dos gêneros cinematográficos híbridos. Logo, a fronteira entre ficção e realidade se tornou flexível e impulsionou novas relações de produção audiovisual, de modo que o traço que distingue essas duas frentes narrativas em relação ao espectador – de um lado o documentário que busca asserções sobre o mundo que nos é exterior e do outro a ficção que pressupõe um pacto do espectador com o universo ficcional apresentado – passou a ser menos ensaísta e mais funcional. Com efeito, embora existam as especificidades de cada gênero, as aproximações e cruzamentos são possibilitados de acordo com a intencionalidade do realizador do filme, de acordo com Costa:

O documentário jamais deve ser entendido como um gênero de contornos precisos. Desde o cinema-verdade e a multiplicidade de aspectos da realidade, passando pela incorporação de elementos típicos do documentário – equipamentos leves, som e imagens sincronizadas, roteiro mínimo em cima de personagens reais; pelo cinema ficcional do pós-guerra – o neo-realismo, a *nouvelle vague* e o cinema novo –, até o cinema experimental, houve a fluidez das fronteiras entre o documentário e a ficção, entre o real e o imaginário. (COSTA, 2007b, p. 21).

Muitos longas de ficção passaram a utilizar recursos típicos do cinema documentário e o contrário também ocorreu, elementos ficcionais na construção da narrativa documental. Este caso é especialmente importante de ser discutido, pois culmina na formatação do audiovisual que iremos analisar ao longo deste trabalho. Assim, a minissérie *Tim Maia – Vale o que vier* que foi um filme reeditado para atender à televisão, em sua nova construção, mescla elementos do cinema documentário como depoimentos e vídeos e dita uma nova

ordem à percepção do espectador que passa a se atentar a outros motivos da performance ficcional da obra. Por isso, antes, faz-se importante considerar alguns aspectos do gênero ficcional e documentário a fim de esclarecermos algumas considerações na análise fílmica.

Das práticas das narrativas ficcionais, do entendimento do cinema clássico hollywoodiano, podemos elencar alguns aspectos que David Bordwell aponta em *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios* (2005) como: a representação, estrutura e o ato; a apresentação de personagens definidos, os conflitos entre os personagens com outros, a resolução do conflito em um final com uma vitória ou derrota decisivas. Existe, ainda, de acordo com Bordwell (2005, p.279-280) uma insistência em os manuais de roteiro hollywoodianos se pautarem em uma fórmula que cria uma espécie de analogia entre personagens, cenários e situações e todo paralelismo é subordinado a um movimento de causa e efeito.

No final clássico, o autor diz que ele pode ser problemático em outro sentido, ainda que resolva as duas linhas causais principais, questões menores, como as narrativas secundárias, podem ficar pendentes: *“a medida que os personagens interagem, a cena é segmentada em imagens mais próximas de ação a reação, enquanto o cenário, a iluminação, a música a composição e os momentos da câmera ajudam a acentuar o processo de formulação de objetivos.”* (2005, p. 291). O público é absolutamente controlado, pois a construção de hipóteses prováveis, as histórias orientadas para o suspense geralmente é uma maneira de ajustar a dramaturgia às exigências da situação de fruição. Com efeito, o modelo ficcional contemporâneo ainda se inscreve em algumas dessas características. Neste aspecto, para Coelho e Costa:

Os filmes que se inscrevem na herança do cinema clássico, cuja matriz encontra-se em Hollywood e até hoje é dominante, agem a partir da prerrogativa de que, como explica Aumont (1995), a instância narrativa é “diluída” na “procura pela construção de uma coerência do universo diegético. No caso específico das ficções, é esse regime de absorção diegética um dos principais traços do gênero, e sua condição fundamental é a de que o público adote uma postura de espectador-voyeur em relação ao filme, sabendo-se protegido pelo muro invisível da ficção. Esse pacto espectador-cineasta, ou espectador-filme, foi descrita por Carriere como “uma total fraude”, na medida em que “consentimos, em geral, alegremente, em ser enganados” (1994, p. 56-57). (COELHO e COSTA, 2015, p. 3)

Outra característica recorrente deste cinema é o ocultamento do dispositivo. Isto é, o filme esconde as suas marcas de enunciação, em que a narração clássica tende a ser onisciente, de modo que a narração nunca se reconhece dirigindo-se ao público. A continuidade, outro aspecto do cinema clássico hollywoodiano contribui também para a

construção da diegese fílmica. A montagem, então, é preparada para que o espectador não sinta o corte, em um jogo de reações de causa e efeito, a imagem sempre se associa a anterior e a que vem em seguida; uma técnica que serve para ocultar o aparato. Outros aspectos que compõem a característica do cinema de ficção podem ser representados pela música incidental que tem a intenção de criar outros mundos e diferentes atmosferas em uma cena; a voz-off também costuma surgir com frequência neste gênero, é um recurso que não quebra a diegese do filme, pois sempre se refere a um personagem que pertence ao contexto da história. De um modo geral, ainda que existam rupturas com certos códigos e convenções da tradição clássica realista, o âmago do cinema de ficção segue, em geral, um mesmo ponto, a apresentação de uma história por meio de um sistema verossímil que cria relação de coerência com o universo diegético representado, na intenção de construir a representação com impressão de realidade.

O documentário, por sua vez, tem como base e destaca o seu gênero com o pressuposto da representação da realidade e que, por um certo momento manteve a falsa impressão de que as imagens que o espectador acompanhava, como sendo aquelas situações presenciadas pelo cineasta, seguiam como verdade. De acordo com Coelho e Costa (2015) foi durante as décadas de 20 e 30 que a maneira de enxergar a realidade do cineasta suplantou a habilidade do dispositivo de registrar fielmente a realidade. Entretanto, a compreensão da relevância do olhar do cineasta não se firmou e o documentário ainda era visto como um espelho da realidade.

No início do século XX os próprios realizadores do documentário não encaravam seus filmes como um retrato da realidade. Em *Nanook, o esquimó* (1922) de Flaherty, por exemplo, o filme se aproxima à gramática das ficções cinematográficas quando reencena hábitos que não mais existiam entre os esquimós e adota técnicas narrativas do drama para a construção do seu registro. De modo equivalente, Dziga Vertov enxergava o cinema como uma reorganização dos registros da câmera, um processo permanente de interpretação, importando-se mais com a montagem e encarando a câmera como um olho que transcendia a visão humana. De acordo com Coelho e Costa:

Dessa forma, é possível concluir que a visão do documentário enquanto artefato manipulável pelo realizador está nas origens do próprio gênero, como nos faz notar Da-Rin: “Ao contrário de um espelho que reflete a natureza e a sociedade, é como uma ferramenta para transformá-la que o documentário é assumido por aqueles que lançam as bases de sua tradição.” (ibidem, p.93). No entanto, desde as atividades pioneiras dos documentaristas citados, a história do gênero foi marcada por diversas tendências que utilizavam técnicas e estéticas bem variáveis. A partir do advento do som, prevaleceu o que Bill Nichols (2009) chama de

documentário de modo expositivo, no qual o argumento é veiculado por letreiros ou narrados em *off*, modo este que permaneceu por muito tempo hegemônico no campo do documentário.(COELHO e COSTA, 2015, p. 5).

Já nos anos 60, no contexto do aparecimento dos dispositivos portáteis que permitiam a sincronia entre o som e a imagem havia maior diversidade na técnica do cinema documentário. Neste momento, de acordo com Coelho e Costa duas tendências antagônicas surgem; o cinema direto americano (que se encaixa no modelo observativo, segundo a categorização implantada por Nichols) e o cinema-verdade francês (modo participativo). A base do primeiro concebia um tipo de documentário sem interferência dos realizadores, e com pouca edição e montagem. Enquanto que o cinema-verdade francês assumia a subjetividade no documentário, relevando desconfiança em relação à crença da imagem.

O campo do documentário vai se transformando com o tempo e na atualidade consolida outras formas de narrar, como o modo reflexivo que surge para explicitar o processo de produção e o caráter de artefato do filme. Na mesma linha, ascendem os documentários poéticos que também evidenciam a subjetividade do cineasta e o modo performático que enfatiza essa mesma subjetividade oriundas da experiência do próprio documentarista. Com efeito, o documentário passou a ser encarado como um gênero moldável assim como a ficção (modo participativo e reflexivo), possibilitando novos ensaios e experimentações (modos performáticos e poético), ou privilegiando a representação (modo expositivo) e também passível de captar a realidade (modo observativo). De acordo com Bill Nichols:

Os modos adquirem importância num determinado tempo e lugar, mas persistem e tornam-se mais universais que os movimentos. Cada modo pode surgir, em parte, como reação às limitações percebidas em outros modos, como reação às possibilidades tecnológicas e como reação a um contexto social em mudança. Entretanto, uma vez estabelecidos, os modos superpõem-se e misturam-se. Os filmes, considerados individualmente, podem ser caracterizados pelo modo que mais parece ter influenciado sua organização, mas também podem combinar harmoniosamente os modos, conforme a ocasião. Os documentários expositivos, por exemplo, continuam sendo a forma básica, particularmente na televisão, em que a ideia de comentário em voz-over parece obrigatória, seja para a série Biography, da A&E, seja para os filmes sobre a natureza do Discovery Channel, seja para os noticiários noturnos.(NICHOLS, 2010, p. 63)

Os modos que distinguem os documentários entre si também servem para distinguir o gênero documentário de outros filmes. Para tornar mais clara a classificação adotada por Bill Nichols (2010, p. 62-63) aos tipos de documentário, abaixo consta um esboço das principais características de cada tipo:

Modo poético: É o modo que está mais próximo do cinema experimental, pessoal ou de vanguarda, ele enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, também destaca passagens descritivas e organização formal. De acordo com Nichols (2010) exemplos são: *A ponte* (1928), *Song of Ceyloti* (1934), *Listen to Britain* (1941), *Nuit et brouillard* (1955), *Koyaanisqatsi* (1983).

Modo expositivo: Esse é o modo que em sua maioria é identificado pelas pessoas como o documentário de uma forma geral. Ao contrário do anterior, ele enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa. Exemplos: *The plow that broke the plains* (1936), *Trance and dance in Bali* (1952), *A terra espanhola* (1937), *Osloucossenhores* (1955).

Modo observativo: Neste modo a câmera – de forma discreta - revela o cotidiano dos personagens que representam o tema. Exemplos: *A escola* (1968), *Salesman* (1969), *Primárias* (1960), a série *Netsilik eskimos* (1967-1968), *Soldier girls* (1980).

Modo participativo: aqui este modo se concentra na interação entre cineasta e tema. De acordo com Nichols: “*A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto. Frequentemente, une-se à imagem de arquivo para examinar questões históricas.*” (2010. p. 62-63). Alguns exemplos são: *Crônica de um verão* (1960), *Solovetsky vlast* (1988), *Shoah* (1985), *Le chagrin et la pitié* (1970), *Kurt e Courtney* (1998).

Modo reflexivo: Ele chama a atenção para as convenções que regem o cinema documentário. Ele aguça a consciência do espectador quanto a construção da realidade que é feita no filme. Exemplos: *O homem da câmera* (1929), *Terra sem pão* (1932), *The ax fight* (1971), *The war game* (1966), *Reagrupamento* (1982).

Modo performático: Assim como o modo poético, também está mais próximo do experimental, pessoal ou de vanguarda, porém, com ênfase no impacto emocional e social sobre o público. De acordo com Nichols (2010), este modo destaca o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Exemplos: *Diário inconcluso* (1983), *História e memória* (1991), *The act of seeing with ones own eyes* (1971), *Línguas desatadas* (1989), e reality shows da televisão.

A recepção é uma questão também revisada por Bill Nichols (2010), ele então considera o documentário em relação ao público, ao afirmar que a sensação de que o filme é um documentário está na mente do espectador e também no contexto da estrutura da própria obra. As experiências do espectador ao assistir um filme e reconhecê-lo enquanto documentário. O espectador traz para si a suposição de que os sons e as imagens do texto se originam no mundo histórico que cada um compartilha entre si. Essa suposição vem da capacidade da imagem fotográfica e da gravação dos sons reproduzir as características

distintivas daquilo que é registrado. Isto é, o conjunto dos dispositivos como a câmera, o tipo de lente, a captação de som, e as imagens produzidas digitalmente alcançarem um efeito semelhante ao que é reproduzido, na intencionalidade destes aspectos se aproximarem das características do verossímil, como no caso do realismo, por exemplo.

Com efeito, os instrumentos de gravação (câmeras, gravadores) são os que ditam o valor documental da obra, com a ideia de documento, no sentido de um registro do evento que é documentado. A imagem serviria como índice do que foi produzido. Surge, neste contexto, a dimensão indexadora da imagem que se refere à forma em que a imagem é moldada para aquilo que ela registra. Nichols exemplifica essa questão com o caso de uma fotografia que registra um menino segurando um cachorro em duas dimensões, trata-se, neste caso, de uma analogia exata da relação espacial entre o menino e o cachorro em três dimensões, então a impressão digital possibilita exibir o mesmo padrão que quem o produziu (neste caso fotografou). Ainda a respeito da dimensão indexadora Nichols complementa:

Analogamente, sons e imagens cinematográficos usufruem de uma relação indexadora com o que registram. Aquilo que registram, com as decisões e intervenções criativas do cineasta, é o que produz os sons e imagens cinematográficos. O cineasta pode filmar o menino e o cachorro com uma teleobjetiva ou uma grande angular, com uma câmera fixa num tripé, ou uma câmera portátil que se move lentamente para a esquerda, com filme colorido e filtro vermelho ou com filme preto e branco. Cada variação nos diz alguma coisa sobre o estilo do cineasta. A imagem é um documento desse estilo; ela é produzida por ele e dá mostras claras da natureza do envolvimento do cineasta com seu tema, mas cada variação também nos diz alguma coisa sobre o menino e o cachorro, algo que depende diretamente da relação real, física, entre essas duas entidades: é um documento não só do que, uma vez, esteve diante da câmera, mas também da maneira pela qual a câmera os representou. Como público, ao assistir a documentários, estamos especialmente atentos às formas pelas quais som e imagem testemunham a aparência e o som do mundo que compartilhamos. (NICHOLS, 2010, p. 65)

Então a suposição de que um som e uma imagem tem relação indexadora com sua fonte tem maior influência no filme documentário do que em um filme de ficção. O documentário, geralmente, é reconhecido pelo espectador como um tratamento criativo da realidade. Não se trata de uma transcrição de registros documentais; os documentários reúnem provas e na sequência as utiliza para construção do seu próprio universo, do seu argumento sobre o mundo. Neste sentido, as cenas e sequências possuem uma relação indexadora com os acontecimentos que representam, mas que o filme como um todo na verdade deixa de ser uma transcrição pura desses acontecimentos, para fazer um comentário e dar opinião sobre eles. O público espera ser capaz de crer no vínculo indexador entre o que se vê e o que ocorre diante

da câmera.

O que ocorre com frequência na categorização dos documentários atuais é uma expansão nas propriedades audiovisuais relacionadas ao gênero. Paralelismo, hibridação ou fusão são novas formas complexas. Também existe, neste esteio, o chamado *Mockumentary*, que se trata de um filme de ficção que se passa por documentário. É uma variação que se caracteriza por ser multimídia pois está na televisão, cinema e internet. O gênero tem fortes raízes com a adaptação para o rádio de *A guerra dos mundos* (1939) de H. G. Wells encabeçada por Orson Welles, assim como *Zelig* (1983) de Woody Allen. O diretor sul-africano Neill Blomkamp, com títulos como *Distrito 9* (2009) e *Alive in Joburg* (2006) são casos recentes, assim como os brasileiros *Recife frio* (2009) de Kleber Mendonça Filho e o curta-metragem *Avós* (2010) de Michael Wahrmann.

De acordo com Leandro Borges (2014) - ao estudar a obra *Faking It: Mock-documentary and the subversion of factuality*, de Jane Roscoe e Craig Hight - o mockumentary possui três variáveis de classificação, todas envolvem de forma mais acentuada as questões éticas em detrimento das questões narrativas. São os três níveis: a paródia, a crítica e a desconstrução. O primeiro caso são os filmes em que a narrativa e o tema apresentados são relacionados com expressões culturais que não pertencem unicamente ao contexto do filme; o espectador reconhece o objeto parodiado. No nível crítico, o filme assume o seu caráter ficcional mas também provoca reflexão por parte do espectador, eles apresentam em sua estrutura uma tensão crítica explícita e a prática documentária. E o terceiro caso se refere aos documentários que tentam esconder a ficcionalidade, no sentido de desconstruir o próprio sentido documentário, a intenção desses filmes é enganar o espectador desconstruindo a credibilidade dos filmes documentários.

Embora as características do documentário formem particularidades, elas não garantem uniformidade. De acordo com Nichols: “*A lógica que organiza um documentário sustenta um argumento, uma afirmação ou uma alegação fundamental sobre o mundo histórico, o que dá ao gênero sua particularidade*”. (NICHOLS, 2010, p. 55). E tanto o documentário quanto a ficção são asserções sobre o mundo histórico. Fato que sustenta uma maior proximidade entre os dois gêneros e propicia a expansão dos documentários híbridos, que são os documentários de fronteira. Os dois principais exemplos são o docudrama e o falso documentário. No primeiro caso Fernão Ramos entende que:

A ficção baseada em fatos históricos, ou docudrama, possui todas as características narrativas de uma ficção, conforme a narrativa ficcional se

configurou na história do cinema. Para representar fatos históricos, o docudrama usa estruturas narrativas marcadas pelo classicismo hollywoodiano. Não é um documentário, pois não enuncia como enunciam os documentários. (RAMOS, 2008, p. 51)

Com efeito, para Ramos o docudrama é a representação de uma realidade histórica que se constrói à base da fantasia em uma estrutura narrativa e o espectador se entretém criando hipóteses sobre o personagem. Já para Arlindo Machado, o docudrama – que para o autor deve ser encarado enquanto documentário híbrido – é entendido como: “*é documentário até certo ponto, mas muitas vezes, sem que nos demos conta, já caímos do domínio da fabulação. Ou vice-versa. Ele fica a meio caminho entre o documentário e a imaginação*”. (MACHADO, 2011, p. 10). Machado cita como exemplo o filme *Jogo de Cena* (2006, Eduardo Coutinho). Neste exemplo, o filme de Coutinho intercala relatos de mulheres combinando um jogo entre atrizes, das quais famosas como Marília Pera e Andrea Beltrão e não-atrizes; o espectador nunca sabe quais são os relatos verdadeiros e quais são os interpretados. Ramos (2008) exemplifica com *O que é isso companheiro?* (1997, Bruno Barreto) que retrata o caso do embaixador estadunidense que foi raptado em 1967, o caso é relatado por Fernando Gabeira em seu livro homônimo. O filme assume todas as normas ficcionais usadas no cinema clássico hollywoodiano.

Para se ter uma idéia, para Ramos o docudrama se afasta do documentário porque segundo o autor o documentário deve se relacionar de modo estrutural com a tradição documentária, isto é nas acepções acerca das asserções sobre o mundo, entrevistas, depoimentos, material de arquivo, locução, ausência de atores, etc. No caso de Arlindo Machado, o documentário de Coutinho, *Jogo de Cena* pode ser chamado de documentário pelo fato de no Brasil o cineasta ser considerado um documentarista. “*Se o realizador fosse Godard, a classificação ficaria muito mais difícil.*” (MACHADO, 2011, p. 11). O documentário, nesta perspectiva, apresenta questões normativas por meio da mimetização dos códigos utilizados no documentário. Então, para Arlindo Machado o falso documentário pode ser entendido como:

Trata-se daquele produto audiovisual que tem toda a “cara” de documentário (forma, linguagem, formato etc), mas na verdade é uma ficção, ou uma broma, ou um trote, ou uma paródia do documentário, através de uma apropriação dos códigos, modelos e discursos desse formato audiovisual, seja para questionar sua pretensa objetividade e a veracidade que este supõe encerrar, seja para demonstrar ao espectador a facilidade com que se pode manipular a informação no audiovisual, seja ainda para propor uma utilização subversiva do documentário, como formato para a criação de um imaginativo trabalho de ficção. (MACHADO, 2011, p. 12)

Então que a classificação de um documentário, na perspectiva dos autores apontados, não se sustenta apenas nas questões estético/narrativas (câmera na mão, depoimentos, voz *over*, imagens de arquivo, etc). Para Nichols (2010) os falsos documentários dependem do entendimento institucional que o classifique enquanto documentário. A questão social, neste aspecto, assume caráter determinante em sua natureza fílmica. Ramos (2008) por outro lado defende que ao conceituar o documentário como uma asserção sobre o mundo, pode existir certa incoerência na insistência de encará-lo enquanto um fato histórico, pois o fato histórico já está dado na narrativa, cabe então à ficção ou ao documentário enunciar essa história, ele então explica o conceito de verdade e objetividade afirmando:

Ao evitarmos os adjetivos *verdade/objetividade* na definição do campo documentário, nos atemos ao diferencial estilístico e à indexação para afirmar a tradição documentária. Diferencial estilístico que singulariza o documentário em relação ao *cinema de ficção*, ou em relação a seu primo próximo, o *docudrama*. Na raiz da confusão que o conceito de *verdade* traz para a definição do *documentário* está a atração contraditória da metodologia desconstrutivista por uma espécie de éden não discursivo (a história em si, depois da desconstrução do discurso). A ilusão, que marcou uma geração, é a de que existe um patamar não ideológico, meta-subjetivo, ao qual a desconstrução do discurso conduz. Nosso ponto é que o documentário apenas enuncia a *história* de um modo distinto do docudrama. (RAMOS, 2008, p. 55)

Guardadas as particularidades, por meio do qual a tradição documental se pauta na enunciação para a busca de asserções sobre o mundo exterior, a ficção pressupõe um pacto do espectador com o universo ficcional apresentado. (RAMOS, 2008; CARROL, 2005 In: BRAGA e COSTA). O recurso, como sabemos, não é interdito e muitas das apropriações técnicas e de estilo são comumente retrabalhadas. Desta forma, ocorre uma espécie de interação entre as produções, em que a prática deixa de ser propriedade de um único estilo. Para Nichols:

(...) Alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à ficção, como, por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação. Alguns filmes de ficção utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à não ficção ou ao documentário, como, por exemplo, filmagens externas, não atores, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo (imagens filmadas por outra pessoa). (NICHOLS, 2010, p. 17)

Com efeito, alguns teóricos de cinema irão oferecer conceitos que ajudam a entender do que se trata a hibridização no audiovisual. No caso de Pucci Jr. (2008, p. 199) o autor se refere às características do pós-modernismo no cinema brasileiro se relacionando com outras

mídias e artes em contraponto aos filmes de gêneros específicos. Neste caso, entretanto, parece-nos incorreto tratar em hibridismo de gêneros, pelo fato de o cinema se relacionar com outras mídias e artes, é mais conveniente tratar por hibridismo de narrativas, produções que em sua estrutura utilizam códigos da ficção e do documentário.

Nessa linha, resgatando os estudos de Canclini (1998), com o seu conceito de hibridização cultural e aplicando nos estudos sobre cinema, essa mistura entre os gêneros de ficção com o documentário, para Oliveira (2011), encontraria uma limitação nessa transposição de meios, pois “No caso, filmes que inicialmente denominávamos “híbridos” não chegam a compor uma nova categoria, apenas pressupõem uma coexistência de elementos, sendo ainda possível distinguir as delimitações de cada gênero” (OLIVEIRA, 2011, p. 9). Entendendo, ainda, que se o conceito permitisse a coexistência de elementos do cinema documentário com o ficcional, neste hibridismo cinematográfico, então uma eventual mescla de elementos da comédia com o drama, por exemplo, também poderia receber o mesmo tipo de classificação.

Já Bentes (2007) relembra casos mais recentes como os documentaristas e diretores de ficção do cinema migrando para programas de televisão como o Globo Shell Especial e Globo Repórter, na década de 70. Enfatizando a trajetória da linguagem cinematográfica na televisão. Reiterando, ainda, que o cinema incorpora as gerações digitais (o vídeo) que vê sua influência trazida pela TV e pela publicidade. Isto é, havendo, portanto, um processo de inversão de potencialidades na linguagem audiovisual. Para a autora:

O cruzamento da linguagem da publicidade com o filme de ficção, o documentário e a linguagem do videoclipe não qualifica nem desqualifica a priori nenhum desses meios e linguagens. Mas, sem dúvida, há consequências estéticas nessa hibridação que não são “neutras” ou irrelevantes (BENTES, 2007a, p.125 apud BRAGA e COSTA, 2014, p. 171).

Em um outro prisma, atravessando uma fronteira um pouco mais distante, está *Iracema, uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodansky. A ficção mescla atores profissionais com atores reais em um processo auto-reflexivo. César Guimarães resume uma cena apontando certos traços, quando se refere ao personagem Tião Brasil Grande e Iracema em um bar, na qual em um grupo de trabalhadores rurais e os rostos de algumas crianças chamam à atenção, principalmente o de uma menina que encara a câmera por um período maior de tempo, ainda neste proscênio, dois homens se destacam no grupo e denunciam ações dos “tubarões” que com a ajuda do Incra e da polícia, tomam a terra dos pequenos lavradores.

Neste tocante, o autor se refere à relação de aglutinação entre ficção e documentário quando estabelece:

Acreditamos que uma nova topologia das relações entre ficção e documentário desenha-se diante de nossos olhos no cenário contemporâneo. À primeira vista parece que a dimensão indicial da imagem desapareceu e deu lugar à soberania do discurso e dos procedimentos narrativos: onívora, a cena ficcional engoliu todo o real (que nela se precipitou sem resto) e decretou como bizantina, de uma vez por todas, a insistente querela entre ficção e documentário (permeada de tantos equívocos). Contrariando esse novo espírito do tempo, gostaríamos de testar outro modelo explicativo para explorar as recentes relações entre o ficcional e o indicial, servindo-nos da conjugação de dois vetores: um que vai do signo ao referente, e outro que vai do signo ao sujeito espectador (para retomar, com liberdade, alguns termos da semiótica). (GUIMARÃES, 2011, p. 74)

Partindo dessa lógica da soberania do discurso e dos procedimentos narrativos, *Jogo de cena*(2007, Eduardo Coutinho) e *Céu sobre os ombros*(2011, Sérgio Borges) são outros exemplos que desatam nós nas classificações de gênero. Os documentários destes diretores geralmente são retratos do processo, a presença da equipe é sempre revelada ao público, as entrevistas funcionam como diálogos, em que o próprio diretor é mediador. No primeiro caso Coutinho coloca mulheres – atrizes e não-atrizes – para conversar com a câmera e o que se vê é um jogo que se articula entre o que é real e o que é ficção. Esse artifício que se utiliza de recursos documentais e ficcionais perturba o espectador. De acordo com Braga e Costa observando Lins e Mesquita, *Jogo de cena* e outros três documentários brasileiros (*Juízo, Serra da Desordem e Santiago*) expõem:

uma premissa simples descartada pela maior parte das produções midiáticas talvez por conter possibilidades de evidenciar para o espectador o fato de que ele pode, sim, ser manipulado a todo instante, de que não há nada nas imagens que garanta sua veracidade ou autenticidade, de que tudo pode ser simulado. (LINS e MESQUITA, 2008b, p.81-82 apud BRAGA e COSTA, 2014, p. 182).

O documentário de Coutinho, neste sentido, quebra a lógica de apresentar um discurso verdadeiro, a própria estrutura do filme quando da não interferência do diretor traduzem a utilização mútua dos códigos de ambos os gêneros fílmicos. Quanto ao *O céu sobre os ombros*, o filme se aproxima muito mais de uma linguagem documental do que ficcional quando a possibilidade de fabulação da vida real é intensificada, neste caso importando o registro, por meio da mescla de cenas observativas com discursos encenados. Em síntese, uma definição acerca da hibridização no audiovisual poderia ser aquela que Braga

e Costa asseveram:

O hibridismo narrativo, nesse sentido, pode ser verificado em filmes em cuja narrativa coexistem códigos e convenções da ficção e do documentário. No caso de uma ficção, uma das implicações seria a quebra da impressão de realidade que o filme costuma causar; no caso do documentário, o hibridismo narrativo pode estar associado a uma asserção que é apresentada de forma a romper a crença da não interferência da instância realizadora, através da incorporação de elementos ficcionais – principalmente no caso de filmes em que é possível discernir elementos de ambas as tradições narrativas, permanecendo, todavia, uma como preponderante. (BRAGA e COSTA, 2014, p. 187)

Mas, amparada na premissa de que um documentário não pode se passar por ficção e desta forma continuar sendo documentário, como explicar o caso de *Tim Maia - vale o que vier* tomado como verdade pertencer a outro domínio, nem ficção, nem documentário, mas híbrido. Entendemos, que, após percorrer algumas linhas de discussão que versam sobre os estudos dos falsos documentários, que a minissérie em análise pode ser entendida como um docudrama.

Entendendo que filmes que misturam recursos estilísticos não necessariamente dariam conta desta classificação, é interessante notar que a minissérie em análise surgiu como um produto para cinema e, que na onda do crescente intercâmbio multimídia *cinema/TV* teve sua reformulação devidamente apropriada, com a *mise en scène*³⁴ incorporando elementos próprios ao cinema documentário para ensejar um novo fôlego à produção e também se articular às pretensões da grade de programação da Emissora.

4.2) Uma nova visão de narrativa transformando personagens e histórias: O caso da minissérie Tim Maia – Vale o que vier

Na primavera de 2014 estreava nos cinemas brasileiros a cinebiografia narrando 55 anos de trajetória de um dos maiores artistas brasileiros da história, o *rei do soul* ou *soulman* Tim Maia, no filme homônimo com direção e roteiro de Mauro Lima – diretor conhecido também pelos trabalhos *Meu nome não é Johnny* e *Reis e Ratos* - baseado no livro *Vale tudo:*

³⁴ Com o cinema, surge uma idéia de *mise en scène* não apenas enquanto meio – ou conjunto de meios – que viabiliza o espetáculo, mas enquanto arte em si mesma, apta a se traduzir como evidência sensível da qualidade estética de uma obra – e da de seu autor, por conseguinte. O conceito de *mise en scène* no cinema (ou na visão de cinema que estaremos trabalhando) leva em conta uma complexa dinâmica onde todos os elementos intervêm: uma concepção global do filme ancorada em dados tão técnicos e pragmáticos quanto abstratos e, não raro, líricos. Colocar em cena no cinema não se resume, no mais das vezes, a nenhuma operação isolável. Jacques Aumont chegou a uma interessante fórmula: “A *mise en scène* de cinema é o que não se pode ver”. (JUNIOR, 2010, p. 15)

O som e a fúria de Tim Maia do jornalista e produtor musical Nelson Motta, mas que também tem influência no livro *Até parece que foi sonho – Meus 30 anos de amizade e Trabalho com Tim Maia*, de Fabio Stella, que ganha destaque na trama, na pele de Cauã Reymond que também é o narrador da história.

Com um elenco já carimbado pelo grande público brasileiro, com nomes como o já citado Cauã Reymond, Aline Moraes e Luis Lobianco, o grande destaque fica para os atores Babu Santana e Robson Nunes, na pele de Sebastião Rodrigues Maia, o Tim Maia adulto e adolescente, respectivamente. A trajetória do músico - da infância difícil, a descoberta da veia musical na adolescência, a passagem pelos Estados Unidos, o retorno à terra natal com as dificuldades de se firmar na carreira ao sucesso, os vícios, as mulheres e a religião - é contada em um aspecto hollywoodiano, com decupagem clássica³⁵, diálogos rítmicos e o musical que consegue explorar bem o repertório do músico das faixas mais famosas às menos badaladas. A linguagem sonora, inclusive, dá cabo de protagonizar interessantes trechos de síncri³⁶ ou fusão audiovisual³⁷.

Fato é que a história pluralista do músico, na visão dos realizadores, não poderia deixar nenhum detalhe da vida de Tim à margem e por isso logrou à edição final uma duração extensa, com 2h20' de filme, que somada ao recurso de um narrador voz-over³⁸ (o personagem Fábio narrava os acontecimentos do filme) antemão tornaria cansativa e monótona a produção, mas que, contrariando qualquer expectativa inócua, entregara um trabalho equilibrado e pontual.

³⁵O que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível” (XAVIER, 2005, p. 24)

(...)o conjunto de planos se insere dentro de um filme cujos objetivos estão ancorados à narração de uma estória, o que implica na incorporação de convenções narrativas e dramáticas não exclusivas ao cinema (XAVIER, 2005, *Op Cit.*, p. 24)

³⁶ Para Michel Chion o ponto de síncri³⁶ é aquele em que as sonoridades combinam com as imagens. Nas palavras do autor: Um ponto de sincronização é, numa cadeia audiovisual, um momento saliente de encontro síncrono entre um momento sonoro e um momento visual; um ponto onde o efeito de síncri³⁶ é mais acentuado, como, numa música, um acorde mais afirmado e mais forte do que os outros. CHION, 1994, p. 51).

³⁷ Para Ángel Rodriguez: “A sincronia audiovisual permite unificar sons de origens diferentes, gerando entes audiovisuais completamente novos e de grande impacto expressivo. Utilizando os valores informativos que determinadas formas sonoras têm em nossa memória auditiva, o narrador audiovisual pode criar e conduzir com muita eficácia os novos entes que surgirão na mente do receptor ao associar imagem e som.” (RODRIGUEZ, 2006, p. 321).

³⁸ Eu. O cineasta assume uma persona individual, diretamente ou usando um substituto. Um substituto típico é o narrador com voz de Deus, que ouvimos em voz-over, mas a quem não vemos. Essa voz anônima e substituta surgiu na década de 1930, como uma forma conveniente de descrever uma situação ou problema, apresentar um argumento, propor uma solução e, às vezes, evocar um tom ou estado de ânimo poético (...). (NICHOLS, 2010, p. 40)

Mudadas as estações, logo após a virada do ano, nos dias 1 e 2 de janeiro de 2015, a Rede Globo de Televisão lançava em seu horário nobre, em forma seriada³⁹, a minissérie intitulada *Tim Maia – Vale o que vier*, está dentro de algo que já virou tradição da emissora que é aproveitar produtos da Globo Filmes para os especiais na telinha. *Aldo mais forte que o mundo* (2017), *Entre irmãs* (2018), *Hebe* (2019) e *Chacrinha – A Minissérie* (2020) são os casos mais recentes de uma vertiginosa lista que se desenvolve em larga escala. Essa minissérie, em verdade, tratava-se de uma colcha de retalhos das cenas do longa (na ordem da ação dramática do filme) encadeadas com depoimentos, imagens de arquivo e as *cabeças*⁴⁰ do Babu Santana, novamente encarnado na pele de Tim Maia, que em performance inédita narrava todos os acontecimentos da atração. O docudrama foi ao ar com 2 episódios com duração de 59' e 1h04', respectivamente.

Interessante notar que outro elemento que sofreu transformação no processo de reedição do filme para o formato televisual, foi a troca de vozes passando da de Fábio (Cauã Reymond) para a de Tim Maia adulto (Babu Santana). Neste aspecto, a performance do personagem como mediador das ações possibilitou ao diretor da minissérie, Luiz Felipe Sá junto com a roteirista Patrícia Andrade um recurso perspicaz para a construção de um novo sentido à produção audiovisual. Não obstante, uma nova carga semântica foi adicionada à obra e, com efeito, gerado debates acerca de sua representatividade e ética.

No processo de reformulação do filme, em sua metamorfose midiática recursos estilísticos exerceram papel edificante à obra se formos considerar os aspectos que exercem relevância ao campo da informação e comunicação. Assim, imagens de arquivo foram acionadas para dar conta de transcrever a história, e depoimentos de familiares, amigos, músicos em uma lista com expoentes como Erasmo e Roberto Carlos, Roger Bruno (foi parceiro de Tim Maia no grupo *The ideals*) Nelson Motta, Eduardo Araujo, os irmãos Altivo e Aparecida Maia, Caetano Veloso, Jorge Bem Jor, contando ainda com outros nomes que ditam o caráter documental à atração.

Relacionando-se ainda com todo o repertório televisual – com o uso das vinhetas de abertura e encerramento, os geradores de caracteres para pagar os créditos dos depoentes, os videoteipes e a própria apresentação do Babu Santana na pele do Tim – o especial possuía

³⁹ No livro *A televisão levada a sério* de Arlindo Machado, o autor explica contextualmente do que se trata uma narrativa seriada. Na qual, explica que o enredo geralmente é estruturado na forma de capítulos ou episódios, subdivididos em blocos menores separados por breaks para entrada de comerciais ou chamadas artísticas de outros programas. Contendo contextualização no início e um *gancho*, que é uma tensão que visa manter o interesse do espectador até o dia seguinte.

⁴⁰ O termo *cabeça* no meio televisivo se refere ao texto lido em estúdio por um interlocutor (apresentador, repórter etc).

tendência a ser mais uma grande reportagem da TV. No entanto, já se sabe (por meio das explicações à priori), que se trata de uma obra híbrida que condensa elementos da ficção e do cinema documentário. Dados interessantes do anuário de 2016 do OBITEL (Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva) com o título *(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva* observaram uma presença importante do docudrama na audiência geral dentre todos os países e também dentro das produções no Brasil, *Tim Maia vale o que vier* entra no nicho de tramas históricas, o que representou, junto a outros 7 títulos no ano de 2015, 15,7% das produções exibidas no país. Em um contexto amplo, dos 10 títulos mais assistidos em 2015 em todos os países do Obitel, o Brasil possui os 7 primeiros títulos em porcentagem de audiência e share, como indica o quadro abaixo:

Quadro 2: Dados do Obitel: os 10 títulos mais assistidos no ano de 2015.

	Título	Aud. %	Share %	Formato	Casa Produtora	Canal de exibição	TV Privada ou Pública	País de origem do roteiro	País de exibição
1	<i>Império</i>	36,66	59,36	Tele-novela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2	<i>A Regra do Jogo</i>	26,89	42,74	Tele-novela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
3	<i>Babilônia</i>	26,16	42,12	Tele-novela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
4	<i>Alto Astral</i>	25,16	44,10	Tele-novela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
5	<i>Totalmente Demais</i>	25,02	43,37	Tele-novela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
6	<i>I Love Paraisópolis</i>	24,88	40,79	Tele-novela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
7	<i>Tim Maia – Vale o que Vier</i>	24,77	49,41	Telefilme	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
8	<i>Pituca sin Lucas</i>	24,70	41,80	Tele-novela	Mega	Mega	Privada	Chile	Chile
9	<i>Al Fondo Hay Sitio (7ª temp.)</i>	24,40	35,50	Soap opera	América Televisión	América Televisión	Privada	Peru	Peru
10	<i>Amor de Madre</i>	23,50	33,00	Tele-novela	Del Barrio Producciones	América Televisión	Privada	Peru	Peru

Fonte: Obitel, com dados de institutos de pesquisa conforme discriminado em cada um dos 12 capítulos

O quadro acima reúne os 10 títulos mais vistos dos 12⁴¹ países que compõem o Obitel. Portanto, são 120 produções. Entre os 10 primeiros lugares o Brasil ocupa os 7 primeiros, justamente com o último título sendo *Tim Maia*. No quadro seguinte que considera apenas as produções brasileiras, podemos observar os dados de rating, share, origem:

Quadro 3: Dados do Obitel sobre os 10 títulos mais vistos no Brasil em 2015.

	Título	País de origem da ideia original ou roteiro	Produtora	Canal	Nome do roteirista ou autor da ideia original	Rating	Share
1	<i>Império</i>	Brasil	Globo	Globo	Aguinaldo Silva	36,658	59,36
2	<i>A Regra do Jogo</i>	Brasil	Globo	Globo	João Emanuel Carneiro	26,892	42,74
3	<i>Babilônia</i>	Brasil	Globo	Globo	Gilberto Braga, Ricardo Linhares e João Ximenes Braga	26,155	42,12
4	<i>Alto Astral</i>	Brasil	Globo	Globo	Daniel Ortiz	25,156	44,1
5	<i>Totalmente Demais</i>	Brasil	Globo	Globo	Rosane Svartman e Paulo Halm	25,019	43,37
6	<i>I Love Paraisópolis</i>	Brasil	Globo	Globo	Alcides Nogueira e Mário Teixeira	24,879	40,79
7	<i>Tim Maia – Vale o que Vier</i>	Brasil	Globo, RT Features	Globo	Mauro Lima e Antônia Pellegrino	24,765	49,41
8	<i>Ó Paí, Ó – Luz, Câmera 50 Anos</i>	Brasil	Globo	Globo	Guel Arraes, Jorge Furtado, Mauro Lima e Monique Gardenberg	23,364	44,65
9	<i>O Canto da Sereia – Luz, Câmera 50 Anos</i>	Brasil	Globo	Globo	George Moura, Patrícia Andrade e Sérgio Goldenberg	22,775	46,97
10	<i>Além do Tempo</i>	Brasil	Globo	Globo	Elizabeth Jhin	21,945	39,98
Total de produções: 10			Roteiros estrangeiros: 0				
100%			0%				

Fonte: Kantar Ibope Media – 15 Mercados | Obitel Brasil

Os estudos da OBITEL também levam em consideração formato, duração, faixa horária, temática, como nos quadros abaixo:

⁴¹Os 12 países que compõem o OBITEL são: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Espanha, EUA, México, Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela.

Quadro 4: Dados do Obitel sobre os 10 títulos mais vistos no Brasil em 2015 que considera formato, duração, faixa horária, etc.

	Título	Formato	Gênero	Nº de cap./ ep. (em 2015)	Data da primeira e da última transmissão (em 2015)	Faixa horária
1	<i>Império</i>	Telenovela	Drama	63	01/01 a 14/03	Prime Time
2	<i>A Regra do Jogo</i>	Telenovela	Drama policial	106	31/08 a 31/12	Prime Time
3	<i>Babilônia</i>	Telenovela	Drama	144	16/03 a 29/08	Prime Time
4	<i>Alto Astral</i>	Telenovela	Comédia romântica	111	01/01 a 09/05	Prime Time
5	<i>Totalmente Demais</i>	Telenovela	Comédia romântica	46	09/11 a 31/12	Prime Time
6	<i>I Love Paraisópolis</i>	Telenovela	Comédia romântica	155	11/05 a 07/11	Prime Time
7	<i>Tim Maia – Vale o que Vier</i>	Docudrama	Drama biográfico	2	01/01 a 02/1	Noturno
8	<i>Ó Paí, Ó – Luz, Câmera 50 Anos</i>	Telefilme	Comédia	1	14/01	Noturno
9	<i>O Canto da Sereia – Luz, Câmera 50 Anos</i>	Telefilme	Policial	1	06/01	Noturno
10	<i>Além do Tempo</i>	Telenovela	Romance	148	13/07 a 31/12	Tarde

Fonte: Kantar Ibope Media – 15 Mercados | Obitel Brasil

Quadro 5: Dados do Obitel sobre os 10 títulos mais vistos no Brasil em 2015 que considera formato, duração, faixa horária, etc.

	Título	Temáticas dominantes	Temáticas sociais
1	<i>Império</i>	Relações de poder; relações familiares; ambição; revelação de identidade; <i>self-made man</i> .	Relações homoafetivas masculinas; identidade de gênero; homofobia; adoção de criança; escândalos midiáticos.
2	<i>A Regra do Jogo</i>	Crime organizado; dualidades (sociais, geográficas, culturais, psicológicas); cotidiano da favela; relações patológicas.	Crime organizado; patologias psicológicas; violência contra a mulher; trânsitos socioculturais.
3	<i>Babilônia</i>	Relações de poder; inveja; protagonismo feminino; relações homoafetivas; cotidiano da favela.	Homoafetividade feminina na terceira idade; corrupção; divergências religiosas; <i>bullying</i> .
4	<i>Alto Astral</i>	Mediunidade; rivalidade entre irmãs; busca pela origem familiar; preconceito de classe; falsidade ideológica.	Espiritualidade; charlatanismo; preconceito contra obesos.
5	<i>Totalmente Demais</i>	Quadriláteros amorosos; cenário da moda; concurso de beleza; disputas de interesse; escândalos virtuais.	Cultura da moda; ascensão social; assédio sexual na família; competitividade no trabalho.
6	<i>I Love Paraisópolis</i>	Amor entre pessoas de classes sociais diferentes; relações familiares; cotidiano de uma favela paulistana; disputa de território.	Contrastes sociais; preconceito de classe social; reurbanização.
7	<i>Tim Maia – Vale o que Vier</i>	Biografia; cenário musical brasileiro dos anos 1960 a 1980.	Cultura de ídolos; conversão religiosa; drogas; alcoolismo.
8	<i>Ó Paí, Ó – Luz, Câmera 50 Anos</i>	Baianidade; cultura popular; cotidiano.	Religiosidade; cultura musical.
9	<i>O Canto da Sereia – Luz, Câmera 50 Anos</i>	Investigação policial; cultura do axé baiano; relação fã e celebridade.	Relação homoafetiva; religiosidade; construção da celebridade.
10	<i>Além do Tempo</i>	Vidas passadas; carma; ambientação histórica; produção de vinhos na região Sul.	Espiritismo; preconceito racial; preconceito de classe; alienação parental.

Fonte: Obitel Brasil

São indicadores importantes para a realização deste trabalho. Dados que projetam o espaço preenchido pela obra em análise e que retificam a importância do estudo. Pois, a produção que foi exibida em televisão aberta teve um alcance expressivamente alto. É necessário compreender, neste caso, a dinâmica da narrativa, os efeitos da montagem, as articulações de formatação e as questões de representatividade dos personagens. Porque, afinal, estamos discutindo sobre a 7ª produção audiovisual mais assistida em todo o Brasil no ano de sua exibição. O estudo da OBITEL também aponta a faixa etária, nível socioeconômico, gênero. Os dados dimensionam as características dos espectadores nos quadros abaixo:

Quadro 6: Dados do Obitel sobre os 10 títulos mais vistos no Brasil em 2015 que considera gênero, nível socio-econômico, etc.

	Títulos	Canal	Gênero %		Nível socio-econômico %		
			Mulheres	Homens	AB	C	DE
1	<i>Império</i>	Globo	62,7	37,3	33,0	47,8	19,2
2	<i>A Regra do Jogo</i>	Globo	61,8	38,2	32,6	48,2	19,2
3	<i>Babilônia</i>	Globo	62,9	37,1	32,9	48,4	18,7
4	<i>Alto Astral</i>	Globo	65,4	34,6	30,0	48,3	21,7
5	<i>Totalmente Demais</i>	Globo	66,0	34,0	32,9	48,4	18,7
6	<i>I Love Paraisópolis</i>	Globo	65,6	34,4	30,5	49,9	19,6
7	<i>Tim Maia – Vale o que Vier</i>	Globo	59,9	40,1	37,5	46,4	16,1
8	<i>Ó Paí, Ó – Luz, Câmera 50 Anos</i>	Globo	60,3	39,7	28,9	49,2	21,9
9	<i>O Canto da Sereia – Luz, Câmera 50 Anos</i>	Globo	62,5	37,5	33,5	47,5	19,0
10	<i>Além do Tempo</i>	Globo	68,6	31,4	34,2	47,5	18,3

	Títulos	Canal	Faixa etária %					
			4 a 11	12 a 17	18 a 24	25 a 34	35 a 49	50+
1	<i>Império</i>	Globo	6,5	7,3	8,4	15,8	24,3	37,7
2	<i>A Regra do Jogo</i>	Globo	5,8	7,3	8,3	15,9	24,5	38,2
3	<i>Babilônia</i>	Globo	5,6	6,9	8,3	15,3	24,2	39,7
4	<i>Alto Astral</i>	Globo	6,6	8,0	7,9	13,8	23,6	40,1
5	<i>Totalmente Demais</i>	Globo	6,5	7,9	7,7	14,6	23,7	39,6
6	<i>I Love Paraisópolis</i>	Globo	6,9	8,7	8,0	14,4	22,8	39,2

7	<i>Tim Maia – Vale o que Vier</i>	Globo	5,6	6,4	9,2	16,7	25,6	36,5
8	<i>Ó Paí, Ó – Luz, Câmera 50 Anos</i>	Globo	6,8	9,0	10,4	17,2	25,8	30,8
9	<i>O Canto da Sereia – Luz, Câmera 50 Anos</i>	Globo	6,4	8,5	9,6	16,6	26,6	32,3
10	<i>Além do Tempo</i>	Globo	5,7	8,0	7,9	13,3	22,4	42,7

Fonte: Kantar Ibope Media – 15 Mercados | Obitel Brasil

As mulheres dominam a audiência das ficções, a classe C também aparece com destaque no consumo das produções. Com relação a *Tim Maia – Vale o que vier* é importante notar a predominância entre a público com 50 ou mais anos de idade. Esses aspectos quantitativos são relevantes para o estudo porque mapeiam o tipo de espectador que assistiu à obra analisada.

Retornando ao caso da narrativa. No decurso da história uma série de questionamentos por parte do público começa a surgir. Primeiro porque os novos conteúdos documentais e de dramaturgia colocaram em cheque a verossimilhança da narrativa fílmica, uma vez que o discurso do longa em alguns momentos foi suprimido, omitido ou extraído. Explicamos: No longa, a história de amizade e parceria de Tim (à época Tião Maia) com Roberto Carlos fora desfeita quando o segundo, após se apresentar com o grupo *Sputniks* que além da dupla ainda contava com Arlênio Lívio, Edson Trindade, José Roberto “China” e Wellington Oliveirano programa Clube do Rock, da TV Tupi, encontra-se com Carlos Imperial (produtor artístico, “dono do programa”) e sela um acordo para aparição solo na atração televisiva como *Elvis Presley brasileiro*, Tim maia, então, sente-se traído e agride Roberto (atirando sanduiches) e então o acordo se torna insustentável. Houve uma dissolução no conjunto e Tim também tenta a vida solo no mesmo programa, mas com menos sucesso que o antigo parceiro Roberto.

O jovem Tim Maia rumo para os Estados Unidos. Na terra do Tio Sam, Tim teve seus primeiros contatos com o *Soul*, envolveu-se também com drogas, acabou sendo preso e deportado. Fato é que após o insucesso em terras estadunidenses, Tim volta ao Brasil em uma das piores fases da vida, sem dinheiro nem para a condução, o músico sai em procura de Roberto Carlos que tinha o programa *Jovem Guarda* na TV Record e que naquela altura já era um grande sucesso no cenário nacional. Neste contexto que o roteiro do filme recebe uma drástica adaptação para a televisão. No longa Roberto (George Sauma) é um personagem contraditório, cheio de atitudes mesquinhas e esnobes.

Há uma cena, por exemplo, que após invadir o camarim do cantor, Tim consegue um encontro com Roberto, sem meias palavras o recém-voltado dos EUA diz que está sem dinheiro, “*O Celinho – produtor aqui do canal – disse que viu o seu showzinho na noite, numa boate, Tim o interrompe: Mulambo!*”, Roberto continua e se atém aos pés de Tim “*bicho, seus sapatos, sei lá. Tá tudo bem contigo?*”. “*Têm umas botas da rua augusta, a garota da produção traz repetido, vou pegar uma para você*” e logo após entregar as botas Roberto que iria se apresentar em um show pede para que Tim o espere “*se quiser*”. Após um longo período sentado em um banco, Roberto Carlos finalmente retorna, porém, com muitas

peessoas ao redor, fãs, seguranças e a equipe de produção. Tim Maia vai atrás e consegue atenção “*Roberto, tava precisando mesmo falar contigo, cara. Eu tô sem grana até para voltar para casa*”. Roberto sem olhar para Tim “*Guaraci, dá um dinheiro para o Tião*”, Roberto dá as costas e continua a caminhada e Tim Maia fica esquecido ali no tempo, o assessor, então, tira um uma nota do bolso, amassa-a e atira em Tim “*Aí, Tião ó*”.

Na minissérie, após a sequência das várias tentativas de Tim Maia forjar um encontro com Roberto – tal como no filme – no momento em que a cena descrita acima iria para o ar, na nova edição, ela é extraída e substituída pelo depoimento do Nelson Motta. “*O Roberto acho que era tranquilo com ele, porque sabia o valor que o Tim tinha como cantor e compositor, tanto que levou o Tim para a Jovem Guarda. O Roberto fez o que pode*”. Na sequência Roberto Carlos também dá depoimento alegando “*Tim, vou te apresentar à CBS. Vou arrumar para você gravar lá. Fique tranquilo. E a Nice virou e disse assim: “Ajuda ele”. E ele sempre achou na vida dele que eu tinha feito esse pedido e não foi, foi uma iniciativa realmente minha*”. Corta para um videoteipe de Roberto cantando a música “vou ficar”, que o Tim compôs para ele. E então surge novamente o Babu Santana caracterizado de Tim Maia “*e foi assim galera que o Roberto Carlos lançou o gordo mais querido do Brasil*”, uma paráfrase de uma de suas cabeças iniciais do episódio quando ele diz “e foi assim que Tim Maia lançou Roberto Carlos”.

Houve uma digressão na narrativa, com um ponto de vista contrário à produção original. Roberto Carlos foi do inferno ao céu, de vilão à mocinho. A minissérie, em seu primeiro episódio, tentou dividir o protagonismo de Tim com o Roberto. Por meio dos trechos em que se falava do sucesso da Jovem Guarda, com as imagens de arquivo, os próprios depoimentos assertivos; em um deles Erasmo Carlos diz que enviava cartas à Tim nos EUA, que tinha um programa de TV, que estavam famosos, nunca abandonando o amigo e sempre o convidando para fazer parte do projeto.

Ocorre que, da ruptura da narrativa surgem dúvidas quanto à veracidade das informações. Qual vértice fala verdade? E naquele ano mesmo, o de 2015, uma série de polêmicas cresceu exponencialmente. Pelo fato de Nelson Motta ter contradito seu próprio livro que deu origem ao filme, na minissérie televisual, pelo fato do diretor do longa Mauro Lima que sugeriu na véspera da minissérie ir para o ar que seus seguidores do *Instagram* não assistissem à nova versão, pelo fato do biógrafo do Roberto Carlos, Paulo César de Araújo (biografia censurada) ter criticado à Emissora por terem vedado a cena em que Roberto humilha Tim. Por fim, a própria Emissora retirou o conteúdo de seu site naquele ano e da sua plataforma de *streaming* Globo play - espaço que possui um rico acervo de conteúdo

(programas, filmes, séries, minisséries, novelas, etc) – não continha a cinebiografia, tampouco a minissérie. Os episódios só retornaram à plataforma em 20 de agosto de 2019.

Com relação ao livro de Nelson Motta, existem muitos trechos da saga de Tim Maia em busca do Roberto Carlos da *Jovem Guarda*, que evidenciam a fase difícil do *Soulman* e as negativas de Roberto, então como o próprio autor menciona no depoimento “O Roberto fez o que pode”, e que em seguida Roberto “E ele sempre achou na vida dele que eu tinha feito esse pedido e não foi, foi uma iniciativa realmente minha”, parece haver uma certa incongruência se levarmos em consideração os detalhes do depoimento, com o obra de Motta, como no excerto abaixo:

Roberto não apareceu, mas sua mulher Nice passou, saindo para a praia. Alta, bonita e simpática, de pernas compridas e sorriso aberto, Nice não se assustou ao ser abordada por Tim. Rapidamente ele fez o pequeno discurso de sempre, a Tijuca, os Sputniks, a amizade, o violão, a comida, estava precisando desesperadamente da ajuda de Roberto para gravar um disco. E entregou-lhe um rolinho de fita com duas músicas. Nice já tinha ouvido falar nele. Roberto dizia que ele cantava muito mas era um doidão, mas ela o achou muito simpático, gostou do seu jeito malandro de falar, se compadeceu de sua sorte e prometeu interceder junto a Roberto. Dias depois, graças a Nice e a Roberto, que mandou a fita para a CBS e o recomendou ao seu produtor Evandro Ribeiro, Tim era contratado para gravar o seu primeiro disco, com a balada "Sentimentos" e o samba-soul "Meu país" feitos nos Estados Unidos, pensando em Jeannie e sonhando com o Brasil. (MOTTA, 2007, p. 38)

Parece haver um descompasso entre o que o autor do livro conta e o depoimento do Roberto Carlos. Paulo César de Araújo, historiador e biógrafo de Roberto Carlos, também influenciou o diretor Mauro Lima na construção do enredo. A cena em que Roberto Carlos conversa com Carlos Imperial na porta da TV Tupi e Tim Maia, enfurecido, começa a xingá-lo e lançar em sua direção sanduíches, deriva de uma de muitas histórias do livro do Paulo, claro que romantizada e sem compromisso real com o livro.

Roberto Carlos pegou seu violão e mandou Tutti frutti. E ali, naquele momento, pela primeira vez Carlos Imperial prestou atenção em Roberto Carlos. Imperial pediu mais uma música e seu conterrâneo cantou Jailhouse rock. "Ok, você está escalado para cantar um número de Elvis no próximo programa." Roberto Carlos saiu eufórico e Imperial ficou ali mais um pouco acertando detalhes com a produção do programa. Mais tarde, um dos assistentes de Imperial foi lhe comunicar que dois integrantes dos Sputniks quase saíram no pau na porta da TV Tupi. Era Tim Maia, furioso ao saber que Roberto Carlos fora escalado para se apresentar sozinho no próximo programa. "Eu boto você no meu conjunto e você vai

cantar sozinho, porra!", berrava Tim Maia para quem quisesse ouvir. (ARAÚJO, 2006, p. 63)

O incidente do roubo da mesinha de vidro junto de um comparsa, logo após o retorno de Tim para o Brasil também é descrito no livro. Assim como a cena em que Tim consegue subir escondido ao apartamento de Roberto e algumas outras. A cena, já descrita, da humilhação de Tim é contada assim por Paulo:

Certa vez, Tim Maia entrou na TV Record disposto a falar de qualquer jeito com Roberto Carlos. "Mas ali só dava para falar com ele andando. Roberto ia caminhando com uns quinze secretários, seguranças e o motorista atrás dele." Tim seguiu a procissão. Quando Roberto Carlos percebeu a presença dele, acenou sorrindo, "oi, Tião, como vai?", e continuou andando com sua equipe. "Roberto, Roberto, eu estou durinho, cara. Eu não tenho dinheiro nem pra voltar pra casa", implorou Tim Maia. "Manga, dá um dinheiro aí pro Tião", ordenou Roberto ao diretor do programa que caminhava ao seu lado. Carlos Manga também ainda não conhecia Tim Maia, nem sabia da história dos Sputniks, nem da pensão de seu Altivo Maia. Então tirou uma nota de dez cruzeiros do bolso, amassou-a e fez uma bolinha de papel, jogando-a para o alto. A bolinha fez um arco no ar e caiu num canto do corredor, distante de onde estava Roberto Carlos. Humilhado e ofendido, Tim Maia se agachou para pegar o dinheiro. "Eu tive um acesso de choro na hora", afirma Tim. (ARAÚJO, 2006, p. 189-190)

Uma história que também está no livro do Motta, no livro do Paulo também é identificado como o caso em que a Nice (naquela época esposa de Roberto Carlos) ajudou Tim Maia a gravar seu primeiro disco. O encontro, tal como no livro do Nelson Motta, também ocorre na praia e o desdobramento é o que se vê em:

Nice ouviu atentamente a história e prometeu quealaria sobre o caso com o marido. E falou mesmo, porque logo depois Roberto Carlos pediu para Tim Maia gravar sua voz numa fita para ele indicá-lo ao chefe da CBS. Evandro Ribeiro ouviu, gostou e autorizou Tim Maia a gravar um compacto simples com as faixas: Meu país e Meu sofrimento - ambas do cantor. Entretanto, o disco não fez nenhum sucesso, Tim Maia fez muita confusão e acabou dispensado da gravadora. (ARAÚJO, 2006, p. 459)

Esta seria, também, uma das queixas de Paulo à edição da Globo no especial que foi ao ar. O autor que teve o livro *Roberto Carlos em detalhes*, lançado em 2 de dezembro de 2006 e logo em seguida, oito dias depois censurado pelo próprio cantor – que acionou a justiça e processou o autor e a editora – saindo vitorioso em abril de 2007 e proibindo a edição e venda do livro por todo o Brasil, fala sobre a possível proteção da Emissora com a imagem de Roberto como uma das justificativas para a omissão das cenas (que vilaniza Roberto Carlos) e afirma:

Isso acontece desde 1974, desde que o Roberto assinou o contrato com a Globo. Para além do especial que ele apresenta, eles têm um contrato também, pela forma que a Globo tem se comportado ao longo deste tempo, de preservar a imagem do Roberto Carlos. Isso não é um fato inédito. Isso sempre aconteceu. A Globo sempre procurou valorizar os aspectos positivos, que engradeçam o Roberto, e omitir e apagar o que pode prejudicar a imagem do Roberto. No livro *O Réu e o Rei* eu conto isso em detalhes. (Entrevista publicada pelo jornal online O Estado de S. Paulo em 06 de janeiro de 2015 por Júlio Maria)

No cerne da problemática, sem balizar para o lado certo ou errado da história toda, é fundamental que se pense sobre as questões éticas da representação. No tocante à minissérie, ao caso dos eixos documentais que permeiam a obra editada, é importante salientar como o debate se amplia se considerarmos as questões de natureza ambivalente do processo do longa-metragem que se tornou minissérie. Assim, pensar o produto – ainda que sob a égide híbrida – em sua construção documental é necessário frisar os aspectos éticos envolvidos. Se levássemos em consideração os tipos de documentário, de acordo com a classificação de Bill Nichols, este produto se encaixaria na tipologia Documentário de satisfação de desejo. “*Esses filmes expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. Tornam concretos - visíveis e audíveis - os frutos da imaginação*”. (NICHOLS, 2010, p. 26) E ainda, são filmes cujos pontos de vista podem ser adotados ou rejeitados pelo espectador, que oferecem mundos de possibilidades infinitas. Em outras palavras, esse tipo de documentário depende da interpretação por parte de quem o apreende, de modo que “histórias verdadeiras” podem ou não serem tomadas como verdades, é também conhecido como documentário de ficção.

Percorrendo linhas gerais, o autor debate a questão da capacidade da imagem fotográfica registrar e reproduzir a aparência do que se vê diante da câmera, no sentido de que os documentários também significam ou representam os interesses dos outros. Neste contexto,

os documentaristas muitas vezes assumem o papel de representantes do público falando em favor dos interesses dos outros, tanto dos sujeitos filmados quanto das instituições que patrocinam a atividade cinematográfica. Parece ser o caso do especial exibido na TVG. Há um terceiro ponto mencionado por Nichols que se refere à questão dos documentários não somente defenderem os outros, no sentido de representá-los como eles próprios não poderiam, mas intervirem ativamente afirmando a natureza do assunto na intenção de conquistar consentimento ou influenciar opiniões.

Com relação à representação do outro, “*Seu valor reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam comportamento e personalidade habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta.*” (NICHOLS, 2010, p. 31). Mas a autenticidade do ser filmado pode correr riscos, quando uma inibição ou modificação de comportamento podem se tornar formas de deturpação alterando a realidade que se pretendia representar. Então a conduta ética serviria para regular a conduta dos grupos nos assuntos em que regras inflexíveis ou leis não bastariam e então uma série de questões surgiriam, como se o diretor devesse avisar às pessoas filmadas que elas correriam risco de serem taxadas de bobas, ou então, avaliando a conduta do entrevistado de modo negativo. Percorrendo linhas gerais, Nichols – ao inferir sobre as questões éticas dos representados – discorre:

Todas essas questões apontam para os efeitos imprevisíveis que um documentário pode ter sobre os que estão representados nele. As considerações éticas tentam minimizar os efeitos prejudiciais. A ética torna-se uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e seu tema têm consequências tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores. Os cineastas que têm a intenção de representar pessoas que não conhecem, mas que tipificam ou detêm um conhecimento especial de um problema ou assunto de interesse, correm o risco de explorá-las. (NICHOLS, 2010, p. 36)

Então, partindo desse pressuposto, talvez a intenção do diretor do docudrama fosse o da percepção de que a possível exatidão das informações do Roberto, naquele instante, sentissem a necessidade de serem destrinchadas. Fica claro que o autor se atém mais às consequências que o cineasta tem em relação aos atores sociais, ora no domínio da recepção, na relação com os espectadores, ora no próprio momento da filmagem. Na contramão, Fernão Pessoa Ramos entende as questões éticas como parte do processo daquele que segura a

câmera para aquele que é filmado, quando trata por “Ética interativa/reflexiva”. Neste sentido, Ramos tipifica *"o quadro ético que sustenta a intervenção e interação do sujeito-da-câmera com o mundo é constituído por uma visão crítica ao conjunto de valores que supõe a imparcialidade no recuo/distanciamento"* (RAMOS, 2008,p.37).

A intervenção do cineasta, nesse sentido, é inevitável e a questão ética estaria atrelada ao modo de construir e representar de acordo com a intervenção do diretor. Então o próprio diretor poderia assumir papel de personagem. Mas esta prática é muito mais recorrente às produções de caráter social. O caso do docudrama, como já apontado, é específico, foi um produto, pensamos, concebido e aliado à hibridização do audiovisual para compensar os *(d)efeitos* do filme. Os elementos audiovisuais de outras origens não atuam somente como definidor de estilos, ou como ferramenta estrutural, antes, transformam a narrativa original e possibilitam a criação de uma nova obra. A seguir escolhemos alguns casos pontuais para ilustrar o contraponto entre as cenas do longa-metragem em relação a adaptação exibida na televisão.

4.3) Análise de casos

Para compreensão dos casos em que um roteiro foi utilizado como base para a efetivação de um outro, e em nosso estudo, como o produto dito “dois em um” é passível de manipulação, discorreremos sobre conceitos e pesquisas que ajudaram a entender a formulação dos processos de transitoriedade entre mídias diferentes. Entendendo, também, que algumas fórmulas não podem ser aplicadas em variadas situações. São trabalhos específicos que necessitam de atenção e estudo pontual. Escolhemos, portanto, algumas sequências da narrativa que possuem duas releituras, tanto na obra cinematográfica quanto na televisual. Optamos por utilizar um quadro comparativo com o detalhamento técnico de cada cena, identificando cada estrutura isoladamente para o entendimento de cada obra. Apenas para efeitos didáticos, numeramos as sequências e cenas sem compromisso com a ordem do roteiro original.

Iniciamos com o caso da abertura. A introdução de uma narrativa geralmente fornece elementos que ajudam o telespectador a se situar no contexto da obra, ela também apresenta os principais personagens e sugere o conflito da ação dramática. Portanto, é uma etapa importante e por isso mesmo polissêmica e costuma ter duração maior. Por se tratar de duas produções que possuem um narrador-personagem, essas sequências tem caráter mais informativo. A sequência abaixo é interessante justamente por tocar nesse ponto, ela cumpre o papel introdutório de situação, lugar, espaço, sujeitos, etc. Mas, é construída com estratégias

diferentes em cada meio de exibição.

4.3.1) Afinal, juventude era tudo o que ele tinha para gastar

Longa-metragem (2014) Direção: Mauro Lima	Minissérie (2015) Direção: Luiz Felipe Sá
------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------

<p>1ª SEQUÊNCIA</p> <p>Créditos (produção/distribuição/patrocinadores)</p> <p>VOZ OVER FÁBIO:</p> <p>Meu amigo foi concebido <i>numa</i> casa humilde na rua Afonso Pena na Tijuca, décimo primeiro filho de um casal romântico: Seu Altivo e Dona Maria.</p> <p>Ele recebeu uma parcela significativa da sua educação com os padres da igreja São Sebastião dos capuchinhos na rua Doc 1.</p> <p>Os freis muito falaram sobre a retidão nas linhas tortas com que Deus escrevia. Mas, já não era fácil para ele entender as linhas retas da vida. Se Deus vê tudo havia um monte de pontos cegos, um deles ficava na Tijuca. Ainda menino ele entendeu que era melhor não esperar justiça vinda do céu e menos ainda aquela vinda dos homens.</p> <p>Ele ia ter que dar duro para conseguir as coisas que queria e por fim dar o seu jeito.</p> <p>Seu primeiro emprego foi como entregador na pequena empresa de refeições caseiras que seus pais mantinham em casa. Ele era o mais jovem na linha de produção de pratos-feitos da família. Ali ele recebeu seu primeiro</p>	<p>1ª SEQUÊNCIA</p> <p>- EPISÓDIO UM</p> <p>VINHETA DE ABERTURA:</p> <p>A abertura – cumprindo com as tradições televisuais – situa o telespectador contextualizando com imagens de arquivo (imagens reais de Tim Maia, ao contrário do que é apresentado na abertura do filme), com <i>inserts</i> de trechos dos depoimentos de novos personagens à história, etc. Com os créditos do elenco e a ficha técnica dos realizadores da produção audiovisual. A tipografia utilizada é a mesma da abertura do filme.</p> <p>CABEÇA TIM MAIA:</p> <p>- Pra quem não me conhece meu nome é Sebastião Rodrigues Maia. A minha história começa como todas as outras, pelo começo. Eu sou carioca da Tijuca. Eu fui concebido na rua Afonso Pena 24. Eu sou o décimo primeiro filho de um casal muito romântico. O ereto do seu Altivo Maia e a mais que maravilhosa Dona Maria Imaculada. Os meus irmãos são todos pessoas legais, o mais doído assim sou eu. O meu pai tinha uma pensão e vendia comida para a vizinhança e uma vizinhança bem familiar.</p> <p style="text-align: right;">Corta para</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

involuntário nome artístico “Tião Marmita”, apelido para uns, desaforo absoluto para ele. Naquele tempo se você fosse tijucano de família pobre não podia dar moleza *pro* destino e ele sabia bem disso. Eram os anos 50 e os poucos negros podiam subir de vida.

O futebol era um caminho e ele era negro, mas correr e se manter esbelto não eram opções viáveis para ele.

E assim meu amigo seguiu com a vida. Entregando refeições, quadrinhando o bairro e conquistando territórios. Não havia uma casa naquela área que ele não tivesse levado comida ao menos uma vez.

Então um dia o Tião Marmita descobriu que tinha um outro lugar para ele no mundo. Uma coisa nova, um lugar onde os brancos eram alunos e os pretos catedráticos. Era uma pandemia que vinha de fora e começava a tomar conta da cidade e do mundo. Logo ele sentiu que era aquilo que ele queria fazer e seria uma questão de tempo. Se Deus não tivesse lhe dado aquela vocação, o diabo emprestaria.

Naquele tempo quem não podia comprar piano, comprava violão. Quem não podia comprar bateria, comprava pandeiro. Na verdade ele não podia comprar coisa nenhuma. Mas, os padres podiam. Com apoio do verbo divino e de alguma verba divina, a paróquia permitiu a criação de um conjunto musical dentro do colégio.

Era um grupeto de 5 jovens e um nome ridículo. A curiosa formação contava com bateria, violão, acordeão, safoxone e trompete. O batedor do conjunto era meu amigo Sebastião Rodrigues Maia, doravante chamado Tião. De algum modo a presença dele determinou a carreira meteórica do grupo. Quatro ensaios e zero apresentações. Essa formidável marca na história da música brasileira tem uma

DEPOIMENTO – ERASMO CARLOS

Eu já morava na Professor Gabizo. Aí então a minha família encomendava marmita na Pensão do seu Altivo e o Tim que entregava marmita, só que ele parava na rua para jogar futebol; quando eu olhei ele tava, ele comia as comidas da marmita. Ele pegava um pastelzinho comia, bebia sopa, tudo essas coisas assim e eu vendo isso de longe e fui me aproximando, aí dei uma bronca nele, a gente começou a discutir. Ele puxou um pedaço de ferro que tinha na marmita, desse tamanho (faz gesto com as mãos ilustrando objeto grande) e começou a sair correndo atrás de mim. Eu corri, entrei em casa, fechei a porta, fiquei gritando e aí minha família ligou para o seu Altivo, fez queixa. Aí o Seu Altivo deixou ele um tempão de castigo. Foi assim mais ou menos que começou a nossa amizade.

Corta para

VOZ OVER TIM MAIA

- Preto, gordo, suburbano, cafajeste e abusado. Eu tinha quase tudo contra mim. A favor só mesmo muito talento que eu descobri quando meu pai me deu um violão. Era só uma questão de tempo. Gastei boa parte da minha juventude, no bar do divino. Afinal, juventude era tudo o que tinha para gastar

Corta para

explicação: aquele rapaz tinha um dom que o tornava uma força da natureza. Era algo que nem a própria natureza podia ter e assim ele conseguiu tudo que teve e tudo que perdeu nessa vida...

Corta para

VINHETA DE ABERTURA:

A continuação da sequência anterior vai sendo construída durante a abertura com efeitos gráficos; os créditos da equipe técnica e do elenco vão surgindo, uma cena está sendo apresentada, notam-se diálogos de Tim e a música de toda abertura faz parte da diegese, com a banda e Tim se apresentando em um show, ao mesmo tempo em que Tim Maia (ainda jovem) vai armando a confusão no ensaio do grupo da igreja, cena anterior à abertura e por fim uma cena se constrói.

Fusão para

1 - CENA EM QUE TIM MAIA ABANDONA O SHOW POR CONTA DO CALOR E VAI RECLAMAR COM O RESPONSÁVEL PELO LUGAR QUE NÃO TEM AR CONDICIONADO

“Eu duvido que no show do Roberto Carlos você fica regulando ar. Aliás, o Roberto Carlos não viria fazer show aqui nessa penteadeira de puta do caralho” (...)

Corta para

2 - CENA SEQUÊNCIA APÓS A DESISTÊNCIA DO SHOW, TIM MAIA SE INTERESSA POR UMA MOÇA QUE ESTÁ NA CASA DE SHOW, ELE É GENTIL, TENTA CONVERSAR. ENTÃO SUA EX-MULHER, JANAÍNA (À AQUELA ALTURA) SURGE. TAMBÉM HÁ A APRESENTAÇÃO DO

/// EXTRAÍDA ///

/// EXTRAÍDA ///

PERSONAGEM FÁBIO, QUEM
DESCOBRIRMOS SER O NARRADOR
DA HISTÓRIA.

Corta para

VOZ OVER FÁBIO:

Não, eu não me esqueci de onde ele vinha, também não esqueci que não havia muito o que se fazer de noite naquela área, quer dizer, havia o divino, um bar de esquina na rua do matoso com a Doc Lobo. Ali o meu amigo gastou boa parte da juventude dele.

Afinal, juventude era tudo o que ele tinha para gastar.

Naquela altura talvez ninguém soubesse mas o bairro da Tijuca e mais ainda as mesas do divino não eram um lugar tão ruim para estar nas noites quentes da cidade. Um bocado de música boa foi feito ali. Tinha o Roberto, o Erasmo, tinha o Jorge, Luiz Ayrão, o Walcir e tinha o Tião. Do lado do Divino ficava Cine Madri, foi lá que o Tião descobriu mais coisas sobre a América do Norte do que nos livros de geografia que ele não lia. Viu como eles usavam as palavras que ele ouvia nas músicas, como eles lidavam com as garotas, como eles dançavam aqueles ritmos selvagens e como eles faziam aqueles penteados igualmente selvagens.

Corta para

DEPOIMENTO ROBERTO CARLOS

Na verdade o Bar Divino era muito caro para nós (risos). Para mim pelo menos era muito caro, né. A gente ficava ali na frente tirando onda, tal e coisa, mas a gente comia um sanduiche no botequim do outro lado que era bem mais barato.

Corta para

VOZ OVER TIM MAIA

Talvez ninguém soubesse, mas a turma do divino não era de se jogar fora não, meu irmão, aí óh: Roberto Carlos, o tremendão Erasmo Carlos, tinha o Jorge Ben Jor, *eaí óh*, esse aí sou eu. Como toda a rapaziada da época, a gente queria ter cabelo liso, o lance era ser como Elvis, James Dean (imagens de arquivo). Eu caprichava no Gomex. Se chovesse e caísse uma aguinha arrepiava tudo de novo, até que apareceu uma Timbolida, um melado milagroso de um camarada meu Timbó inventou e deu certo.

Corta para

O Arco narrativo permanece nos dois produtos. É possível notar que o discurso dos narradores em muito se assemelham, no filme: *“Naquela altura talvez ninguém soubesse mas o bairro da Tijuca e mais ainda as mesas do divino não eram um lugar tão ruim para estar nas noites quentes da cidade. Um bocado de música boa foi feito ali. Tinha o Roberto, o*

Erasmo, tinha o Jorge, Luiz Ayrão, o Walcir e tinha o Tião.” Na minissérie: *“Talvez ninguém soubesse, mas a turma do divino não era de se jogar fora não, meu irmão, aí óh: Roberto Carlos, o tremendão Erasmo Carlos, tinha o Jorge Ben Jor, e aí óh, esse aí sou eu.”* O texto tem apenas adaptação de vozes, já que no formato televisual é o próprio personagem Tim Maia (Figura 45) quem conta a história, é possível notar os modismos, estilo de fala, etc. Mas, a estrutura da mensagem se mantém. O que ocorre, com frequência, é a substituição do texto verbal por uma descrição escrita na tela (Figura 46) o que no longa-metragem é construído pela fala do narrador (Figura 47).



Figura 45: “Cabeça” Tim Maia.



Figura 46: Descrição ao invés de narração.



Figura 47: Narração.

O que causa a ruptura, neste primeiro momento, de um discurso com o outro, é a 1ª cena extraída – na minissérie – em relação ao filme. Ela é necessariamente descartada pela versão televisual, pois, é uma cena que cumpre função de apresentação dos personagens principais da história, incluindo o narrador que se revela um amigo de Tim Maia, o Fábio (Cauã Reymond) (Figura 48); Janaína que é interpretada por Aline Moraes (Figura 49) representando a grande paixão do protagonista e também Roberto Carlos: “*Eu duvido que no show do Roberto Carlos você fica regulando ar. Aliás, o Roberto Carlos não viria fazer show aqui nessa penteadeira de puta do caralho* (Figura 50) (...)”.

No docudrama televisual o próprio Tim Maia se apresenta como protagonista, por meio da *Cabeça* e, desse modo, ele se torna agente direto da linha cronológica dos acontecimentos. Com essa perspectiva, a direção da minissérie pode, também, enfatizar outros personagens, incluindo voz-ativa do personagem real, como é o caso de Roberto Carlos (Figura 51) e Erasmo Carlos (Figura 52) que tonalizam o discurso estabelecido na sequência do filme, no entanto, com a impressão da realidade que as falas dos personagens reais evocam. Essa articulação entre ficção e realidade (através do recurso do cinema documentário) direciona o telespectador na interpretação de toda a narrativa já pelo pressuposto de que a ficção, na verdade, funciona como apoio para os relatos históricos.



Figura 48: Personagem Fábio.

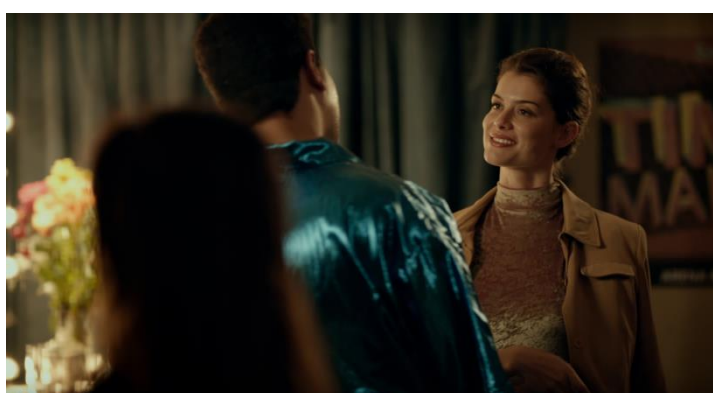


Figura 49: Personagem Janáfina.

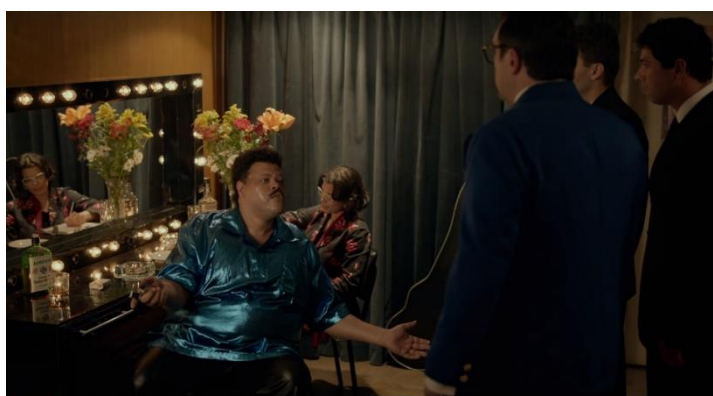


Figura 50: Tim Maia discutindo em seu camarim.



Figura 51: Roberto Carlos.



Figura 52: Erasmo Carlos.

As vinhetas de abertura também são pontos de distinção entre as duas produções, atuando com funções diferentes. Na versão cinematográfica funcionando como ponto de virada para a história narrada; Fábio apresenta o personagem principal da narrativa antes da abertura e o desfecho de uma ação do sujeito principal (ainda jovem) é realizada dentro da própria vinheta. Os créditos acompanham as cenas e uma nova ação começa a se desenrolar, agora com Tim Maia adulto (Figura 53). A trilha sonora da abertura é a música “sossego”. No caso da Vinheta do docudrama – aceitando a produção como uma minissérie, reportagem especial, o híbrido, de fato – ela atua como elemento estratégico da grade de programação, cumpre a função de separar o tempo artístico (da obra) do tempo do *break* comercial.



Figura 53: Tim Maia (adulto) em show.

Quanto aos elementos de construção de sentido e significado, ao contrário do seu correspondente no longa, aqui ele intercala imagens da ficção com imagens reais de Tim Maia e também apresenta alguns personagens reais (Figuras 54 e 55) que terão voz no docudrama.



Figura 54: Erasmo Carlos aparece na vinheta.



Figura 55: Roberto Carlos aparece na vinheta.

Os grafismos e tipografia de ambos os trabalhos são os mesmos o que diferencia é o título que na Minissérie acompanha “Vale o que vier” (Figura 56) e no filme apenas “Tim Maia” (Figura 57).



Figura 56: Tipografia (docudrama).



Figura 57: Tipografia (filme).

A trilha sonora também é diferente: *O descobridor dos sete mares*. Com o verdadeiro Tim Maia cantando. No entanto, ao contrário da versão para cinema, aqui fica bem claro para o telespectador que a construção da vinheta artística é um recurso de forma, ela não tem a intenção de informar, embora esmiuce alguns detalhes do que vem a se constituir a produção, como cenas de ficção, realidade e personagens, caracterizando o programa como um docudrama, um programa feito para TV. Na sequência analisaremos casos em que a ficção foi excluída – na minissérie – para dar lugar a relatos de memórias, além disso, também podemos julgar algumas ações secundárias do sujeito que não afetam o desenvolvimento da narrativa, por meio da montagem em módulos.

4.3.2) Quando o frio apertou, *chará*. A gente saiu pelos EUA indo atrás do sol

Longa-metragem (2014) Direção: Mauro Lima	Minissérie (2015) Direção: Luiz Felipe Sá
------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------

<p>2ª SEQUÊNCIA</p> <p>3 - CENA TIM MAIA EM CASA CONVERSANDO COM SUA MÃE</p> <p style="text-align: right;">Corta para</p> <p>4 - CENA TIM MAIA COM UM COMPANHEIRO ROUBANDO CANOS DE CHUMBO PARA VENDER CLANDESTINAMENTE.</p> <p>VOZ OFF FABIO</p> <p>Naquele tempo e, sobretudo pra aquele garoto, pensar <i>numa</i> viagem da Tijuca até Nova York era tão trivial quanto se candidatar à primeira viagem tripulada para Urano, ainda assim ele se lançou na campanha de angariar tanto dinheiro quanto conseguisse. (Cenas de tim Maia trabalhando de diversas maneiras, cantando na rua, trabalhando na construção civil)</p> <p>- Tratou de se desapegar de toda riqueza que um dia chamou de sua. Botou preço em cada item do seu quinhão e esperou os dólares entrarem aos magotes. (imagens</p>	<p>2ª SEQUÊNCIA</p> <p>- EPISÓDIO UM</p> <p style="text-align: center;">/// IGUAL ///</p> <p style="text-align: right;">Corta para</p> <p style="text-align: center;">/// EXTRAÍDA ///</p> <p>DEPOIMENTO LUZIA MOTTA:</p> <p>Ele sempre falava que tinha vontade de conhecer os Estados Unidos. Meu pai era anti-americano. Aí meu pai dizia, você vai para os Estados Unidos, vá conhecer o seu país primeiro, não sei o quê.</p> <p style="text-align: right;">Corta para</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

de Tim Maia vendendo alguns objetos)

Corta para

5 - CENA DE TIM MAIA EM
DIÁLOGO COM O AMIGO SOBRE A
SEPARAÇÃO DE DINHEIRO –
ÍNFIMA – PARA SUA POSSÍVEL
VIAGEM À AMÉRICA

Corta para

VOZ OVER FABIO:

O meu amigo, de fato, tinha razão. O milagre foi mais barato. A arquidiocese do Rio ia mandar um grupo de padres em uma missão à América. Seja lá o que isso queira dizer. E apesar das notas lamentáveis do boletim que beirava ao patético, os párocos gostavam dele. Então o Frei Cassiano convocou o intrépido Sebastião para aquela jornada missionária. (Cena de Tim Maia e o grupo da Igreja tirando a foto antes do embarque)

- ele aterrizou no aeroporto de Idyllwild ou “Aidewild”. Sonhando com a paisagem nevada de um anúncio de panettone. Mas, o bafo de verão no distrito do Queens se assemelha mais a clima de casca dura quando entra em fogueirio. Seu kit de sobrevivência contava com uma muda de roupa, 16 dólares e um pedaço de papel com o

/// EXTRAÍDA ///

VOZ OVER TIM MAIA:

São Sebastião dos Capuchinhos se encarregou do milagre. A arquidiocese do Rio de Janeiro ia mandar *uns* padres em uma missão à América e o Frei Cassiano que gostava de mim me incluiu na parada. (a mesma cena do filme é integrada, porém com um efeito de transição é substituída pela fotografia original de Tim Maia juntamente com a excursão da igreja. Fotografia esta, que remete em tom e semelhança à cena construída).

Corta para

DEPOIMENTO LUZIA MOTTA:

13 de agosto, em uma sexta-feira, de 59 mesmo. Ele *aí* foi para os Estados Unidos, duro.

Corta para

endereço de alguém.

- Tudo isso somado a um vastíssimo vocabulário contendo 11 substantivos, 3 pronomes e 2 preposições. (durante todo esse tempo cenas de Tim Maia nos EUA, e dirigindo-se para entrar em um taxi).

Corta para

6 - CENA TIM MAIA DENTRO DE UM TAXI, NOS ESTADOS UNIDOS, TENTANDO SEGUIR A UM ENDEREÇO. NO ENTANTO, A LÍNGUA DIFICULTA O DIÁLOGO.

Corta para

VOZ OVER FABIO:

Ele não tinha como descobrir sozinho. Perdido em ruas abandonadas do Queens, mas Tarrytown não é um endereço agitado em Manhattam, mas sim um pacato vilarejo em um condado de West-Chester, 25 milhas a norte do centro pela inter-estadual 87.

Corta para

7 - CENA TIM MAIA NA EMBAIXADA BRASILEIRA NOS ESTADOS UNIDOS

Corta para

8 - CENA TIM MAIA SE ENCONTRANDO COM A SENHORA CARDOSO NA CASA DELA

Corta para

/// IGUAL ///

VOZ OVER TIM MAIA:

Foi nos Estados Unidos que eu descobri o balanço do rythm blues dos cantores negros como Ray Charles, e ainda fumei meu primeiro baurete, dois vícios que eu mantive pelo resto da minha vida, chará. (imagens de arquivo de Ray Charles, Stevie Wonder, James Brown cantando)

Corta para

/// EXTRAÍDA ///

/// EXTRAÍDA ///

DEPOIMENTO NELSON MOTTA:

Então o Tim Maia chegou na hora que a black

VOZ OVER FÁBIO:

Aquela boa família meio irlandesa, meio brasileira o acolheu como um parente que ele nunca foi e por ali ele ficou alguns anos, vivendo e aprendendo inglês na unha.

- gastou sapato atrás de empregos dos quais ele entrava e saia por falta de paciência, disciplina, pontualidade ou por simples falta de saco. (Cenas de Tim Maia trabalhando como mecânico, na biblioteca, na padaria)

- aquele pedaço da América parecia muito maior que a Tijuca, do que o Brasil, do que os sonhos dele, mas o tempo foi passando e a vida foi criando calos na sua alma, até que quando reparou a rua já tinha virado o seu ambiente.

- De repente as vielas do Harlem já não eram tão escuras pra ele. O inglês das ruas já não era motivo de câimbras na língua. Ele já tava longe de casa há tanto tempo que se esquecia das coisas mais básicas. Tão básicas quanto mandar notícias, deixando a família pensar que ele tinha morrido como indigente. (cena com alguns diálogos de Tim Maia falando em inglês com alguns rapazes na rua)

- Tão básicas quanto a data máxima do calendário da própria vida (Tim Maia comemorando seu aniversário com a família da Senhora Cardoso / ele ganha uma guitarra de presente).

- tão básicas quanto conselho materno, de ficar longe de encrenca.

Corta para

9 - CENA TIM MAIA NA RUA COM OS AMIGOS "GANGSTERS". ROUBAM UM CARRO E SAEM PELA

music americana tava florescendo e pra ele foi fabuloso.

(SILÊNCIO)

Ele foi cuidador de idosos, foi baby sister. Olha que perigo o Tim Maia de Baby Sister. Você daria sua criança para o Tim Maia cuidar?

Corta para

DEPOIMENTO ERASMO CARLOS:

A gente se comunicava por carta e ele me chamava de Erasmo Gilberto e eu chamava ele de Tim Jobim.

Corta para

/// EXTRAÍDA ///

/// EXTRAÍDA ///

/// EXTRAÍDA ///

ESTRADA, DEPOIS ROUBAM
OBJETOS

Corta para

DEPOIMENTO ALTIVO E MARIA APARECIDA MAIA (IRMÃOS DE TIM MAIA):

Altivo: Ele quando foi pros Estados Unidos nós não tínhamos, assim, noção nenhuma do que ele queria. Do que ele pretendia fazer.

Corta para

DEPOIMENTO ROGER BRUNO (INTEGRANTE DO GRUPO “IDEALS”). EXTERNA – PERSONAGEM FALA EM INGLÊS – LEGENDAS ACOMPANHAM A ENTREVISTA:

Aqui é Tarrytown, Nova York, Estados Unidos, onde Tim passou algum tempo enquanto ele estava nos EUA.

Ele morou, principalmente, nesta cidade. Aqui foi onde o conheci e onde comecei a trabalhar com ele.

Eu tinha uns 15, 16 anos na época e juntos criamos a banda “The Ideals”. (fotografias da banda e trilha sonora de Tim cantando “New Love”).

Ele era conhecido como “Jimmy, o brasileiro”. O nome dele se pronuncia “Tchim” e de “Tchim para Jimmy é um pulo.

Corta para

VOZ OVER TIM MAIA:

Quando o frio apertou, chará. Aí a gente saiu pelos Estados Unidos indo atrás do sol.

Corta para

VOZ OVER FÁBIO

E aquela jornada sem destino precisava de

uma fonte de financiamento sólido. E como se não houvesse amanhã, aqueles quatro rapazes furtaram toda sorte de tralhas que encontraram. Venderam e compraram drogas, dormiram em buracos sórdidos e pisaram fundo. Assim eles cruzaram 9 estados rumo a ensolarada costa da Florida.

- O sul do país não era um lugar amigável se você andasse com negros, mas eles corriam demais para escutar o alarme. Corriam para o sonho americano.

Corta para

10 - CENA DE TIM E OS AMIGOS EM UM POSTO DE GASOLINA SENDO PARADOS PELA POLICIA. ELES CARREGAM NO PORTA MALAS DO CARRO OBJETOS FURTADOS.

Corta para

VOZ OVER FÁBIO:

Em Daytona Beach a farra deles teve seu fim; o som do aço das algemas passou a ser tão familiar a ele quanto metal que faz soar os instrumentos de sopro.

- Eram os anos da Soul Music e dos direitos civis. (cena de Tim Maia sendo preso)

- a próxima parada com leito e refeição incluída foi a pequena cadeia do Condado de Vallendar, lar de duas dúzias de delinquentes e viciados locais.

DEPOIMENTO NELSON MOTTA:

Ele detestava frio. Ele, com mais alguns amigos, roubaram um carro e foram descendo pela costa ali para ir até à Florida. (imagens da cena de Tim e os amigos dentro de um carro pela estrada)

Eu perguntei a ele. Mas, Tim, como é que vocês faziam essas viagens assim. “Não, agente parava *numa* cidade, fazia pequenos furtos aqui. Era um gravador, um rádio de carro. Vendia e ia para outras cidades.

/// IGUAL ///

Corta para

DEPOIMENTO ROGER BRUNO (INTEGRANTE DO GRUPO “IDEALS”):

Ele era um fora da lei, mas sempre por coisas pequenas, como conduta desordeira, coisas assim.

Nada muito sério. Então ele era preso, eu ia à delegacia, pagava a fiança dele. E voltávamos para a música.

Corta para

DEPOIMENTO ROGER BRUNO (INTEGRANTE DO GRUPO “IDEALS”):

Ele estava em um carro roubado, portando maconha. Ele foi pego, ficou preso por seis meses.

<p>Corta para</p> <p>11 - CENA DE TIM MAIA NA ÁREA COMUM NA CADEIA JOGANDO CARTAS COM OUTROS PRESIDIÁRIOS / CANTANDO E TOCANDO INSTRUMENTO</p>	<p>Esta foi a última vez em que ouvi falar dele.</p> <p>Corta para</p> <p>/// EXTRAÍDA ///</p>
<p>Corta para</p> <p>VOZ OVER FÁBIO:</p> <p>Entretendo valentões de meia pataca ele se despediu da América levando consigo uma deportação válida por uma década.</p>	<p>VOZ OVER TIM MAIA:</p> <p>Naquele dia em diante o barulho das grades passou a ser tão familiar para mim quanto o metal dos instrumentos de sopro das minhas músicas. (imagens da cena de Tim, na penitenciária, sendo preso)</p> <p>Fusão para</p> <p>CABEÇA TIM MAIA:</p> <p>Eram os anos da soul music, my brother. Anos dos direitos civis. Racismo rolava solto, chará. A vida não tem eco, não tem agudo, não tem grave, não tem retorno. Se ela me leva eu vou.</p> <p>Corta para</p>
<p>VOZ OVER FÁBIO:</p> <p>Entretendo valentões de meia pataca ele se despediu da América levando consigo uma deportação válida por uma década.</p>	<p>VOZ OVER TIM MAIA:</p> <p>Em abril de 1964, com 21 anos e a roupa do corpo, eu voltei para o Rio. Afinal, Deus é pai e é brasileiro. (imagens do Rio de Janeiro reais, trilha sonora "Girl from Ipanema")</p>

Percebemos que a chamada “estética da repetição”, assinalada por Omar Calabrese, como um produto mais ou menos involuntário da “mecânica repetição e otimização do trabalho (CALABRESE, 1987, p. 41) como sendo uma variação do idêntico, como já apontado em linhas anteriores e que Fechine (2006), a respeito das variâncias e invariâncias do nível narrativo, assevera que em um percurso narrativo básico o sujeito está sempre em busca de um objeto de valor e que vão ocorrendo situações que anulam ou somam as condições de exibição de determinada obra. A narrativa principal se divide em sequências narrativas (ações ou narrativas secundárias) que se relacionam com a narrativa principal mas que também são autônomas. Isto é, tem sentido próprio. É o que possibilita ao agente que adapta um filme para a TV e também o que realiza o caminho inverso, reordenar os arcos dramáticos.

Na sequência anterior, pudemos notar que algumas cenas da temporada de Tim Maia nos Estados Unidos foram extraídas. E a respeito dessas cenas, podemos aplicar a montagem em módulos de Fechine para explicar algumas escolhas do diretor. As cenas 7, 8, 9 e 11 (Figuras 58 a 61) foram excluídas na versão para TV, assim como uma sequência de imagens, com elipse de tempo narradas por Fábio, também.

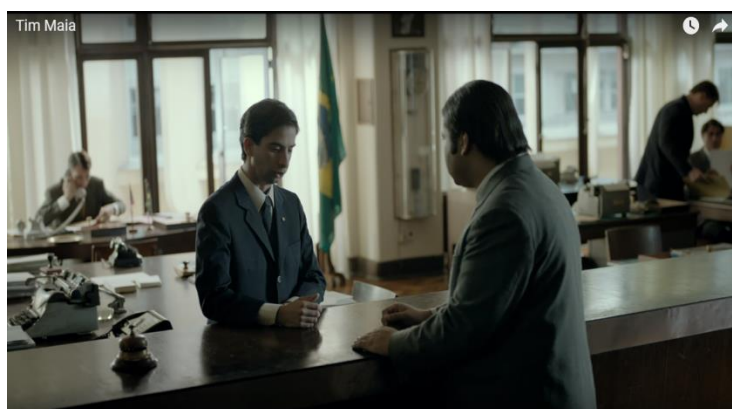


Figura 58: Tim Maia na embaixada.



Figura 59: Tim se encontra com a Sr^a Cardoso.



Figura 60: Tim Maia no Harlem.

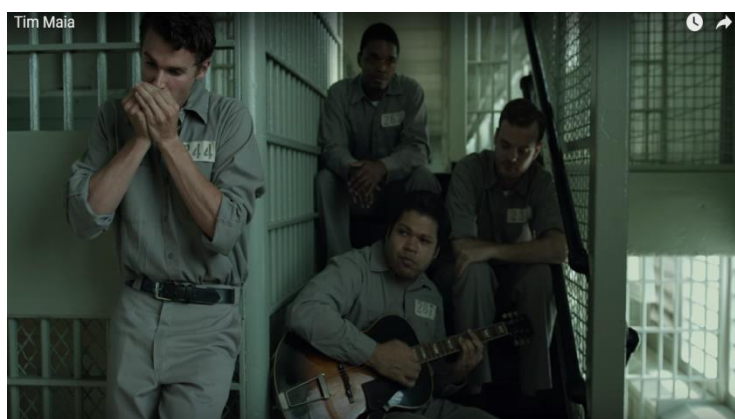


Figura 61: Tim Maia na cadeia.

Elas funcionam na narrativa principal como histórias secundárias, apresentando personagens secundários como a família da Senhora Cardoso, por exemplo e que não afetam a ação dramática da narrativa principal, por isso, tais como módulos, elas não tem conexão com a ação principal. Essas cenas são suprimidas sem prejuízo para a linha de desenvolvimento do enredo. Ao contrário do que ocorre com *O Auto da Compadecida*, em que as sequências secundárias, por meio de enredos paralelos possibilitam um acúmulo de situações, o que fornece à linha de desenvolvimento da narrativa mais ações. No caso de *Tim Maia*, não existem ações que se desenvolvem paralelamente ao conflito do personagem principal, Tim Maia, em busca da resolução de um conflito. Os acontecimentos que se seguem nos Estados Unidos, como a convivência com uma família que o “adotou”, ou os dias na cadeia, não interferem na continuidade da narrativa. Ao invés disso, novos personagens surgem contando novas narrativas secundárias.

O depoimento de Roger Bruno (Figura 62) traz para a narrativa um enredo inédito: a história da banda *The Ideals* (Figuras 63 e 64) na qual Tim Maia fez parte em sua passagem

pelos Estados Unidos, é permeada por fotografias, descrição, contos. É uma história que não está presente no filme e que, portanto, não tem conexão direta com a jornada de Tim Maia em busca do seu objeto de valor, da resolução do seu conflito. Ela também atua como narrativa secundária e poderia ser suprimida e omitida. Levando em consideração o roteiro original que é baseado no livro de Nelson Motta notamos um novo caso de tradução. Desta vez, no entanto, a equipe responsável pelo docudrama televisual é quem catalisou novos textos e incorporou ao seu próprio. No livro de Motta observamos a aparição deste personagem:

No verão de 1963, Tim estava muito feliz, contava em cartas para Erasmo. Finalmente arranjava uma namorada: Jeannie, filha de um pastor presbiteriano, uma moreninha animada que era fã dos Ideais. Aos domingos, namorava e comia peru na casa do pastor. Apaixonado, compôs a bossa-soul "New Love", em parceria com Roger Bruno, e começou a ensaiá-la com o grupo, reforçado pelo baterista Milton Banana. Seria a primeiragravação dos Ideais: "Yes I loved, more than I was supposed to love..."(MOTTA, 2007, p. 28)

Esse trecho é interessante, inclusive, por identificar alguns elementos presentes na construção audiovisual. A música "New Love" está presente ilustrando alguns comentários de Roger. Neste aspecto, vale lembrar as aparições de Nelson Motta durante o especial, que funcionam como testemunho da verdade. Já que o GC paga nos créditos Nelson Motta como biógrafo de Tim e também porque o escritor está presente em todos os arcos dramáticos para sublinhar as histórias do filme ou trazer algumas inéditas. Vale dizer que o discurso do Nelson Motta se assemelha muito à coluna que o jornalista e compositor mantém no Jornal da Globo, um quadro que Motta disserta sobre expoentes da música brasileira e mundial. E o vídeo, o depoimento, todo o proscênio que é construído no docudrama parece mais um caso da televisão retratando ela mesma.



Figura 62: Roger Bruno.



Figura 63: The Ideals.



Figura 64: The Ideals 2.

Depois, outro elemento que sofre transformação e modifica novamente o caráter verossímil, funcionando como documento histórico que comprova a ficção está nas passagens em que Tim vai para os Estados Unidos. As cenas – na minissérie – são recriadas com fotografias reais. As Figuras 65 e 66 mostram a fotografia da arquidiocese em missão aos Estados Unidos. No cinema ela é encenada e na minissérie ela é registrada como produto do real. Esta é mais uma recorrência – além dos depoimentos e das imagens de arquivo – ao cinema documentário. “*Foi nos Estados Unidos que eu descobri o balanço do rhythm blues dos cantores negros como Ray Charles (...)*”. Aqui o caráter é mais didático, o vídeo apresenta os cantores citados (Figuras 67 e 68).



Figura 65: Fotografia da viagem para os EUA (Cinema).



Figura 66: Fotografia da viagem para os EUA (TV).

No filme não há menção a esses personagens históricos. O conteúdo é mais uma contribuição de Nelson Motta à atração televisual, reforçando o já citado aspecto da “coluna do Nelson Motta”. O que confirma essa impressão são excessos de digressões que o docudrama vai apresentando; desviando-se, em certos aspectos da própria narrativa, como no exemplo abaixo:

Longa-metragem (2014)

Direção: Mauro Lima

Minissérie (2015)

Direção: Luiz Felipe Sá

3ª SEQUÊNCIA

- EPISÓDIO DOIS

DEPOIMENTO NELSON MOTTA:

Eu era produtor do disco da Elis Regina e falei “eu quero conhecer esse cara. Ele deve ter outras músicas também; a Elis tá precisando de músicas novas.

- O encontro de Tim Maia com a Elis foi divertido porque foi um choque de titãs da música

INSERTS / IMAGENS DO DISCO DE ELIS REGINA (EM PLENO VERÃO), DE TIM MAIA, COM TRILHA SONORA AO FUNDO DE TIM MAIA CANTANDO COM ELIS REGINA

- É um dueto que acabou virando duelo porque a Elis também não era fácil, era ultra-perfeccionista e o Tim também. Então era cada um querendo mostrar que era melhor que o outro ali

INSERTS ELIS REGINA / ELIS REGINA CANTANDO

- O Tim foi grato a Elis pro resto da vida. Falava mal de todo mundo, mas a Elis refrescava.

	<p>INSERT DE ED MOTTA CANTANDO “THESE ARE THE SONGS” (CANÇÃO DE TIM MAIA) COM MARISA MONTE</p> <p>- A Marisa adorava o Tim Maia. Desde os primeiros shows cantava a música do Tim Maia e ela sempre reconhece uma grande influência do Tim no trabalho dela.</p> <p>INSERT MARISA MONTE CANTANDO “CHOCOLATE”</p> <p>- Logo no 1ª disco ela gravou “chocolate” do Tim Maia que era um jingle que o Tim fez para indústria de chocolates. Depois a Marisa gravou “não quero dinheiro”, que também foi um grande sucesso.</p> <p>INSERT MARISA MONTE CANTANDO “NÃO QUERO DINHEIRO” / INSERT IVETE SANGALLO CANTANDO A MESMA CANÇÃO / FREJAT TAMBÉM CANTANDO / DANIEL, CARLINHOS BROWN E CLAUDIA LEITE TAMBÉM CANTANDO “NÃO QUERO DINHEIRO”</p>
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Neste exemplo não se encontra o seu correspondente na coluna que indica o longamragem justamente por se tratar de um desvio na narrativa. Nelson Motta apresenta cantores de diferentes épocas que se inspiram em Tim Maia. Em um dado momento “*Eu era produtor do disco da Elis Regina (Figuras 67 e 68) e falei: eu quero conhecer esse cara. Ele deve ter outras músicas também; a Elis tá precisando de músicas novas*”. Esse discurso do Nelson Motta em um momento em que há um ponto de virada importante na narrativa; Tim Maia

ascende ao sucesso e começa a ganhar dinheiro como músico. Encontramos aí uma nova associação com produtos da própria emissora: o programa *Som Brasil*. A característica documental, com pequena biografia sobre músicos e compositores deriva de mais uma referência metalinguística. Há, inclusive, uma evidência nessa proposição. Um dos diretores do extinto programa da Rede Globo, que ficou no ar de 2007 à 2013, é Roberto Talma (Figura 69) e que em alguns momentos surge no docudrama comentando sobre parcerias e apresentações de Tim Maia em programas de televisão.



Figura 67: Tim Maia e Elis Regina em capa de jornal.



Figura 68: capa do disco de Elis Regina.



Figura 69: Roberto Talma.

Outra questão que vale levantar são as tais referências de músicos que se inspiraram em Tim Maia: Marisa Monte, Ed Motta, Ivete Sangallo, Claudia Leite, Carlinhos Brown, Daniel, dentre outros (Figuras 70 a 74). Os últimos três – à época de exibição do docudrama – eram jurados do programa *The voice Brasil*. Ivete Sangallo sempre recebeu destaque na Emissora se apresentando em programas, atuando como apresentadora e atualmente como jurada do *The Voice Brasil*. Marisa Monte é mais um acréscimo da obra de Motta ao audiovisual, como nos revela a história abaixo:

O show começou alegre e animado com "Vale tudo" e Tim saudando os amigos na platéia, Caetano Veloso e Paula Lavigne, sua deusa Vera Fischer e Felipe Camargo, Maitê Proença, as irmãs empresárias Silvia e Monique Gardenberg, Lúcia Veríssimo, Erasmo Carlos, Roberto Frejat, Lulu Santos e Scarlet Moon, Marcos Paulo e Flávia Alessandra, o vice-prefeito Roberto D'Ávila, Maria Gladys, Sandrão, seu sobrinho Ed Motta e a jovem cantora sensação do momento, Marisa Monte, uma grande fã de Tim, que cantava várias músicas dele em seus shows e fazia sucesso com uma nova versão de "Chocolate". Além de ter ousado gravar com Ed um remake da histórica "These Are the Songs", que Tim gravara com Elis Regina.

Quando mandei para ele o LP de Marisa, que eu tinha produzido, me preparei para ouvir gozações, provocações ou até ameaças de processos. Além do herético dueto com Ed, a menina tinha acrescentado um verso em "Chocolate", que fazia o público rir nos shows, mas que ele poderia não achar muito engraçado:

Na segunda parte, em vez de repetir:

"Não quero chá, não quero café, não quero Coca-Cola, me liguei no chocolate", Marisa, que detestava Coca-Cola e cocaína, cantava:

"Não quero pó, não quero rapé, não quero cocaína, me liguei no chocolate."

Mas Tim adorou! Achou muito engraçado, me disse que a garota cantava maravilhosamente bem e que era muito linda, "uma tetéia". E mandou convidá-la para o show. Eles tinham muito mais em comum do que o amor ao chocolate. (MOTTA. 2007, p. 185-186)



Figura 70: Ed Motta e Marisa Monte.

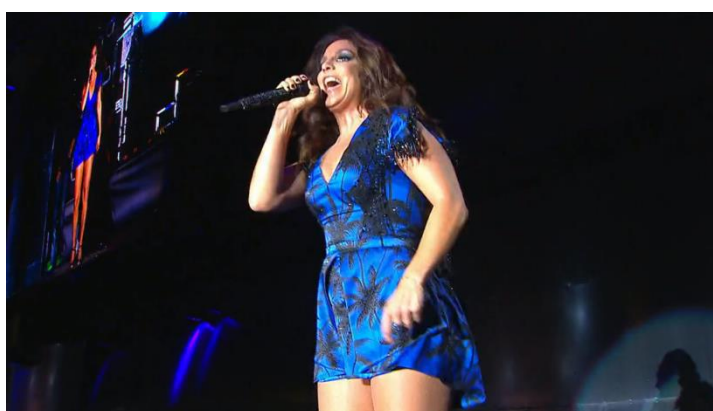


Figura 71: Ivete Sangallo.



Figura 72: Frejat.



Figura 73: Daniel, Claudia Leite e Carlinhos Brown.

Fica mais claro o cruzamento entre meios e textos quando observamos essas narrativas secundárias sendo incluídas no docudrama. O híbrido, então, não está apenas no tratamento audiovisual que relaciona ficção e documentário, mas também na literatura. O conjunto de textos variados vindos de mídias diversas é quem constrói o subtítulo “vale o que vier”, é quase uma referência explícita à obra de Nelson Motta “Tim Maia – Vale tudo”. Mas que representa bem a característica da minissérie, é de fato uma grande reportagem da TV que ilustra a sua própria narrativa com algumas cenas do filme. Este, aliás, quase que se perde em meio a uma verdadeira efusão de gêneros. O filme, no final das contas, atua como coadjuvante na televisão.

4.3.3) E foi assim rapaziada que o Roberto Carlos lançou o gordo mais querido do Brasil

<p>Longa-metragem (2014) Direção: Mauro Lima</p>	<p>Minissérie (2015) Direção: Luiz Felipe Sá</p>
--------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------

<p>4ª SEQUÊNCIA</p>	<p>4ª SEQUÊNCIA - EPISÓDIO UM</p> <p>DEPOIMENTO NELSON MOTTA:</p> <p>Ele levou um susto por que quando ele chegou ali. Ele não tinha o menor contato com o Brasil, o tempo que ele ficou nos Estados</p>
---------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Unidos e quando ele voltou, ele ficou chocado. O Roberto Carlos era o rei da Jovem Guarda. Jorge Ben Jor era uma estrela do samba rock, Erasmo Carlos na Jovem Guarda. *Tava* todo mundo rico, famoso e ele ali duro, anônimo, desconhecido e furioso porque ele achava que cantava mais que os três juntos. (imagens de arquivo da Jovem Guarda, Roberto Carlos cantando “Parei na contramão”)

Corta para

DEPOIMENTO ERASMO CARLOS:

Eu mandava dizendo em carta: “Tim, eu consegui com o Roberto um programa em São Paulo. Tim, eu gravei meu 1º disco”. Ele não acreditava de lá. Ele ria.

VIDEOTEIPE DE ARQUIVOS DA JOVEM GUARDA. “FESTA DE ARROMBA”.

- Tim, vamos estreiar um programa chamado Jovem Guarda e ele não acreditava. Quando ele chegou ao Brasil, o programa Jovem Guarda já estava assim estourado e o Roberto Carlos já era sucesso e eu também.

- Ele se assustou um pouco com isso. Ele não esperava encontrar isso. Ele não acreditava nas coisas que eu mandava dizer por carta

Corta para

DEPOIMENTO FÁBIO:

E bateu lá em São Paulo atrás de quem? Atrás do Roberto e do Erasmo pra ver se arrumava uma boca alí pra cantar na Jovem Guarda.

Corta para

12 - CENA TIM MAIA CHEGANDO EM UM HOTEL MODESTO EM SÃO PAULO

/// EXTRAÍDA ///

Corta para

VOZ OVER FÁBIO:

Agora não mais a música comandava a TV. Mas, a TV mandava na música. E quem mandava na TV era o Rei e a corte da Tijuca. (Tim Maia chegando na TV Record)

13 - CENA TIM MAIA NA PORTA DO CAMARIM JUNTO DE UMA MULTIDÃO DE FÃS PEDINDO PARA O SEGURANÇA LIBERÁ-LO PARA FALAR COM ROBERTO E ERASMO / TIM MAIA É DESPREZADO E HUMILHADO PELO SEGURANÇA / ROBERTO E ERASMO PASSAM PERTO DELE, ELE TENTA CONTATO MAS SEM SUCESSO

/// IGUAL ///

DEPOIMENTO EDUARDO ARAÚJO:

Primeira palavra que ele disse foi: “Eu vou matar o Erasmo e vou matar o Roberto e vou voltar pra cadeia. Porque não tem problema não, eu já tô acostumado, lá o pessoal me conhece, eu sou até meio líder lá dentro. Eu acabo com eles também e acabou.”

Corta para

/// IGUAL PORÉM EDITADA ///

- Não há a cena em que a empregada o dá um prato de comida, nem o diálogo.

Corta para

14 - CENA TIM MAIA NA PORTARIA DO PRÉDIO DE ROBERTO CARLOS PEDINDO PARA SER ATENDIDO./ SEM SUCESSO ELE CONSEGUE SUBIR ATÉ O APARTAMENTO DE ROBERTO ESCONDIDO E A

EMPREGADA DO MÚSICO O DÁ UM PRATO DE COMIDA E TIM PEDE UM “TROCADO” PARA PAGAR A CONDUÇÃO DE VOLTA AO HOTEL

Corta para

15 - CENA EM QUE TIM MAIA POR NÃO TER DINHEIRO PARA PAGAR AS 4 SEMANAS DE ALUGUEL ATRASADAS DO HOTEL FOGE PELA JANELA.

Corta para

16 - CENA TIM MAIA NOVAMENTE EM FRENTE À TV RECORD PARA TENTAR SE ENCONTRAR COM ROBERTO. O SEGURANÇA O INTERVÉM. TIM MAIA VÊ QUE ROBERTO ESTÁ SAINDO E CORRE E ENTRA NO CARRO DO CANTOR.

Corta para

/// EXTRAÍDA ///

DEPOIMENTO ERASMO CARLOS:

Eu não me afastei dele não. Eu consegui pra ele gravar na RGE o 1º disco dele. Só que ninguém nunca fala porque a lenda e o *glamour* levam para outros lados, mas a gente, então, nunca deu as costas não. Comigo nunca teve problema nenhum. A gente tinha um lado de amizade que não entra na lenda dele. Era particular nosso.

Corta para

/// IGUAL ///

Fusão para

DEPOIMENTO EDUARDO ARAÚJO:

Aí veio um carrão do Roberto e ele dizia: “Roberto, é o Tim aqui poxa. Olha, sou eu e a mulherada gritando aquela coisa toda e...”

17 - TIM MAIA ENTRA NO CARRO PARA FALAR COM ROBERTO E ENCONTRA WALCIR GARUPA, UM ANTIGO AMIGO E QUE AGORA ERA SÓZIA DE ROBERTO TRABALHANDO PARA DESPISTAR OS FÃS / ELE LEVA TIM MAIA PARA O BAR MULAMBO

18 - CENA NO BAR MULAMBO TIM MAIA É APRESENTADO À FABIO (AMIGO E NARRADOR DA HISTÓRIA) / FABIO ELOGIA TIM E LHE OFERECE ALGUNS DIAS DA SEMANA PARA ELE TOCAR

Fusão para

/// IGUAL, PORÉM COM CORTES ///

- Não há a explicação, por exemplo, de que Walcir trabalha como sózia de Roberto para despistar as fãs.

Corta para

DEPOIMENTO FABIO:

Uma bela noite de madrugada, lá pelas 2h da matina. Teve uma confusão lá na porta. Alguém chegou, o garçom fez. A gente tava lá no fundo da boate, a gente era todo mundo duro, então os ricos ficavam na frente e os duros ficavam lá atrás. Cara, teve uma confusão na portaria, alguém falou “tem um cara lá na frente, chegou um gordinho lá folgado, já brigou com o canário. O canário era o segurança que ficava na porta, foi aí nessa noite que ele apareceu lá.

Corta para

/// IGUAL ///

Corta para

DEPOIMENTO ROBERTO CARLOS:

O Tim mostrou uma coisa que o Brasil não conhecia na voz brasileira. Ele trouxe uma bagagem muito importante, muito boa de

VOZ OVER FÁBIO:

Na verdade eu tava conhecendo o camarada mais sacana e o maior cantor que eu já vi subir no palco

- Como ele mesmo diria mais tarde. A lembrança que guarda do tempo que viveu em São Paulo é de pastar atrás de uns trocados para viver e atrás de uma chance pra não precisar mais dos trocados, nem de chances

19 - CENA TIM MAIA NO BAR MULAMBO REENCONTRANDO JANAINA, UM AMOR ANTIGO DOS TEMPOS DE TIJUCA, DA QUAL NUNCA FORA CORRESPONDIDO

Corta para

20 - CENA EM QUE TIM MAIA VAI ATÉ A JOVEM GUARDA / ELIPSE DE TEMPO PELAS TROCAS DE ROUPA, MOSTRANDO QUE ELE TENTOU VÁRIAS VEZES APROXIMAÇÃO. ELE CONSEGUE CHEGAR AO CAMARIM PARA FALAR COM ROBERTO CARLOS. QUANDO ROBERTO O ATENDE, ELE O RIDIZULARIZA “O CELINHO,

quando ele veio dos Estados Unidos porque ele viveu ali no ambiente da soul music

IMAGENS DE ARQUIVO TIM MAIA CANTANDO “IDADE”

- Quando o Tim chegou cantando daquele jeito, bicho. Foi uma maravilha né.

Corta para

DEPOIMENTO FABIO:

Então eu não tinha ouvido ninguém cantando daquele jeito no Brasil, daquela maneira, entendeu? Um negócio de Negão mesmo. Naquele momento nasceu a nossa amizade; foi uma empatia imediata

Corta para

/// EXTRAÍDA ///

É COMPLETAMENTE REEDITADA, MOSTRANDO APENAS TIM MAIA BATENDO NO CAMARIM DE ROBERTO. RETIRA-SE A CENA EM QUE ROBERTO HUMILHA TIM DANDO UM PAR DE BOTAS E DEPOIS O SEU ASSESSOR

PRODUTOR AQUI DISSE QUE VIU O SEU SHOWZINHO NA NOITE NO MULAMBO” / ROBERTO OLHA OS SAPATOS DE TIM MAIA E LHE OFERECE UM PAR DE BOTAS QUE A PRODUÇÃO COMPRA REPETIDO / ROBERTO PEDE PARA TIM MAIA ESPERAR QUE DEPOIS ELE FALARIA COM ELE / ELIPSE DE TEMPO MOSTRANDO TIM MAIA ESPERANDO POR ALGUMAS HORAS, QUANDO REENCONTRA ROBERTO, ELE DIZ QUE ESTÁ SEM DINHEIRO ATÉ PARA A CONDUÇÃO DA VOLTA, ROBERTO ENTÃO PEDE PARA QUE SEU ASSESSOR O DÊ ALGUM DINHEIRO. O ASSESSOR ENTÃO AMASSA O DINHEIRO E JOGA NO CHÃO PARA TIM.

Corta para

21 - CENA TIM MAIA EM SEU QUARTO DE HOTEL VESTINDO AS BOTAS QUE ROBERTO LHE DEU. NA SEQUÊNCIA ELE ESTÁ CANTANDO NO BAR MULAMBO / ROBERTO CARLOS, DISFARÇADO, ESTÁ LÁ PARA ASSISTIR E ACENA PARA

JOGANDO ALGUNS TROCADOS EM TIM

Corta para

DEPOIMENTO NELSON MOTTA:

O Roberto acho que era tranquilo com ele, porque o Roberto sabia o valor que o Tim tinha como cantor e compositor, tanto que o Roberto levou o Tim para a Jovem Guarda. O Roberto fez o que pode.

Corta para

/// EXTRAÍDA ///

QUE TIM CONVERSE COM ELE
DEPOIS

Corta para

22 - CENA TIM MAIA NA
GRAVADORA JUNTO COM
ROBERTO E NICE. ELE COMPÕE
UMA MÚSICA PARA ROBERTO
CARLOS. A MÚSICA “NÃO VOU
FICAR”

VOZ OVER FABIO:

Foi nesse momento que o cantor da noite
foi dormir quase no escuro e acordou um
potencial rei do pedaço. Como se uma
segunda vida começasse ali e a primeira
fosse só um ensaio.

ROBERTO CARLOS GRAVANDO A
MÚSICA DE TIM MAIA NO ESTÚDIO

Fusão para

DEPOIMENTO ROBERTO CARLOS:

Tim, vou te apresentar na CBS. Vou arrumar
para você gravar lá, fica tranquilo. E a Nice
virou e disse assim “ajuda ele”. E ele sempre
achou na vida dele que eu tinha feito isso
porque a Nice tinha feito esse pedido e não
foi. Foi uma iniciativa realmente minha.

Corta para

/// IGUAL ///

Corta para

DEPOIMENTO NELSON MOTTA:

Foi aí que o Tim fez essa genial “Não vou
ficar” que o Roberto gravou com o arranjo do
Tim. Com a ideia de metais do Tim. Era
totalmente mortal naquilo e todo mundo ficou
maravilhado. O Roberto ficou adulto. Aquilo
foi um grande avanço na carreira do Roberto.

Corta para

IMAGEM DE ARQUIVO DE ROBERTO
CARLOS CANTANDO “NÃO VOU
FICAR”

Corta para

///IGUAL///

<p>23 - CENA TIM MAIA, AGORA NA PELE DO ATOR BABU SANTANA, CAMINHA PELA CALÇADA, A MÚSICA DE ROBERTO CARLOS AINDA ACOMPANHA A CENA. UMA VOZ AO FUNDO – AO QUE PARECE SER DE UMA LOCUÇÃO DE RÁDIO BALBUZIA:</p> <p>- Alô querido ouvinte. Você ouviu Roberto Carlos com “Não vou Ficar”, música de Tim Maia. Você ouviu “não vou ficar” com Roberto Carlos, música de Tim Maia.</p>	<p style="text-align: center;">/// EXTRAÍDA ///</p> <p>VOZ OVER TIM MAIA:</p> <p>1969 finalmente começou a chover na minha horta, Mermão. (Tim Maia, agora na pele do ator Babu Santana caminha pela calçada, a música de Roberto Carlos ainda acompanha a cena)</p> <p style="text-align: right;">Corta para</p> <p>DEPOIMENTO NELSON MOTTA:</p> <p>E foi a primeira vez que se ouviu falar no nome de Tim Maia. E primeira vez que ele ganhou um troco com a música finalmente. Que tirou o pé da lama ali.</p> <p style="text-align: right;">Corta para</p> <p>CABEÇA TIM MAIA:</p> <p>E foi assim rapaziada que o Roberto Carlos lançou o gordo mais querido do Brasil...</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

A sequência acima, embora já discutida neste capítulo, possui mais elementos que podem ser investigados. E com o esboço mais detalhado das cenas, fica mais fácil de fazer outras observações. Neste caso, as cenas que são excluídas na versão para a TV – em sua grande maioria – também funcionam como narrativas secundárias, não contribuindo para o desenvolvimento da narrativa principal. Novamente uma cena é extraída e substituída por poucos frames com a localização de espaço e tempo (Figura 74) do protagonista; no longa-metragem cenas narram alguns episódios de Tim Maia nos primeiros dias em São Paulo em busca de Roberto Carlos, o que na narrativa televisual é construída com depoimentos de personagens reais como Erasmo Carlos, Roberto Carlos, Eduardo Araújo, Fábio e Nelson

Motta. Até aí, tudo bem, os documentos históricos (imagens, vídeos e os próprios depoimentos) já funcionavam como elo entre a narrativa da TV com o enredo do Cinema, atuando como um articulador de memórias que ao mesmo tempo dispensava a necessidade da ficção ilustrar os fatos.



Figura 74: Tim Maia chegando em São Paulo.

O que ocorre é que o docudrama dispensa do longa-metragem, entendemos, uma narrativa que não atua necessariamente com características secundárias. A sequência que mostra a busca de Tim Maia por Roberto Carlos é importante para o desenvolvimento da ação dramática. Pois existe uma consequência direta nas ações seguintes de Tim Maia. Não fosse o sucesso da música “Não vou ficar” que Tim compôs para Roberto Carlos, talvez existissem mais conflitos até Tim chegar ao seu objeto de valor: o sucesso. O que ocorre, no entanto, é que na versão televisual há toda uma preparação para o personagem Roberto Carlos, com depoimentos de Erasmo Carlos e Nelson Motta (Figuras 75 e 76) contextualizando praticamente uma nova “jornada do herói”, mostrando um ponto de vista que no cinema não existiu. Ao invés disso, o docudrama enfatizou momentos de brilho do “rei” Roberto Carlos por meio de vídeos (figura 77).



Figura 75: Erasmo Carlos.



Figura 76: Nelson Motta.

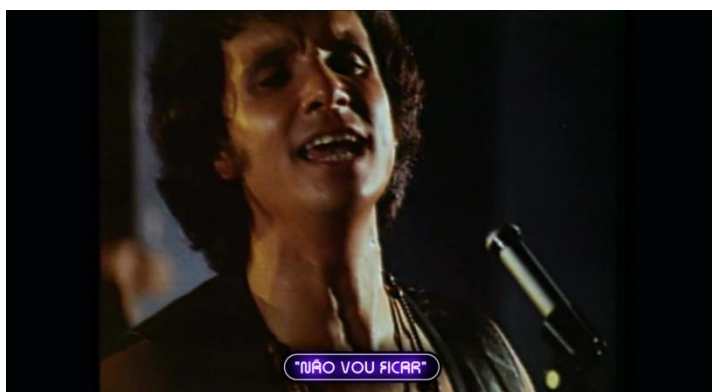


Figura 77: Vídeo real de Roberto Carlos cantando.

Uma passagem que encortina o caso da humilhação de Tim Maia é o depoimento de Nelson Motta *“O Roberto acho que era tranquilo com ele, porque o Roberto sabia o valor que o Tim tinha como cantor e compositor, tanto que o Roberto levou o Tim para a Jovem Guarda. O Roberto fez o que pode”*. O relato encobre o verdadeiro significado da cena ficcional do filme (Figuras 78 a 83) e a cena seguinte, na qual Roberto leva Tim para a gravadora, recebe também outro valor quando o próprio Roberto diz que se tratou de uma iniciativa sua. O que se vê, em linhas gerais, não é apenas uma proteção à imagem do cantor Roberto Carlos, mas sim uma tentativa de engrandecer a sua figura, fica claro que Roberto divide o protagonismo com Tim Maia nesta sequência. A cena seguinte em que Tim Maia veste o par de botas (Figura 84) também é excluída por aludir diretamente à cena anterior e que, retirada do docudrama, atua apenas como um módulo.



Figura 78: Roberto Carlos humilhando Tim Parte I.



Figura 79: Roberto Carlos humilhando Tim Parte II.

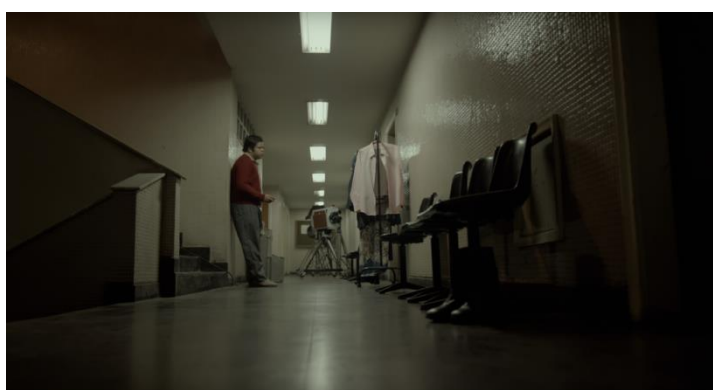


Figura 80: Tim Maia esperando por Roberto.



Figura 81: Roberto Carlos ignorando Tim Maia.

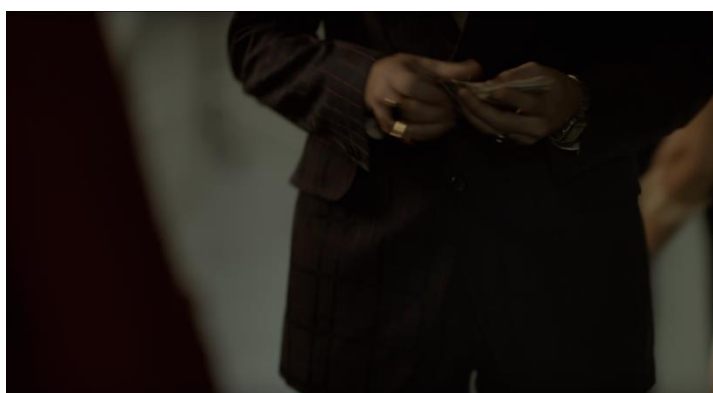


Figura 82: Guaraci separando dinheiro.



Figura 83: Tim Maia pegando dinheiro do chão.



Figura 84: Tim Maia calçando as botas.

A representação do real fortalece muito o caráter verdadeiro da narrativa televisual e coloca em cheque a biografia que foi retratada no cinema. Trata-se de um questionamento que impossibilita um julgamento preciso, mas que na televisão impressiona mais pela linguagem se constituir como uma asserção do mundo.

4.3.4) Mais que um filho, um filho do coração

<p>Longa-metragem (2014) Direção: Mauro Lima</p>	<p>Minissérie (2015) Direção: Luiz Felipe Sá</p>
<p>5ª SEQUÊNCIA</p> <p>24 - CENA TIM MAIA ENSAIANDO NO ESTÚDIO DA SUA CASA COM A BANDA, “ELA SUMIU E NUNCA MAIS VOLTOU”. JANAÍNA – QUE HAVIA IDO EMBORA HÁ MUITO TEMPO RETORNA GRÁVIDA</p> <p>Corta para</p> <p>25 - CENA TIM MAIA CONVERSANDO COM FÁBIO SOBRE A GRAVIDEZ DE JANAÍNA E REITERANDO QUE VAI ASSUMIR A</p>	<p>2º EPISÓDIO</p> <p>5ª SEQUÊNCIA</p> <p>/// IGUAL ///</p> <p>Corta para</p> <p>/// IGUAL ///</p> <p>Corta para</p>

CRIANÇA, EMBORA SEJA DE
OUTRO HOMEM

Corta para

VOZ OVER FÁBIO:

Nasceu Marcio Leonardo e ele seguiu em
frente formando o seu núcleo familiar

26 - CENA TIM MAIA EM SUA CASA
COM JANAÍNA E O BEBÊ, ELE ESTÁ
ASSISTINDO TELEVISÃO, PORÉM
TODOS EM PLANO AMERICANO E
COM O PONTO DE VISTA DA TV, OU
SEJA, SÓ A OUVIMOS:

- No próximo bloco, você acredita em
vida fora da terra?

DEPOIMENTO LEO MAIA (FILHO DE
TIM MAIA):

Eu acho que Deus me colocou na mão de um
cara certo. Fui recebido por um homem que
aceitou por amor a cuidar e criar e transformar
um, no caso um serzinho, que tava na barriga
em um homem. Eu só fui saber eu tinha 17
anos, cara. E a única vez que meu pai falou
comigo sobre isso *assim* ele tava na cozinha,
eu *tava* na cozinha fazendo um, esquentando
um leite, assim e tal. Aí ele falou uma parada.
Ele levantou, me deu um abraço assim, meteu
a mão nos peitos dele assim, e falou assim:
você, meu irmão. É meu filho do coração,
você é o escolhido.

INSERT TIM MAIA CANTANDO “VOCÊ”

Corta para

/// IGUAL, PORÉM COM UM RECURSO
ESTILÍSTICO DIFERENTE ///

(Na cena original do longa vemos Tim Maia
assistindo TV, no entanto o ponto de vista é o
do aparelho e mostra as reações do Cantor. Só
ouvimos a mensagem do interlocutor. Aqui,
na nova versão, não apenas acompanhamos o
ponto de vista de Tim, pois temos um plano
capturando a TV e, na sequência abrindo para
o espectador à programação original da TV
Globo, com Sérgio Chapelin noticiando:

- Os extraterrestres já chegaram e estão
vivendo pacificamente entre nós. Nós é que
não percebemos.



Duas situações chamam a atenção nesta sequência. Primeira é a carga emotiva depositada no arco dramático. O docudrama não somente é fiel à narrativa fílmica, assim como complementa e encorpa o significado da trama. Outros códigos linguísticos são adicionados para intensificar a carga dramática. As personagens saem brevemente da ficção e pedem ajuda às pessoas reais para esclarecer, recordar decisões tomadas na vida real. A presença do Leo Maia (filho de Tim Maia) dando testemunho (Figura 85) não somente confirma a cena, como também fornece informações que enriquecem o discurso (Figura 86). O personagem real desempenha papel importante por ser o interlocutor da verdade, carrega consigo o compromisso com o entendimento do significado da narrativa; após a sua fala surge um vídeo de Tim Maia cantando “você”, o canto melódico é a trilha sonora que reforça a dramaticidade, a carga emotiva, é um lapso no enredo que deu destaque a essa história familiar que no filme não teve a necessidade de prolongar.



Figura 85: Leo Maia.

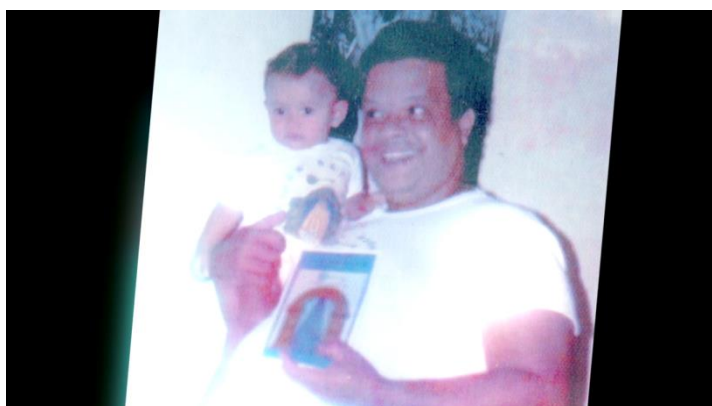


Figura 86: Tim Maia com Leo Maia no colo.

A segunda observação se refere a um recurso metalinguístico que é utilizado na minissérie. A metalinguagem (propriedade da linguagem que cita ela mesma) atua mais como homenagem para a própria produção artística. Na cena em que Tim Maia está assistindo à televisão (figura 87) ocorre uma adaptação interessante, neste sentido. No filme assistimos apenas ao ponto de vista do aparelho televisor, enquanto que na minissérie também podemos enxergar pelos olhos de Tim Maia, o ponto de vista do personagem.



Figura 87: Tim Maia está assistindo à televisão.



Figura 88: Sergio Chapelin apresentando telejornalismo.

Neste caso, a mensagem que somente ouvimos no filme, no docudrama temos acesso, e com a informação adaptada. No aparelho televisor passa, ao que parece, uma notícia do apresentador Sérgio Chapelin, com um fundo em azul, o que remetete a um telejornalismo (Pelo logotipo da Emissora estar associado à letra “R” entendemos se tratar do “Globo Repórter”) e pelo do apresentador estar jovem, a imagem com qualidade mais baixa, é um vídeo de arquivo (Figura 88). O recurso que também atua como uma homenagem à própria figura de Sérgio Chapelin, e de certa forma à história do telejornalismo da Rede Globo, intensifica o modo informativo e participativo que o híbrido puxa da formatação documental.

4.3.5) Tim, por quê você foi embora? Um pouco fora de hora, nem ao menos se despediu

Longa-metragem (2014) Direção: Mauro Lima	Minissérie (2015) Direção: Luiz Felipe Sá
------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------

<p>6ª SEQUÊNCIA</p> <p>27 - CENA (CONT.) DE TIM MAIA COM A GAROTA (PATRÍCIA) PELA QUAL ELE HAVIA SE INTERESSADO NA CENA DE ABERTURA. ELE A</p>	<p>6ª SEQUÊNCIA</p> <p>2º EPISÓDIO</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------

CONVIDA PARA TRABALHAR COM ELE. FÁBIO TAMBÉM ESTÁ JUNTO. TODOS ESTÃO NO CAMARIM DE TIM MAIA

Corta para

INSERT TIM MAIA DESOLADO EM SEU CAMARIM

VOZ OVER FÁBIO:

Nem ele com a sua imaginação fértil teria mais recursos que o destino para criar os contornos da própria história. Faltou a muitos compromissos e foi honrar justo aquele. Seu maior medo sempre foi a solidão total e mesmo assim ele passou a vida flertando com esse momento em que os loucos e os gênios têm a mesma sorte.

28 - CENA DO ÚLTIMO SHOW DE TIM MAIA / TIM MAIA PASSA MAL NA 1ª MÚSICA E PEDE PARA INTERROMPER O SHOW

INSERTS SHOWS DE TIM MAIA

Corta para

PANORÂMICA DO RIO DE JANEIRO. CRISTO REDENTOR E PÃO DE AÇUCAR AO FUNDO COM O LETTERING NA TELA:

- Niterói, Março de 1998 (último show de Tim)

VOZ OVER TIM MAIA:

Essa noite vai ser derradeira, a saideira, vai ser a despedida. São 55 anos que valem por 55 milhões porque *pra* mim tudo é tudo e nada é nada (imagens fachada do teatro municipal, depois da platéia gritando o nome de Tim Maia)

Corta para

CABEÇA TIM MAIA:

E foi assim que aconteceu. De festa em festa, de garrafa em garrafa, de baurete em baurete... o tempo voou.

Corta para

/// IGUAL ///

*** Figurino é o mesmo em que o personagem faz as cabeças da atração.

VOZ OVER TIM MAIA:

Não foi o melhor show, porque o melhor show foram todos. Mesmo aqueles que eu não fui, mas foi uma despedida em grande estilo.

	<p>A vida até o fim meu camarada, ela reserva boas surpresas. Eu não tenho o mínimo ódio de ninguém. Meu negócio é o amor, tá tudo certo. O negócio é a música, o negócio é o amor.</p>
<p>29 - CENA TIM MAIA SENDO CARREGADO DO TEATRO E DESCENDO A ESCADARIA</p>	<p style="text-align: right;">Corta para</p> <p>MÚSICA IN (Super mundo Racional)</p> <p style="text-align: center;">/// IGUAL ///</p>
	<p>VOZ OVER CARMELO MAIA</p> <p>E ele sempre falava assim pra mim “nunca desista dos seus ideais”...</p> <p style="text-align: right;">Corta para</p>
<p>30 - CENA MONTAGEM PARALELA MOSTRANDO FÁBIO VENDENDO NOTÍCIA DE FALECIMENTO DE TIM PELA TV</p>	<p>DEPOIMENTO CARMELO MAIA (FILHO DE TIM MAIA)</p> <p>Corra atrás do que você quer, independente de ser ator, ser cantor, advogado, o que for. Nunca desista dos seus ideais</p> <p style="text-align: right;">Corta para</p>
<p style="text-align: right;">Corta para</p>	<p style="text-align: center;">/// IGUAL ///</p> <p style="text-align: right;">Corta para</p> <p>DEPOIMENTO FÁBIO:</p> <p>Ele olhou assim pra mim e disse: “engraçado, né Fabiano? A gente sabe como começar nossas carreiras, mas a gente não sabe como terminar</p> <p style="text-align: right;">Corta para</p>

31 - CENA JANAÍNA EM UM OUTRO LUGAR TAMBÉM VENDENDO A NOTÍCIA DA MORTE DE TIM PELA TV

Corta para

INSERT TIM MAIA CHEGANDO À AMBULÂNCIA

Corta para

INSERT PERSONAGEM FÁBIO DO MESMO PONTO OLHANDO A TV

INSERT TIM MAIA CHEGANDO À AMBULÂNCIA / FÁBIO CHORANDO AO ASSISTIR TV

/// IGUAL ///

Corta para

INSERT TIM MAIA CHEGANDO À AMBULÂNCIA

Corta para

INSERT PERSONAGEM FÁBIO DO MESMO PONTO OLHANDO A TV

Corta para

DEPOIMENTO LEO MAIA (FILHO TIM MAIA):

A maior lição que ele me deu assim foi o amor. Meu pai, ele assim. Eu sou um filho do coração, enfim, o cara só me ensinou a estudar. O cara só me ensinou a correr atrás do que eu queria

Corta para

INSERT TIM MAIA CHEGANDO À AMBULÂNCIA / FÁBIO CHORANDO AO ASSISTIR TV

Corta para

DEPOIMENTO ERASMO CARLOS:

(Lendo um poema) Tim, por quê você foi embora. Um pouco fora de hora, nem ao menos se despediu. Tim, não faça isso comigo, o mundo tá em perigo. Nostradamus

INSERT JANAÍNA CHORANDO AO
VER A TV

não mentiu. Tim, é bomba atrás de bomba, parece guerra de arromba, não sei onde vai chegar. Tim, conforme você dizia e eu sei que você queria, a festa não vai parar

Corta para

INSERT JANAÍNA CHORANDO AO VER
A TV

Corta para

DEPOIMENTO NELSON MOTTA:

Adorava o Tim. Primeiro porque ele era muito carinhoso, amoroso comigo. Depois nós fizemos muitas coisas juntos e eu gostava, sobretudo, do Tim porque foi a pessoa mais divertida que eu conheci na minha vida. Nunca ri tanto com uma pessoa como com o Tim Maia

Corta para

DEPOIMENTO HYLTON (PARCEIRO
MUSICAL):

Tim, cara, é daqueles artistas que vão *tá* aí sempre presente com a música dele e se ele soubesse que ele era tão querido, ele teria se cuidado mais

Corta para

DEPOIMENTO CAETANO VELOSO:

(CANTANDO) E EU, GOSTAVA TANTO
DE VOCÊ, GOSTAVA TANTO DE VOCÊ

Corta para

INSERT AMBULÂNCIA SAINDO DO
LOCAL / INSERT FABIO OLHANDO

INSERT AMBULÂNCIA SAINDO DO LOCAL / INSERT FABIO OLHANDO PARA A TV

Corta para

VOZ OVER FÁBIO:

O meu amigo Sebastião Rodrigues Maia morreu no dia 15 de março de 1998. Eu sinto falta dele.

32 - CENA ROBERTO CARLOS PEDINDO PARA TIM MAIA CANTAR UMA MÚSICA

- Agora canta aquela música que você queria que eu gravasse

TIM MAIA CANTA “VOCÊ”

Fusão para

33 - CENA TIM MAIA CANTANDO “VOCÊ” EM UM SHOW. A MÚSICA DA CENA ANTERIOR CONTINUA NESTA CENA

- Créditos finais

PARA A TV

MÚSICA OUT

(Super mundo Racional)

Corta para

DEPOIMENTO ROBERTO CARLOS:

O que ele cantou, ele valorizou o que ele cantou. A música era boa, com ele ela ficava maravilhosa, sabe? Pelo seu jeito de cantar. Ele tinha um jeito muito especial de cantar, realmente

Corta para

/// IGUAL ///

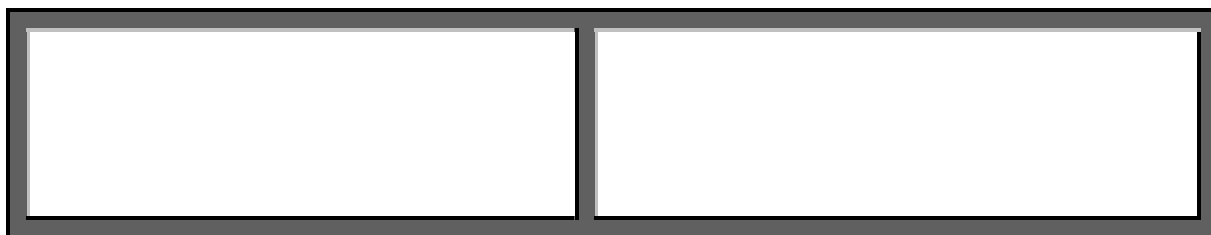
*** desfecho da cena em que Tim compõe “Não vou ficar” para Roberto Carlos. Naquela cena Tim insiste em uma música melódica, romântica para Roberto, que ele havia feito uma para ele, mas Roberto ignora pois queria algo mais agitado

TIM MAIA CANTA “VOCÊ”

Fusão para

/// IGUAL ///

- Créditos finais



A sequência de encerramento do docudrama mantém todas as cenas existentes no filme. Algo que acontece apenas nesta etapa da narrativa. Tal como ocorre em outras sequências, os componentes documentais, como os depoimentos e os registros (fotografias, vídeos) estão ali funcionando como hiperbole, apenas intensificando a dramaticidade do enredo; não existem novas informações, o que acontece, em verdade, é um ato cerimonial, uma homenagem prestada pelos amigos e pelos filhos (Figuras 89 a 96) que lembram da memória do músico; Caetano Veloso canta “e eu, gostava tanto de você, gostava tanto de você (...)”. Neste momento, intensifica-se muito o caráter de um programa especial feito para televisão, uma grande reportagem, um show performático, um legítimo “Som Brasil”. O que afeta diretamente o efeito poético do filme, pois há uma ruptura com a intensão narrativa.



Figura 89: Carmelo Maia.



Figura 90: Fábio.



Figura 91: Leo Maia.



Figura 92: Erasmo Carlos lendo poesia.



Figura 93: Nelson Motta.



Figura 94: Hyldon.



Figura 95: Caetano Veloso.



Figura 96: Roberto Carlos.

Pensamos no caso da trilha sonora que atua sozinha durante a sequência, sem ruídos ou diálogos para costurar a cena, a música por si – sem variação de altura – conta a história. a música influencia a percepção sobre o que irá se desenrolar no ecrã. É o que Chion irá

entender por valor acrescentado, no que se refere ao âmbito do princípio da Síncrise, neste sentido que *“É pela música que este efeito é mais conhecido (o da antecipação): em muitos casos, tem uma curva que permite esperar uma cadência – a antecipação desta cadência pelo ouvinte vem então apoiar a sua percepção.”* (CHION,2011,p. 51) Neste contexto, para o autor, o estudo da música no audiovisual se faz através de uma análise imagética. Na contramão, Rodriguez reitera que as linguagens são diferentes e por isso mesmo devem ser estudadas separadamente, ao passo em que tem-se que:

Nossa concepção sobre a importância do áudio é muito mais radical que a de Michel Chion. Pensar que o papel do som em uma narração audiovisual é enriquecer a imagem significa, na realidade, continuar dando primazia absoluta para o sentido da visão. No contexto da linguagem audiovisual, o som não enriquece imagens, mas modifica a percepção global do receptor. O áudio não atua em função da imagem e dependendo dela; atua como ela e ao mesmo tempo que ela, fornecendo informação que o receptor processará de modo complementar em função de sua tendência natural à coerência perceptiva. (RODRIGUEZ, 2006, p. 277)

A música, com efeito, atua com valor acrescentado e também constrói uma metáfora. A música sublinha o significado da imagem, o som entra em contraponto direto com a imagem. Pois se contextualizam dentro da narrativa e também são narrativas por descreverem a história, narra o acontecimento ali naquele instante. Para Rodriguez o som atua na narrativa audiovisual seguindo três linhas expressivas bem definidas. Quando transmite sensações espaciais com grande precisão, quando conduz a interpretação do conjunto audiovisual e quando organiza narrativamente o fluxo do discurso audiovisual. (RODRIGUEZ, 2006, p. 277). No caso dessa sequência ela atua nessa última linha descrita pelo autor. Ela organiza o fluxo narrativo, assume intenção poética também e modifica a percepção global do telespectador. Está claro, portanto, que o ritmo da cena depende da música “Super mundo Racional”. E por que é importante destacar esse aspecto? Porque esse efeito narrativo é desconstruído na minissérie, o que torna ambivalente o significado da obra. A mesma música, na televisão, desempenha função diferente, ela atua somente com suspensão, intercala-se com silêncios e diálogos e não possui o efeito narrativo; ela não participa, não sublinha, ela se dispõe apenas a privilegiar os momentos das cenas e a conferir o aspecto impressionante, porém não mágico.

Tem a ver mais com o próprio conceito de Hibridismo Cultural, o ritmo acelerado e desordenador das culturas sociais que se reflete na hibridização do próprio audiovisual. A televisão necessita dessa urgência, dessa aleatoriedade um tanto articulada para conferir

legitimidade ao público que é heterogêneo e que cobra instantaneidade, que não tem tempo a perder. São, portanto, dois produtos distintos, nesse aspecto.

Um outro ponto de fuga que distancia o filme do docudrama diz respeito ao princípio narrativo. Observamos, logo no início da sequência, na cena 27 que há a continuação da cena de abertura do filme, isto é, trata-se de um prólogo, recurso associado ao recurso cinematográfico. Essas duas cenas não são incorporadas na minissérie, por não existir a necessidade de cumprir com essa determinação de uma narrativa clássica, o docudrama constrói o mesmo princípio com a “cabeça” de Tim Maia. O prólogo da narrativa televisual descobrimos existir quando observamos a indumentária do interlocutor Tim Maia (figura 97), ao passo em que somente a partir da cena em que Tim se prepara para seu último show (figura 98) é que notamos ser a mesma roupa da narrativa ficcional.



Figura 97: Tim Maia narrando o final.

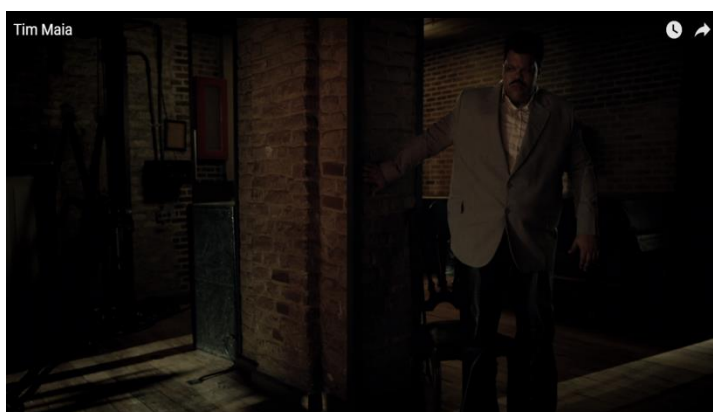


Figura 98: Tim Maia sentindo-se mal.

Outro efeito que demarca essa composição é a objetiva da câmera que desfoca o quadro – aludindo ao estado vertiginoso de Tim Maia padecendo aos poucos - (figura 99) ainda no estúdio em que o personagem gravou todas as “cabeças” e que encadeada com a

cena seguinte desloca o personagem do docudrama para o personagem da ficção. É como se a própria obra sintetizasse tudo que ela representa: a aglutinação de formatos, a hibridização dos gêneros.



Figura 99: A vertigem de Tim Maia.

5) CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho buscamos estudar como a estrutura técnica das obras audiovisuais *O Auto da Compadecida* e *Tim Maia* – montadas em formatos que atendem tanto ao Cinema quanto à Televisão – funcionam em mídias distintas, percorrendo a tradição de cada meio e aglutinando formas e gêneros. A possibilidade de estudar os conceitos de tradução e transmutação abriu caminho para a percepção da existência de regularidades entre as estratégias usadas em cada caso, assim como construção de novos significados e também de uma reordenação semântica.

Os trabalhos de Júlio Plaza, Lucia Santaella e Ana Maria Balogh foram importantes, neste sentido, para orientar a compreensão de como são as construções, mudanças e alterações nas narrativas que sofreram um processo de tradução; em que contexto as releituras trabalharam os novos processos e a incorporação ou subtração de certos elementos significou para a narrativa. No caso de *O Auto da Compadecida*, pudemos observar que na relação entre a transmutação da obra de Suassuna para as versões em filme e minissérie de Guel Arraes que não houve modificação de significado e sentido com o enredo origem. Embora tenha havido acréscimos de personagens e narrativas secundárias, a história não sofreu consequências negativas, além disso o diretor cinematográfico captou de Suassuna a essência da cultura armorial, traduzindo, também, outras histórias e construindo a sua própria com diversas alusões ao escritor pernambucano. A estrutura continuou consolidada nas bases da ficção o que não afetou uma possível transferência de vozes e estilos.

No caso de *Tim Maia*, a tradução do livro de Nelson Motta para o filme de Mauro Lima sofreu alteração de voz. Por se tratar de uma obra biográfica a narração em terceira

pessoa passou do ponto de vista de Motta para Fábio (personagem no longa-metragem) e teve sua nova tradução, quando da concepção da obra televisual do diretor Felipe Sá, para a voz de um novo narrador: o próprio Tim Maia, que narrava a história em 1ª pessoa. O discurso fílmico que balizava entre moldes do cinema ficcional e documental, possibilitou-nos o entendimento de que se tratava de um docudrama. E que, portanto, construiu um novo significado nos dois processos de transmutação. Tanto de forma quanto de conteúdo. O trabalho de investigação, neste caso, tornou-se mais complexo pelo fato de a análise se basear em processos distintos de tradução, com resultados também diferentes.

No entanto, chegamos à conclusão de que até mesmo pelo fato de a construção do estudo ser mais arduosa, que a análise necessitaria de maior atenção na aferição dos dados, fato que trouxe a este trabalho uma análise mais minuciosa e aprofundada do que em relação à obra anterior analisada. Com ambos textos (no que concerne à obra de Arraes e Mauro Lima) estudados nos princípios das teorias da tradução intersemiótica ou transmutação, debruçamo-nos à investigação de cada elemento fílmico que compunha as narrativas. Surgiu, neste processo, o estudo sobre as obras audiovisuais híbridas.

Ao passo em que se construiu diálogo com elementos de outras origens (fílmicas, estruturais, de gênero e até mesmo com outras expressões artísticas) e concebeu, com isso, a geração dos produtos híbridos no audiovisual contemporâneo. Os quais permitem o reconhecimento de naturezas diversas nas duas obras analisadas. A expansão dos meios e a hibridização dos conteúdos e linguagens permitiu o surgimento de novos tipos de produção, composto por signos e códigos diversos que se adaptam a qualquer tipo de mensagem produzida, tal como a própria mensagem se ajusta a qualquer tipo de mídia.

A noção de emparelhamento de conteúdos e formas, da sintética junção de estruturas, formatos, gêneros e meios tem a ver com a própria noção de contexto social. Concentramo-nos aos estudos de Néstor García Canclini e Peter Burke sobre a teoria do hibridismo cultural e compreendemos que o mundo globalizado, com os avanços tecnológicos, aproximou as relações de interação entre os meios o que possibilitou a convivência – harmônica - entre ficção e documentário, por exemplo, o que fez com que despertasse em nós o desejo de investigar esse tipo de articulação.

Os componentes narrativos híbridos se apresentam no roteiro, na filmagem, na montagem, na direção artística e em outras frentes. No primeiro caso, com a produção de Guel Arraes *O Auto da Compadecida* compreende diálogos com o circo, com o teatro, com a literatura, além de referenciar a própria linguagem audiovisual em processos metalinguísticos. Também há a incorporação, em casos isolados, da estrutura do cinema documentário. Com

relação a *Tim Maia*, esse tipo de articulação ocorreu de forma muito mais acentuada, pois a própria construção do formato que a Televisão apresentou se referia à aglutinação entre o gênero fictício e documentário, para a concepção da obra em um docudrama. Daí que surgiu, então, a necessidade de estudar os próprios gêneros cinematográficos, com ênfase para as formas de ficção e de documentário.

A discussão se fez pertinente pelo fato de o híbrido televisual – ao ter incorporado a métrica do cinema documentário – trazer consigo as questões que envolvem o estudo desse tipo de formato e gênero, na observação de problemas que se referem à ética da representação. Por esse fato Bill Nichols trouxe entendimento importante ao trabalho. Nos casos em que houve confronto narrativo, como no episódio envolvendo o tratamento dado ao personagem Roberto Carlos, tentamos justificar o estudo justamente sob a ótica do papel do diretor na construção do tipo de representação dos seus personagens reais, sem entretanto, entrar no mérito sobre as próprias questões contratuais que porventura ofereceram uma certa proteção à figura do cantor.

Neste sentido que o próprio estudo sobre o que representa a formação, desenvolvimento e ascensão da Globo Filmes se fez importante. Para a compreensão e entendimento de como a empresa atua no nicho cinematográfico e sobretudo na articulação mútua de marketing que os meios propiciam para hegemonia da empresa. A representatividade da estratégia de distribuição e produção das suas obras por meio do diálogo entre o braço cinematográfico com a televisão, na estratégia de tornar as suas produções passíveis de transitarem por ambos os meios, é o que fortalece a marca de sucesso da Globo no mercado audiovisual. A respeito dessa visão multiplataforma de atuação, vale observar que novas estratégias adotadas pela emissora de construir diálogos entre os meios tem inaugurado novas propostas de discussão sobre as produções audiovisuais.

Pensamos, aqui, em como o estreitamento entre os dois meios estudados nesta dissertação (cinema e televisão) com a plataforma de *streaming*, o globoplay, tem oferecido uma nova linha de discussão sobre o audiovisual. Ao refletirmos sobre este fato, deparamo-nos com o novo conceito de promoção da programação do VOD (sigla em inglês para vídeos sob demanda) do *player* da Globo que oferece ao público da TV Aberta a “sessão globoplay” que se constitui em uma tradução de uma produção seriada para um longa-metragem com a intenção de atrair assinantes para acompanhar as temporadas seguintes na outra plataforma do Grupo. A estratégia possibilita, além de uma espécie de “imperialização” no mercado audiovisual, a manutenção artística do carro-chefe do grupo: conteúdo para a televisão.

Este conteúdo, com efeito, emerge novas discussões a respeito da própria linguagem, da formatação, dos diálogos. Resultando em um ciclo de trabalho que extrai todas as potencialidades de uma produção audiovisual, conferindo aos meios cada vez mais fortalecimento com a finalidade de não haver colisão ou enfraquecimento da mensagem, mas antes novas maneiras de atribuir valor de expansão às áreas da comunicação audiovisual.

6) REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, E. C. P. T; BOMFIM, O. *Hibridismo das linguagens audiovisuais: observações sobre o cinema e o vídeo em interface com as culturas contemporâneas*. Belo Horizonte: Mediação. Vol. 13. p. 103-111, 2011.

ARAÚJO, P. C. *Roberto Carlos em detalhes*. Rio de Janeiro. Editora Planeta. p. 625, 2006.

AUMONT, J.; MARIE, M.. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 3. ed. Campinas: Papirus, 2007.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

BALOGH, A. M. *Conjunções, disjunções, transmutações. Da literatura ao cinema à TV*. São Paulo: Annablume/ECA-USP, 1996.

BENTES, I. *Video e Cinema: Rupturas, reações e hibridismo*. In: MACHADO, Arlindo. (org.). *Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: iluminuras: Itau cultural, 2007a.

BENTES, I., *Ecoss do Cinema: de Lumière ao Digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007b.

BERNADET, J-C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: *Companhia das Letras*, 2003.

BRAGA, M. H.; COSTA, V. *Ficção & Documentário: Hibridismo no Cinema brasileiro Contemporâneo*. Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas PPGAC/Unirio, Rio de Janeiro, n. 02, p. 165-190, jul/ago. 2014.

BORGES, L. M. *O Falso Documentário como enunciador de ruídos no regime de verdade*. São Paulo, Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Centro de Humanidades, 2014.

BURKE, P. *Hibridismo cultural*. Porto Alegre: UNISINOS, 2003.

BUTCHER, Pedro. *A dona da história – Origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro*. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Escola de Comunicação, 2006.

CAMPOS, H. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

- CALABRESE, O. *A idade neobarroca*. São Paulo: Edições 70/Martins Fontes, 1988.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.
- CANCLINI, N., G.; CINTRÃO, L., A. R.; PEZZA, H. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CANCLINI, N. G.; *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- CANEPA, L. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. São Paulo. Editora Papirus. 2006.
- CHION, M. *A audiovisualização – som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- CHION, M. *Músicas, media e tecnologias*. Lisboa, Portugal: Instituto Piaget, 1994.
- DUBOIS, P. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ECO, U., A inovação do seriado. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. (Trad. Beatriz Borges). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 120-39, 1989.
- ESPÍNDOLA, B. R. *Tradução, transcrição e intertextualidade: A semiose intermídia*. São Paulo. 2008.
- FECHINE, Y.; FIGUEIRÔA, A., *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*. 2008. p. 359. Editora Cepe.
- FECHINE, Y., *Transmediação na produção ficcional do núcleo Guel Arraes: a lógica da familiaridade em novas formas culturais*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Cultura das mídias”, do XVIII Encontro da Compós, na PUCMG, Belo Horizonte Belo Horizonte. 2009.
- FERRARAZ, R. *As marcas surrealistas no cinema de David Lynch*. São Paulo. Revista Olhar; Ano 03. Nº 5-6. 2001.
- FIELD, S. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- FIGUEIREDO, A. M. C. *Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo?* São Paulo: Paulus, p. 38, 2003.
- FIGUEIRÔA, A. e FECHINE, Y. *Guel Arraes, um inventor no audiovisual brasileiro*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2008.
- FIGUEIRÔA, A. e FECHINE, Y. *A lógica da "TV expandida": considerações a partir da produção de Guel Arraes*. Eco Pós. v.7, p.46 - 58, 2004.
- FONSECA, R. *O poder da Globo Filmes no cinema brasileiro*. Revista de Cinema, São Paulo, ed. 41, 2004, p. 26-29.

JAKOBSON, R. *Aspectos lingüísticos da tradução. Lingüística e comunicação*. Tradução de: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, p. 63-72, 1991.

JÚNIOR, L. C. D. O. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. São Paulo, Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo– Escola de Comunicação e artes, 2010.

GUIMARÃES, C. G., *A cena e a inscrição do real*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 21, p. 68-79, jun. 2011.

GOSCIOLA, V., *Roteiro para as novas mídias: do cinema às mídias interativas*. São Paulo: Senac, 2010.

GOSCIOLA, V.; LEMOS, U. Jr. *A Hibridização midiática e a narrativa documentária na série Outside Man*. 2018. Rio de Janeiro: Revista Mídia e Cotidiano. Vol. 12, nº 2. p 166-185.

JENKINS, H. *A cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

JUNIOR, L. C. G. O. *O Cinema de fluxo e a mise en scène*. São Paulo, Dissertação (Mestrado) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão / Escola de Comunicações e Artes/ USP, 2010.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LINS, C. L.; MESQUITA, C. *Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo (1999-2007)* In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus, 2008a.

LINS, C. L.; MESQUITA, C., *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008b.

LINS, C., “*Documentário: uma ficção diferente das outras?*” In: BENTES, Ivana (Org.). *Ecos do Cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007a.

LINS, C. L.; MESQUITA, C., *Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo (1999-2007)* In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. **Cinema mundial contemporâneo**. 1. ed. Campinas: Papirus, 2008a.

MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997a.

MACHADO, A. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1997b.

MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2003.

MACHADO, A. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Contra Capa, 2001.

MACHADO, A. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MACHADO, A. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.

- MARTINO, L. M. *Teoria da comunicação: ideias, conceitos e métodos*. São Paulo: Vozes, 2009.
- MASCARENHAS, R. O. *O Auto da Compadecida em Transmutação: a relação entre os gêneros circo e auto traduzida para o sistema audiovisual*. Fortaleza. 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Ceará. Centro de Humanidades.
- MOTTA, N. *Vale tudo: o som e a fúria de Tim Maia*. Rio de Janeiro: Objetiva. 2007. p. 392
- NEALE, S. *Genre and Hollywood*. New York: Routledge, 2000.
- NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2009.
- OLIVEIRA, L., *Um pensamento sobre o audiovisual: O Auto da Compadecida de Guel Arraes*. São Paulo. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Centro de Humanidades, 2006.
- OLIVEIRA, I. S. *Ficção Científica e a hibridação dos gêneros cinematográficos*. São Paulo: XVI Congresso de Ciências da Comunicação, 2011.
- ORICCHIO, L. Z. *Cinema de Novo: um Balanço Crítico da Retomada*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003.
- PLAZA, J., *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1997.
- PLAZA, J., *Arte e interatividade: autor-obra-recepção*. *Revista de Pós-Graduação*, CPG, Instituto de Artes, Unicamp, 2000.
- PUCCI, JR., R. L. *Cinema brasileiro pós-moderno: O neon-realismo*. Porto Alegre: Sulina, 2008. RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.
- RAMOS, F. P. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- RAMOS, F. P. *Teoria contemporânea de cinema*. Vol II. São Paulo: SENAC, 2004.
- ROCHA, M. E. M. *Guel Arraes: leitura social de uma biografia*. In *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*. CEPE : PE, 2008.
- ROCHA. M. E. M. *O Núcleo Guel Arraes, da Rede Globo de Televisão, e a consagração cultural da “periferia”*, Pernambuco: *Revista Sociologia & Antropologia*. Vol. 03. P. 557-578, 2013.
- RODRIGUEZ, A. *A Dimensão Sonora da Linguagem Audiovisual*. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- ROSSINI, M. S., *Televisão E Cinema: A Tradução, O Híbrido E A Convergência*. In: *Congresso Brasileiro De Ciências Da Comunicação*, 28., 2005. Rio De Janeiro. Anais... São

Paulo: Intercom, 2005.

SANGION, J. *Vale a pena ver de novo? A Globo Filmes e as novas configurações do audiovisual brasileiro na pós-retomada*. Campinas, Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2011.

SANTAELLA, L. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, L., *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.

SANTAELLA, L., *Matrizes da linguagem e do pensamento: sonora, visual e verbal*. São Paulo: Iluminaras, 2002.

SIMIS, A. *A Globo entra no cinema*. In: BRITTOS, Valério, BOLAÑO, César. *Rede Globo. 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005.

SILVERSTONE, R. *Por que estudar a mídia*. São Paulo: Loyola, 2002.

SINGER, B. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. Em: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção de vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, pp.115-148, 2001.

SOUZA, J. C. A.. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo : Summus, 2004.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

WILLIAMS, R., *Television: Technology and Cultural Form*, ed. E.Williams,Routledge Classics edition, London and New York: Routledge, 2003.

XAVIER, I. *Do texto ao filme: a trama, a cena, e a construção do olhar no cinema*. In: PELEGRINI, Tânia. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac/SP; Instituto Itaú Cultural, p. 61-90, 2003.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2005.