

Montagem e remontagem na produção audiovisual de Guel Arraes

YVANA FECHINE

Resumo As minisséries *O auto da Compadecida* (1999) e *A invenção do Brasil* (2000), produzidas por Guel Arraes para a TV e, posteriormente, reeditadas e distribuídas como filme um ano depois de sua exibição pela Rede Globo, inauguraram uma nova lógica de produção no mercado audiovisual brasileiro. A transformação dessas minisséries em filmes não pode, no entanto, ser pensada como adaptação, pois o que temos, a partir do mesmo material anteriormente gravado, é um processo de "remontagem". Haveria, então, um tipo de montagem inerente a tais produtos audiovisuais, pensados, já na origem, para o trânsito entre meios? O presente artigo discute a questão e propõe que o caminho encontrado por Guel Arraes para obter esses resultados do tipo "dois em um", que "funcionam" tanto como programa de TV, quanto como filme, foi o apelo ao que descreveremos como "montagem em módulos".

Palavras-chave televisão, filme, montagem

Abstract The TV series *O auto da Compadecida* (1999) and *A invenção do Brasil* (2000), produced by Guel Arraes, and reedited and distributed as film one year after their exhibition on Rede Globo, introduced a new logic of production into the Brazilian audiovisual market. The transformation of these series into films cannot, however, be seen as an adaptation, even though the same recorded material is used in the process of re-editing. Would there, therefore, be a type of editing (montage) inherent to these audiovisual products destined to transit between the two kinds of media, television and film? The present article discusses the issue and proposes that the way which Guel Arraes found to reach these results – in the "two-in-one" type, which "work" equally

well as a television program and as a film – was what we can describe as editing (montage) in modules.

Key words television, film, editing

I. MONTAGEM/REMONTAGEM

As minisséries *O auto da Compadecida* (1999) e *A invenção do Brasil* (2000), produzidas por Guel Arraes para a TV e, posteriormente, reeditadas e distribuídas como filme um ano depois de sua exibição pela Rede Globo, inauguraram uma nova lógica de produção no mercado audiovisual brasileiro. O êxito de bilheteria dos dois filmes testemunha a ampliação da intervenção da televisão *broadcasting* na indústria nacional do audiovisual como meio proponente, produtor e agente criador de produtos vocacionados para a circulação entre meios¹. Não se trata mais apenas de sucessos da televisão emprestando sua popularidade ao cinema, seja por meio da transformação de programas bem aceitos pelo público em filmes, seja pela participação de suas celebridades em produções cinematográficas inspiradas nos papéis que desempenham na TV (basta lembrar de Xuxa, Angélica e Renato Aragão). Trata-se agora de produtos já concebidos, do roteiro à edição, em função dessa almejada intercambialidade de suportes. Como, então, essa lógica de produção e, também, de recepção, determina o modo de organização desses produtos? Em outros termos, há procedimentos narrativos e discursivos específicos a esses textos audiovisuais? Para responder a essas questões, é preciso, porém, observar melhor a própria natureza desse texto do qual estamos falando.

A transformação em filme das minisséries *O auto da Compadecida* e *A invenção do Brasil* não pode ser tratada propriamente como casos de "adaptação" de um texto televisual para um texto cinematográfico. Esse termo designa, a rigor, a transmutação de um texto reconhecido por uma determinada substância da expressão² em

1. Uma constatação desse processo: Marcos Mendonça, recém-eleito presidente executivo da Fundação Padre Anchieta, anunciou que sua prioridade, na área de programação da TV Cultura, seria a "produção de microsséries para TV e cinema". Ao fazer o anúncio, Mendonça reconheceu que se inspirou na bem sucedida experiência da TV Globo com *O auto da Compadecida*, nas suas duas versões para televisão e cinema (cf. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 13.5.2004).
2. Segundo Hjelmslev, há dois planos que definem qualquer objeto semiótico: plano da expressão e plano do conteúdo, sendo cada um deles manifesto por uma forma e por uma substância. A substância da expressão designa a "matéria" que, a partir de oposições e combinatórias, manifesta a forma da expressão. Se tomarmos a língua falada como exemplo, podemos considerar

um outro, caracterizado pela convergência de substâncias da expressão diferentes daquelas que deram forma ao arranjo original. A adaptação de clássicos da literatura para o cinema ou para a TV, uma prática consagrada no campo da produção audiovisual, consiste, por exemplo, na transmutação de uma substância de expressão homogênea, a palavra escrita, em substâncias de expressão heterogênea, as imagens e os sons (música, ruído, palavra falada) (Balogh 1996: 37). Trata-se, em última instância, de "contar a mesma história", explorando os recursos técnico-expressivos de um outro meio (suporte); recursos que são diferentes, portanto, daqueles com os quais foi concebida. A transmutação do texto de Ariano Suassuna (de 1955) em roteiro de uma minissérie de TV é um exemplo inequívoco de adaptação. Sua transformação de minissérie em filme, no entanto, já não pode ser pensada nos mesmos termos. Agora, o que temos é, a partir do mesmo material gravado, um processo de "remontagem". É, então, nos procedimentos de montagem que se deve investigar suas especificidades.

A questão inicial pode, agora, ser retomada de modo mais preciso: haveria um tipo de montagem inerente a esses produtos pensados, já na origem, para o trânsito entre meios? Se admitirmos que sim, é preciso, então, descrever quais são esses procedimentos específicos de montagem. Para isso, não há exemplo melhor do que os filmes e minisséries dirigidos por Guel Arraes, responsáveis, com seu sucesso comercial, pelo estímulo a toda uma estratégia de transformação de programas de TV em filmes, capitaneada hoje pela Globo Filmes (braço cinematográfico das Organizações Globo). Antes de tratarmos desse tipo de montagem comum a *O auto da Compadecida* e *A invenção do Brasil*, é preciso, porém, definir aqui o próprio conceito de montagem, evitando reduzi-lo a mera "gramática" de planos, como costuma fazer parte da crítica, ao analisar essas experiências de transposição de produtos da TV para o cinema. É claro que não se pode desconsiderar a montagem, também, como procedimento técnico de articulação dos elementos próprios do audiovisual – cortes, contigüidades e aproximações entre planos, angulações, distância etc. A montagem não é, no entanto, uma modalidade articulatória meramente técnica. Não pode ser pensada apenas como a etapa final de realização de um texto audiovisual, uma outra forma de nos referirmos ao processo de edição, no qual se materializa o próprio ato de criação no audiovisual.

como substância da expressão um contínuo do som, que somente se manifesta como forma (da expressão) quando a instauração de certas oposições ou combinações constitui um determinado fonema (cf. Hjelmslev 1975).

É preciso entender a montagem, como preconizaram os cineastas soviéticos (cf. Eisenstein 1990), como o modo de desenvolver uma idéia num meio audiovisual. Há montagem, portanto, no roteiro, na realização (gravação, captação) e na edição (cf. Leone; Mourão 1993). É na montagem que se estabelecem todas as "relações" produtoras de sentido num filme, num vídeo, num programa de TV. Nessa concepção mais ampla, a montagem designa os próprios procedimentos narrativos e discursivos em textos audiovisuais: o "como" contar "o quê" com os recursos técnico-expressivos desses meios que operam sincreticamente com as imagens (imagem fixa, imagem em movimento, palavra escrita etc.) e com os sons (música, ruído, palavra falada etc.). Na análise de um programa de TV ou de um filme, a montagem pode ser compreendida, enfim, como o modo de articulação (interligação ou inter-relação) das partes em um todo, nos diferentes níveis de organização textual: da articulação de planos numa seqüência filmica (nível discursivo) à articulação de segmentos narrativos num percurso unificador (transformação de estados de sujeitos cujas ações se entrelaçam no curso de narrativa englobante, com início, desenvolvimento e ponto-final).

Comparando as duas versões de *O auto da Compadecida* e *A invenção do Brasil* (os filmes e as minisséries), é possível observar, a priori, que suas similaridades e dissimilaridades estão justamente na (re)ordenação das seqüências narrativas. Como Guel Arraes utilizou o mesmo material gravado para fazer tanto a minissérie quanto o filme, não haveria mesmo como se estabelecer distinções no nível discursivo, no qual se manifestam os temas e figuras (cenários, caracterização dos personagens etc.) e no qual se dá a exploração dos recursos técnico-expressivos do meio (planos, angulações, movimentos, efeitos etc.). Em princípio, parece-nos muito redutoras as análises que se pautam apenas pela preocupação em apontar o que "é TV" no cinema de Guel, quando o que esse tipo de experiência sugere é, ao contrário, o próprio questionamento desses limites. Ora, justamente porque o material audiovisual que deu forma à minissérie foi o mesmo que, depois, "enformou" também o filme, parece-nos muito mais produtivo perscrutar que princípio ou "método" de montagem lhe permite justamente circular, e funcionar, como um produto do tipo "dois em um". É possível observar, por essa estratégia, que Guel concebe a sua montagem não tanto como um arranjo sintático – essa "gramática" de planos e enquadramentos, a partir dos quais muitos se limitam a distinguir cinema e televisão –, mas muito mais como um exercício de exploração semântica: tanto em *O auto da Compadecida* quanto em *A invenção do Brasil*, há "camadas" de sentido que aparecem ou desaparecem em função da ordenação das seqüências narrativas, assim como da sua expansão ou supressão. Para criar, então, esses produtos audiovisuais do tipo "dois em um",

que "funcionam" tanto como programa de TV quanto como filme, um caminho encontrado por Guel Arraes foi o apelo ao que descreveremos, a seguir, como uma montagem "em módulos".

II. A MONTAGEM EM MÓDULOS

Inserida em uma tendência no audiovisual, que Omar Calabrese denomina de "uma estética da repetição"³, a transformação de uma minissérie de TV em filme, pela reedição do mesmo material gravado, pode ser pensada, antes de tudo, como um processo de variação do idêntico. Pressupõe-se, com isso, que há, entre os dois produtos (minissérie e filme) variâncias (o que muda) e invariâncias (o que permanece), sendo essas últimas as responsáveis pelo reconhecimento de um no outro. Essa variabilidade, no caso de *O auto da Compadecida* e *A invenção do Brasil*, deve ser observada, como vimos antes, no nível narrativo. O que, então, permanece invariável e, por isso mesmo, confere identidade aos textos televisivo e cinematográfico? Há, nos dois casos, um percurso narrativo básico de um sujeito (ação ou narrativa principal) em busca de um determinado objeto de valor ao qual vão se somando ou suprimindo, em função das condições de exibição⁴, outros programas narrativos (ações ou narrativas secundárias), relacionados com o principal, mas dotados, em si mesmos, de sentido. É possível reconhecer a narrativa principal pela identificação, ao longo do seu desenvolvimento como minissérie ou como filme, de fases que, deflagradas por um mesmo estado inicial, conduzem a um mesmo estado final do sujeito. Em *O auto da Compadecida* e *A invenção do Brasil* esse percurso é construído de modo a permitir a manutenção ou a supressão de determinados programas narrativos, sempre em função da relação que mantenham entre si e/ou com a narrativa principal.

3. Calabrese postula que a repetitividade pode ser pensada como 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 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 com diferentes de um original, mas que resultam idênticos (exemplos: Perry Manson, Ironside e Stawisnky; Baretta e Kojak; O Caminho das Estrelas e Galáctica; Dallas e Dinastia)" (Calabrese 1999:45).
4. Na televisão, a narrativa principal é dividida em episódios exibidos por vários dias; no cinema, é exibida em uma sessão única com, no máximo, duas horas. O tempo de exibição passa a ser, assim, elemento fundamental na (re)ordenação das seqüências narrativas.

É justamente essa "mobilidade" que determinadas partes apresentam entre si e em relação ao todo que configura, nesses casos, o que aqui chamaremos de montagem em módulos. Por que a referência a "módulos"? Porque, como módulos, cada um desses segmentos (seqüências narrativas secundárias) é concebido autonomamente, mas de modo a se ajustar a um sistema (uma narrativa principal), desempenhando, dentro dele, certas funções. De acordo com o objeto da montagem e os objetivos de quem monta, os módulos disponíveis podem ou não ser aproveitados, e é pelo aproveitamento e ajustamento de módulos e de seus (re)arranjos que surgem configurações diferentes. Não se trata, porém, de uma estrutura narrativa rizomática porque, nesse caso, seus segmentos, ou módulos, ligam-se uns aos outros dentro de um percurso, 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 seqüências secundárias, superpostas a uma seqüência unificadora (uma linha de desenvolvimento da história, do enredo), reveste-se também de um caráter acumulativo, geralmente identificado às narrativas rizomáticas ou labirínticas.

O que estamos chamando de montagem em módulos consiste justamente nesse tipo de articulação que concebe e planeja o desenvolvimento da narrativa tanto sintagmaticamente (modalidade articulatória do tipo "e ... e") – princípio da seqüencialidade –, quanto paradigmaticamente (modalidade articulatória do tipo "ou ... ou") – princípio da simultaneidade. Trata-se, em outras palavras, de conceber uma estrutura presidida pelo eixo do "e ... e", admitindo, não apenas como virtualidade, a interposição, nele mesmo, do eixo do "ou ... ou". Em outros termos, há aqui é um percurso narrativo (N) que se configura por meio de uma relação seqüencial e de pressuposição entre vários programas narrativos (n), que se desdobram, por sua vez, em outros, articulados entre si, mas descomprometidos, no entanto, com o andamento ou com o desenrolar da narrativa principal. Pode-se dizer que, pensadas dentro de uma única estrutura, muitas dessas seqüências narrativas secundárias se desenrolam de modo simultâneo à narrativa principal, visto que não interferem diretamente no seu curso, seja porque não a fazem avançar do ponto de saída ao ponto de chegada, seja porque não colaboram, de modo direto, para as transforma-

ções (ações) que produzem a mudança de estado do sujeito, como se pode observar, mais adiante, pelas representações gráficas nas figuras 1 e 2.

Como indica a representação da figura 2, essas narrativas secundárias podem, em alguns casos, ser dotadas de tal paralelismo em relação à principal que, enquanto se desenrolam, instaura-se uma espécie de "suspensão" no percurso narrativo do sujeito. O efeito, na prática, é quase o de um "aposto"; acrescenta-se uma informação complementar e, depois, retorna-se ao mesmo ponto do eixo prossecutivo. Na representação da figura 1, observa-se, no entanto, uma estrutura um pouco diferente. As narrativas secundárias não se revestem tanto desse caráter de informação complementar – informação "a mais" ou "acessória". Não podem ser consideradas, no entanto, imprescindíveis à constituição do percurso do sujeito porque, sem elas, a narrativa principal tem prosseguimento. Trata-se, na prática, de uma ação a mais desenvolvida pelo sujeito no seu percurso de busca; uma ação, porém, sem relação de causalidade com outras que a antecedem ou precedem. Nesse caso (figura 1), como no outro (figura 2), essas narrativas secundárias, situadas num eixo acumulativo, tanto podem ser mantidas quanto suprimidas, sem prejuízo da linha de desenvolvimento da história/enredo. Sua manutenção ou supressão interfere, no entanto, no sentido produzido pela narrativa, evidenciando ou obliterando elementos determinantes do fazer interpretativo do espectador.

Figura 1

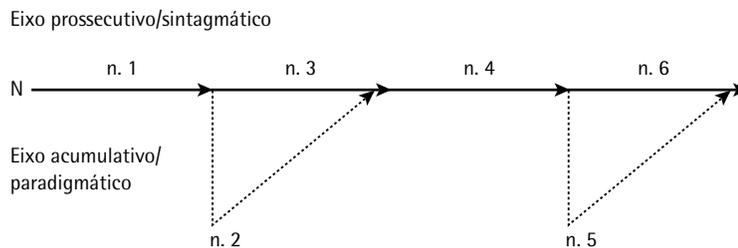
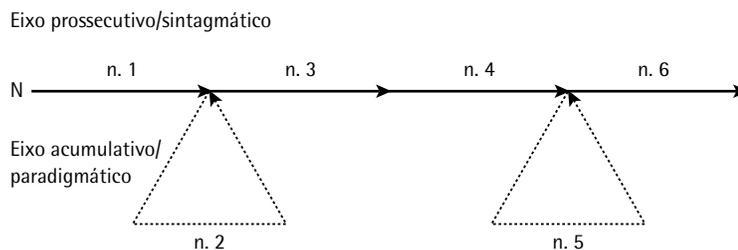


Figura 2



(N= narrativa principal; n= narrativa secundária)

O auto da Compadecida e A invenção do Brasil constituem-se em exemplos claros dessa montagem em módulos. Foi possível, por isso mesmo, transformá-las, posteriormente, em filmes por meio apenas de uma reedição que, ao suprimir diversas seqüências secundárias (dispostas no eixo paradigmático), ressaltou o eixo de organização sintagmático, evidenciando, com sua seqüencialidade e prossecutividade, o percurso narrativo do sujeito. Nas minisséries, o que se observa, no entanto, é tanto uma expansão quanto uma distensão da narrativa principal, graças à atualização de possibilidades narrativas (as seqüências secundárias, justamente) que, inseridas num eixo paradigmático, se desdobram, e se acumulam, a partir de intersecções com a linha de desenvolvimento do percurso do sujeito. No caso de *O auto da Compadecida e A invenção do Brasil*, esse tipo de montagem em módulos pode ser identificado, em outras palavras, pela articulação, a um só tempo, de procedimentos de prossecução, que orientam a transformação de estado do sujeito (do inicial ao final), e de acumulação, que, por meio de "desvios", consentidos por essa narrativa principal, superpõem a ela várias outras. Na prática, esse procedimento funciona como uma espécie de empilhamento de informações ou de ações em determinados pontos (momentos) da linha de desenvolvimento da narrativa principal. Vamos observar, agora, como isso se dá, de modo particular, em *O auto da Compadecida e A invenção do Brasil*.

III. A MONTAGEM EM A INVENÇÃO DO BRASIL

Inspirado no poema épico "Caramuru", do Frei José de Santa Rita Durão, e na versão romanceada por Viriato Corrêa, Guel Arraes e Jorge Furtado, roteiristas da minissérie e do filme, recriaram uma história na qual um jovem e ingênuo pintor português, Diogo Álvares, é enganado por uma espiã francesa, Marquesa de Savigny, e envolve-se no roubo do mapa da expedição que levaria Pedro Álvares Cabral às Índias. Como punição, é degradado para a África e, durante a viagem, escapa de um naufrágio, remando até uma praia localizada no que, hoje, conhecemos como a Bahia. Depois de conseguir a admiração dos índios, apresentando-os à pólvora e às armas que "cospem" fogo, Diogo (batizado de Caramuru) não apenas se casa com a bela índia Paraguaçu, filha de um cacique tupinambá, como também se torna uma de suas lideranças, uma espécie de "rei" num Brasil "selvagem", mas cheio de cobiçadas riquezas naturais.

Quando foi exibida na TV em quatro episódios, *A invenção do Brasil* ganhou uma montagem de natureza mais documental, com a introdução de um narrador que pontuava, com comentários sobre a própria história do Brasil e de Portugal, a cômica narrativa do romance entre o degradado português e a índia tupinambá.

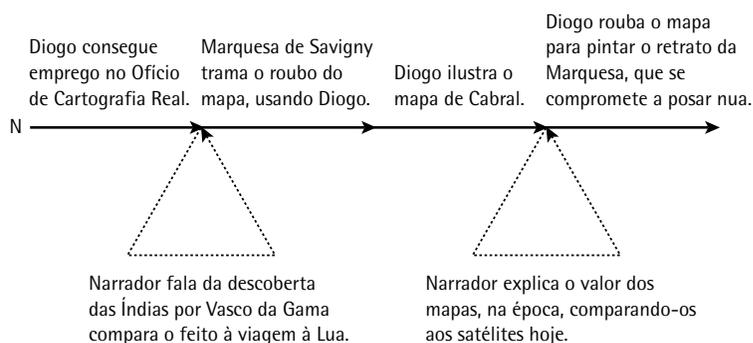
Para isso, o narrador interrompe, em diversos momentos, o relato da história de amor de Caramuru e Paraguaçu, dirigindo-se ao espectador, de modo interpelativo e direto, para lhe dar informações sobre os costumes europeus do século 16, sobre o período das grandes navegações, sobre a expedição de Pedro Álvares Cabral etc. Tratava-se, afinal, de uma minissérie em comemoração aos 500 anos de descobrimento do Brasil. Na minissérie, essas informações assumem, em muitos momentos, um caráter paródico – compara-se, por exemplo, a chegada de Vasco da Gama às Índias a chegada do homem à Lua, ou o número de marinheiros mortos numa expedição ao dos soldados na II Guerra Mundial – e tornam-se, no conjunto dos quatro episódios, quase tão importantes quanto o romance de Caramuru e Paraguaçu.

A introdução desse narrador, ao mesmo tempo em que oblitera a lendária história de amor entre Caramuru e Paraguaçu, confere um caráter didático à minissérie. Não se pode negar, no entanto, que o relato desse romance constitui-se na narrativa principal, pois é a partir dela que todas as outras se desprendem. Na minissérie e no filme, identifica-se claramente essa narrativa de base, ou narrativa principal, que consiste na busca de conjugação de um sujeito (Diogo Álvares) com determinados objetos de valor (amor, fama, riqueza), enfrentando, nesse percurso, anti-sujeitos poderosos (um ambicioso traficante de escravos, o mar, os tupinambás). Na minissérie, no entanto, observa-se, nos “ganchos” sugeridos pela narrativa principal, a instauração de várias outras narrativas secundárias, por meio das quais Guel Arraes e Jorge Furtado constroem os “módulos” tanto informativos quanto paródicos em relação ao período das grandes navegações portuguesas, ao descobrimento e colonização do Brasil. Essas narrativas secundárias – a partir de trechos da carta de Pero Vaz de Caminha ou de romances de José de Alencar sobre índios e portugueses, por exemplo – são desenvolvidas paralelamente sem interferência na narração de base (narrativa principal). Por isso mesmo, Guel pôde facilmente suprimi-las na remontagem para o cinema, realçando, no filme, o estilo de comédia romântica, ainda que o enredo seja inspirado no poema épico de Santa Rita Durão.

Em uma entrevista que concedeu por ocasião do lançamento de Caramuru, Guel Arraes admitiu que as gravações feitas originalmente para a minissérie foram orientadas por um roteiro que já previa esse “uso duplo” do material captado e, em função disso, chegaram mesmo a filmar cenas complementares. O procedimento adotado, já na roteirização, revela essa concepção em módulos que, depois, aparece ao compararmos os textos fílmico e televisivo. Na ocasião, Guel atribuiu a inclusão desses módulos de natureza documental na minissérie ao seu atrelamento às comemorações dos 500 anos de descoberta do Brasil. Sem esse compromisso, ele decidiu retirar do filme toda a parte documental para que a história de Caramuru e Para-

guaçu ficasse, nas suas palavras, "mais simples de entender"⁵. Com essa declaração, é o próprio Guel que, em outros termos, admite o quanto a supressão das seqüências narrativas "acessórias", paralelas, evidenciou, na versão cinematográfica, o percurso narrativo de um sujeito em busca do seu objeto de valor (amor, especialmente). Com a remontagem, o que antes era uma narrativa de caráter histórico e paródico transformou-se, essencialmente, numa exótica história de amor, envolvendo um degredado, uma índia e uma cortesã. Com a supressão das narrativas secundárias, que tanto convergem quanto se desprendem da principal, foi possível editar uma versão mais concisa e direta para o cinema.

O filme apresenta uma narrativa mais linear e cronológica, pautada pelo princípio da continuidade e com ênfase numa organização sintagmática (relação articulatória do tipo "e ... e"). Na versão original, ao contrário, os diferentes programas narrativos se articulam a partir de uma organização paradigmática (relação articulatória do tipo "ou ... ou"). Não se trata mais, portanto, de organizar a narrativa principal considerando apenas a seqüencialidade (e linearidade), mas de concebê-la a partir da lógica da simultaneidade (e não-linearidade). Desse modo, o que se tem na minissérie não é apenas a narrativa da história de amor entre Caramuru e Paraguaçu mas também o mencionado conjunto de narrativas didático-paródicas (com informações até sobre as intrigas entre os grandes navegadores portugueses, sobre as viagens e rotas marítimas na Era dos Descobrimentos, sobre a Lisboa do século 16, sobre o comportamento da nobreza, entre outras coisas). Interrelacionadas e "convocadas" por situações e/ou referências inseridas numa trama principal, cada narrativa secundária funciona de modo semelhante ao conteúdo de um *link* numa estrutura hipertextual: podemos acessá-lo sem necessariamente perder de vista o texto principal. No esquema abaixo representamos como isso se dá, tomando como exemplo algumas seqüências extraídas logo do início do primeiro episódio da minissérie.



5. Entrevista publicada no jornal *O Estado de São Paulo* em 11.11.2001.

IV. A MONTAGEM EM *O AUTO DA COMPADECIDA*

A descrição do processo de reordenação narrativa que transformou a minissérie *O auto da Compadecida* em filme é um pouco mais complexa, a começar pela identificação do percurso do sujeito. Nesse caso, temos um sujeito, manifesto por João Grilo, em busca de um objeto de valor, que é a sua própria sobrevivência e melhoria de vida numa região marcada pela pobreza e pelas desigualdades sociais (o sertão nordestino). Nesse percurso de busca, João Grilo conta com um adjuvante, Chicó, que, embora seja igualmente pobre, enfrentará, junto com ele, um anti-sujeito, manifestado por figuras metonímicas do poder e da opressão, como o coronel, o padre, o comerciante (padeiro), o cangaceiro, o soldado e o valentão da cidade. Os diversos programas narrativos que constituem o percurso de busca desse sujeito relacionam-se, nesse caso, de modo ainda mais autônomo, embora sem perder sua interdependência. A própria narrativa principal, que consiste na luta de João Grilo e Chicó para, ludibriando os poderosos, de algum modo, sobreviver, é articulada a partir da reunião de "episódios" nos quais os dois se envolvem, sucessiva ou alternadamente, em imbróglis com o padre e o padeiro, com o Cabo Setenta e Vicentão, com o Coronel Antonio Moraes e sua filha, com o cangaceiro e com a própria Nossa Senhora (a Compadecida).

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, justamente⁶), constitui-se a partir de um conjunto de ações incidentes ligadas à ação principal (sobreviver, progredir). Para configurar-se como episódio, essas ações incidentes apresentam, no entanto, uma relativa autonomia em relação 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 da vida) não obedece, em *O auto da Compadecida*, a uma trajetória com um ponto inicial e final bem marcados (um sujeito que, disjunto do seu objeto de valor, desenvolve uma determinada ação que, ao final, transformará o seu estado inicial, tornando-o conjunto ao objeto de valor). Desde o texto teatral, de Ariano Suassuna, que deu

6. Na descrição da minissérie, a noção de episódio designa, mais precisamente, a distribuição ou divisão do conteúdo em partes, blocos, que possam ser exibidos em momentos distintos (em sessões diárias, de aproximadamente uma hora, ao longo de quatro dias, como foi o caso de *O auto*, por exemplo). Há, de qualquer forma, uma mesma estrutura presidida pela relação parte/todo: uma relação na qual as partes só se configuram como "episódicas" se preservarem, apesar da interdependência, uma relativa autonomia.

origem à minissérie e ao filme, a história a ser contada é, na verdade, o conjunto das várias histórias vividas por João Grilo e Chicó, a partir das situações e personagens que vão encontrando nessa sua luta bem humorada pela sobrevivência. A linha de desenvolvimento da narrativa principal identifica-se, nesse caso, com a própria sucessão de episódios envolvendo os dois nordestinos aventureiros. Ora, se a narrativa principal de *O auto da Compadecida* é, desde o texto original, estruturada na forma de episódios (em atos), a sua transmutação para a TV e a sua remontagem para o cinema vão beneficiar-se ainda mais dessa sua lógica. Na adaptação do texto para a TV, Guel Arraes recriou e incluiu na história de João Grilo e Chicó episódios baseadas em outras peças e personagens do próprio Ariano. Na transformação da minissérie em filme, Guel, ao contrário, suprimiu vários desses episódios, explorando ao máximo as possibilidades do que aqui estamos chamando de 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. Mesmo nessa forma de organização, configura-se uma linha de desenvolvimento, definida por uma ação principal (sobreviver), que promoverá, a partir de ações secundárias (mentir, fingir-se de morto etc.), uma transformação de estado do sujeito – de um estado inicial, no qual está disjunto do seu objeto de valor (a sobrevivência, uma vida melhor), a um estado final, no qual entra em conjunção com este. Nesse caso, porém, a linha de desenvolvimento da história depende da acumulação dos episódios, que, à medida que se sucedem, configuram o próprio percurso de busca do sujeito. O que se observa, especialmente na minissérie, é princípio de organização muito mais paradigmático (eixo do "ou ... ou") que sintagmático (eixo do "e ... e"). Para "montar" esse percurso de busca do sujeito, pode-se convocar o episódio A ou o episódio B ou o episódio C (princípio acumulativo) e não, necessariamente, o episódio A e o episódio B e mais o episódio C (princípio seqüencial). Ao dispô-los, porém, numa linha de desenvolvimento, o montador estabelece uma sucessividade, que cria entre eles uma interdependência e lhes confere um caráter também prossecutivo⁷. Se, entretanto, apesar dessa

7. No caso de *O auto*, esse caráter prossecutivo é acentuado pela entrada de Rosinha na história. A partir de então, a paixão entre Rosinha e Chicó e as "armações", tramadas por João Grilo, para que os dois fiquem juntos ganham ênfase até a irrupção de novo episódio, a invasão da cidade pelo cangaceiro, seguida da morte, julgamento, absolvição e ressurreição de João Grilo. Com a volta de João Grilo, retoma-se o imbróglia entre o coronel, Chicó e Rosinha, até o desfecho, quando os enamorados, finalmente, deixam Taperoá, com o amigo João Grilo, para uma vida de aventuras, agora a três.

sucessividade, a maioria das narrativas secundárias assume aqui, em relação à narrativa principal, a forma de episódios, dotados, como tais, de relativa autonomia em relação a um eixo de organização prossecutivo, parece possível, então, reordená-los sem comprometimento do percurso narrativo do sujeito. O que preside, então, essa reordenação? O que define quais os episódios que permanecem ou os que saem quando a minissérie, exibida em quatro capítulos (sessões) na TV, é transformada em um filme com duração de apenas 104 minutos?

Para discutirmos isso, é preciso, antes, rever *O auto da Compadecida*, observando: 1) sua linha de desenvolvimento principal; 2) a configuração e articulação, nessa linha de desenvolvimento, de dois tipos distintos de episódio (seqüências, situações). *O auto da Compadecida* narra a história de João Grilo, um "amarelo" inteligente, e Chicó, um carismático contador de "causos", que lutam para sobreviver e melhorar de vida em Taperoá, uma cidadezinha pobre e perdida no interior do Nordeste, contando apenas com sua esperteza (atributo do primeiro) e sua capacidade de sedução (qualidade do segundo). Para melhorar de vida, enganam o padre e o padeiro, enganam o soldado e o valentão, enganam o coronel e o cangaceiro. Suas trapaças não lhe rendem, no entanto, dinheiro ou poder. Conquistam, porém, no final, o perdão da Compadecida (Nossa Senhora) aos seus "pecados" e o afeto cúmplice de Rosinha (filha do coronel, que se apaixona por Chico e se torna "parceira" de esperteza de João Grilo). Permanecem na mesma condição de pobres e aventureiros, mas, agora, com a companhia de Rosinha e a proteção da Compadecida, sua luta pela sobrevivência torna-se, ao menos, mais prazerosa (há uma melhoria de vida, de qualquer modo, ainda que não seja a prosperidade material inicialmente almejada). Nessa linha de desenvolvimento, estão dispostos (articulados) pelo menos dois tipos de episódio (seqüências, situações).

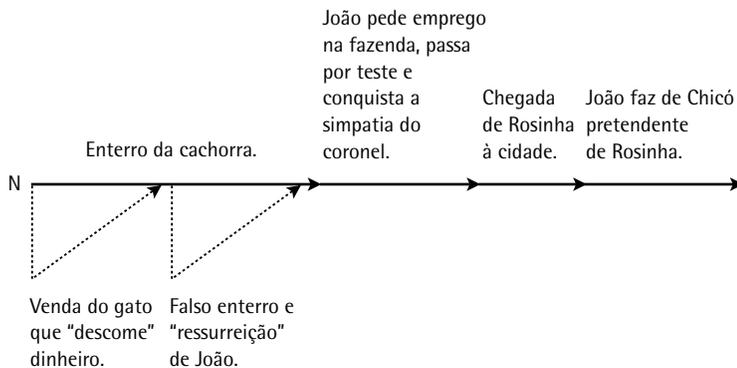
Há o que chamaremos aqui de "episódios-imbróglis" e "episódios-piada". Os primeiros designam aquelas situações envolvendo João Grilo e Chicó em ações secundárias (mentir, fingir-se de morto) que, embora autônomas, participam da construção do percurso do sujeito. Manifestam-se, concretamente, como situações em que os dois aventureiros, na sua tentativa de sobreviver e melhorar de vida, metem-se em alguma trapalhada ou planejam alguma trapaça contra os poderosos da cidade. Pode-se mencionar, como exemplos, o episódio no qual João Grilo, interessado no dinheiro do patrão, que é o padeiro da cidade, convence o padre a fazer o enterro da cachorra de estimação de Dora (mulher do padeiro); ou aquele no qual vende à patroa um gato que "descome" dinheiro, e ainda um outro no qual "ressuscita", depois de fingir-se de morto, e traz um recado do "Santo Padim Ciço" para o cangaceiro devoto, que ameaça saquear a cidade, ordenando-lhe que desista

da invasão. Ao contrário destes, o que estamos chamando aqui de episódios-piada são aqueles que não manifestam ações secundárias (mentir, fingir) relacionadas, de algum modo, à principal (sobreviver, progredir). Trata-se de situações, com função exclusivamente cômica, que reconstituem "casos", fabulações, citações da cultura popular revisitada pelos textos de Ariano Suassuna. Pode-se mencionar agora, como exemplos, quase todos os episódios nos quais Dora engana o marido, inspirados em algumas das mais divertidas "histórias de corno" do anedotário nordestino, ou ainda as histórias "fantásticas" de Chicó, envolvendo cavalo bento, papagaio longevo e pirarucu inteligente.

Por seu caráter "accessório", 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-imbróglia 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, relação de subordinação entre o episódio em que João Grilo engana o padeiro e outro no qual engana o coronel, ou entre este e aquele em que engana o cangaceiro. Trata-se, aqui, apenas de narrativas secundárias coordenadas por uma narrativa principal. Há, no entanto, uma relação clara de subordinação entre o episódio em que Chicó enfrenta o soldado e o valentão, colocando os dois pretendentes de Rosinha para correr, graças a uma "armação" de João Grilo, e aquele outro no qual Chicó vai à casa do coronel Antonio Moraes, fazendo-se passar por advogado e fazendeiro, para pedir a sua filha em casamento. Nesse caso, o pedido de casamento de Chicó foi, na história, uma consequência direta da eliminação dos concorrentes e da conquista do amor de Rosinha por sua pretensa valentia. Não há, portanto, como suprimir um episódio subordinado a outro sem comprometimento do sentido dos dois. Na relação de coordenação, no entanto, a supressão ou inclusão de um episódio não interfere diretamente no sentido do outro, pois aqui, ao contrário, o processo não é mais de dependência, mas apenas de interdependência, o que permite cortar uma seqüência sem prejuízo da outra.

Todos os episódios-piada mantêm entre si e em relação ao todo esse tipo de relação coordenada. Entre os episódios-imbróglia, há tanto relações coordenadas quanto subordinadas, e podemos citar como exemplo desse primeiro tipo de

articulação o episódio no qual João Grilo, aproveitando o desconsolo de Dora pela morte da sua cachorra, vende à interesseira mulher do padeiro o gato que "descome" dinheiro. Quando Dora descobre que foi enganada por João Grilo, este se finge de morto para escapar da patroa. No "enterro" de João Grilo, o cangaceiro invade a cidade e ele então "ressuscita" com o pretenso recado do Padim Ciço ao matador e salva Taperoá do saque. Depois de escapar de Dora e do cangaceiro, João Grilo parte, então, para uma espécie de recomeço na sua própria trajetória e vai buscar emprego na fazenda do coronel Antonio Morais. No filme, os dois episódios são cortados e, depois do polêmico enterro da cachorra, João Grilo, que já havia demonstrado, ao longo da história, sua insatisfação com a avareza e exploração dos patrões (o padeiro e sua mulher), já reaparece pedindo o emprego na fazenda do coronel. Como não havia entre os episódios qualquer relação de subordinação, foi possível cortar os dois primeiros sem prejuízo do terceiro. Se confrontarmos agora o mesmo episódio em que João Grilo pede emprego e conquista a simpatia do coronel⁸ com um outro seguinte, no qual procura um pretendente para a filha, Rosinha, recém chegada à Taperoá, conservaremos uma relação inversa. Sem o primeiro não se justificaria a proximidade com o coronel, que permite a João Grilo, em outro episódio, apresentar Chicó como advogado e fazendeiro pretendente à mão de Rosinha (cf. representação dos exemplos dados no esquema abaixo, no qual as setas contínuas indicam as seqüências subordinadas e as descontínuas, as seqüências coordenadas).



8. O coronel Antonio Morais promete a João Grilo um emprego se ele acertar a três perguntas que fará. João Grilo responde corretamente, assegura o emprego e a simpatia do coronel, passando a ter livre trânsito na casa do rico e temido fazendeiro.

V. CONSIDERAÇÃO FINAL

Assim como nos exemplos acima, as relações ora de coordenação, ora de subordinação, entre as seqüências narrativas podem ser observadas em todo o desenrolar de *O auto da Compadecida*. É nelas que se configura essa montagem em módulos, cuja principal característica é justamente a organização das seqüências narrativas tanto no eixo sintagmático (presidido pelo princípio da seqüencialidade) quanto no paradigmático (presidido pelo princípio da acumulação). Essa organização sintagmática, como é possível observar nos exemplos recolhidos especialmente em *O auto da Compadecida*, instaura, entre as narrativas secundárias e a principal, uma relação de subordinação ou de pressuposição. A exploração do eixo paradigmático, ao contrário, instaura, entre as narrativas secundárias e a principal, uma relação de coordenação que, no caso específico de *A invenção do Brasil*, manifesta-se como uma espécie de "montagem paralela", nos termos em que é tratada na cinematografia clássica. Não se trata, porém, do mesmo procedimento porque, aqui, a justaposição de várias ações não produz, necessariamente, uma aproximação simbólica entre elas nem implica uma convergência, em determinado momento, entre elas⁹. Trata-se, aqui, de narrativas secundárias, que derivam ou se "desviam" da principal, sem interferência direta no seu desenvolvimento, e que funcionam, por isso mesmo, como módulos de uma estrutura narrativa na qual podem se "encaixar" ou "desencaixar", de acordo com a situação comunicativa proposta (televisiva ou cinematográfica)¹⁰.

9. No cinema hollywoodiano, a montagem paralela implica, geralmente, uma simultaneidade temporal entre ações convergentes entre si (uma ação X se desenrola no espaço X enquanto uma ação Y ocorre no espaço Y, no mesmo tempo Z. Mais adiante, as ações A e B, convergindo para o mesmo tempo e espaço, revelam-se como mutuamente implicadas). Há, no entanto, casos de montagem paralela que se configura a partir do entrelaçamento de duas ou mais narrativas paralelas, como no clássico exemplo do filme *Intolerância*, de Griffith (cf. Betton 1987: 80).
10. Tratar da "situação comunicativa", em relação os meios audiovisuais, é tratar de como "ver um filme" ou "como assistir à TV", por exemplo. Toda "situação comunicativa" envolve a produção de textos numa dada linguagem e indivíduos para os quais se destinam esses textos produzidos. Inclui também um ambiente (espaço/tempo) no qual textos são recebidos e os "estados mentais" dos indivíduos que participam do processo (intenções, expectativas, valores etc.). Envolve, por fim, o próprio conhecimento que esses indivíduos possuem em comum, seu comportamento e os papéis sociais reconhecidos mutuamente, entre outras coisas. Todo texto, segundo Francesco Casetti, é "situado". Ou seja, sempre opera dentro de um contexto que, na sua visão, envolve também as condições objetivas de produção e recepção (um tipo de "consumo"), como o local de exibição (sala de cinema, ambiente doméstico, galerias etc.) e o modo de exibição (com ou sem interrupções, em companhia de outras pessoas ou sozinho etc.) (cf. Casetti 1996: 36-37, 46).

Se o que nos ocupou, até aqui, foi a descrição dos mecanismos de organização interna de produtos que circulam entre a TV e o cinema, é importante encerrar, apontando o quanto sua montagem/remontagem depende de certas características da "situação televisiva" e da "situação cinematográfica". Nessa última, o que se impõe é uma exibição ininterrupta, em uma sala escura em uma tela grande, que monopoliza toda a atenção do espectador durante um período limitado de tempo (duas horas em média). Na situação televisiva, ao contrário, o que se impõe é a dinâmica do fluxo contínuo e distendido da programação ("se fazendo" ao longo do dia). A exibição é dispersiva e interrompida tanto pelos intervalos previstos na grade de programação quanto pelas atividades domésticas em meio às quais se assiste à TV. Se, na situação cinematográfica, a principal característica é a concentração (intensidade), aqui, a grande marca é a diluição (extensidade). Para essa fruição "interrompida", própria da televisão, nada mais adequado do que uma organização em blocos, ou "módulos", interdependentes mas autônomos, condizentes com essa lógica fragmentária de produção e recepção da TV (cf. Ellis 1982). Se há, portanto, um procedimento que Guel Arraes leva da televisão para o cinema, ele pode ser identificado muito mais no processo de produção, pautado por essa montagem em módulos (do roteiro à edição), do que no produto exibido, depois, nas salas de cinema.

REFERÊNCIAS

- ARRAES, Guel; FURTADO, Jorge (2000). *A invenção do Brasil: o livro da minissérie da TV Globo*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- BALOGH, Ana Maria (1996). *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema à TV*. São Paulo: Annablume/ECA-USP.
- BETTON, Gerard (1987). *Estética do cinema*. Tradução de M. Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes.
- CALABRESE, Omar (1999). *A idade neobarroca*. São Paulo: Edições 70/Martins Fontes.
- CASETTI, Francesco (1996). Communicative situations: the cinema and television situation. *Semiotica*, 112-1/2
- EISENSTEIN, Serguei (1990). *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ELLIS, John (1982). *Visible fictions: cinema, television, video*. London: Routledge & Kegan Paul.
- HJELMSLEV, L. (1975). *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Abril Cultural. (Os Pensadores).
- LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora (1993). *Cinema e montagem*. 2. ed. São Paulo: Ática.

YVANA FECHINE é jornalista e professora da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP) e pesquisadora do Centro de Pesquisas Sociosemióticas (PUC-SP – USP – CNRS) e do Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Contemporânea (UNICAP). Juntamente com Ana

Claudia de Oliveira, editou os livros *Imagens técnicas, Semiótica da arte* e *Visualidade, urbanidade, intertextualidade* (São Paulo, Hacker Editores, 1998).
yvanafechine@hotmail.com

*Artigo recebido em 20 de dezembro de 2004
e aprovado em 20 de junho de 2005.*

YVANA FECHINE • 141-158

galáxia | n. 9 | junho 2005