

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE APOIO À PESQUISA
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

A VIDA ESCRITA E FILMADA: UM ESTUDO DA ADAPTAÇÃO
DOS LIVROSREPORTAGENS SOBRE OLGA E CHICO XAVIER
PARA O CINEMA

Discente voluntário: Helder Ronan de Souza Mourão, Ufam

PARINTINS
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE APOIO À PESQUISA
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

RELATÓRIO FINAL
PIB-SA/0063/2012
A VIDA ESCRITA E FILMADA: UM ESTUDO DA ADAPTAÇÃO
DOS LIVROSREPORTAGENS SOBRE OLGA E CHICO XAVIER
PARA O CINEMA

Discente voluntário: Helder Ronan de Souza Mourão, Ufam
Orientadora: Profa^a Msc. Graciene Silva de Siqueira

PARINTINS
2013

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo responder ao seguinte questionamento: Como ocorreu a adaptação dos livrosreportagens biográficos sobre Olga e Chico Xavier para o cinema? Por meio dessa pergunta, buscamos entender o processo de adaptação entre esses dois gêneros que muito tem em comum. Um dos principais motes dessa pesquisa é o fato de haverem muitas pesquisas que abordam esse processo entre literaturas de ficção e cinema, mas poucas que tratam desse problema entre jornalismo e a arte cinematográfica, o que traz inúmeras diferenças para o trabalho.

Buscamos com isso propor meios, dentro da teoria da adaptação proposta por Stam (2006; 2008), que levem em conta as características do jornalismo e do livroreportagem de forma específica, bem como do cinema e do docudrama também. Assim, além de avaliar o processo, descrever sua possibilidade e seus caminhos.

Com isso, conseguimos alcançar os objetivos e identificar de que forma se a adaptação de livrosreportagens biográficos em docudramas cinebiográficos, identificando proximidades entre ambos e descrevendo as mudanças ocorridas no processo.

Palavras-chave: livroreportagem; cinema; biografia; cinebiografia.

ABSTRACT

This research has as objective answers to the following question: How did it happen the adaptation of the biographical non-fiction novels about Olga and Chico Xavier for the movies? For half that question, we looked for to understand the adaptation process among those two genders that a lot has in common. One of the main mottos of that research is the fact of there be many researches that approach that process between fiction literatures and movies, but little that treat of that problem between journalism and the cinematographic art, what brings countless differences for the work.

We looked for with that to propose means, inside of the theory of the adaptation proposed by Stam (2006; 2008), that they take into account the characteristics of the journalism and of the form non-fiction novels it specifies, as well as of the movies and of the docudrama also. Like this, besides evaluating the process, to describe his possibility and their roads.

With that, we got to reach the objectives and to identify that it is formed the adaptation of biographical non-fiction novels in cinebiografic docudramas, identifying proximities between both and describing the changes happened in the process.

Key words: non-fiction novels; cine; biography; cinebiography.

SUMÁRIO

Introdução	6
FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	7
Livroreportagem: origem e definição	7
A reportagem	7
Grande Reportagem	10
Livroreportagem	11
Livroreportagem: um misto de literatura e jornalismo?	18
O estilo literário nos livrosreportagens	21
Da prática à teoria	24
A produção cinematográfica	26
Afinal, o que é um filme?	28
O drama e suas características	30
Breve histórico sobre as adaptações para o cinema	31
Adaptação, mocinha ou vilã?	33
DESCRIÇÃO METODOLÓGICA	35
RESULTADOS E DISCUSSÕES	35
Proximidades entre livrosreportagens e docudramas	35
As mudanças	38
CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES	43
REFERÊNCIAS	45

Introdução

Essa pesquisa de iniciação científica tem como objeto de estudo a adaptação de livros-reportagens para o cinema. Para tal, compusemos o *corpus* da pesquisa com os livros-reportagens “Olga” (1989), de Fernando Morais, e “As vidas de Chico Xavier” (2010) de Marcel Souto Maior e suas respectivas adaptações audiovisuais, “Olga, muitas paixões numa só vida” (2004) de Jayme Monjardim e “Chico Xavier” (2010) de Daniel Filho.

Buscamos com isso identificar de que forma o processo de adaptação altera a história contada a partir das características que aproximam os livros aos filmes. De forma específica como se a adaptação dos livros-reportagens biográficos para docudramas cinebiográficos. Identificamos nas pesquisas já existentes, que impunham características demasiadas amplas sobre literatura e cinema, sem aterem-se a gêneros específicos como o livro-reportagem e o docudrama. Para isso pesquisamos sobre o jornalismo (livro-reportagem), além de cinema e docudrama, bem como sobre a adaptação para o cinema. Para isso, foram fundamentais os estudos de Genro Filho 1987 e Jorge (2008) sobre jornalismo, de Catalão Jr (2010) e Lima (2009) sobre livros-reportagens, de Ramos (2008) sobre docudrama, Bahiana (2012) sobre drama e Stam (2006; 2008) sobre adaptação. Ao nos atermos aos gêneros específicos, pudemos identificar como se dão as especificidades na adaptação de um livro-reportagem biográfico para um docudrama cinebiográfico.

Para o desenvolvimento da pesquisa partimos da hipótese de que certas características comuns entre ambos facilitarão o processo de adaptação. Ao final, identificamo-las e mostramos como estas facilitam o processo.

Assim, compreendemos primeiramente o que é um livro-reportagem, percebendo-o como uma mistura entre jornalismo e literatura. Depois buscamos uma definição sobre cinema e docudrama, para então encontrarmos os pontos em comum nas obras.

Depois de destacar os pontos em comum das obras, passamos a análise e comparação entre os livros e filmes, de forma que pudemos identificar não apenas as mudanças, mas os motivos para que estas tenham ocorrido.

Ao final, além de termos um estudo sobre a adaptação das obras antes citadas, contribuimos para o estudo das adaptações desse gênero jornalístico-literário para o cinema, proporcionando uma abertura para estudos posteriores que caminhem próximos a tais objetos de estudo. Tendo assim, uma pesquisa que caminhe entre jornalismo e cinema, buscando subsídios na teoria da adaptação.

1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA:

1.1. Livreportagem: origem e definição

1.1.1. A reportagem

Ao tratarmos de livreportagem é necessário um resgate dos elementos que o compõem, especialmente o texto e o processo de reportar, cuja base se encontra na reportagem jornalística. Para isso, também, precisamos entender a amplitude do termo reportagem que no jornalismo, segundo Jorge (2009, p.69-70), abrange quatro acepções:

- Resultado de busca de informações, cobertura;
- Atividade de coleta de informações, trabalho de preparar e redigir informação;
- Conjunto de jornalistas encarregado do setor informativo do jornal: a reportagem ou *reportariado*;
- Produto específico resultante do trabalho de reportar determinados fatos, com a pretensão de aprofundar o assunto e provocar o debate.

Entre as quatro definições apontadas pela autora, vamos nos apropriar da última que, por sua vez, abarca em seu processo produtivo as três primeiras. Lembrando também que, nos remeteremos aqui especificamente à reportagem impressa, mas deixando claro que ela pode se manifestar também no rádio, na TV e na web.

A reportagem está inserida dentro do que comumente definimos como jornalismo interpretativo que pode ser encontrado ainda na forma crônica, dossiê e perfil (BELTRÃO, 1976).

A reportagem enquanto gênero surge porque “[...] a imprensa estava muito presa aos fatos, ao relato das ocorrências, mas era incapaz de costurar uma ligação entre eles, de modo a revelar ao leitor o sentido e o rumo dos acontecimentos” (LEANDRO e MEDINA *apud* LIMA, 2009, p.19). Segundo Lima (2009), a necessidade de traçar uma relação entre os fatos dá início ao que se chama jornalismo interpretativo, somando-se aos já conhecidos gêneros informativo e opinativo. Assim, ela logo se torna o gênero mais nobre do jornalismo ganhando destaque por sua extensão e intensidade no tratamento da notícia.

Lage (1979, 1985) define a reportagem como:

[...] investigação (que parte de um fato para revelar outros que estão ocultos, um perfil ou situação de interesse); interpretação, em que um conjunto de fatos é analisado na perspectiva metodológica de uma ciência, essencialmente sociológica e econômica; ou *literária*, que por tais métodos, busca revelar algo essencial de modo que não seja teórico-científico (*apud* GENRO FILHO, 1987, p.115, grifo do autor).

Trata-se de ampliar a compreensão do fato utilizando-se em maior medida das ferramentas do jornalismo, em comparação à cobertura cotidiana. A reportagem leva em conta mais do que o fato, ela busca revelar e compreender seu contexto.

Medina e Leandro (1977) dizem que interpretar os fatos é reconstituir o real. Da mesma opinião, Beltrão (1976) acrescenta que é necessário elucidar aspectos que não estão muito claros, preencher o vazio informativo.

A reportagem surge no jornalismo no começo do século XX e especificamente por causa de um acontecimento, a primeira Guerra Mundial. Por ser algo que envolveu diversas esferas, econômica, social, política e etc, não seria possível informá-lo de forma factual dada a necessidade de compreensão do que estava ocorrendo. A explicação dos fatos dentro de contextos e conjunturas só foi alcançada com esse novo gênero, com mais aprofundamento e mais pesquisa, resultando em um texto não só extenso, mas qualitativo em se tratando de sua redação.

A revista norte americana *Time Magazine* é reconhecida como a precursora desse novo modelo de jornalismo. Lançada em 1923, ela é quem vai produzir reportagens periodicamente, buscando noticiar em profundidade os acontecimentos, tendo em vista o fato de os leitores já terem lido os diários e consumido as informações factuais.

No Brasil quem introduz de forma perene a reportagem é a revista *Cruzeiro* surgida nos anos 20 e a *Diretrizes*, nos anos 40. Mas o momento de maior crescimento da reportagem é os anos 60 quando surge à revista *Realidade* em 1966 e a revista *Veja* em 1968 que busca um modelo semelhante à *Time* (RAMOS, 2010).

A revista *Realidade* dava aos jornalistas total liberdade para escrever os textos em primeira pessoa, inserir diálogos com travessões, fazer descrições minuciosas de lugares, feições, objetos, etc. Além disso, era possível alternar o foco da narrativa de observador para testemunha ou participante dos acontecimentos (FARO, 1999).

A *Veja* tem características bem semelhantes as da *Realidade*, principalmente no que tange a liberdade no texto, mas logo se diferencia para criar um padrão. A liberdade dada aos jornalistas logo foi transformada em manual. O que era novidade naquela época é o comum na *Veja*, que adotou um padrão textual para cada seção presente na revista.

Em se tratando de jornalistas que adotaram a reportagem como estilo de produção textual, a referência no Brasil é João do Rio (pseudônimo de Paulo Alberto Coelho Barreto). O jornalista insere o jornalismo investigativo no Brasil, escrevendo seus textos com uma mistura entre reportagem e crônica, bem semelhante aos textos que mesclam jornalismo e

ficção que conhecemos por grande reportagem, o qual abordaremos mais adiante. Bulhões (2007) ressalta sobre o estilo de João do Rio: “[...] João do Rio foi repórter, cronista e contista, tudo de uma vez; sem deixar de ser também romancista e colunista social [...]” (p.79).

Segundo Bulhões (2007) e Jorge (2008) o jornalista marcou a história da imprensa quanto ao reportar. Até então, o mais comum era os jornalistas serem apenas redatores, ou seja, escreverem a notícia sem muita pesquisa de campo. Mas pelo estilo investigativo de João do Rio ele deixa de apenas escrever e vai às ruas.

Muito já se disse a respeito de uma postura que João do Rio transmitiu para o jornalismo brasileiro: a de quem não fica mais no espaço da redação de um jornal à espera do fato (ou do “foca”), aguardando material para as reportagens, mas que sai às ruas, passeia por bairros pobres, frequenta a alta sociedade, adentra-se nas igrejas e nos terreiros de macumba [...] Todavia, o mundanismo implica algo mais: libertinagem, desregramento. O repórter mundano é aquele “sujeito do mundo”, que está caminhando pelas ruas e becos, que é um autêntico *flâneur*, alguém com ares de desocupado, que frequenta a *society* e também pode envolver-se em uma perigosa aventura descendo aos infernos do submundo (BULHÕES, 2007, p.81, grifo do autor).

Em suas reportagens consta também outro diferencial, ele narra sua própria ação de reportar. João do Rio achava importante descrever certas etapas de sua reportagem, mostrando como ele fazia para ter acesso a certos lugares. No trecho abaixo, João do Rio narra em primeira pessoa seus passos em uma reportagem.

E quando de novo cheguei ao alto do morro, dando outra vez com os olhos na cidade, que embaixo dormia iluminada, imaginei chegar de uma longa viagem a um outro ponto da terra, de uma corrida pelo arraial da sordidez alegre, pelo horror inconsciente da miséria cantadeira, com a visão dos casinhotos e das caras daquele povo vigoroso, refestelado na indigência em vez de trabalhar, conseguindo bem no centro de uma grande cidade a construção inédita de um acampamento de indolência, livre de todas as leis (RIO, 1911, p. 152).

A partir disso, entendemos a reportagem como um gênero do jornalismo onde o trabalho é feito com objetivo de trazer mais informações e buscar um tratamento maior ao texto e a todo o processo, revelando mais do que fatos isolados, mas interligações entre os fatos de forma que se possa compreender causas e consequências dos mesmos. A partir da reportagem e da forma de com que João Rio trabalhou, tem-se os subsídios para a produção da grande reportagem.

1.1.2. Grande reportagem

A grande reportagem tem origem em meados dos anos 60 e 70 em função da efervescência cultural da época. Uma revolução nos costumes culturais e sociais toma o mundo, principalmente em função do movimento *hippie*. Essa revolução chega ao jornalismo e na literatura com intuito de quebrar tradições. Assim, busca-se reviver o jornalismo com maior requinte literário, liberdade de expressão e sem ater-se às regras estilísticas que eram impostas ao jornalismo cotidiano.

Com o reduzido espaço do jornal impresso as grandes reportagens encontram espaço em edições especiais ou de fins de semana. Mas será nas revistas, que já haviam abrigado a reportagem, que a grande reportagem vai encontrar espaço, oportunizando aos jornalistas “novas” experimentações, especialmente em se tratando do texto.

A grande reportagem é uma ampliação da reportagem cotidiana, ampliada tanto em espaço como na liberdade textual e de fontes que o jornalista dispõe. A grande reportagem pode ser produzida em dias ou até meses, dando o tempo necessário para os fatos acontecerem e suas consequências fluírem.

Inaugurando a grande reportagem investigativa, a revista *Cruzeiro* possui no começo da década 40 agências em todo o país e correspondentes nas principais capitais do exterior. A II Guerra Mundial é o grande tema dos anos 1940. Subsequente a isso, o Estado Novo do presidente Getúlio Vargas, passa a ser o tema mais explorado, pois envolve problemáticas que precisam de muito mais do que o simples tratamento habitual dado pelos meios de comunicação. Por isso, a produção da grande reportagem e da reportagem investigativa se inaugura com tais temas, na revista *Cruzeiro*.

A partir de 1943 as grandes reportagens da *Cruzeiro* tornam-se responsabilidade do escritor David Nasser e do fotógrafo Jean Manzon, conhecidos por serem exímios investigadores, por fazer de tudo para conseguir a informação, até mesmo invadir casas.

A grande reportagem na revista *Cruzeiro* é tida como a marca registrada do veículo a partir da reportagem publicada em 1944, por Nasser e Manzon intitulada “Sensação: Enfrentando os Xavantes”, editada em 18 páginas, com fotos dos índios atacando a flechadas um avião a poucos metros de distancia. A partir daí, ela foi reproduzida em 60 países e esgotou nas bancas. A grande reportagem passa a ser a âncora da revista.

Um conhecido conjunto de reportagens que juntas podem ser consideradas uma grande reportagem é o trabalho do correspondente do jornal *O Globo*, Clementino de Alencar. Intrigado com os boatos sobre um mineiro que podia falar com mortos, o repórter

acompanhou o médium Chico Xavier durante dois meses, tempo que lhe forneceu 45 reportagens de profundidade sobre Chico e o espiritismo kardecista.

Clementino reportou diálogos entre ele e Chico, entre Chico e seus amigos do centro espírita e entre Chico e os espíritos. Com detalhes, reportava sensações, as características dos lugares e publicava cartas e poesias psicografadas pelo médium. Os dois meses que passou junto a Chico o fez testar o mineiro e trazer profissionais para investigá-lo e analisá-lo, tudo para que pudesse reportar da forma mais fiel e “verdadeira” possível.

O sucesso das grandes reportagens trouxe a necessidade de fazer com que elas não caíssem na efemeridade do jornal diário e mesmo da revista. Assim, muitas grandes reportagens ou conjuntos de reportagens compiladas começaram a ser transformadas em livro, o livroreportagem.

1.1.3. Livroreportagem

Em se tratando de definições sobre o livroreportagem, destacamos as divergências de conceito apontadas por Lima (2009) e Catalão Jr. (2010).

Para o primeiro, livroreportagem é “[...] o veículo de comunicação impressa não-periódico que apresenta reportagens em grau de amplitude superior ao tratamento costumeiro nos meios de comunicação jornalística periódicos” (LIMA, 2009, p. 26)

Já Catalão Jr. conceitua livroreportagem como gênero do discurso e não apenas um veículo, buscando mostrar o problema de tratar o livroreportagem como tal.

Ao abordar o livro-reportagem como veículo, Lima confunde o que é um gênero do discurso [...] com seu suporte, com a mídia em que ele se materializa [...] o livro-reportagem é um gênero do discurso, cujos enunciados típicos são produzidos mediante trabalhos de reportagem e materializados em livro, que é seu meio distintivo (p.22).

Após uma análise das propostas de definição de Lima e Catalão Jr, optamos pela definição de Catalão Jr (2010) visto acreditarmos ser necessário diferenciar a mídia (livro) do gênero do jornalismo (reportagem) como propõe Jorge (2008) “Produto específico resultante do trabalho de reportar determinados fatos, com a pretensão de aprofundar o assunto e provocar o debate” (p. 69-70), mas que não pode ser retirado da reportagem enquanto prática jornalística ou “Atividade de coleta de informações, trabalho de preparar e redigir informação” (JORGE, 2009, p. 69-70).

Assim o livroreportagem é definido nesse trabalho a partir do conceito de Catalão Jr (2010), “um gênero do discurso, cujos enunciados típicos são produzidos mediante trabalhos de reportagem e materializados em livro, que é seu meio distintivo” (p.22).

Ao usarmos a definição de Catalão Jr (2010), precisamos entender o que é o livroreportagem enquanto gênero do discurso jornalístico. Assim recorreremos a Bakhtin (2003) para o qual o gênero do discurso é relativamente estável, ou seja, apesar de apresentar determinadas características, existe a possibilidade de essas características mudarem em maior ou menor grau de acordo com o enunciatório (autor). O gênero não é fechado, ele pode mudar de acordo com quem enuncia e normalmente muda de acordo com o tempo.

Para Catalão Jr (2010),

[...] o pesquisador nunca inventa totalmente, a partir “do nada”, os elementos de sua pesquisa. Tanto quanto seu objeto, também seu arcabouço conceitual, seus procedimentos metodológicos, tudo aquilo, enfim, que corresponde à perspectiva epistemológica assumida por ele [...] constitui-se sempre como resposta a enunciados anteriores, dos quais a origem absoluta nunca está em si – mesmo quando essa perspectiva é ‘criação sua’ (p.16).

Isso quer dizer que por mais que o escritor tenha autoria e autoridade sobre seu livroreportagem, esse gênero busca fundamentar-se em outros discursos (obras) e sob o trabalho de outrem, também. Afinal, nada surge do nada.

A autoria é algo importante para esse entendimento sobre o livroreportagem, pois:

O que diferencia o trabalho de reportagem, sob o ponto de vista dialógico, é o fato de ele ser realizado por um tipo específico de profissional, que atua num campo igualmente particular da comunicação discursiva e, ao cumprir suas tarefas, insere-se em uma dinâmica dialógica típica desse campo (CATALÃO JR, 2010, p. 68).

Assim é indispensável entendermos que o livroreportagem é produzido especificamente por meio de trabalhos de reportagem, que por ventura podem ser feitos por diversos profissionais.

A CLT (Consolidação das Leis do Trabalho) 302 dispõe sobre o trabalho do jornalista e define em seu Artigo 2º a profissão de Jornalista como, privativamente, o exercício habitual e remunerado de qualquer das seguintes atividades:

- I - redação, condensação, titulação, interpretação, correção ou coordenação de matéria a ser divulgada, contenha ou não comentário;
- II - comentário ou crônica, por meio de quaisquer veículos de comunicação;
- III - entrevista, inquérito ou reportagem, escrita ou falada;
- IV - planejamento, organização, direção e eventual execução de serviços técnicos de Jornalismo, como os de arquivo, ilustração ou distribuição gráfica de matéria a ser divulgada;

- V - planejamento, organização e administração técnica dos serviços de que trata o item I;
- VI - ensino de técnicas de Jornalismo;
- VII - coleta de notícias ou informações e seu preparo para divulgação;
- VIII - revisão de originais de matéria jornalística, com vistas à correção redacional e à adequação da linguagem;
- IX - organização e conservação de arquivo jornalístico e pesquisa dos respectivos dados para elaboração de notícias;
- X - execução da distribuição gráfica de texto, fotografia ou ilustração de caráter jornalístico, para fins de divulgação;
- XI - execução de desenhos artísticos ou técnicos de caráter jornalístico, para fins de divulgação.

É possível observar que apenas o artigo VII trata da coleta de notícias ou informações e de forma bastante incompleta, mas deixando clara a diferença entre estas e outras atividades. Já a Fenaj (Federação Nacional dos Jornalistas) diferencia a categoria redator da de repórter, cada uma tendo sua jornada básica de trabalho, bem como seu piso salarial distinto.

Bulhões (2007) e Catalão Jr (2010) são enfáticos na percepção de que há uma diferença histórica entre essas categorias dentro do jornalismo. Como mostrado no item 1.1.2, Grandes reportagens, João do Rio é o brasileiro que marca essa diferença no Brasil, deixando de ser um jornalista apenas escritor, ou seja, um redator, passando a ser um investigador e buscador de informações, um repórter.

Por conseguinte, Bakhtin (2003) define que todo gênero tem um tripé que o fundamenta e o difere de outros gêneros. Da mesma forma cada gênero do jornalismo pode ser definido a partir desse tripé, composto pelo conteúdo temático; o estilo; a construção composicional.

O conteúdo temático é a esfera comunicacional onde está inserido esse gênero. Todos os gêneros jornalísticos estão no mesmo campo da comunicação social, o campo dos fatos atuais, da novidade, da informação. Mas nem todo gênero do jornalismo tem o mesmo estilo, basta pensar na divisão macro do jornalismo: informativo; opinativo; e interpretativo. A construção composicional é a forma em que o texto é construído. A notícia, e muitas vezes a reportagem, segue a pirâmide jornalística, buscando revelar as informações em ordem decrescente de importância. No primeiro parágrafo, e algumas vezes também no segundo,

encontra-se o que normalmente se reconhece como informações principais (*lead*): o que; quem; como; quando; onde; por que.

No livroreportagem, principalmente nas produções brasileiras, segundo Catalão Jr (2010), o mais comum é uma construção em episódios, normalmente em ordem cronológica, uma linearidade que facilita o entendimento do leitor.

Lima (2009) e Catalão Jr (2010) concordam quanto às origens do livroreportagem, e apontam três:

- Origina-se de uma grande reportagem;
- Originado de uma série de outros trabalhos jornalísticos, como entrevistas, notícias e etc, que mais tarde compilados darão origem ao único trabalho, o livroreportagem;
- Produzido desde o início para ser publicado como um livroreportagem seja por interesse do próprio autor, de um terceiro ou de uma editora;

Lima (2009) reconhece uma estrutural mudança no processo de produção dos livrosreportagens. Para ele, há a busca por ampliar a compreensão da realidade e para isso “o livro-reportagem maximiza os recursos operativos inerentes à prática jornalística” (p.61).

Para o autor, são as etapas de elaboração de uma reportagem – pauta, captação, redação e edição – que evidenciam as limitações da imprensa regular e que abrem espaço para o livro (LIMA, 2009).

No que concerne à pauta, a imprensa regular, denominada por Lima (2009) como a imprensa cotidiana, periódica, é demasiada presa ao tempo presente de curta duração, impedindo o jornalista de buscar e compreender o fato dentro de um contexto mais amplo, descortinando a realidade que envolve o fato noticioso.

Lima (2009) diz ainda que além de mais tempo para produzir esse tipo de texto, o repórter tem uma gama de liberdades para produzir seu trabalho, são elas: temática; de angulação; de fontes; temporal; de eixo de abordagem; e de propósito.

Essas seis liberdades apresentam-se diante dos jornalistas que buscam escrever um livroreportagem, como a possibilidade de uma flexibilidade do processo jornalístico tendo em vista que nesse caso não há manuais de redação das empresas por trás da notícia, nem mesmo um editor para fazer ou propor alterações que tenham como foco interesses particulares. Assim, são as liberdades que definem a pauta do livroreportagem.

Para Medina (2008), a pauta do jornalismo regular é de um dirigismo muito grande. A tentativa de entregar uma pauta cada vez mais fechada e com mais informações para o repórter é a força da notícia. Muitas vezes a pauta já traz o que Medina chama de os “eleitos para darem seu testemunho” (p.25), ou seja, fontes oficiais ou fontes das quais o jornalista já sabe o que vai/precisa ouvir. Medina define essas fontes como “olimpiano ou a vedete da bolsa de valores do mercado cultural” (p.26). Nesse caso a busca por uma captação mais rápida é sujeita a desumanização da reportagem e a pobreza de fontes e opiniões distintas.

A liberdade dada ao jornalista que produz um livrereportagem não deixa de lado o olimpiano ou a vedete, mas entende que há uma diversidade de fontes que podem ser tratadas com as liberdades acima citadas (temática; de angulação; de fontes; temporal; de eixo de abordagem; e de propósito) que vão tecer uma teia de informações, todas importantes, descartadas ou editadas apenas no produto final.

No que concerne às diferenças entre a captação da imprensa regular e a do livrereportagem, precisamos perceber de antemão que a produção jornalística é um processo inter-relacionado em suas partes, logo, é indubitável que uma pauta não adequada resultará em uma captação problemática isso sem falar que a necessidade de rapidez implícita na pauta do jornalismo regular, impede o jornalista de fazer uma captação de maior corpo, mais aprofundada, buscando documentos de mais difícil acesso e com apuração mais criteriosa.

Um processo de captação ampliado proporciona ao repórter a possibilidade de o jornalista buscar um método mais apropriado, como é o caso da reportagem enquanto busca metodológica baseada em uma ciência, como define Lage (1979, 1985) *apud* Genro Filho (1987).

O Buitoni *apud* Lima (2009) diz ainda que a captação perde muito por causa da velocidade do jornalismo regular, isso somado a um problema de vício das redações, onde:

Se não é aplicável o esquema de perguntas e respostas programadas, o repórter acha que não está diante de um fato jornalístico, pois não acredita que haja perguntas e respostas que ele não conheça. Só trabalha com narrativas fechadas e com probabilidades previamente conhecidas. Ora, essa improbabilidade de enxergar além do padrão aumenta muito a pobreza de conhecimento pertencente à notícia (p.90).

Usando de em uma entrevista concedida a ele por Cremilda Medina, Lima (2009) também diz que:

[...] estamos longe da rede de comunicação em que se resgate a presença da pessoa [...] O diálogo é democrático; o monólogo é autoritário [...] enquanto insistirmos na competência do fazer, despojada de significado humano, pouco se avançará num diálogo possível [...] O maior obstáculo é o dirigismo com que se executam as tarefas da comunicação social [...] o

jornalista (comunicador) imprime o ritmo de sua pauta e até mesmo preestabelece as respostas [...] [o] script é pré-moldado, ensaiado, ficando pouca margem para o entrevistado decidir qual o rumo de seu pensamento ou de seu comportamento [...] O que efetivamente interessa é cumprir a pauta que a redação de determinado veículo decidiu (p. 90-1).

Não se trata apenas de um modelo pré-moldado de perguntas e respostas por causa da rapidez da produção, mas também da necessidade de se ter muita informação em pouco tempo e para um público heterogêneo e massificado.

Assim a fonte, o indivíduo, é coisificado, não sendo possível uma abordagem humanizada, como propõe Medina. Essa humanização é mais propícia no livrereportagem, segundo Lima (2009), quando a entrevista ultrapassa essa simplicidade e coisificação da fonte e o objetivo torna-se a compreensão que vai além da busca de simples relatos. Para o autor, baseado em Medina (2008), a informação tem mais do que relatos, ela dispõe de individualidade, força, tensão, drama, esclarecimento, emoção, razão, beleza. Assim, a fonte não é mais apenas uma “dadora” de relatos ou informações. “Nasce daí o diálogo possível, o crescimento do contato humano entre entrevistador e entrevistado, que só acontece porque não há a pauta fechada castrando a criatividade” (LIMA, 2009, p.107).

A captação ampliada presente no livrereportagem tem que buscar além da simples entrevista *ping-pong*, o diálogo tem que ser evidente e duradouro, tempo o bastante para as informações serem captadas. Isso pode ser notado em livrosreportagens como “A Sangue Frio” de Truman Capote, onde o autor levou seis meses para conseguir todas as informações necessárias para o livro.

Apesar de um planejamento mais aberto e de uma captação mais humanizada, Lima (2009) diz que grande parte dos problemas do jornalismo regular, o jornalismo periódico, cotidiano, está no texto, como veremos abaixo.

Ainda sobre as diferenças entre o jornalismo regular e a produção do livrereportagem, para Lima (2009) a herança do texto e do instrumental jornalístico norte-americano é demasiada atrasada para o papel que o jornalismo deve ter atualmente, sendo um problema maior para o caso do livrereportagem.

Baseado em Buitoni (1986) ele diz que essa tradição herdada é pobre por ter,

[...] apenas receitas de como escrever bem, normas gramaticais e de estilo. [E] Encontra-se pouquíssima reflexão sobre o texto como reprodução da realidade: quando há, enveredada pela análise ideológica repetindo, sem aprofundar, o mote de reforço de status quo [...] (p. 137).

Ambos os problemas reconhecidos por Buitoni (1986) e citados por Lima (2009), são apresentados, mas pouco discutidos. Porém, encontramos respostas em Genro Filho (1987) com base teórica e epistemológica.

A tradição herdada do jornalismo norte-americano (receitas de como escrever bem, normas gramaticais e de estilo) é entendida pelo autor como mera “receita técnica de fundo meramente empírico, uma regra operativa que os jornalistas devem seguir sem saber o motivo [...]” (p.89).

O motivo é, para esse autor, que o jornalismo parte da singularidade. Essa categoria é uma expressão das diferentes dimensões que compõe a realidade (embora relacionada dialeticamente com a particularidade e a universalidade). Entender que o jornalismo tem como objeto a singularidade convém em mostrar o tal motivo dessa técnica e sua peculiar relação com a realidade, diferente de outras formas de conhecimento, por que parte da visão singular do jornalista. A singularidade “[...] se manifesta na atmosfera na atmosfera cultural de uma imediaticidade compartilhada, uma experiência vivida de modo mais ou menos direto” (p.92).

Baseado ainda em Genro Filho (1987) entendemos que essa imediaticidade compartilhada tem como base a realidade, sendo esta captada pelo processo jornalístico e novamente compartilhada pelo texto que tem como objetivo descrever essa experiência vivida de modo mais ou menos direto. Descrever a experiência e a imediaticidade é o que erroneamente é entendido como objetividade jornalística. Erroneamente, pois, essa descrição (singularidade) é onde começa a notícia, passando após isso para um momento de relação entre particular e universal. Assim Genro Filho (1987) afirma que a imediaticidade do real é um ponto de chegada, e não de partida. A notícia se constrói na busca e seleção de fatos pelo ângulo da singularidade, ela não é um “espelho” do real.

Por fim, o ultimo passo da construção da notícia e que também precisa ser diferenciado da imprensa diária para a produção expandida do livre reportagem, a edição, também tem seu diferencial na hora da produção. No jornalismo regular a edição é focada muito na figura do próprio editor, como em um processo de *gatekeeping*¹, onde o repórter capta e escreve, mas é o editor quem determina se a notícia vai ser pública ou se ela precisa de quaisquer alterações.

¹Teoria do jornalismo onde a produção da notícia é baseada na rotina produtiva e cada pessoa responsável por essa rotina tem um papel, mas o principal é o editor (*gatekeeper*).

Já no livroreportagem é preciso ter maior cuidado, principalmente por que há muito mais conteúdo para a edição e cada informação precisa ser colocada cuidadosamente como um quebra-cabeça. Não obstante, Cortina (2006) entende que:

[...] em todo discurso, há um sujeito que diz algo para um outro a quem esse dizer é dirigido e que, além disso, o leitor é co-autor do enunciado, porque, na medida em que o discurso é direcionado para ele, é ele que controla o dizer do enunciador [...] (p.9).

Assim, o cuidado com a edição de um livroreportagem tem a ver diretamente com a recepção, de como tornar o texto mais atraente para o leitor. Lima (2009) diz que o livroreportagem tem que ser editado para que seu texto encaminhe-se até o auge da história contada, onde esta termina.

Para Lima (2009) é necessário ainda mexer com os sentimentos do leitor, tirar-lhe de seu mundo para inseri-lo no mundo que o autor propõe. Para o Lima (2009), esse tipo de ordenação baseia-se no cinema, onde é preciso que o espectador dilua-se naquele produto, quase como se vivesse aquilo, coisa que não é possível na imprensa regular.

Tendo em vista as diferenças entre o processo jornalístico da imprensa regular (assim denominada por Lima) e do livroreportagem, precisamos agora nos atentar especialmente a algo que liga esse processo e é a tese central do livro de Lima (2009): a de que o livroreportagem é um misto de jornalismo e literatura.

1.1.3.1. Livroreportagem: um misto de literatura e jornalismo?

Há atualmente um consenso de que os livrosreportagens são uma clara mistura de jornalismo e literatura. Autores como Sodré (1999); Costa (2005); Pena (2006); Bulhões (2007); Cosson (2007); Lima (2009) e Catalão Jr (2010) são enfáticos em atestar isso. No entanto, para Lima (2009) esse processo de mistura entre jornalismo e literatura só se dá no livroreportagem, sem reconhecer que há uma história de proximidade, convergências, intersecções e influências recíprocas entre os dois campos, inclusive no Brasil, como por exemplo, na produção de João do Rio.

Genro Filho (1987), citando Habermas, e Pena (2006), citando Ciro Marcondes Filho (2002) mostram o passado de literatura no jornalismo.

O primeiro autor citado fala das três fases que Habermas delineou para o jornalismo. Na primeira o jornalismo é demasiado publicístico, servindo apenas para corresponder “[...] as limitadas necessidades econômicas e comerciais geradas pelo capitalismo nascente [...]” (p.58). Na segunda fase, tem-se um jornalismo de luta pela esfera pública burguesa buscando

a superação da sociedade feudal. “[...] a imprensa de informação evoluiu para uma imprensa de opinião ou do chamado ‘jornalismo literário’[...]” (p.58). Na terceira fase, aparece um jornalismo que aliado às bases do capital e da tecnologia, torna-se essencialmente um produto ligado a interesses políticos e econômicos específicos.

Como podemos observar na segunda fase do jornalismo, que data antes da publicação de livros-reportagens ou romances de não-ficção, há um segmento de jornalismo misturado com literatura, pois nessa fase tem-se a participação de muitos políticos e escritores de literatura que passam a contribuir com as publicações da imprensa.

No caso de *Ciro Marcondes Filho (2002) apud Pena (2006)*, há uma história do jornalismo em cinco fases, uma pré-história e outras quatro. Na pré-história temos a produção artesanal do jornalismo. A primeira e a segunda fase representam o mesmo que a segunda fase de Habermas e a transição para a terceira, respectivamente. As outras três já não tratam desse assunto, mas sim do momento em que o jornalismo adequa-se aos meios tecnológicos. Na definição de *Ciro Marcondes Filho (2002)* o primeiro jornalismo data de 1789 a 1830 e o segundo de 1830 a 1900, ambos antes das primeiras publicações que hoje conhecemos como livro-reportagem, como o livro “Os Sertões” de Euclides da Cunha, publicado em 1902 e “Os 10 dias que abalaram o mundo” de John Reed, publicado na forma de livro em 1917, ambas resultaram de extensas reportagens publicadas em jornais.

A partir da definição do autor sobre as fases do jornalismo, *Pena (2006)* diz que:

Pela classificação de *Marcondes Filho*, portanto, a influência da Literatura na imprensa está mais presente nos chamados primeiro e segundos jornalismo. Estamos falando justamente dos séculos XVIII e XIX, quando escritores de prestígio tomaram conta dos jornais [...] (p.28).

Assim, ao afirmarmos que o livro-reportagem é um misto claro de literatura e jornalismo, não podemos deixar de enfatizar que já havia essa mistura antes, porém esse retorno mais claro se deu depois da revolução cultural dos anos 60 e 70, como dito no tópico sobre as grandes reportagens, e em inquietações de escritores como Tom Wolfe, Gay Talese, Truman Capote e Norman Mailer. E, ainda mais, é preciso citar que não apenas o jornalismo teve influências da literatura, mas o contrário também ocorreu.

Antes de nos dedicarmos a mostrar precisamente as características estilísticas da literatura que têm sido recorrentes nos livros-reportagens, vamos nos ater em mostrar esse diálogo antes desse gênero do jornalismo, mas que por sua vez não foi totalmente esquecido e retornou na fase do jornalismo literário de livros-reportagens. Essa presença se deu no período

de 1789 a 1900, momento que de Ciro Marcondes Filho (2002) define como primeiro e segundo jornalismo, como antes citado.

O francês *Jornal dos Debates* (*Journal des Débats*) é o pioneiro do século XIX a apresentar um tipo de suplemento dedicado à crítica literária e assuntos diversos: folhetim (*feuilleton*). Como essa época marcou-se por certa dificuldade financeira dos jornais eles passam a partir da década de 30 e 40 a publicar narrativas literárias em partes ou capítulos. As dificuldades financeiras dos jornais foram resolvidas, pois as grandes obras literárias publicadas nos jornais chamavam a atenção do público que assim passavam a consumir mais os produtos.

Com o aumento da tiragem, os jornais ganham mais dinheiro também com a publicidade. Isso ajudou a consolidar as bases da lógica capitalista do jornal que existem até hoje: seu financiamento pela tiragem e pela publicidade. Para os escritores as vantagens eram igualmente promissoras, suas obras eram lidas e o dinheiro estava em suas mãos com uma fonte relativamente fixa.

Pena (2006) diz que o folhetim dessa época era mais do que um complemento para ajudar financeiramente autores e jornais, mas também:

[...] uma diferente forma de veiculação dos mesmos preceitos [...] Se o conteúdo das obras expressava a necessidade de conhecer a nova ordem social vigente, nada mais justo do que a simbiose com o jornalismo, também um retrato da época (p.29).

Assim, temos uma realidade apresentada pelos folhetins. Não a realidade mimética no formato de busca pela objetividade e exatidão, mas uma realidade no sentido estético. Basta explicar sobre as principais obras publicadas nesse formato. Temos “Os Miseráveis” (1862) de Victor Hugo, “Os Três Mosqueteiros” (março a julho de 1844) de Alexandre Dumas e no Brasil “Memórias de um Sargento de Milícias”, o pioneiro, publicado em 1852 por Manuel Antônio de Almeida.

Na obra de Victor Hugo temos personagens fictícios, mas que retratam fielmente o contexto da França do século XIX e principalmente seus problemas sociais. Na de Alexandre Dumas, os mosqueteiros da história são apenas um chamativo para destacar questões relacionadas ao absolutismo francês. O realismo em sua obra pode ser identificado também no perfil do Cardeal de Richelieu, figura central do romance, mas que existiu de fato. A obra de Manuel Antônio de Almeida é conhecida no Brasil por retratar os problemas sociais, as atitudes dos personagens e uma visão menos idealizada da realidade. O livro é caracterizado no Brasil como a obra precursora do Realismo.

Temos aqui o inverso do livroreportagem. Nele temos a realidade com traços ficcionais. Nos folhetins temos uma ficção que se aproveita para relatar traços da realidade. Não é a toa que Pena (2006) diz que as características dos folhetins são as seguintes:

[...] ele era dirigido a um público muito vasto, de todas as classes. Portanto, a linguagem deveria ser simples e acessível. Além disso, para facilitar a compreensão, eram utilizados recursos de homogeneização cultural, como estereótipos, clichês e estratégias correlatas. Histórias de adultérios, amores impossíveis e odisséias aventureiras tinham como objetivo a lágrima melodramática e riso fácil. (p.29)

Acima temos uma mistura de estilos do jornalismo e também da literatura, muito semelhantes aos usados no livroreportagem, mas como dito acima, de forma inversa a este.

1.1.3.2. O estilo literário nos livrosreportagens

De forma bastante interessante, no final do século XIX, quando surge o folhetim, Euclides da Cunha começa o trabalho que vai se transformar em 1902 no livro “Os Sertões”. Nesse mesmo momento João do Rio está nas ruas fazendo suas reportagens e daí em diante vão surgindo obras jornalísticas com toques literários. Impossível não ter uma relação entre essa literatura de folhetins e o surgimento de um jornalismo mais literário, nesse momento.

O jornalismo com técnicas estilísticas da literatura logo ganha o nome de jornalismo literário. A partir dele surgem correntes, as principais e mais conhecidas são: Novo Jornalismo e o romancereportagem.

O Novo Jornalismo tem seu marco com Tom Wolfe, quando este publica em 1973 o manifesto denominado “Radical *chic* e o Novo Jornalismo”. Trata-se de um manual de técnicas para a escrita no qual Wolfe elenca quatro recursos básicos para o Novo Jornalismo: reconstruir a história cena a cena; registrar diálogos completos; apresentar a cena pelos pontos de vista de diferentes personagens; registrar hábitos, roupas, gestos, e outras características simbólicas dos personagens.

Segundo Pena (2006) Novo Jornalismo é “evitar o aborrecido tom bege pálido dos relatórios que caracteriza a tal ‘imprensa objetiva’ [...] o texto deve ter valor estético” (p.54).

Porém, para Pena (2006) o primeiro jornalista literário moderno é Daniel Defoe, conhecido pela publicação do romance “Robinson Crusóé” (1719). O autor publica em 1722 o “Diário de uma peste”, livro que reconstitui a peste bubônica em Londres no ano de 1665. Como era um romancista, em 1725 ele publica uma serie de reportagens policiais usando o estilo de seus romances para tratar os fatos reais. Trabalhos estes, publicados antes do de Wolfe.

Segundo Pena (2006) o mais significativo escritor que usa do Novo Jornalismo, mesmo antes do manifesto de Wolfe, é John Hersey. Ele é autor do livro “Hiroshima” (1946), que antes de ser publicado em livro tomou conta de toda a edição da revista *The New Yorker*. Na definição de Pena (2006) a história é:

[...] a tragédia atômica por intermédio dos pontos de vista de seis personagens reais, sobreviventes da bomba. Hersey parte de fatos autênticos para reconstituir cenas e explorar as emoções dos personagens, apresentando diálogos interiores de forma *novelística*² [...] (p.53, grifo nosso).

Em 1965 é publicado o livro de Truman Capote, já citado nesse trabalho. “A Sangue Frio” é outro marco que deu força para o Novo Jornalismo, apesar de o autor definir a obra como romance de não-ficção. A partir disso muitos outros autores começam a escrever com esse estilo. Autores como Norman Mailer, Gay Talese, Hunter Thompson e o brasileiro Joel Silveira fazem sucesso com essa nova onda.

A outra corrente do jornalismo literário, o romancereportagem, é muito semelhante ao Novo Jornalismo. Esse segundo usa de técnicas da literatura para explicar de forma mais estilística os fatos. O romancereportagem vai além. Interpreta os fatos, mostra a posição do autor diante das situações e do contexto dos acontecimentos. Usa os fatos buscando ao máximo a proximidade, mas deixa claro que em certos momentos a voz que está presente tem opiniões e pensamentos acerca da realidade.

Para ficar mais claro pensemos no livro “O que é isso, companheiro” de Fernando Gabeira. O livro fala de momentos da ditadura militar e do sequestro de um embaixador norte-americano, do qual o autor foi protagonista. Os fatos estão presentes, o sequestro, os personagens e etc. Mas o ponto de vista é o de Gabeira, militante da esquerda e que mostra no livro o que significou o sequestro. Parece ficção, mas é um romance feito por meio de trabalhos de reportagem. Também ficaram conhecidos por escrever romancesreportagens Caco Barcelos, Paulo Francis, Antônio Callado, Ivan Ângelo e muitos outros.

Entre os escritores que adotaram o jornalismo literário como estilo, Catalão Jr (2010) usa três deles para falar de forma mais precisa algumas características do estilo e da produção de livrosreportagens sob esse viés, citando justamente autores conceituados nesse meio, são eles Tom Wolfe, Gay Talese e Norman Mailer.

Talese (2009) *apud* Catalão Jr (2010) mostra primeiro a preocupação com o texto, uma preocupação da rotina (ou não rotina) de produção da literatura, que no jornalismo não é possível em função da rápida periodicidade e do tempo presente de curta duração.

² A forma novelística que diz Pena (2006) pode ser entendida como a autoridade do particular de Genro Filho (1987) ou do recurso de dramatização que esse mesmo autor fala.

Fazia cerca de quatro anos que eu estava envolvido com esse livro. Mesmo levando em conta o processo sistematicamente vagaroso e árduo pelo qual sempre produzi prosa, um método paleolítico que, como lamentavelmente descobri, é para mim o modo mais natural de escrever [...] várias delas [palavras] tinham sido apagadas e substituídas muitas vezes por outras palavras, até eu julgar que tinha acabado uma oração ou que ela tinha acabado comigo. Sempre me detenho numa frase até concluir que me falta disposição ou capacidade para melhorá-la, e, ato contínuo, passo para a seguinte, e depois para a outra [...] (p. 28).

Ou seja, essa convergência se manifesta, nesse caso pelo estilo textual, por um tratamento diferenciado que busca uma excelência estética que só a dedicação e o tempo necessário fornecem. A rotina produtiva e a celeridade necessária para o jornalismo periódico não dão conta dessa necessidade mostrada por Talese. Enquanto que em uma rotina de redação a notícia tem que ser produzida em um dia ou caso de matérias seriadas em uma semana ou mês, o autor mostra como ele precisa de meses e anos para que o trabalho seja efetuado como espera. Nos livrosreportagem aqui estudados isso é notório. Em “As vidas de Chico Xavier”, nada menos que 15 anos de pesquisa. Em “Olga”, pelo menos três anos foram gastos. Em outros livrosreportagens tempo maior ou igual foi necessário. “Chico Mendes: Crime e Castigo”, de Zuenir Ventura, precisou 15 anos para ser escrito e transformado em livro. Em “Os Últimos Soldados da Guerra Fria: A história dos agentes secretos infiltrados por cuba em organizações de extrema direita nos estados unidos”, Fernando Morais precisou de três anos em pesquisa e escrita, apesar de tê-lo projetado anos antes.

Para escritores da literatura como Talese, Mailer e Wolfe, a objetividade e o excesso de concisão do estilo jornalístico enfraquecem e empobrecem o texto. Por outro lado a criatividade, a subjetividade e a clara definição de um olhar, o olhar de quem escreve, vai dar a riqueza ao texto, pois são esses elementos que dão o brilho artístico da ficção.

O próprio Talese ainda mostra o nível de importância que ele dá para a pesquisa, pois, sem ela até o melhor texto não faria sentido.

Pelo menos metade do tempo que dediquei àquele livro, bem como a meus livros anteriores, foi utilizada para procurar e reunir informações, que obtive em bibliotecas, arquivos privados e públicos e com várias pessoas que procurei e entrevistei. Creio que o contato face a face é necessário porque desejo não somente um diálogo, como também uma sensação visual dos traços pessoais e maneirismos dos entrevistados, além da possibilidade de descrever a atmosfera do local em que se deu o encontro. Das informações que recolho de pessoas, 80% terminam na cesta de lixo. Ainda assim, eu não teria conseguido descobrir os 20% úteis sem abrir caminho através dos outros 80%, que acabaram virando lixo (TALESE *apud* CATALÃO JR, 2010, p.29).

Mesmo, normalmente sem o tempo necessário, a pesquisa jornalística é uma das mais meticolosas na obtenção de informações e Talese mostra a importância que a pesquisa tem para que se possa escrever um bom livroreportagem.

Norman Mailer também contribui na compreensão da produção do livroreportagem. Sua abordagem sobre como é escrever esse tipo de livro é semelhante à de Talese, mas traz outras significativas contribuições.

Eu possuía ainda a grande vantagem de dispor de semanas para refletir sobre o que tinha visto e um número quase igual de dias para escrever. Tinha também uma herança literária a me lembrar que **o mundo não é algo a ser reconstituído por blocos de palavras pré-fabricadas [...] O que se esperava de mim era que visse o mundo com meus próprios olhos e minhas próprias palavras. Que o visse pelo viés ou ponto de vista do meu caráter [...]** Eu me vi então engajado na guerra não declarada entre os modos de percepção chamados jornalismo e ficção [...] Eu me empenharia em **apurar** os fatos tão escrupulosamente quanto um repórter. (No mínimo!) (MAILER *apud* CATALÃO JR, 2010, p.30 grifo nosso).

Além do tempo necessário para refletir sobre as informações e delinear o tipo de texto necessário para esse tratamento, Mailer traz algo a mais para a compreensão do trabalho de escrever livrosreportagens. Não adianta os jornalistas acreditarem que seu método é o mais adequado para chegar à verdade, pois a ficção pode ser tão verossímil quanto o jornalismo e vice-versa. Para isso é a com pesquisa e apuração profundas que vão mostrar e comprovar a veracidade do trabalho.

1.1.3.3. Da prática à teoria

Buscando explicações de ordem teórica, a obra *Genro Filho* (1987) traz a conceitualização que consegue fornecer de forma teórica (e estética) a aparência literária presente nos livrosreportagens diferenciando-os (em certo sentido) dos gêneros periódicos do jornalismo.

Antes é preciso retomar que o autor define que na notícia³ mais cotidiana o *lead* é a porta de abertura da desta. Ou seja, ao lançar as informações, básicas a notícia está pronta para documentar cada uma dessas informações com outras, gerando um gama de opções para a notícia, seja no que concerne ao enquadramento ou ao nível de conhecimento que esta vai gerar. Isso só acontece porque o *lead* aparece como a manifestação singular do jornalista, ou seja, “[...] na atmosfera cultural de uma imediaticidade compartilhada, uma experiência vivida de forma mais ou menos direta (sic)” (GENRO FILHO, 1987, p. 92).

³ Notícia enquanto matéria prima do jornalismo e não o gênero específico.

A abertura que essa singularidade (ou informações básicas, *lead*), consegue proporcionar para a notícia é aproveitada de melhor forma por textos de maior periodicidade ou de maior corpo, como no caso da reportagem e mais ainda das grandes reportagens. Nesse sentido, o autor diz que a caracterização feita pelo *lead* é como um chamariz para a contextualização daquele acontecimento singular que se abre para a particularidade. Essa abertura faz surgir conteúdo numa “atmosfera subjetiva mais abstrata no interior da cultura”, ou seja, a particularidade. Assim, esses gêneros ultrapassam a mera descrição imediatista e o conteúdo particular tem maior autonomia, sem claro negar o singular, buscando uma,

[...] significação autônoma que pode ser estética (como em ‘A Sangue Frio’, de Truman Capote [...]), teórico-científica (como numa reportagem sobre mortalidade infantil utilizando estatísticas ou outros métodos das ciências sociais) ou informativa (como no caso das revistas semanais que, muitas vezes, contam a ‘história da notícia’ a que o público já assistiu pela TV e leu nos diários, com maior riqueza de nuances e detalhes, fornecendo um quadro mais complexo da situação na qual o fato foi gerado) (GENRO FILHO, 1987 p, 115).

Essa relação em que a singularidade atinge a particularidade sem superar-se ou diluir-se nela é o caminho que ocorre na arte. Reconhece-se então, de forma epistemológica, a relação mais firme entre jornalismo e arte ou mais precisamente, entre jornalismo e literatura.

Para Genro Filho (1987) o recurso literário é como um instrumento de dramatização (para não falar em ficcionalização) capaz de revelar de forma mais explícita a particularidade e a universalidade, esta segunda não necessariamente presente na forma de texto, mas compreendida na singularidade e na particularidade enquanto sugestão de informação, algo mais implícito.

Como dito antes nesse trabalho, a singularidade é a forma que o jornalista tem para diluir-se no público (fator confundido normalmente com objetividade). Contrário ao singular, essa autonomia da particularidade faz com que o espectador seja conduzido a vivenciar os personagens e as situações como se tivesse sido parte desse acontecimento, porém com uma segurança que nem sempre tem na arte, a de ter a noção de que é um mero espectador de fatos “reais” que não viveu, embora por terem acontecido, pudesse tê-los vivido (GENRO FILHO, 1987).

Essa percepção do caminho dialético do jornalismo entre as categorias epistemológicas (singular, particular e universal) e sua relação com a arte/literatura é encontrada de forma empírica em vários momentos na obra de Lima (2009), mas é citada sem ser defendida ou atestada como tal.

Logo no começo de seu livro Lima (2009) quase reconhece a relação entre arte e jornalismo, mas se perde na conceitualização:

[...] a elasticidade do gênero [livroreportagem], quanto à qualidade final que apresenta cada obra, vai do parcamente superior à imprensa cotidiana àquela que beira as raias da arte, significando, nesse ultimo caso, um tratamento que transcende esteticamente os trabalhos produzidos até então (p.62).

Primeiro é preciso notar que o autor define que a literatura é melhor que o jornalismo, sem mostrar isso com fundamentos e sem reconhecer as características de ambos e sua situação comunicacional. Portanto entendemos que arte não compete com jornalismo, cada um tem público diferente e buscam objetivos específicos. Ele mostra como a proximidade do jornalismo com a arte traz benefícios, principalmente por causa dessa elasticidade do gênero. Isso confirma a relação entre o singular e particular com autonomia de ambos, como dissemos acima a parit de Genro Filho (1987).

Mais à frente Lima (2009) observa da mesma forma, a relativa autonomia da particularidade (situações globais ou alcance e visão integral) sobre a singularidade (fatos isolados), novamente sem a devida conceitualização, mas dessa vez claramente baseado no pragmatismo.

Uma vez que a reportagem de profundidade exige um bom trabalho de documentação, isto é, de estabelecimento de relações entre fatos isolados e situações globais, de interpretação dos significados da contemporaneidade para o leitor, esse só pode chegar a bom termo se existe uma pauta preparada com alcance e visão integral [...] (p.88).

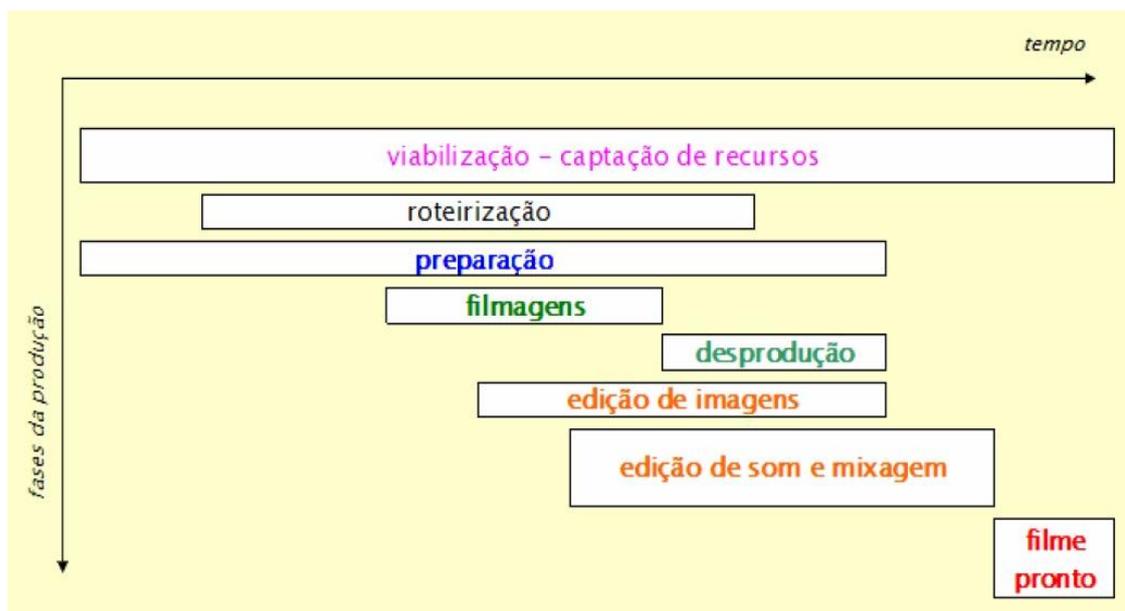
Dessa forma, é inevitável perceber a influência da literatura sobre o jornalismo e vice-versa. Para esse trabalho é importante notar a convergência ou intersecção entre literatura e jornalismo presente na reportagem e mais ainda no livroreportagem, fator reconhecido de forma pragmática por Lima (2009) e Catalão Jr (2010) e explicado de forma teórica por Genro Filho (1987). Mais ainda, trata-se de algo mais comum do que Lima (2009) parece entender, mesmo que no livroreportagem isso possa parecer muito mais possível e maleável de acontecer. Assim, temos um estilo presente nos livrosreportagens e explicado de forma teórica, que no nosso entendimento de Genro Filho (1987) aproxima esse gênero do drama.

1.2.A produção cinematográfica

Produzir um filme requer maior aparato do que um livro. A base de um livro está em seu escritor. Já o filme depende de muitas pessoas e, no caso de um filme de grande porte, pelo menos uma centena de profissionais.

As etapas de produção de um livro (pauta, captação, escrita e edição) podem ser feitas por uma única pessoa, mesmo que normalmente haja colaboração de terceiros. Mas as etapas de um filme de grande porte nunca poderão ser feitas por um único indivíduo tendo em vista o número de profissionais necessários.

Há muitas definições sobre as etapas de produção de um filme e muitas fases dentro de cada etapa. Dentre muitas, usamos aqui o exemplo de Giannasi (2007).



O quadro acima mostra como uma das mais importantes fases é justamente a de captação de recursos, pois ocorre durante todo o processo de produção e é necessária para o funcionamento de todas as etapas. Não podemos deixar de lado uma das últimas fases do processo, mas que não consta nesse quadro, que é a distribuição do produto.

A roteirização mostrada no quadro acima, diz respeito tanto ao roteiro do filme, quando ao roteiro de filmagens. A preparação tem em vista a organização de cenários e a preparação de atores e afins. As filmagens são as gravações propriamente ditas. A desprodução, segundo a autora, é a fase de desfazer a estrutura levantada para as fases anteriores. As edições de imagem e som, bem como a mixagem, são conhecidas também como pós-produção, levam em consideração os efeitos de som e imagem, bem como efeitos especiais (*chroma key*).

Porém, dentro de toda complexidade do processo de produção cinematográfica, o que importa para esse trabalho é a produção do filme com um livroreportagem como base. Por isso, precisamos entender de forma específica os aspectos do filme pronto, depois de toda a produção, para que possamos assim traçar uma relação de proximidade (ou distância) com o livroreportagem.

1.2.1. Afinal, o que é um filme?

Sem nos determos aos aspectos da produção e outras questões técnicas, podemos definir o filme como um produto de comunicação audiovisual. Depois de pronto, o filme em si é caracterizado pela estrutura narrativa. Segundo Moreira *in* Flory (2005) qualquer narrativa tem como pilares estruturais indispensáveis um narrador, personagens, tempo, espaço e acontecimentos. Independentemente do tipo de narrativa ou mídia na qual ela se manifeste, essa é a base estruturante. A mídia vai diferenciar a construção de cada um desses elementos. Em se tratando de cinema, tudo isso vai ser mostrado de forma audiovisual e a ênfase ou descuro vai ser delineada assim. De forma mais clara:

[...] na narrativa audiovisual temos um elemento muito peculiar que, essencialmente, a diferencia de sua precursora [a literatura]: a imagem. Ora, esse fato exige um narrador específico, com uma função idêntica à do narrador convencional literário [...] o exercício narrativo de contar a história, organizando-a, selecionando/editando, enfim, é um papel compartilhado por diversos operadores de linguagem que compõe um exercício narrativo peculiar a um formato igualmente peculiar de contar histórias (MOREIRA *in* FLORY, 2005, p.31).

Na verdade podemos ir além de um narrador específico, mas narradores específicos, que são cada um dos diretores de um filme (fotografia; sonoplastia; figurino e etc.) que dialogam com o diretor geral do filme e dão a identidade do produto, somando a esses a base narrativa do filme que é o roteiro.

Todas essas características estão presentes nos filmes, apesar disso, há muitas distinções entre um filme e outro, variando de acordo com os gêneros fílmicos e mesmo os tipos de filme quanto a sua “representação da realidade”. Basicamente existem dois tipos: o filme de ficção e o documentário.

Filmes de ficção são obras baseadas em um roteiro de personagens e acontecimentos fictícios, embora muitas vezes assemelhem-se à realidade. De forma contrária aos filmes de ficção os documentários são filmes com o objetivo de mostrar/refazer/reconstruir a realidade. Enquanto que no filme de ficção tudo é encenado e criado tal como um drama, no documentário a preocupação maior é com a documentação do tema abordado. Alguns documentários têm usado de certas encenações de reconstrução de cenas ou simulações, mas apenas como apoio. Característica fundamental desse gênero é o uso de entrevistas, depoimentos e imagens de arquivo. Segundo Ramos (2008):

[...] Ao recebermos uma narrativa como documentária, estamos supondo que assistimos uma a uma narrativa que estabelece *asserções, postulados*, sobre

o mundo, dentro de um contexto completamente distinto daquele no qual interpretamos como os enunciados de uma narrativa ficcional [...] (p.27, grifos do autor).

Um dos primeiros documentários e amplamente conhecido é “Nanook do Norte” (1922). O filme que documenta a vida de Nanook, um caçador esquimó e sua família à medida que lutam para sobreviver nas condições precárias e difíceis do Alasca. Por ter maior proximidade e compromisso com a realidade, uma vertente de documentário é o científico muito usado pelas ciências, principalmente pela antropologia.

Entre o documentário e a ficção, podemos indicar ainda o docudrama. Este é uma mistura dos dois modelos acima citados, trata-se da ficção histórica. Ramos (2008) diz que o docudrama “[...] possui todas as características narrativas de uma ficção, conforme a narrativa ficcional se configurou na história do cinema [...] Não é um documentário, pois não enuncia como enunciam os documentários [...]” (p.51).

Esse tipo de filme é feito com encenações, atores profissionais e todo tipo de aparato cinematográfico que possa resultar em uma produção totalmente controlada, porém, não é uma ficção, pois sua história é factual, ou uma sucessão de fatos que realmente ocorreram na história.

É muito fácil identificar os docudramas. Como exemplos de docudramas podemos citar “O que é isso, companheiro?” (1997) de Bruno Barreto é um exemplo bem conhecido. Séries da BBC e HBO como “Roma” (2005) também são docudramas. Porém, dentre todos os gêneros cinematográficos, o que mais se identifica como docudrama é a cinebiografia. Todas as cinebiografias são docudramas. “Gandhi” (1982); “Boudica” (2003); “Ray” (2004) e o corpus dessa pesquisa, “Chico Xavier: o Filme” (2010) e “Olga, muitas paixões numa só vida” (2004).

O diferencial desse para os outros dois é a dificuldade ainda maior de traçar os limites entre o real e o ficcional, já que:

O docudrama toma a realidade *histórica* como matéria básica e a retorce para que caiba dentro da estrutura narrativa, conforme delineada pelo classicismo hollywoodiano. Terá de criar personagens secundários, adaptar personalidades para torna-las verossímeis, distorcer ações para configurar revoltas marcadas, acentuar conflitos para proporcionar reconhecimentos catárticos, etc. [...] (RAMOS, 2008, p.53, grifo do autor).

Em síntese, trata-se de transformar a história em uma trama. De fazer com que um acontecimento reconhecidamente real torne-se um entendimento cabível no molde cinematográfico e, por conseguinte, comercial.

No filme sobre Olga, por exemplo, a acentuação do drama é a característica principal do filme, que dirigido por Jayme Monjardim, um novelista, transformou a história de Olga no drama da vida da comunista, sendo este o fio condutor do filme. Pela grande presença do drama nos filmes, principalmente no docudrama onde este é uma característica central, vamos descrever um pouco da presença deste no cinema.

1.2.2. O drama e suas características

Antes mesmo do cinema, o drama é base (dramaticidade/dramatização) do teatro. Trata-se do que se denomina de ação dramática.

Poderíamos dizer que a ação dramática é o movimento interno da peça de teatro, um evoluir constante de acontecimentos, de vontades, de sentimentos e emoções, movimento e evolução que caminham para um fim, um alvo, uma meta, e que se caracterizam por terem a sua caminhada pontilhada de colisões, obstáculos, conflitos. (PALLOTINI, 1989, p.11)

Se observarmos as palavras de Pallotini, podemos identificar incrível semelhança do teatro com o cinema e isso se manifesta no que o drama representa para o teatro e conseqüentemente para o cinema também. Bordwell *apud* Schlögl (2011) ainda comprova isso, pois, segundo ele, de todas as artes existentes o cinema tem maior afinidade com o teatro e com o romance.

De forma específica, no cinema o drama é considerado um gênero. Segundo Bahiana (2012), baseada em Aristóteles⁴, o cinema possui cinco gêneros essenciais: drama; comédia; ação/aventura; ficção científica/fantasia; *thriller* (onde se encontra o suspense e o terror). Um gênero pode ser definido analisando as seguintes características: narrativa; caracterização dos personagens; temas básicos; ambiente; iconografia; técnicas e estilos. Quando esses elementos se remetem a certa tensão, temos no cinema o gênero drama. Apesar dessas definições a autora acaba por acentuar e confirmar a importância singular do drama para o cinema:

O drama é uma espécie de grande *template* da narrativa cinematográfica: no final das contas, depois de tudo dito, explicado, analisado e classificado, quase todos os filmes – sim, até mesmo as comédias e os longas de animação – poderiam, sem grande dificuldade, ser encaixados na categoria ‘drama’ [...] (BAHIANA, 2012, p.143, grifo da autora).

Ou seja, o filme é por essência drama, sendo este segundo o “gênero base da narrativa cinematográfica de ficção” (BAHIANA, 2012, p.149). Essa é a característica geral do filme (da mesma forma que no teatro) e que dá seu determinado estilo.

⁴ A autora baseia-se no livro “Poética”.

Por tratar-se de um meio de comunicação de massa o cinema precisa, mais do que qualquer outro meio, ser universal. A prevalência do drama em detrimento de outros gêneros se dá, ainda segundo Bahiana (2012), pelo seguinte: “[...] enquanto o que nos faz rir é em grande parte específico e cultural, o que nos faz chorar e emocionar é universal, suplantando fronteiras, idiomas e peculiaridades culturais [...]” (p.147).

Em síntese, o drama é algo que pode ser facilmente identificado por qualquer um e em qualquer lugar. É algo universal e que atinge o emocional, sendo por isso, muito mais fácil de ser admirado por um público massivo e heterogêneo. Para melhor entendimento acerca do drama Bahiana (2012) *apud* Mourão e Siqueira (2013) nos mostra quais os elementos que o compõe.

Partindo das ideias de Aristóteles sobre as regras da tragédia em sua obra clássica, ‘Poética’, Bahiana (2012) diz que o cinema codificou (ou transformou) o gênero drama em quatro elementos básicos: superação, heroísmo, destino, descobertas interiores e grandes questões morais (p.10).

Podemos notar que os elementos citados pela autora fazem parte de um universo que pode chamar a atenção de qualquer um, independente de contextos. Mesmo as “grandes questões morais”, que se diferenciam de acordo a situação sócio-histórica ainda trazem a reflexão e o entendimento do embate moral.

Como já foi dito nesse trabalho, o tipo mais comum de docudrama é a cinebiografia. Mostramos agora que além de o drama ser essencial para cinema e pilar do docudrama, ele tem ainda influência do personagem o que o torna ainda mais próximo da cinebiografia.

Pallotini (1989) destaca que quem conduz a ação do drama (seja ele em livro ou peça teatral) é o personagem. É ele quem ‘produz conflito, sofre por suas paixões, tornasse ridículo na comédia, patético na tragédia, ri, chora, vence ou morre’ [...] (MOURÃO; SIQUEIRA, 2013, p.11).

É essa centralidade em um personagem que acaba por tornar uma cinebiografia demasiada dramática, pois para o docudrama, segundo Ramos (2008), a história não basta, faz-se necessário conflito, embate, drama. Os filmes do *corpus* dessa pesquisa são claros exemplos disso.

1.3.Breve histórico sobre as adaptações para o cinema

As adaptações nasceram praticamente junto com o próprio cinema. Georges Méliès com a adaptação dos romances “Da Terra à Lua” de Júlio Verne e “Os Primeiros Homens na Lua” de H. G. Wells, originando “Viagem à Lua” (1902).

Desde então muitas outras adaptações foram feitas e até hoje são muitos comuns no meio cinematográfico. Esse processo não se dá por motivos apenas comerciais ou estruturais, mas sim por uma proximidade entre as linguagens. É comum ver adaptadas as obras de Shakespeare⁵, Nelson Rodrigues⁶, Ariano Suassuna⁷ e muitos outros autores e peças.

A literatura, principalmente os romances, também tem largo espaço na adaptação cinematográfica. Dos mais conhecidos temos “Germinal” (1855) de Émile Zola que foi adaptado em 1993 sob a direção de Claude Berri. No Brasil os romances tem grande espaço também. “Vidas Secas” (1938) de Graciliano Ramos, foi adaptado em 1963 por Nelson Pereira dos Santos. “Memórias Póstumas de Brás Cubas” (1881) de Machado de Assis teve três adaptações. A primeira dirigida por Fernando Cony Campos em 1967, recebeu o título de “Viagem ao Fim do Mundo”. A segunda, de 1985 foi filmada por Júlio Bressane. A terceira em 2001 foi dirigida por André Klotzel. Estes pra citar alguns renomados exemplos dentro da infinidade de adaptações.

Mais próximo a essa pesquisa, podemos encontrar com certa regularidade a adaptação de livros-reportagens. Ora, se o cinema tem afinidade com o teatro e o romance, porque não incluir nesse momento uma afinidade com o livro-reportagem? Afinal, Catalão Jr (2010, p. 162-77) detém um sub-tópico em sua tese com o título “Como um romance?”. Segundo esse autor, citando Wolfe:

[...] apoiando-se em cuidadoso trabalho de reportagem –, o ‘novo jornalista’ seria capaz de, sem deixar de ser um repórter, escrever *como um romancista* – vale dizer: assumir uma forma de autoria e, quem sabe, uma posição autoral equivalentes às do romancista (CATALÃO JR, 2010, p. 163, grifo nosso).

Para ser transformado em filme é apenas um passo então. Aliado a essa proximidade é preciso entender que os filmes gastam consideravelmente mais dinheiro para serem realizados. No Brasil, os filmes em sua grande maioria são produzidos com incentivos de editais do ministério da cultura e com o apoio de leis de incentivo baseadas em abono fiscal. Filmes como os do corpus dessa pesquisa têm um custo muito alto. Segundo Maior (2010) o custo de “Chico Xavier: o Filme” foi de 11 milhões. Investimento bem feito, pois teve um público de 3.413.231 8 de pessoas, arrecadando R\$ 30.279.855,27. Já “Olga, muitas paixões

⁵ “Hamlet”, de Laurence Olivier (1948); “Rei Lear”, de Michael Elliot (1984); “Muito barulho por nada”, de Kenneth Branagh (1993); “Trono manchado de sangue”, de Akira Kurosawa (1957), adaptação de “Macbeth”; “A última tempestade”, de Peter Greenaway (1991), adaptação de “A tempestade”.

⁶ “A falecida”, de Leon Hirszman (1965); “Toda nudez será castigada”, de Arnaldo Jabor (1972); “Boca de ouro”, de Nelson Pereira dos Santos (1962).

⁷ O Auto da Compadecida, de Guel Arraes (2000); A Pedra do Reino, de Luiz Fernando Carvalho (2007).

⁸ Dados da Ancine.

numa só vida” custou 12 milhões⁹, com venda de 3.078.030 ingressos ¹⁰no país e ficou entre os 10 filmes mais assistidos no Brasil em 2004, ano de seu lançamento. No Brasil, o filme arrecadou R\$ 20.375.397,00.

Onze e doze milhões é um custo muito alto. A produção não pode correr o risco de perder todo esse investimento, principalmente por que segundo Bahiana (2012) ¹¹ o custo médio de um filme brasileiro é de 1,5 milhões de dólares (próximo a três milhões de reais). O primeiro passo para não arriscar esse custo é ter um bom roteiro. Como o livroreportagem já é uma história pronta, semelhante a um romance e com o atrativo publicístico de ser real, sua adaptação fica muito próxima.

O risco do insucesso torna-se menor quando se adapta, pois a obra base é um produto já avaliado pelo público, nesse caso, bem avaliados, pois o *corpus* da pesquisa trata de livros mais vendidos em certo período.

Seguindo essa lógica, muitos outros livrosreportagens, além do *corpus*, da pesquisa já foram adaptados, temos: “Mauá, Empresário do império” (1995) de Jorge Caldeira, adaptado em 1999 por Sérgio Rezende com o nome de “Mauá: empresário do império”. Ruy Castro escreveu “Estrela Solitária – Um Brasileiro Chamado Garrincha” (1995) que foi adaptado para o cinema em 2003, pelo diretor Milton Alencar, com o nome de “Garrincha – estrela solitária”. Fora do Brasil “Na Natureza Selvagem” (*Into the wild* no original em inglês) (1996), adaptado em 2007 por Sean Penn e “No Ar Rarefeito: um Relato da Tragédia no Everest” (1997), (*Into thin air – A personal account of the mt. Everest disaster* no original em inglês), foi adaptado pelo diretor Robert Markowitz no mesmo ano com o nome de “Morte no Everest” (*Into The thin Air: Death on Everest* no original em inglês), ambos do jornalista Jon Krakauer.

Todas essas obras têm em comum a boa avaliação do público e de assemelharem-se a romances, além do mais, pelo fato de se tratarem de acontecimentos reais.

1.3.1. Adaptação, mocinha ou vilã?

Depois de mostrarmos um pouco as adaptações que aconteceram, não apenas entre cinema e literatura, mas também entre teatro e televisão, vamos agora nos deter em explicar um pouco dos fundamentos da adaptação cinematográfica para em fim fazermos uma análise sobre as obras do *corpus* da pesquisa.

⁹ Dado retirado de <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/rodrigo-fonseca--29117>>

¹⁰ Dados da Ancine.

¹¹ Bahiana (2012) dados retirados pela autora, da *Motion Picture Association of America*.

Durante a história do cinema as adaptações têm acontecido muito. Isso gerou estudos, ensaios, análises e opiniões divergentes, tais quais dos de Woolf (1926).¹²No final das contas é muito difícil pensarmos em um filme que não tenha de alguma forma buscado influências em outras mídias, principalmente nos livros. A história do cinema também nos mostra isso, como falamos no tópico acima, “Breve histórico sobre as adaptações para o cinema”.

Há basicamente duas opiniões acerca das adaptações. Uma delas diz que as adaptações são diminuições da obra adaptada. Segundo Stam (2006; 2008) os críticos da adaptação chamaram-na de um desserviço à literatura com infidelidade, traição, deformação, violação, abastardamento, vulgarização e profanação. Para ele a força motriz dessa crítica à adaptação é a velha história de que o livro era melhor.

Para essa escola de pensamento o fato de muitas adaptações serem ruins e de fato mal feitas, mostrou que esse processo é ruim por si mesmo. Aliado a isso se perguntavam por que “copiar” outras obras se o cinema tem um poder criativo tão grande.

Questionando essa opinião outro pensamento fala de uma impossibilidade de fazer algo “original”. A partir dos estudos de Bakhtin, Stam (2006; 2008) diz que o autor é um orquestrador de discursos pré-existentes. Sendo assim, um filme nada mais é que os discursos de outras obras juntas e remodeladas, de alguma forma, adaptações de outras obras. Se a obra adaptada buscou discursos em outros discursos, como a nivelar onde está o ponto original na adaptação?

Ainda criticando o suposto estatuto de cópia da adaptação, Stam (2008) cita uma frase do diretor Orson Welles: “Porque adaptar uma obra, dizia ele, se você não pretende modificar nada nela?” (p.72).

Em síntese, as adaptações são parte da história do cinema desde seu nascimento. Não se pode copiar um livro em filme, existe uma dificuldade de ordem técnica nesse processo. A adaptação cinematográfica é um processo de recriação da história. “[...] enquanto a história pode ser a mesma, a maneira de contar diverge de um meio para o outro [...]” (SCHLÖGL, 2010. p. 12).

Por isso, o fato de certas adaptações serem ruins, não dá à possibilidade de universalizar a questão. As adaptações podem ser definidas, então, como um processo natural dado as circunstâncias do aparecimento das novas mídias e das novas possibilidades de contar uma história.

¹² “[...]denunciou veementemente as adaptações que reduziam as complexas nuances da idéia de ‘amor’ num romance a ‘um beijo’, ou representavam a “morte” de forma literal, como um ‘carro funerário[...]’”(STAM, 2006, p.20)

A adaptação só pode ser feita a partir da compra dos direitos sobre a obra adaptada, assim há o consentimento dos autores envolvidos nesse processo para originar-se uma nova obra. Não cabe, pois colocar a adaptação, principalmente a feita para o cinema, entre um duelo maniqueísta, mas situa-lo na produção midiática contemporânea.

2. DESCRIÇÃO METODOLÓGICA

A pesquisa teve como primeira etapa a leitura de obras sobre livros-reportagens e produção cinematográfica, levantando assim conteúdo para a posterior análise dos livros “As vidas de Chico Xavier”, escrito por Marcel Souto Maior, e “Olga” de Fernando Morais, assim como dos filmes inspirados nestes, respectivamente “Chico Xavier” (2010), dirigido por Daniel Filho e “Olga: muitas paixões numa só vida” (2004), dirigido por Jayme Monjardim.

A seguir, sabendo que o cinema dispõe de um tipo de produção sistemática, assim como o livro-reportagem, buscamos encontrar características em comum nestes e que porventura possam aproximá-los para facilitar a adaptação. Estudamos também qual o significado e o objetivo da adaptação, com ênfase para o cinema.

Após todo o levantamento das características de cada obra, comparamos os dados de cada livro com seu respectivo filme, buscando entender quais mudanças se deram. Para que essa análise fosse feita, buscamos deixar claro que a base é o livro-reportagem, por isso identificamos quais mudanças o filme teve em detrimento do livro, sem buscar outras fontes, tais como as históricas.

Ao buscarmos as questões que envolvem as obras, chegamos a mais conceitos a serem estudados além dos de livro-reportagem e cinebiografia, mas os de docudrama e adaptação também. Por fim, discutimos de forma minuciosa as mudanças e causas destas no processo de adaptação, identificando assim o interesse da adaptação desses objetos aqui estudados.

3. RESULTADOS E DISCUSSÕES

3.1. Proximidades entre livros-reportagens e docudramas

Em se tratando das adaptações aqui analisadas, os livros “Olga” (1989) de Fernando Morais e “As Vidas de Chico Xavier” (2010) de Marcel Souto Maior, respectivamente adaptadas para “Olga, muitas paixões numa só vida” (2004) de Jayme Monjardim e “Chico Xavier: o filme” (2010) de Daniel Filho, vamos agora fazer, de forma mais densa, a análise buscando o resultado das adaptações dessas obras.

Primeiramente o livroreportagem acaba por aproximar-se do docudrama pelo fato de ambos terem forte influência da literatura. Como vimos, segundo Bordwell *apud* Schlögl (2011), o cinema tem proximidade com a literatura (romance) e o livroreportagem apoiou-se também nesta para somar qualidade e diferenciar-se enquanto gênero. Parindo disso, podemos afirmar que essa raiz em comum facilita esse diálogo. Mesmo porque um diálogo semelhante a esse de jornalismo e literatura já fora aproveitado pelo cinema, os folhetins, facilitando então para produtores, roteiristas e diretores se arriscarem a conduzir tal obra, tendo em vista o alto custo. Até porque, o livroreportagem é como um romance jornalístico, nas palavras de Catalão Jr (2010). O que não significa, segundo Genro Filho (1987), que ele possa substituir a arte ou mesmo o jornalismo.

Uma característica dos livrosreportagens que facilita ainda mais a adaptação para o cinema é o nível de descrição de cada cena. No item “O estilo literário nos livrosreportagens” mostramos as quatro regras básicas que Tom Wolfe delineou para o Novo Jornalismo, que são: reconstruir a história cena a cena; registrar diálogos completos; apresentar a cena pelos pontos de vista de diferentes personagens; registrar hábitos, roupas, gestos, e outras características simbólicas dos personagens.

Tais características são quase unanimidade nos livrosreportagens produzidos no Brasil, segundo Catalão Jr (2010), e os do *corpus* dessa pesquisa também assim se caracterizam. O livro de Maior (2010) mostra com detalhes inúmeras características, seja da pequena cidade mineira, lar do biografado, ou dos gestos e trejeitos do mesmo. Já a obra de Moraes (1989) dedica-se a mostrar o quão dura foi Olga, enquanto militante comunista, ao contrário de Prestes, um rapaz mais calmo. Da mesma forma, detalha os sentimentos da biografada perante as situações e principalmente o campo de concentração onde esta termina seus dias.

Esse tipo de descrição faz com que o livro assemelhe-se a um roteiro de filme. Segundo Bazin *apud* Scholgirl (2010) grande parte dos livros contemporâneos são feitos para virarem filmes, o que possibilita a ideia de que um dos motivos de tal nível de descrição é a vontade de um escritor de ver seu livro transformado em filme. No caso das obras do *corpus* desse trabalho, apenas os escritores podem responder esse questionamento.

No ano de 2010 em entrevista ao jornal O Globo¹³, Marcel Souto Maior afirmou que ao terminar de escrever o livro, em 2004, “imaginou que o conteúdo daria um belo filme”. Segundo a mesma entrevista, pouco tempo depois de terminar o livro imaginou o ator Nelson

¹³ Entrevista localizada em: < <http://www.oglobo.globo.com/cultura/escritor-fala-do-livro-que-inspirou-filme-chico-xavier-3026784>>

Xavier como intérprete do personagem. “Fiz questão de mandar um livro autografado em que lhe falei dessa minha vontade”, lembra Marcel Souto Maior, na entrevista acima citada.

Saindo da amplitude que é o cinema e partindo para as especificidades do docudrama, encontramos nas características do docudrama o caminho perfeito para encaixar um livrereportagem. Vimos que para Pena (2006) o Novo Jornalismo busca “evitar o aborrecido tom bege pálido dos relatórios que caracteriza a tal ‘imprensa objetiva’ [...] o texto deve ter valor estético” (p.54). Para fugir do que Pena chama de relatório, o livrereportagem buscou valor estético na literatura, mais precisamente nos romances, e com isso adquiriu dramaticidade. O drama, segundo Bahiana (2012) faz parte do cinema e segundo Ramos (2008) é o que caracteriza o docudrama. Sendo assim, inevitavelmente a carga dramática aproxima os dois. Lembramos que Bahiana (2012) diz que o cinema codificou o gênero drama em quatro elementos básicos: superação, heroísmo, destino, descobertas interiores e grandes questões morais. Ora, as características acima citadas, podem muito bem ser identificadas mesmo nos livrosreportagens, pois se tratam de histórias que contem todos esses elementos.

Em entrevista ao Diário Web¹⁴, Marcel, que foi consultor do roteiro do filme, definiu da seguinte forma o objetivo do filme. “Nossa idéia é reconstituir, com o máximo de fidelidade possível, a trajetória do homem que – movido por uma fé extraordinária – abriu mão de tudo para cumprir sua missão. É esta saga – cheia de altos e baixos, crises e superações – que vamos tentar reconstituir, sem pieguice e sem efeitos especiais, com bom gosto e bom senso”.

A fala de Marcel demonstra claramente as características citadas, que podem ser encontradas no livro e no filme. Quanto ao livro de Morais (1989) a apresentação também já mostra como tais características estão presentes no livro, pois o autor define seu livro como: “[...] uma história que me fascina e atormenta desde a adolescência, quando ouvia meu pai referir-se a Fílinto Müller como o homem que tinha dado a Hitler, ‘de presente’, a mulher de Luís Carlos Prestes, uma judia comunista que estava grávida de sete meses” (p.3).

Apesar de ambos os livros já terem enorme carga de drama, os filmes precisaram de mais. Porém, a proximidade facilitou esse processo. No ano de 2004, em entrevista ¹⁵ao Estadão, a equipe responsável pelo filme sobre Olga diz o seguinte:

“[...] Como toda adaptação, implicou em escolhas. Tive de condensar personagens, de tomar licenças poéticas para adensar os conflitos entre as personagens, diz Rita [Roteirista].

¹⁴ Entrevista localizada em:

<http://www.diarioweb.com.br/cinema/corpo_noticia.asp?idGrupo=7&idCategoria=39&idNoticia=73836>

¹⁵ Entrevista localizada em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/artelazer/2004/not20040804p3821.htm>>

Morais explica o que isso quer dizer. ‘Por exemplo, há uma tensão permanente entre Prestes e Filinto Müller, o chefe da polícia política do Estado Novo que entregou Olga aos nazistas. Não há registro de que tenham se encontrado na prisão. Eu posso criar essa tensão por meio de um jogo de palavras. Rita criou um encontro que não houve e isso dá uma força muito grande ao filme’. Outro exemplo – a Coluna Prestes daria, por si só, um filme inteiro. ‘Rita reduziu-a a uma frase, apenas. Virou só uma referência no diálogo’.” Como disse o escritor do livro sobre Olga, existia uma tensão, mas que ainda assim precisou ser ampliada.

O que facilita transformar um livroreportagem em docudrama, também é o fato de o livro praticamente isentar os atores principais do filme de buscarem mais pesquisa para formar seus personagens. Segundo Ramos (2008) o tipo mais comum de docudrama é a cinebiografia. No caso do *corpus* da pesquisa, duas biografias e cinebiografias, tanto livro quanto filme se centralizam na figura dos biografados. Os filmes, interpretados por atores profissionais, transformam a obra cinematográfica em drama, baseando nos livrosreportagens seu apoio para construir os personagens.

3.2.As mudanças

Apesar dos filmes terem usado os livros já citados como base, houve uma série de mudanças que ocorreram durante a produção dos mesmos. Duas questões básicas nos nortearam para fazer esse levantamento. A primeira é que para Scholgirl (2010) não faz sentido adaptar uma obra se não há pretensão de mudar algo nela, a transposição literal é o mesmo que o plágio. A segunda questão é que a partir da definição de jornalismo (e, por conseguinte de livroreportagem) escolhida nesse trabalho, poderemos observar como se encontram as categorias do conhecimento de singular, particular e universal, em ambos os livros e ver como que isso se apresenta nos filmes, comparando-os.

As principais mudanças dos livros para filmes, apesar de singelas, têm objetivos bem claros, aumentar a tensão e o drama da história. Nas obras sobre Olga, já falamos de uma dessas mudanças, a do encontro de Prestes com Filinto Müller, na prisão, a qual não há relatos de ter ocorrido, mas que no filme agravou o embate que já havia entre os dois. Outra considerável mudança foi a acentuação do romance de Olga com Prestes durante a viagem para o Brasil, que no filme transformou-se em uma lua de mel. No livro, a aproximação íntima dos dois viria mais tarde. Há muitas pequenas mudanças, mas essas são as principais e mais características do filme.

Na história de Chico Xavier, há certa passagem em que um amigo de Chico leva-o a um bordel. Claramente buscando mais drama, o filme troca o amigo do biografado pelo pai do mesmo, criando certa tensão ao fazer com que o próprio pai o leve a um bordel.

Outra mudança na obra de Maior é que ao pensar a filmagem do primeiro encontro de Chico com o guia espiritual, Emmanuel, às margens de uma cachoeira, a produção decidiu incrementar a cena. Mesmo tendo localizado a cachoeira onde o evento acontecera de fato, esta foi trocada por “[...] uma versão mais cinematográfica, descoberta pela produtora [...]” (MAIOR, 2010b, p.162). Trata-se de uma cachoeira e de quinze metros de altura e sete quedas d’água, algo bem maior que a original.

Algo que podemos identificar é que para que os filmes fossem produzidos, a história precisaria perder personagens. Em ambos os filmes diminuíram-se muito o número de personagens, em contrapartida, os protagonistas da história ganharam destaque quase integral em ambas as obras cinematográficas.

Já no âmbito das categorias usadas por Genro Filho (1987), singular, particular e universal, podemos notar as seguintes mudanças. No caminho da singularidade, a biografia de Chico Xavier descreve fatos que representam altos e baixos da vida do biografado. Alguns são fatos importantes e únicos, como a entrevista no programa pinga-fogo da extinta TV Tupi, outros genéricos, que, segundo Maior (2010b), são acontecimentos gerais que buscam fazer sentido para pessoas diferentes, fazendo com que estas se identifiquem com o tema. Com exceção do primeiro capítulo, que narra os momentos finais de Chico Xavier, o resto do livro apresenta-se em progressão cronológica, mas sem muita ligação entre os capítulos, fazendo-os como contos, onde cada um tem algo a ensinar.

No filme a singularidade é ainda mais acentuada. A obra tem como âncora o programa pinga-fogo que aparece em várias inserções durante o filme. O resto é narrado cronologicamente dando igual espaço as três fases da vida do biografado, infância, adolescência e fase adulta próxima à velhice. Os detalhes que no livro são como contos, no filme tornam-se curiosidades que buscam traçar um personagem calmo e fervoroso, mas que mesmo assim têm altos e baixos. As polêmicas mostradas no livro são deixadas de lado, questões como religiosidade e o espiritismo não são explicados no filme que se fixa no perfil do personagem, traçando a sua trajetória de vida. Segundo Maior (2010b) o filme é a história de Chico Xavier, um homem bom, humilde e caridoso, e não teve pretensão alguma de ser panfleto do espiritismo.

Já o livro sobre Olga, no âmbito da singularidade, descreve uma série de ações e missões da comunista, traçando seu ponto de vista das situações e assim, delineando as características da biografada. Escrito em ordem cronológica, cada capítulo representa um acontecimento de média ou longa duração e mostra a relação que esta tem com cada personagem que vai aparecendo, inclusive a família da mesma. Quanto ao filme, este acompanha quase que integralmente Olga no drama de sua vida focalizando em determinadas situações. As primeiras partes centram-se no drama de conflito entre a vida política e a família da militante. Depois no conflito entre sua missão política e a vida íntima com Prestes. Por fim, a segunda metade do filme destaca o drama da gravidez e da separação que Olga sofrerá, tanto de Prestes, quanto da filha, até ser morta no campo de concentração nazista.

O que concluímos é que ambos os livros detêm uma singularidade que busca reproduzir as condições da experiência imediata, onde a sensação tem um fundamental papel, o de ser o mote da expressão desse compartilhamento do mundo, tal qual explica Genro Filho (1987) “[...] o que o jornalismo busca é uma forma de conhecimento que não dissolva a ‘sensação da experiência imediata’, mas que se expresse através dela [...]” (p. 114).

Os filmes extrapolam na singularização, onde os sentimentos deixam de ser o caminho para mostrar uma realidade e tomam o lugar dela. “A sensação assume um papel destacado na reprodução da realidade e o fundamento histórico e dialético do fenômeno, ao invés de ser sugerido, é diluído na superfície do sensível” (GENRO FILHO, p.114). Os filmes são, portanto, o exagero das sensações e sentimentos, principalmente o de Olga, uma novela em médios capítulos na forma de uma longa metragem.

No sentido da particularidade, os livros são bem mais precisos em mostrar questões mais abstratas, no interior da cultura. O livro de Maior dedica-se a contextualizar acontecimentos e fenômenos espíritas mais polêmicos, usando, inclusive, de documentos da imprensa da época. A partir disso ele entra na cultura do espiritismo e consegue explicar boa parte dos pressupostos da religião espírita e de questões polêmicas que a envolvem. Dentro desse bojo, consegue também entrar no catolicismo, religião dominante que se confronta com o espiritismo durante a narrativa de Maior e, consegue dessa forma, mostrar suas proximidades e distanciamentos. O filme não trata por esse viés. Pouco trata de temas polêmicos que envolvam cultura e ambas as religiões. Dedicar-se na figura principal, o protagonista.

Também no caminho do particular, o livro sobre Olga traça de forma clara e aprofundada o contexto da época, tanto na Rússia, como Alemanha e no Brasil, buscando

explicar questões da ditadura, do nazismo, comunismo e do fascismo para assim, Olga e suas ações fazerem sentido. O filme já não explica nada disso, dedica-se a ser o drama de vida da biografia, sua trajetória como uma mulher que teve um conflito entre a missão e a relação com Prestes e que tragicamente teve a filha roubada antes de morrer no campo de concentração nazista.

De forma sintética, os fatos singulares apresentados nos livros, abrem caminho para que esses fatos únicos (singulares) sejam contextualizados e postos num sentido que não é o próprio acontecimento de curto prazo, ou seja, a particularidade relaciona-se com o singular onde fatos e o contexto dialogam. Os filmes, pela excessiva singularidade tiram o espaço da particularidade. Os acontecimentos parecem desconexos do mundo e dados a uma situação que parece pré-definida, caminhando a um resultado certo e imutável. Além do mais caminha e conduz o espectador pela emoção, pela comoção e a identificação com os personagens e suas trajetórias dramáticas.

Os livros, por serem construídos sob certa autonomia tanto do singular quando do particular, sugerem um conteúdo universal referente a seus temas e as questões gerais do ser humano.

A biografia de Maior traz a tona um debate sobre a religião, o sobrenatural e as divergências de crenças, basicamente a cristã kardecista e a cristã católica. Mesmo que isso não esteja presente e delineado pela singularidade, sugere-se uma reflexão sobre o cisma ou culminância das religiões no Brasil. Como os aspectos universais da realidade são mais abstratos, a realidade compartilhada e o contexto particular relativamente autônomos, presentes no livro, delineiam um caminho para tais conteúdos.

Já a cinebiografia sobre Chico Xavier possui uma singularidade extrema. Esse excesso deturpa a percepção das questões universais. A construção subjetiva da realidade, fruto do discurso audiovisual, torna a realidade universal mero fruto da autoridade subjetiva. Ele não mostra a presença do conhecimento por meio dessa categoria. Nele não há manifestado um conhecimento que direcione a uma discussão sobre questões universais (ainda que relacionadas às questões particulares e singulares), como religião ou o comportamento humano. As questões acerca do comportamento religioso na humanidade, sugeridas no livro, no filme não são sugeridas, pelo contrario, o mundo está posto e estático, como se não viesse de uma construção social e como se seu caminho não fosse dado da mesma forma.

No livro sobre Olga a categoria de conhecimento universal pode ser identificada de modo bem mais denso. As singularidades sobre a trajetória de Olga e as particularidades do

contexto mundial, ali especificados na Rússia, na Alemanha e no Brasil, delineiam ideias de questões bem amplas, tais qual o sentido da política, os regimes totalitários, a luta de classes, a participação popular na política e o embate entre comunismo e capitalismo. O conhecimento ali manifestado mostra como se chegou àquele contexto, onde questões universais do comportamento humano e da luta de classes criou o embate que resultou nas repressões de Vargas no Brasil e de Hitler na Alemanha. Essa sugestão de um conteúdo universal só foi possível devido relação que as singularidades e as particularidades têm, dialeticamente.

Já no filme, a centralidade dos fatos singulares e o pouco o conteúdo no âmbito do particular, como já explicitado, refletem também em pouca reflexão sobre a realidade universal. O audiovisual é praticamente descontextualizado do momento em que o mundo se passava. Passa de forma sucinta pelo contexto da guerra e da ditadura brasileira, por exemplo, não sendo possível assim, identificar no filme o embate e a situação entre as classes, o movimento comunista, o nazismo e a política brasileira. O extremo do singular nesse filme cria uma realidade arbitrária, onde as questões universais do ser humano parecem não fazer sentido.

Portanto, é preciso lembrar que o jornalismo, e nesse caso o livrejornalismo, é fruto de uma prática de conhecimento, uma forma deste na qual as três categorias de conhecimento se manifestam e podem ser identificadas, ainda que todas se relacionem entre si. Ao serem transformados em filmes, os livros ganham outra carga de conhecimento, que no caso dos dois desse *corpus*, tornam-se narrativas audiovisuais centradas em poucos personagens e em fatos específicos sem contextualizações e explicitações. Trata-se de um conhecimento no âmbito de excessos do singular.

A linguagem jornalística quer apreender a singularidade, mas só pode fazê-lo no contexto de uma particularidade determinada, ou seja, no contexto das generalizações e conexões limitadas capazes de atribuir sentido ao singular sem, no entanto, dissolvê-lo enquanto fenômeno único e irrepetível (GENRO FILHO, 1987, p.105).

Isso acontece no cinema, o sensível encobre e torna-se autônomo em relação à realidade, de fato. Para Bahiana (2012) a essência do filme é o drama, atingir o emocional. A sensação torna-se o elemento do filme, diluindo a informação. A singularidade torna-se o foco da narrativa. O drama e a trama é a forma encontrada para contar a história, são fatos numa narrativa em que o próprio acontecimento é o conteúdo. Nos livros, o acontecimento é um pano de fundo que abre espaço para discussões acerca dos temas relacionados, no caso da obra sobre Chico Xavier, espiritismo, catolicismo e religião; na obra sobre Olga, questões que

envolvem a política, a luta de classes e o embate entre capitalismo e comunismo, muito presentes no momento em que se passa a história da personagem.

Genro Filho (1987) fala da complexidade que é escrever um gênero que mescla com equilíbrio arte e literatura. Ele lembra que Brecht produziu rica arte com técnicas do jornalismo moderno, por isso diz que:

[...] A indiscutível eficácia revolucionária de tais obras [as de Brecht], e igualmente, do jornalismo literário realizado com o talento que o gênero exige deve-se, sobretudo, ao fato de que despertam uma percepção da realidade que sintetiza – de maneira equilibrada – aspectos lógicos e emocionais [...] (p. 117).

Assim, o livroreportagem une conhecimento com emoções, dando destaque ao conhecimento que produz, onde as emoções reforçam a o compartilhamento do mundo que o jornalismo produz. No cinema, os aspectos lógicos são diluídos pelos emocionais, onde se cria:

[...] A percepção do mundo como um agregado de coisas e eventos independentes, do livre-arbítrio metafísico como pressuposto das ações individuais, da “norma” e o “desvio” como padrões éticos de referência, a concepção mística do acaso e do destino, das idéias de “ordem” e “perturbações” como categorias de análise social, a impressão de naturalidade e eternidade das relações sociais vigentes, tudo isso já está contido no senso comum e é reproduzido e reforçado pela radicalização do singular. [...] (p.114).

Portanto, enquanto certos aspectos aproximam livrosreportagens do cinema, facilitando a adaptação, esse processo se dá e o cinema da autonomia a singularidade, transformando a forma social de conhecimento em uma forma de entretenimento que caminha pela emoção, precisamente pelo drama.

4. CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES

A partir do estudo aqui proposto, pudemos identificar características em comum entre livroreportagem e docudrama. Essas características, das quais a principal é a raiz literária em comum, proporcionou uma proximidade que facilitou com que o livroreportagem fosse adaptado. Este primeiro aparece como um roteiro bruto para o segundo, pois dispõe de uma história completa e acima de tudo, carregada de drama. Soma-se a isso o nível de descrição presente no livroreportagem, característica que um roteiro de cinema deve ter para facilitar sua filmagem.

As mudanças foram inúmeras dos livros para os filmes, principalmente no que concerne a quantidade de conteúdo, que diminui bastante no produto audiovisual. Algumas mudanças ocorridas, apesar de abrirem uma discussão quanto à fidelidade do conteúdo, são notoriamente mudanças com intuito pragmático: o de aumentar o drama. Afinal, se não houvesse mudanças, não faria sentido adaptar uma obra, seria o mesmo que um plágio.

Outra característica que facilita um livroreportagem ser adaptado é o fato de este já ter passado pela avaliação pública, pois se teve boa venda provavelmente o filme terá boa bilheteria. Pelo alto custo que o cinema dispõe, deve haver muito zelo ao produzir um filme. No caso específico do corpus dessa pesquisa, trata-se de dois livros que estão contidos nos mais vendidos no período de 1968 a 2004.

Portanto, a partir do que identificamos durante a pesquisa, podemos afirmar que os livros são fontes mais densas de conteúdo e sobre questões gerais e específicas do mundo e dos personagens presentes. Por outro lado, o filme deixa de lado questões gerais e centra-se nas questões específicas dos personagens, principalmente dos protagonistas, buscando carregar com drama as ações presentes.

Uma adaptação é fruto de escolhas, principalmente do diretor do filme, que não se restringirá a uma mudança se esta puder lhe fornecer uma boa narrativa audiovisual, pois entre livro e filme, a história é a mesma, porém, contada sob formas e ângulos diferentes. Por isso, adaptar significa recontar a história buscando dar ênfase em questões que a obra adaptada não deu.

Em síntese, essa pesquisa percebeu que a forma social de conhecimento que dialoga entre jornalismo e literatura (livroreportagem) foi adaptada e tornou-se uma história dramática, nas palavras de Ramos (2008) o drama da vida real.

Por se tratar de uma pesquisa de iniciação científica alguns pontos não puderam ser tratados. O principal e que pode dar origem a outra pesquisa é a diferença estrutural entre ambos os meios, livro e cinema, precisamente sob a estética de Benjamin poderá ser feito um fecundo estudo dessa ordem. Outro estudo pode ser feito com outros livrosreportagens, que não os biográficos, podendo inclusive buscar livros mais recentes, tendo em vista o crescimento na produção e na adaptação destes.

Também um estudo mais preciso sob as categorias de singular, particular e universal podem ser buscadas em sua raiz, nos filósofos Hegel e Lukács, para que possamos entender de forma mais densa e específica essas representações da realidade, o que foi impossível nessa iniciação científica já nos detemos a uma análise de fundo comparativo.

REFERÊNCIAS

ANCINE. Filmes Brasileiros Lançados – 1995 a 2012. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA. 2013.

BAHIANA, Ana Maria. Como ver um filme. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAKHTIN, M. M. Estética da criação verbal. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, Marialva. *O Cruzeiro*: uma revista síntese de uma época da história da imprensa brasileira. In. Ciberlegenda Número 7, 2002.

_____. Revista Cruzeiro in <<http://www.uff.br/mestcii/marial6.htm>> acesso em 25/12/2012.

BELTRÃO, Luiz. Jornalismo Interpretativo. Porto Alegre: Sulina, 1976.

BRASIL. Consolidação das leis trabalhistas – CLT. 1943.

BULHÕES, M. João do Rio e os gêneros jornalísticos no início do século XX. Revista FAMECOS • Porto Alegre • nº 32 • abril de 2007. quadrimestral. (p.78-84)

CATALÃO Jr., Antônio Heriberto. *Jornalismo Best-seller*: o livro-reportagem no Brasil contemporâneo. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara.

CORTINA, A. *Leitor contemporâneo*: os livros mais vendidos no Brasil de 1966 a 2004. Tese de Livre-Docência. Araraquara: FCLAr/UNESP, 2006.

FARO, J.S. Revista Realidade, 1966-1968: tempo da reportagem na imprensa brasileira. Canoas: ed da ULBRA/AGE, 1999.

FILHO, Daniel. *Chico Xavier*: O Filme. Lereby Produções, 2010.

GENRO FILHO, Adelmo. *O segredo da pirâmide*: para uma teoria marxista do jornalismo. Porto alegre: Tchê, 1987. Disponível em <http://www.adelmo.com.br>. Acesso em: 05/02/2012

GIANNASI, Ana Maria. O produtor e o processo de produção dos filmes de longa metragem brasileiros. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação – Comunicação e estética audiovisual) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

JORGE, Thaís de Mendonça. *Manual do Foca: guia de sobrevivência para jornalistas*. São Paulo: Contexto, 2008.

LAGE, N. Ideologia e técnica da notícia. Petrópolis: Vozes, 1979.

_____. Linguagem jornalística. São Paulo: Ática, 1985.

LIMA, E. P. *Páginas ampliadas: O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Manole, 2009.

LUZ, Rogério. A Construção da Narrativa. In: BENTES, Ivana (Org.). *Ecos do Cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

MAIOR, Marcel Souto. *Chico Xavier: a história do filme de Daniel Filho*. São Paulo: Leya, 2010.

_____. *Chico Xavier: biografia definitiva*: Leya, 2010.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Comunicação e Jornalismo. A Saga dos Cães Perdidos*. 2ª Edição, São Paulo: Hacker Editores, 2002.

MEDINA, C. *Entrevista: o diálogo possível*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2008.

MEDINA, Cremilda e LEANDRO, Paulo Roberto. O surgimento de um novo personagem da indústria cultural. In: Cadernos de jornalismo, Porto Alegre, Sindicato dos Jornalistas, N°2, 1977.

MONJARDIM, Jayme. *Olga: muitas paixões numa só vida*. Europa Filmes, 2004.

MORAIS, F. *Olga*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

MOREIRA, Lúcia Correia Marques de Miranda. Narrativas literárias e narrativas audiovisuais. In: FLORY, Sueley Fadul Villibor (Org.). *Narrativas ficcionais: da literatura às mídias visuais*. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.

MOURÃO; SIQUEIRA. Do livrereportagem à cinebiografia: apontamentos sobre adaptação. In: XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte, 2013. Manaus. Anais.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PENA, Felipe. *Jornalismo literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

PRIZIBISCZKI, Cristiane de Azevedo. *A Práxis do Livro-reportagem: Teoria e Prática em Diálogo*. In: XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2007. Santos. Anais.

RAMOS, Cristiano. *Literatura e Jornalismo: bases teóricas para análise do livro-reportagem*. Dissertação (Mestrado em Letras – Teoria Literária) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RIO, João do. *Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1911.

SCHLÖGL, Larissa. *O diálogo entre o cinema e literatura: reflexões sobre as adaptações na história do cinema*. VIII Encontro Nacional de História da Mídia, 2010. Anais.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução Marie-Anne Kremer e Gláucio Renato Gonçalves. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2008.

_____. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do desterro, Florianópolis, N° 51, p.19-53, 2006.

VILAS BOAS, Sergio. *Biografias & Biógrafos: Jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus, 2002.