



**GEMINIS**

[DOSSIÊ ESPECIAL - TELEVISÃO: FORMAS AUDIOVISUAIS DE FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO]

# AS MARCAS TELEVISIVAS NA ATUAL PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA

**MIRIAM DE SOUZA ROSSINI**

*Doutora em História (UFRGS) e Mestre em Cinema (USP).  
Graduada em Jornalismo (PUCRS) e em História (UFRGS).  
Professora Adjunta do Departamento de Comunicação da  
UFRGS. Coordenadora do PPG em Comunicação e Informação  
da UFRGS. Bolsista de Produtividade do CNPq.  
E-mail: miriam.rossini@ufrgs.br*

## **RESUMO**

A proposta deste artigo é discutir as marcas televisivas na atual produção cinematográfica brasileira, a partir da série *Se eu fosse você* 1 (2006) e 2 (2008) de Daniel Filho, que compõem o corpus da pesquisa “Cinema Popular Contemporâneo: modelos estéticos e narrativos do cinema brasileiro”. Essas novas comédias resultam de uma combinação entre uma tradição cinematográfica que é recuperada e um padrão estético-narrativo decorrente dos avanços tecnológicos e produtivos da televisão.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro; Televisão; Modelos estéticos.

---

## **ABSTRACT**

The purpose of this paper is to discuss the current Brazilian television brands in film production, from the series *If I were you* 1 (2006) and 2 (2008) directed by Daniel Filho, comprising the corpus of research “Contemporary Popular Cinema: aesthetic models and narrative of Brazilian cinema “. These new comedies result of a combination of a cinematic tradition that is recovered and an aesthetic-narrative pattern resulting from technological advances and production of television.

**Keywords:** Brazilian cinema; Television; Aesthetic models.

## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

A proposta deste artigo é discutir o impacto da aproximação entre o modelo de produção televisivo e o modelo de produção cinematográfico no Brasil, tendo como eixo de contato entre os dois meios a atuação do produtor e diretor Daniel Filho. Para exemplificar a discussão, utilizaremos a série *Se eu fosse você* (2006) e *Se eu fosse você 2* (2009), realizada por ele e que juntas somam quase dez milhões de espectadores. Os dois filmes, ao atualizarem a comédia romântica no cinema brasileiro, dialogam também com a narrativa de gênero, comum na produção televisiva. A discussão faz parte da pesquisa “Cinema Popular Contemporâneo: modelos estéticos e narrativos do cinema brasileiro”, desenvolvida junto ao PPGCOM/UFRGS, e com financiamento do CNPq.<sup>2</sup>

Após duas pesquisas analisando os compartilhamentos de produção entre cinema e televisão, observou-se que há laços mais intrincados que não visam apenas à grade televisiva e nem aos projetos em comum entre os meios (filmes que são transformados em minisséries). Produções cinematográficas mais recentes mostram como realizadores do meio televisivo e do cinematográfico têm se aproximado para produzir para o cinema, usando uma linguagem estética e narrativa que muitas vezes é identificada, pelo público e pela crítica, como televisiva.

Dentro da dimensão mercadológica pós-retomada, verifica-se que especialmente o gênero da comédia vale-se de modelos estéticos e narrativos que dialogam com as tradições populares do cinema brasileiro, ao mesmo tempo em que se beneficiam da atualização de um gênero bem-sucedido feito pela televisão, desde o seu início. Um dos períodos de maior sucesso de público do cinema nacional corresponde ao auge das comédias populares, produzidas entre os anos 40 e 50. Com o surgimento da televisão e a decadência daquele modelo produtivo cinematográfico, houve uma migração signi-

---

1 Texto parte da apresentação feita no Seminário Temático Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário, integrante do XVII Encontro SOCINE, 2013, em parceria com a Dra. Fatimarlei Lunardelli.

2 Fazem parte do grupo de pesquisa os alunos do PPGCOM/UFRGS: as doutorandas Ana Maria Acker, Carla Doyle Torres, Patrícia Iuva, o mestrando Juliano Rodrigues, e os bolsistas de Iniciação Científica do Curso de Comunicação da FABICO/UFRGS: Lucas Vieira (PIBIC/UFRGS) e Jéssica Nakamura (BIC/Capes).

ficativa de profissionais do meio cinematográfico para o televisivo.

Um desses profissionais, que começou sua carreira nos anos 50, atuando em comédias, é Daniel Filho. Ele retorna ao mercado de cinema no final dos anos 1990 para dirigir, produzir e atuar, trazendo uma experiência técnico-estética e narrativa consolidada na televisão, o que resulta em filmes que são sucesso de bilheteria. Trabalhamos com a premissa de que essas novas comédias combinam uma tradição cinematográfica, que é recuperada, e um padrão técnico-estético e narrativo decorrentes dos avanços tecnológicos e dos modelos produtivos da televisão. Avaliar a carreira de Daniel Filho, e sua atual incursão no meio cinematográfico, nos permitirá entender as a dinâmica desse diálogo entre os meios e as características que preponderaram em seus dois grandes sucessos fílmicos.

### O LAPIDADOR DA FICÇÃO TELEVISIVA BRASILEIRA

Daniel Filho é ator, diretor, produtor de cinema e de televisão. Com mais de cinquenta anos de experiência nos dois meios audiovisuais, registrou sua trajetória profissional e sua forma de trabalho no livro autobiográfico *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil* (2003).<sup>3</sup> O livro, ao mesmo tempo em que apresenta o processo produtivo da televisão, segue os passos da sua carreira e do modelo de produtor que ele se tornou no Brasil. Algo que se destaca é o fato de que sua experiência profissional sempre esteve vinculada à busca de aproximação com o público.

Nasceu no Rio de Janeiro em 1937, no meio artístico. A família era proprietária de uma casa de espetáculos, onde ele iniciou no teatro de revistas. Em 1957, começou como ator na TV Rio e em 1959 foi contratado como assistente de direção, na TV Tupi, e desde então atuou em quase todas as emissoras, fazendo de tudo: produção, direção, criação, interpretação, dublagem e outras funções em programas humorísticos, minisséries, seriados, telenovelas. Segundo ele, durante a fase do ao vivo, “a tevê era um espetáculo diário, que durava de 14 a 15 horas ininterruptas. Trabalhávamos sete dias por semana. Havia muita improvisação e pouca responsabilidade; a gente resolvia os problemas inventando” (2003, p. 19).

Ao mesmo tempo, seja em frente das câmeras ou atrás delas, ele exercitava uma variedade de gêneros narrativos: “não havia como trabalhar na televisão sem fazer todos os gêneros e funções. Eu não fui exceção. Logicamente, não na duração daquele contrato, e sim nos 41 anos seguintes” (2003, p. 20).

Embora quisesse fazer cinema no início da carreira, ficou na televisão por causa

<sup>3</sup> A primeira edição é de 2001.

do emprego fixo e da possibilidade de trabalhar com regularidade. Em 1964, transferiu-se para a TV Excelsior, onde estreou como diretor de um programa de prêmios, a convite de Geraldo Casé. Como o programa ficou pouco tempo no ar, foi convidado por Carlos Manga a dirigir uma série cômica, *002 contra o crime*. Na Excelsior, trabalhou com vários humoristas, como Castrinho e Chico Anysio. Foi, inclusive, o primeiro diretor do humorístico *Chico Anysio Show*, ainda naquela emissora. Também podemos frisar seu reencontro com Carlos Manga, o grande diretor de algumas das melhores comédias brasileiras na década de 50 – como *Nem Sansão, Nem Dalila* (1954) e o *Homem do Sputnik* (1959). Daniel Filho atuou no filme *Colégio de Brotos* (1956), dirigido por Manga, e os dois continuariam sendo colegas na Rede Globo.

Nesta fase inicial da TV brasileira, ainda marcada pelo ao vivo, observa-se que ao lado de programas de teleteatro, que eram prestigiadas ao apresentar a encenação de peças clássicas, os humorísticos eram o outro braço da programação que demandava investimento, pois atraía público. A telenovela, nessa fase, ainda não conseguia se desenvolver em termos de linguagem audiovisual pela própria dificuldade em pensar por planos, por montagens e tudo o mais que implica a estética audiovisual.

O videoteipe, introduzido pela TV Rio em 1959, melhorou consideravelmente esses problemas, mas ainda era preciso achar uma forma de criar a linguagem audiovisual e narrativa própria para o novo meio. Os produtos ficcionais seriados foram os que mais receberam atenção, pela sua facilidade em fidelizar o público. E os anos 60 e 70 foram importantes em apropriações, que vieram do cinema hegemônico, mas também do experimental e da videoarte (FECHINE, 2007).

É nesse período de ebulição que Daniel Filho transfere-se para a Rede Globo, em 1966. Na nova emissora, ele participa da transformação da linguagem audiovisual televisiva e da gestação da maior empresa audiovisual do País. Por sugestão de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, sua função inicial foi melhorar a linguagem da telenovela, usando um pouco da estética cinematográfica com a qual era familiarizado, já que, paralelamente, vinha trabalhando em cinema desde os anos 50. Segundo Daniel Filho, ele foi trabalhar com telenovela por não gostar delas: “as histórias tinham pouca consistência, os diálogos eram absurdos, nada me convencia. Achei, então, que tinha de encontrar um caminho, e, para encontrá-lo, segui a sugestão do Boni: fazer um cineminha” (2003, p. 25).

Inspirou-se em cenas de filmes, (marcações de atores, músicas, movimentos de câmeras e montagens), e adaptou gêneros consagrados para a realidade brasileira. Ao dirigir as tramas assinadas por Janet Clair, conseguiu transformar aquele que antes era o patinho feio da programação na grande paixão brasileira. O primeiro grande sucesso

da dupla, em rede nacional, foi *Irmãos Coragem* (1970-1971),<sup>4</sup> que era um *western* em pleno centro-oeste brasileiro.

Ribeiro e Sacramento (2010, p. 125), ao falarem sobre a renovação estética da televisão brasileira entre os anos 1970 e 1974, reforçam a importância da Rede Globo e de suas telenovelas. A partir do que os autores chamam de “estratégia modernizante”, a emissora buscou-se valer do realismo a fim de propor uma “maior identificação entre o que era consumido pelo telespectador e o que era vivido, sabido e visto na realidade”. Outra estratégia utilizada foi a produção de novelas em diferentes regiões brasileiras. Embora 60% das telenovelas se passassem no Rio de Janeiro, houve a busca por novos cenários, o que “não só demonstra o empenho da emissora em buscar inovações para seus produtos, mas também, num contexto de consolidação de sua rede nacional, a promoção de identificação com os brasileiros de diferentes estados”. Como, segundo os autores, 80% das tramas eram originais, essa aproximação com o público tornou-se mais forte.

Embora os autores em nenhum momento citem o nome de Daniel Filho ao falar desse projeto de renovação estética das telenovelas (apenas os roteiristas são citados), ao olharmos as fichas técnicas dos grandes sucessos daquela época podemos perceber a sua forte atuação como supervisor da produção dramatúrgica, e também como diretor e produtor. Supervisionou, produziu e dirigiu cenas de novelas tão diferentes como *O Cafona* (1971), *Bandeira 2* (1971-72), *Uma rosa com amor* (1972-73), *Selva de Pedra* (1972-73), *Carinhoso* (1973), *O bem-amado* (1973-74), *O rebu* (1974-75), entre vários outros sucessos.

Segundo Daniel Filho, a telenovela tornou-se sua paixão, pois passaram a lhe dar uma

“visão de transformação, de uma alquimia artística, de uma experiência que eu jamais poderia fazer no cinema, nem no brasileiro nem em nenhum outro. Não me deixariam. Em que filme eu poderia fazer as experiências de *O rebu?*, *O casarão* ou *Espelho mágico* – novelas que desafiavam as normas da narrativa?” (2003, p. 25).

Ao mesmo tempo em que afirma que não poderia fazer essas experiências narrativas no cinema, ele continuava a se inspirar nos longas-metragens que vira (e até nos que não vira, como afirma!) na hora de compor seu material imagético.

A importância de Daniel Filho neste grande feito garantiu a ele a participação no time que criou o Padrão Globo de Qualidade, em 1972, embora seu nome também não costume ser lembrado. Ao lado de Walter Clark e de Boni, estabeleceram-se as bases técnico-artísticas que deveriam seguir todas as produções da Rede Globo, incluindo

<sup>4</sup> A novela foi codirigida por Milton Gonçalves e Reynaldo Boury.

aquelas produzidas por suas afiliadas, bem como o público para quem se produzia: a chamada classe C, ou seja, a nova classe média brasileira. E é para este público que Daniel Filho foca grande parte da produção ficcional da emissora. Um exemplo é a série *A grande família* (1973-1975), criada pelo dramaturgo Oduvaldo Viana Filho e supervisionada por Daniel Filho.

Seu talento como supervisor é igual ao seu talento como diretor, e por isso, em meados dos anos 70, foi escalado para dirigir as novelas do horário nobre, sendo responsável por sucessos como *Pecado Capital* (1975), *O casarão* (1976), *O Astro* (1977/1978), *Dancing Days* (1978/1979), e *Brilhante* (1981-82), entre outras da época. É interessante observar que, seja na função de supervisor ou na de direto e produtor, ele consegue fazer com que o núcleo de ficção da Rede Globo encontre o sucesso garantido. Em uma entrevista para a jornalista Ana Paula Sousa, da revista Carta Capital (2006, Edição 456), ele dá o seguinte depoimento sobre essa fase:

“Teve um momento, no final dos anos 70, que eu me senti meio Mefistófeles. Eu era responsável pelas novelas e tinha que fazer boas novelas. Aí existia aquela ideia de que a novela tinha a função de deixar o povo tranquilo. Me perguntei sobre o que eu fazia. Mas passou logo”.

No final da década, porém, começou a querer mudar de rumos e abandonar a direção das telenovelas, e o horário das 20h. Inquieto, passou a delinear a produção de séries e minisséries da emissora, que pudessem ser transmitidas em horários mais tardios. Isso também permitia que temas polêmicos e atuais fossem tratados pela televisão. Exemplos são dois trabalhos que ele produziu e codirigiu: *Ciranda, cirandinha* (1978), que abordava a vida de quatro jovens que dividiam um apartamento e os novos problemas da vida adulta, e *Malu Mulher* (1979), série que marcou época ao falar das mudanças do papel feminino na sociedade brasileira, e que foi exibida em vários países.

Nos anos 80, foi responsável pelo desenvolvimento e pela consolidação de mais um formato televisivo: as minisséries históricas. Ao longo da década, supervisionou sucessos como *O Tempo e o Vento* (1985), *Anos Dourados* (1986), além de outros que produziu e codirigiu como *Quem ama não mata* (1982) e *O primo Basílio* (1988).

Após quase trinta anos na Rede Globo, afasta-se em 1991, a fim de desenvolver outros projetos, retornando em 1995 para dirigir a Central Globo de Produção (Projac). Dessa nova fase, supervisiona mais alguns sucessos como *O Auto da Compadecida* (1999) e *A Muralha* (2000).

Apesar de sua forte atuação na lapidação e consolidação do gênero ficcional na emissora, sua importância não faz parte do imaginário do público televisivo (e talvez nem do acadêmico). É mais lembrado como ator de algumas de suas produções, algo

que nunca deixou de fazer, e pelas muitas brigas que fomentou ao longo dos anos.<sup>5</sup> Ao mapear sua atuação atrás das câmeras, no entanto, é inegável que ele imprimiu – muitas vezes à força, como se percebe nos depoimentos de muitos de seus colegas, e também dele próprio – sua visão de um projeto audiovisual televisivo, que estivesse de acordo tanto com os preceitos do Padrão Globo de Qualidade quanto com seu entendimento do que seria um bom audiovisual, capaz de empolgar o público. Este projeto, porém, só se torna claro e visível quando se observa sua reinserção no campo cinematográfico e a forma como passou a modificá-lo a partir dos anos 2000.

### O GÊNIO DO SISTEMA?<sup>6</sup>

Em primeiro lugar, é preciso frisar que Daniel Filho sempre trabalhou, conjuntamente, com cinema e televisão. Como dissemos, inicialmente, a TV proporcionava-lhe o trabalho fixo e, portanto, o salário garantido no final do mês, mas depois tornou-se sua grande vocação. O cinema, entretanto, era um sonho que ele almejava e que buscou meios de também consolidar, num período posterior ao seu sucesso na televisão e ao desenvolvimento de um modelo de trabalho que se mostrou eficiente.

Sua vinculação com o cinema, como já dissemos, começou em 1955, como ator em comédias na fase da chanchada. Contracenou com astros populares como Oscarito, Zé Trindade e Mazzaropi. Versátil, não se limitou a esse gênero de cinema e na década de 1960 participou do Cinema Novo. Atuou nos clássicos *Os Cafajestes* (1961), de Ruy Guerra, e em *Boca de Ouro* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, entre outros.

Depois de participar de diversos filmes, estreou como diretor em uma comédia musical (*Pobre Príncipe Encantando*, 1969) em que explorou a popularidade do cantor da Jovem Guarda Wanderley Cardoso. Experimentou o drama com o filme *O casal* (1975), baseado em peça de Oduvaldo Viana Filho, que na mesma época estava com ele na Rede Globo, realizando a primeira versão de *A grande família*. Também dirigiu um dos melhores filmes do quarteto de comediantes Os Trapalhões, *O Cangaceiro Trapalhão* (1983) (LUNARDELLI, 1996).

Na década de 1990, enquanto ficou fora da Rede Globo (entre 1991 e 1995), criou, com o roteirista Euclides Marinho, seu parceiro na televisão, a Dezenove Produções, e produziu, em coprodução com uma emissora francesa, o seriado *Confissões de*

5 Na internet, vários sites reproduzem matérias sobre seus desentendimentos com atores e demais colegas de trabalho. Uma das mais famosas brigas é com o ator Mário Gomes, que teve um caso com a ex-esposa de Daniel Filho, Betty Farias. No site da Globo, também está disponível uma entrevista dele em que pede desculpas há uma atriz por uma grosseria feita durante a gravação de uma telenovela. <http://globotv.globo.com/rede-globo/fantastico/v/daniel-filho-pede-desculpas-a-uma-atriz-em-depoimento-emocionante/1664716/>. Acesso em 30 de junho de 2014.

6 Referência ao livro de Thomas Schatz, *O gênio do sistema – a era dos estúdios em Hollywood* (São Paulo: Cia das Letras, 1991), que analisa a importância dos produtores naquela fase de ouro do cinema estadunidense.



*Adolescente*. Para Daniel Filho, após tantos anos trabalhando para uma emissora que possuía uma excelente infraestrutura, trabalhar “por conta”, significava ser seu próprio patrão e financiador. Por isso, explica ele, precisava de algo novo, que não estivesse no ar, mas que também fosse “barato” (2003, p. 96). Foi durante a reunião com Euclides Marinho e Domingos de Oliveira, que este sugeriu a Daniel ir ver a peça que estava dirigindo, escrita a partir do diário de sua filha adolescente, Maria Mariana. Ao ver a peça, imediatamente ele definiu que aquele seria o tema do projeto independente que estava procurando. As duas temporadas (1993-1994) foram filmadas em 16mm, e exibidas primeiro pela TV Cultura, e depois pela Bandeirantes e pelo Multishow.<sup>7</sup>

O diretor explica que

“Confissões quase não foi ao ar, e eu teria perdido muito dinheiro se não tivesse conseguido a coprodução da França. Até hoje não fiz as contas e não sei se cheguei a ganhar dinheiro com esse programa. Para filmá-lo em película, investi bastante. Mas foi esse diferencial que me permitiu a coprodução com a TF1 Francesa, pois eles não aceitam programas em taípe por considerá-los de segunda categoria” (2003, 85).

Em 1995, após retornar para a Globo, usa o 35mm nas adaptações de Nelson Rodrigues para *A vida como ela é* (1996), assim como no seriado *Mulher* (1998). Ambos, ao mesmo tempo em que renovam a qualidade estética dos produtos televisivos, reaproximam o diretor da estética cinematográfica. Essa intenção é mais clara com *O auto da compadecida* (1999), também feito em 35mm, transformado em um longa-metragem que é lançado no ano seguinte, alcançando grande sucesso de público na fase chamada de Retomada do Cinema Brasileiro.

Foi novamente num final de década que Daniel Filho mudou o rumo de suas atividades. Em 1998, sem se afastar da direção do PROJAC, encabeça a criação da Globo Filmes, e funda sua nova produtora, a Lereby. Em 2001, numa entrevista para a Revista de Cinema, ele explicava que seu interesse era fazer um filme brasileiro por ano a custos mais baixos, usando tecnologia digital, e, ao mesmo tempo, participar da produção de outros filmes brasileiros. Ou seja, ele buscava implantar no cinema o sistema de produção televisivo, fortemente centralizado na figura do produtor, e dinâmico o suficiente para realizar um produto em menor tempo e com custos mais baixos.

Daniel Filho afirmava ainda que pretendia dotar o cinema brasileiro de uma linguagem mais *pop* em oposição ao que ele chamava de uma linguagem mais *cult*. Tal intenção explicitava a necessidade de buscar outras estratégias comunicativas e estéticas

---

<sup>7</sup> Em 2014, uma versão cinematográfica da série, com o mesmo título, chegou às telas, resgatando as atrizes originais que participaram do projeto em teatro e em televisão.

para os filmes nacionais, a fim de que eles fossem melhores aceitos por um público já acostumado à linguagem televisiva. Também deixava aberta a porta para o diálogo com o cinema de gênero, como ele já vinha fazendo na televisão.

Assim, ao mesmo tempo em que define o modelo de trabalho e de projeto da Globo Filmes, passa a atuar como um dos principais produtores associados dessa nova empresa através da Lereby, e também associar-se às demais produtoras independentes que estão no mercado. Desse modo, continuou fazendo no cinema o que vinha há várias décadas fazendo na televisão: supervisionando a produção de filmes brasileiros.

Do mesmo modo como se observa o nome de Daniel Filho na ficha técnica das grandes novelas, minisséries e séries da Rede Globo dos anos 70 até os anos 2000, o mesmo se observa na maioria das grandes bilheterias do cinema brasileiro na última década e meia. Eles possuem o nome de Daniel Filho entre os produtores ou coprodutores, seja a partir da Globo Filmes ou da Lereby. Além disso, muitos dos novos diretores, roteiristas, além dos atores, já trabalharam com ele na televisão. Estabelecia-se, assim, não apenas o seu retorno para o cinema, como a definição de uma nova identidade para o filme nacional, conforme afirmado em 2001 por ele mesmo.

O “domador de público”, como o intitulou a Carta Capital (2006), soube capitanear para o cinema a vocação que já trazia da televisão: produtos que ratificam o Padrão Globo de Qualidade, em termos técnico-estéticos, e que são voltados para um amplo público de classe média, que não vinha sendo atendida pelo Cinema Brasileiro “tradicional”. Com isso ajudou a atualizar a própria noção de popular, o que já vinha sendo observado no cinema brasileiro da última década (ROSSINI, 2008).

Assim como na televisão, porém, não se restringiu a supervisionar projetos alheios, criando novas formas de negócio no campo do audiovisual. Como diretor artístico da Globo Filmes, participou da produção de *O auto da compadecida* (2000) e de *Caramuru – a invenção do Brasil* (2001), ambos de Guel Arraes, com quem já fizera o seriado *Armação Ilimitada* nos anos 80. Os dois filmes são os primeiros projetos a buscar um modelo de produção compartilhada entre a televisão e o cinema, estratégia que se define anos mais tarde e do qual o drama *Chico Xavier*, dirigido em 2010 pelo próprio Daniel Filho, torna-se o novo expoente desse formato de trabalho.

Invertendo a lógica inicial, passa-se a realizar filmes que são lançados no cinema e que depois, aproveitando a publicidade e o prestígio adquiridos naquela janela maior de exibição, retornam para a televisão em formato de série. Desse modo, obtêm-se o máximo de aproveitamento de um mesmo investimento em produção. A refilmagem de *o Tempo e o Vento*, por Jayme Monjardim, lançada em 2013 no cinema e na televisão, é um dos últimos exemplos desse compartilhamento entre os meios.

O interesse de Daniel Filho, porém, não se restringia à grade televisiva. Após tantos anos produzindo e dirigindo para a televisão, ele retorna à direção de cinema com projetos variados, mas os que mais fazem sucesso são aqueles que resgatam sua vinculação com a comédia. O primeiro sucesso de público é *A Partilha* (2001), comédia dramática que traz Glória Pires como uma das quatro irmãs da trama. Em *A Dona da História* (2004), com Marieta Severo, aprofunda sua relação com o universo feminino, tantas vezes trabalhado na televisão. Segundo ele, este é seu público alvo e é para elas que seus filmes falam, preferencialmente.

É para esse público que as duas comédias *Se eu Fosse Você* (2006) e *Se eu fosse você 2* (2008), são criadas. Juntas levaram dez milhões de espectadores para as salas de cinema, que acompanharam as peripécias do casal, interpretado por Tony Ramos e Glória Pires, que troca de sexo em meio a uma crise conjugal. O sucesso dessa fórmula, tantas vezes reencenada no cinema americano, deu a *Se Eu Fosse Você 2*, a segunda maior bilheteria do cinema brasileiro contemporâneo, atrás, apenas, de *Tropa de Elite 2* (2010), de José Padilha.

É a consagração do modelo de produção técnico-estético proposto por Daniel Filho durante a criação da Globo Filmes, e também a reafirmação do gênero que mais atrai os espectadores das diferentes telas.

## DA TELEVISÃO PARA O CINEMA

Em seu livro, o *Circo Eletrônico* (ano), Daniel Filho expõe sua forma de trabalhar. Após anos atuando em uma grande emissora e mais alguns exercendo sua profissão de forma independente, ele observou a importância de um planejamento bem feito, que leve em conta os custos da produção, o tempo da realização, a planificação das cenas a serem feitas. E, obviamente, uma história que possua pontos de identificação com o público.

Como supervisor de tantas produções ficcionais da Rede Globo, ele sabe que ao se propor um programa é preciso calcular quanto ele custará e quanto dará de retorno. A única exceção, aponta o diretor, são as minisséries, que vão ao ar num horário tardio, dificultando a inserção de merchandising e de outras publicidades, mas que dão prestígio para a emissora e para o grupo que a realiza. Portanto, o retorno pode ser financeiro ou simbólico, mas para investir no segundo é preciso ter uma ‘folga monetária’: “Portanto, emissoras que dependem de dinheiro que entra no dia-a-dia não podem bancar produtos como esses” (DANIEL FILHO, 2003, p. 85).

Como produtor, quer que o plano de filmagem seja cumprido. Para isso,

é preciso ter uma equipe técnica e artística bem afinada, o que o leva a trabalhar com os mesmos profissionais em várias situações. Porém, quando tem pressa, no caso das minisséries, prefere contratar uma equipe de freelances, “pois todos estão preocupados em terminar as filmagens dentro do prazo”. Como diretor, analisa o roteiro, decupa a cena e prepara-se para rodá-la com o mínimo de repetições possíveis. Ele explica que gosta do Take 1, onde há mais naturalidade. Ao mesmo tempo, há aí um fator psicológico: “toda a equipe está muito mais atenta por saber que se trata de um diretor que gosta que saia de primeira” (2003, p. 191). Obviamente que o Take 1 também significa menos custos.

A agilidade que ele desenvolveu em seus 50 anos de televisão, seja na época do ao vivo, seja na dos grandes estúdios, acabou impregnando seu modo de pensar a produção cinematográfica. No Brasil, é difícil de se obter os valores dos custos de produção de um filme, mas se pode saber quanto conseguiram através de leis de incentivo. Assim, conforme o site da Ancine, *Se eu fosse você* captou R\$ 4.298.172,32. Já a sequência *Se eu fosse você 2* captou R\$ 5.425.000,00. Os principais investimentos vieram do Art. 3º. da Lei do Audiovisual. Não é um valor alto para a realização de um filme, que envolve uma equipe grande por um período razoável de tempo, por isso há a necessidade de se planejar bem a produção.

Um modo de minimizar os contratempos é trabalhando em estúdio e finalizando as cenas na pós-produção. Os dois filmes fizeram uso de ambas as estratégias. Utilizaram muitas cenas em estúdios, com cenários pré-fabricados, que facilitavam a movimentação das câmeras. O making of permite ver o constante uso do Chroma key. Como há muita cena interna, essas técnicas são mais facilmente adaptadas. A casa do casal, em especial, é o lugar que mais se repete nos dois filmes, algo que é comum em telenovelas. Alguns personagens secundários também permanecem, como a empregada (interpretada por Maria Gladys), o padre (interpretado por Ary Fontoura) e a filha Bia (interpretada por Lara Rodrigues na Parte 1, e por Isabelle Drumond na Parte 2).

Daniel Filho é explícito sobre como se procede na criação de uma série: “Um seriado deve ter um elenco fixo, com pelo menos 40% da história passada ali. E personagens fixos para que o público os identifique como identificam os personagens de novela. Determinados padrões têm que ser respeitados” (2003, p. 58). Formando os filmes uma sequência (Parte 1 e 2), a repetição faz parte da estética da serialização.

Omar Calabrese (1987), ao falar da repetição, explica que há três noções de repetições que não podem ser confundidas: 1) repetitividade como produção de uma série a partir de uma matriz única; 2) repetitividade como mecanismo estrutural de generalizações de textos; 3) repetitividade enquanto condição de consumo por parte do

público. Interessam-nos as duas primeiras noções, que nos permitem compreender a obra audiovisual.

A primeira noção refere-se à estandartização do produto, que pode ser tanto do produto material quanto do intelectual. O filme pensado como uma história básica que se repete (a troca de corpos), neste caso aponta para a estandartização do produto intelectual. O cinema americano já fez inúmeros filmes usando este mesmo plot (foram trocas de pais e filhos, mães e filhas, vizinhos e vizinhas, etc.). Como base da motivação para a troca de corpo está a incompreensão do ponto de vista do outro, e a necessidade de buscar o melhor entendimento entre as pessoas. *Se eu fosse você*, parte 1 e 2, ao mesmo tempo em que encontra uma lacuna nessa troca de corpos – que é a de casais há muito tempo convivendo juntos e já não mais percebendo o outro cônjuge –, adéqua-se ao modelo de estandartização ao buscar apoio num plot que vem sendo repetido no cinema há pelo menos três décadas.

A segunda noção refere-se à estrutura do produto. Explica Calabrese (1987, p. 44): “Chamam-se repetições, de facto, não só as continuções das aventuras de uma personagem, mas também os recursos semelhantes da história, como os temas ou os cenários-tipo”. Nesse caso observa-se, aqui, os tipos de repetição a que se referia Daniel Filhos: os personagens recorrentes, os lugares por onde eles mais transitam, que é a casa. Sendo uma história familiar, a casa é o palco principal dessa ação. Os dois filmes, aliás, apresentam idênticas cenas de despertar, de mirar-se no espelho, de cafés da manhã. São encenações que fortalecem a assimilação entre as duas histórias, e reforçam para o público a familiaridade em relação àquela família.

Outro aspecto que se repete são os nomes já conhecidos do diretor nas duas equipes, desde os atores que já trabalharam com ele em diversos programas televisivos, até membros da equipe técnica, como a figurinista Marília Carneiro que o acompanha desde a Rede Globo. Essa escolha igualmente reforça a ideia de uma grande família atuando junta para a realização dos dois filmes, com identidades visuais e narrativas semelhantes. Ao mesmo tempo, o sentido de equipe torna-se mais forte. Nos making of dos dois filmes, inclusive, chama atenção as várias imagens de confraternização da equipe pelo trabalho bem realizado, o reforço das relações pessoais, a rememoração dos trabalhos anteriores feitos em conjunto.

Quanto à repetição do tema da história, naquilo que são os personagens-tipos e a antecipação de seus destinos, percebemos o pouco que eles podem se desenvolver psicologicamente na trama, já que estão amarrados a destinos pré-definidos pelo tipo de plot, e também pelo gênero narrativo. Sendo uma comédia romântica, esse destino é ainda mais enfatizado. Por isso temos, na Parte 2, novos casais sendo formados na cena final do casamento de Bia (Isabelle Drummond e Olavinho (Bernardo Mendes)). A lógica

do gênero, nesse caso, prevalece como mais um elemento a reforçar a repetitividade da estrutura do produto. Por outro lado, nos lembra o final feliz das novelas, onde todo mundo se casa ou acaba encontrando um par.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar o cinema brasileiro a partir dessa nova lógica é um desafio que muitas vezes é minimizado. Embora seja comum ouvir da crítica e do público o fato de que muitos dos sucessos atuais se parecem com novelas, a explicação para esse fato quase sempre ficava por conta de apontar a Globo Filmes como a principal responsável desse achatamento estético-narrativo observável em muitos filmes atuais, ou a grande importância que se passou a dar para o desempenho de mercado de um filme, o que é mais amplo do que apenas olhar os rendimentos e o público obtido nas salas de cinema.

No entanto, ao invés de reafirmar o que é visualmente observável, procurei tentar entender uma das possíveis origens das escolhas técnico-estéticas e narrativas que vêm sendo feitas. Foi nessa busca por elementos que se repetem nos filmes com mais de um milhão de espectadores, que o nome de Daniel Filho surgiu em várias das fichas técnicas, seja direta ou indiretamente. Em nenhum dos projetos anteriores que analisaram os compartilhamentos entre cinema e televisão, o nome dele surgiu entre os atores do campo audiovisual.

No entanto, ao analisar os filmes que são sucessos nas salas de cinema, sua figura destacou-se, interligando vários desses atuais “blockbusters” brasileiros. Captá-lo, no entanto, não é tão simples, pois não há muitos materiais disponíveis sobre ele. Seu livro, que foi fartamente usado neste artigo, serviu como uma porta de entrada para suas histórias pessoais e para seu modo de pensar e agir.

Comparar os processos de produção televisiva, que ele descreve em sua biografia, com os de cinema, que precisaram ser inferidos a partir dos próprios filmes e dos making of que acompanham os DVDs, foi a estratégia encontrada para uma primeira aproximação com o material. Com certeza, esse tópico precisa de mais pesquisa e de aprofundamento, em especial na figura desse diretor que, antes de tudo, vem se transformando no grande produtor/supervisor do cinema brasileiro, cargo que exerceu na televisão por mais de trinta anos. Entendê-lo é entender os rumos de sua influência nessa fase do cinema nacional contemporâneo, algo a que ele declaradamente se propôs fazer e fez. Tornou o cinema pop, e mais próximo do público que estava acostumado com televisão.

Afinal, se fazer um cineminha foi a forma de melhorar a qualidade estética

da TV brasileira e garantir de vez o público para os produtos audiovisuais ficcionais televisivos, nos anos 70, talvez inverter a moeda seja a forma atual de revisar a linguagem do cinema nacional e, assim, reaproximá-lo daquele público que o Padrão Globo de Qualidade pedia: a classe média brasileira, sempre conservadora em sua moral e gosto estético.

## REFERÊNCIAS

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.

DANIEL FILHO. **O circo eletrônico**. Fazendo TV no Brasil. 2ed. Revista. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

DANIEL FILHO. **Se eu fosse você**. DVD, 2006.

DANIEL FILHO. **Se eu fosse você 2**. DVD, 2009.

FECHINE, Yvana. O vídeo como projeto utópico da televisão. In: MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil**. Três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras : Itáú Cultural, 2007.

LUNARDELLI, Fatimarlei. **O Psit!** O cinema popular dos Trapalhões. Porto Alegre: Artes & Ofício, 1996.

SOUSA, Ana Paula. O domador de público. **Carta Capital**, Edição 456, 2006.

REVISTA DE CINEMA, Edição 13. São Paulo, maio de 2001.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart Ribeiro; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. História da televisão no Brasil. Do início aos dias de hoje. São Paulo; Contexto, 2010.

ROSSINI, Miriam de Souza. Diferentes concepções de popular no cinema brasileiro. In: AMANCIO, Tunico; HAMBURGER, Esther; MENDONÇA, Leandro; SOUZA, Gustavo. **Estudos de Cinema Socine**, Ano IX. Annablume: São Paulo, 2008, p. 359-366.