

**DESAFIAR A GRAVIDADE**  
incertezas, trânsitos e rumos para quedas.

# Anais de textos completos



SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL – SOCINE

# **Anais de textos completos do XXIV Encontro Socine**

E828

Estudos de Cinema e Audiovisual Socine (24., 2021: Rio de Janeiro, RJ)

Anais de textos completos do XXIV Encontro da SOCINE [recurso eletrônico] / organização editorial Cristian Borges... et al. Rio de Janeiro: SOCINE, 2021.

1.178 p.

Tema: Desafiar a gravidade: incertezas, trânsitos e rumos para quedas.

Evento realizado no período de 25 a 29 de outubro de 2021 pela Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM-Rio, de forma virtual.

ISBN: 978-65-86495-03-4

1. Cinema. 2. Cinema brasileiro. 3. Cinema latino-americano. 4. Cinema - Produção e direção. I  
Título.

CDD 791.43

---

# O baixo orçamento no Brasil como urgência do tempo: o exemplo do cinema gaúcho<sup>489</sup>

Low-budget in Brazil as an urgency of time: the example of Rio Grande do Sul cinema

Miriam de Souza Rossini<sup>490</sup>  
(Doutora – UFRGS)

**Resumo:** O texto problematiza a produção de baixíssimo orçamento nacional, como um projeto político-estético mais ligado à urgência do tempo e à crescente exclusão e desigualdade social, do que a uma vontade de experimentação de linguagem audiovisual. Ao mesmo tempo, percebe-se que essa urgência capta os rastros de um passado cinematográfico, atualizado em novos sujeitos e temáticas abordados. Como exemplo, usaremos filmes gaúchos produzidos pós-2010, e com custos de produção até 500 mil reais.

**Palavras-chave:** Cinema de baixo orçamento, Cinema Gaúcho, Exclusão Social, Projeto Político-estético.

**Abstract:** The article discuss national productions of a very low budget, as a political-aesthetic project more linked to the urgency of time and the growing exclusion and social inequality, than to a desire to experiment with audiovisual language. Same time, this urgency captures the traces of a cinematographic past, updated in new subjects and themes addressed. As an example, will be analyzed productions from Rio Grande do Sul after 2010, with production costs up to 500 thousand reais.

**Keywords:** Low budget cinema, Gaucho Cinema, Social exclusion, Political-aesthetic project.

## A urgência no cinema

Partindo do mapeamento de filmes de muito baixo orçamento, produzidos no Rio Grande do Sul pós-2010, e em diferentes formatos, este artigo pretende destacar um aspecto do projeto de pesquisa “Cinema Brasileiro e a Economia da Dádiva: o baixo orçamento como projeto político estético”, desenvolvido junto ao Grupo de Pesquisa ARTIS - Estética e Processos Audiovisuais, e que contou com o financiamento do CNPq de 2018 a 2021.

489 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: ST Cinema no Brasil: a história, a nescrita da história e as estratégias de sobrevivência

490 - Doutora (História - UFRGS), Mestre (Cinema - USP). Professora Associada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Coordenadora do ARTIS - Estética e Processos Audiovisual. Editora revista Rebeca.

Desde a pesquisa anterior, intitulada “Cinema dos novos tempos: experimentação de formatos audiovisuais narrativos e sua circulação em múltiplas telas” (2015-2020), e a atual, sobre o cinema da dádiva, temos trabalhado com um cinema de baixíssimo orçamento – alguns filmes de longa-metragem do corpus das pesquisas custaram muitíssimo menos de 500 mil reais. No início, essa questão financeira me chamou a atenção, já que havia filmes feitos praticamente sem financiamento, ou contando apenas com a disponibilidade financeira dos próprios membros da equipe. Em grupos de artistas amadores, esta forma de auto-financiamento (BECKER, 2010) é bastante comum, mas no cinema – uma arte cara, mesmo quando é barata – isso não é tão comum. Além disso, nem todos os grupos que trabalhavam assim poderiam ser definidos como amadores. Havia, inclusive, profissionais que estavam no mercado do audiovisual há bastante tempo.

Os debates com realizadores, para entender como eles se organizavam enquanto equipe na produção de baixo orçamento e como negociavam o financiamento, deixaram claros, no entanto, alguns aspectos. Embora para alguns o baixo orçamento seja realmente a única oportunidade de poder realizar, para outros efetivamente era a possibilidade de diversificar suas atividades ou de produzir algo novo sem os limites de instituições financiadoras, ou mesmo os limites de alguns editais. Nas falas, havia uma experiência de urgência, de abordar aspectos sobre os quais ninguém estava falando, enfocando. Expressar mudanças e embates que só podem ser captados numa espécie de risco, de vislumbre momentâneo. E para isso o baixo orçamento constitui um modelo de produção maleável, rápido, sem os limites e as exigências de uma produção formalizada com uma equipe maior, com horários e números de tomadas a cumprir numa diária de filmagem. Essa perspectiva, por sua vez, impacta na estética fílmica, que se torna mais fluída em sua narrativa, em suas escolhas de ambientes e de personagens. Aos poucos, essa forma de filmar vai construindo um conjunto de filmes que partilham de características em comum, conforme pode ser observado nessa nova cinematografia pós-2010, e que já vem sendo chamada de novíssimo cinema brasileiro (IKEDA, 2012). É uma espécie de rastro que fica de momentos passados. Entender essas marcas, e como elas dão a ver uma nova experiência de político e de sensível partilhado (RANCIÈRE, 2005) no cinema brasileiro, tem se tornado a questão de fundo das pesquisas do ARTIS.

Observa-se que, no Brasil, o cinema ocupa um lugar de luta política, por diferentes identidades, representações, visibilidades. Mais do que o culto da arte, há uma urgência por partilha de questões que não encontram voz em outras mídias hegemônicas. Desse modo, o baixo orçamento como expressão de um cinema independente, de margens, de garagem, de guerrilha, do pós-industrial (entre outras tantas denominações possíveis) se constitui num modelo para tensionar as práticas de representação. Como hipótese inicial para este texto, pensamos que sua ampliação no Brasil está ligada a uma crescente exclusão e desigualdade social – inclusive desigualdade de representação e de visibilidade –, para além de uma vontade de experimentação de linguagem audiovisual. Talvez por isso a temática costume atrair mais debates do que a forma do filme. Ao mesmo tempo, esse cinema do presente

se vincula ao passado da nossa cinematografia, a partir de onde observamos os rastros do passado e do pertencimento a uma história que, em geral, se traduz como luta política no campo do simbólico.

Em nossos mapeamentos, o ano de 2010 tem aparecido como uma espécie de divisor de águas em artigos e pesquisas recentes sobre o cinema brasileiro, e não é por acaso. Pensando a partir de Benjamim (1996) e suas teses sobre a história, poderíamos dizer que 2010 nos permite ler a contrapelo a história do cinema brasileiro, pois muitas das questões de fundo da nossa cinematografia começam a ganhar nova roupagem neste momento em que as mudanças tecnológicas, que foram sendo estabelecidas em pouco mais de vinte anos, estão bem delineadas. E além de alterar as práticas de produção, as mudanças alteraram também as práticas de distribuição, exibição e consumo (ROSSINI, 2015). Algo que se mostrou fundamental neste contexto de pandemia, em que todos fomos empurrados para o online.

Em especial desde 2010, por exemplo, não se discute mais se o cinema é apenas em película ou se em digital também serve; se ver um filme é sinônimo de assisti-lo em uma sala de cinema, ou se é válido assisti-lo no streaming. Afinal, se levarmos em conta os públicos em uma sala de cinema e em plataformas online, vamos ver a diferença nos números. E teremos que redefinir o que se entende, ou não, por “sucesso de bilheteria”.

Nas últimas pesquisas, entretanto, observamos que o baixo orçamento se consolidou como um tipo de prática produtiva – embora não o único (ROSSINI, et al, 2016) – devido à rapidez do processo, da captação à finalização e à circulação, o que coincidiu com as demandas da urgência do tempo e das questões do presente. Em nossa pesquisa anterior, sobre o cinema na web, já observávamos como as mudanças tecnológicas ampliaram os sujeitos produtores, que se espalharam pelos mais longínquos lugares do País. E essa produção descentralizada e redefinidora de imagens circulantes sobre locais, povos, costumes, estabelece novos discursos e sujeitos dos discursos, deixando clara a necessidade de se falar de assuntos que estavam ausentes dos grandes meios de comunicação, e mesmo de um cinema que se pensava mais engajado e combativo socialmente.

Neste contexto, temos levantado algumas questões: será que essa urgência, hoje, diz mais sobre os desdobramentos existenciais do sujeito inserido em contextos sociais diversos do que sobre as demandas do próprio cinema? Será que a violência e a exclusão social, que são ainda perceptíveis em obras fílmicas do cinema nacional, são rastros de práticas discursivas de um passado cinematográfico atualizados em novos sujeitos representados e nas temáticas abordadas? E como as novas experiências estéticas e de consumo audiovisual impactam as atuais produções?

Essas são questões que atravessam a pesquisa como um todo, mas que vou tentar circunscrever um pouco aqui. E o cinema feito no Rio Grande do Sul, pós-2010, enquanto cinema periférico e contraditório entre práticas e discursos, será o objeto para testar essas questões. Ao final, para desdobrar esses aspectos a partir de um objeto, vamos analisar o curta-metragem de Diego Tafarel, *Pobre Preto Puto* (2016).

## O cinema da urgência

Para compreendermos o cinema feito no RS pós-2010, mapeamos inicialmente os lugares onde se produziam filmes, para sairmos do centralismo de Porto Alegre. Nesse mapeamento, levamos em conta aspectos do que acabamos chamando de elementos para formação de uma ambiência cinematográfica: a) *existência de cursos de comunicação ou de audiovisual*, que fomentem o interesse na produção e na pesquisa em audiovisual e cinema; b) *a existência de festivais de cinema*, fossem para produções amadoras, como as estudantis, ou profissionais, pois, assim como os espaços de ensino, os espaços de festivais favorecem o debate sobre o campo do cinema, de modo mais alargado, e sobre as obras em si, e, por fim, c) *a existência de uma rede de produção*, constituída a partir de produtoras de audiovisuais e de profissionais, que permitisse a viabilização dos projetos fílmicos. Essas redes se mostraram importantes também para a identificação de temáticas para os filmes, para a preparação da produção e para a sua viabilização financeira, já que alguns projetos contam com pequenas verbas de editais municipais ou de editais que não são exatamente para filmes (alguns são para o resgate de história ou de memória, por exemplo). No entanto, como observamos na discussão sobre a economia da dádiva, em que pensamos o filme como elo de uma troca com a sociedade (ROSSINI, 2020), em produções de muito baixo orçamento é comum os próprios envolvidos entrarem com verbas pessoais, de suas outras fontes de renda, para realizar a produção ou para finalizá-la. Importante enfatizar, também, que no Rio Grande do Sul vários profissionais do campo do audiovisual são professores e pesquisadores universitários, ou são publicitários que trabalham com o audiovisual, ou possuem pequenas produtoras que desenvolvem os mais diferentes projetos audiovisuais para quem os contratar, podendo ser uma emissora de televisão, um partido político, uma banda, ou um sindicato, por exemplo.

É por isso que fomentar a ambientação cinematográfica é importante como forma de sustentação do próprio mercado audiovisual. No Estado, as cidades onde essa ambientação cinematográfica aparece melhor delineada são, além de Porto Alegre, Caxias do Sul, Santa Cruz do Sul, e também Pelotas. Outras cidades, como Santa Maria e Bento Gonçalves, caminham para essa organização do campo, inclusive com o forte vínculo entre pesquisas acadêmicas e produções audiovisuais.

Nesse novo arranjo produtivo, com foco nas redes colaborativas, algo que também observamos é que os grupos não estão mais em busca de lançar um primeiro longa-metragem como forma de se firmarem no campo do cinema, pois no discurso desses novos realizadores isso aparece como superestimado para garantir prestígio ou reconhecimento. A partir dos mapeamentos, observamos que para esses novos profissionais o modo de pensar a produção de cinema está ligado a esta questão da urgência do tempo. Ou seja, são os assuntos que precisam ser abordados, registrados, da forma que for possível, para depois serem transformados em um produto finalizado, acabado. Essa urgência, ao mesmo tempo em que abre mão do longa como formato privilegiado, debruça-se sobre os formatos de curta e de média-metragem – não só pela questão financeira, mas também pela rapidez em finalizá-los e fazê-los circular, em festivais e mostras, em debates e também em plataformas

online. A cineasta Thais Fernandes, por exemplo, abertamente aponta essas razões para se definir pelo curta-metragem, formato que a tornou reconhecida com o filme *Um corpo feminino* (2018). E é também com o curta-metragem e o média-metragem que a professora de cinema e cineasta Cíntia Langie tem construído sua carreira. Em seu depoimento para a pesquisa, ela fala do encantamento que o cinema produz e das “loucuras” que se faz para contar determinadas histórias, mas que sem as redes para apoiar nesta tarefa isso é quase impossível.<sup>491</sup>

## Um filme urgente

Como um exemplo do cinema gaúcho acerca dessa produção na urgência, vou abordar um pouco da experiência de Diego Tafarel e de seu curta-metragem *Pobre Preto Puto* (2016). Ele é sócio da produtora Pé de Coelho Filmes, localizada em Santa Cruz de Sul, cidade onde graduou-se em Produção em mídia audiovisual/cinema pela unisc, e onde mantém um festival de cinema universitário. Em 2019, Diego foi um dos participantes do evento de extensão que organizamos a partir da pesquisa, a Mostra de Cinema de Baixo Orçamento no RS. Na ocasião, foram exibidos alguns de seus filmes e tivemos a oportunidade de conversar sobre a experiência de produção do premiadíssimo *Pobre Preto Puto*, que aborda a vida de Vilnes Gonçalves Flores Junior, o Nei D’Ogum, pai de santo e ativista dos direitos LGBTQ+. Os dois se conheceram em 2014, enquanto Diego fazia um filme sobre a avó de Nei, que participou de movimentos feministas nos anos 1960. A aproximação entre eles fez com que Nei propusesse a Diego ir a Santa Maria, onde morava, para o cineasta poder registrar as ações pelas quais ele, Nei, lutava.

Diego não tinha laços em Santa Maria para fazer essas filmagens, mas foi atrás de redes e se organizou para ficar lá uns poucos dias e acompanhar Nei pela cidade e pelos seus lugares de memória, como os lugares de onde ele foi expulso por morar com seu companheiro Ricardo; onde teve sua casa incendiada, tendo que inclusive ir morar embaixo de uma ponte para não se separar do companheiro. Em 20 anos juntos, Nei e Ricardo tiveram que se mudar 32 vezes! Dessa forma, os espaços da cidade são também o espaço da exclusão daquelas pessoas que não são aceitas pelos vizinhos e pela família, e que são constantemente perseguidas pela polícia por serem sujeitos suspeitos, sempre. A exclusão dentro da exclusão. Além das filmagens, a produção do filme trabalhou com a pesquisa em arquivo dos temas e questões que Nei trazia à tona. Imagens de Nei nos lugares misturam-se com fotos de álbuns do próprio Nei e recortes de jornais.

Para um filme de quinze minutos, achar uma expressão estética que ajudasse a potencializar as lacunas foi um debate entre realizador e seu sujeito do discurso, o Nei, que não é um objeto de discurso, mas alguém que interfere no filme que está sendo feito sobre suas experiências. Assim, mais do que a produção de um documentário, há uma proposta de ensaio fílmico, que mistura falas, lugares, fotos, arquivos de jornais, entregando ao espectador algo além de uma trajetória de vida. Entrega uma experiência de vida.

491 - Algumas das falas foram transformadas em vídeo, que podem ser acessados pelo Facebook do CineF, como essa de Cíntia Langie (2019), mas outras edições foram paralisadas por conta da pandemia. Disponível em Facebook



E assim, como num processo de guerrilha, o filme foi finalizado, gerando grande repercussão nacional e internacional, e recolocando socialmente o Nei D'ogum dentro da própria cidade em que habitava, de forma combativa e invisível, há tanto tempo. A Santa Maria conservadora e com laços militares, base da 3ª Divisão do Exército.

Quando Nei morreu, em 2017, vários jornais reconheceram a importância social daquele sujeito que, mesmo favelizado, excluído, perseguido nunca abriu mão de sua luta ou de sua dignidade de vida, e nem do amor de sua vida.

## Referências

BECKER, Howard. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros da Horizonte: 2010.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. 7ed. 10ª. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996 (obras escolhidas, vol. 1).

IKEDA, Marcelo. O novíssimo cinema brasileiro. *Cinémas d'Amérique Latine*, n.20, 2012, p. 136-149.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROSSINI, Miriam de Souza. Cinema de baixo orçamento no Rio Grande do Sul e a economia da dádiva. In: *Anais de Textos Completos do XXIII Encontro SOCINE* [recurso eletrônico]. São Paulo: SOCINE, 2020, p. 935-940.

ROSSINI, Miriam de Souza et al. Tendências do Cinema Brasileiro Contemporâneo. Modelos de produção e de representação. *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, FAMECOS/PUCRS, v.21, n.35, 2016, p.2-11.

ROSSINI, Miriam de Souza. Possibilidades de ubiquidade no audiovisual contemporâneo. In: *A*

*televisão ubíqua*, Covilhã: LabCom, 2015. p. 235-252.