

sessões do MAGINÁRIO

VOL. 21 | N. 35 | 2016 | <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3710.2016.1>



CURTA NOSSA
PÁGINA



Crédito: Control, Pawel Kuczynski, 2016.

P. 2

Tendências do Cinema Brasileiro contemporâneo: modelos de produção e de representação

Miriam de Souza Rossini, Vanessa Kalindra Labre de Oliveira, Bibiana Nilsson e Guilherme Fumeo Almeida

P.12

Jogos Olímpicos de 2016: a celebração do "viver junto" nos filmes feitos para a candidatura do Rio de Janeiro

Paula Regina Puhl, Nelson Todt, Fábio Chelkanoff Thier e Vinicius Mano





P. 31

Pokémon, gotta catch them all: comunidade, jogo e memória

Camila Freitas e Mariana Amaro

Tendências do Cinema Brasileiro contemporâneo: modelos de produção e de representação

Tendencies in Brazilian Contemporary Cinema: models of production and representation

Miriam de Souza Rossini¹ , Vanessa Kalindra Labre de Oliveira² , Bibiana Nilsson³ ,
Guilherme Fumeo Almeida⁴ 



**AUTORES
CONVIDADOS**

Resumo

Este artigo aborda três modelos de produção observáveis hoje no cinema brasileiro contemporâneo: de coproduções com a televisão, de coproduções internacionais e de baixo orçamento. Cada modelo de produção é analisado a partir de um exemplo fílmico: *Se eu fosse você 2* (Daniel Filho, 2009), *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2014) e *Castanha* (Davi Pretto, 2013). Procura-se, com isso, tensionar o que se entende por cinema brasileiro atualmente, já que a diversidade de modelos de produção leva, também, a uma diversidade estético-narrativa e de estilos de representação.

Palavras-chave

Cinema brasileiro; modelos de produção; coprodução com televisão; coprodução internacional; baixo orçamento.

Abstract

This article explores three different models of film production which can be observed in Brazilian Cinema today: co-productions with television broadcasting companies, international co-productions and low-budget films. Each one of these models is presented here through a filmic example: *If I Were You 2* (Se eu fosse você 2, Daniel Filho, 2009), *Future Beach* (Praia do Futuro, Karim Aïnouz, 2014) and *Castanha* (Davi Pretto, 2013). The aim hereby is to tense what is understood nowadays by Brazilian Cinema, since the diversity in production models leads to an aesthetic-narrative diversity in styles of representation as well.

Keywords

Brazilian cinema; models of production; co-productions with television broadcasting companies; international co-production; low-budget.



Cinema brasileiro, cinemas brasileiros

Desde os anos 1960, a predominância no cinema brasileiro em longa-metragem, ficcional, foi de filmes de baixo orçamento, com equipes reduzidas e que tematizavam o real. Embora houvesse outras produções, dos mais diversos gêneros, como filmes de reconstituição histórica, comédias, policiais, dramas e melodramas, foram os filmes sobre a realidade brasileira que ganharam o imaginário do público sobre o que era o cinema brasileiro (Rossini, 2007). Também os anos de 1960 definiram para o nosso cinema a função de ser bem cultural, e não bem de consumo. Ou seja, a função crítica, pedagógica, reflexiva vinha antes da fruição estética ou puramente de entretenimento. O resultado foi a perda do público, apesar de haver uma lei que garantisse a sua exibição nas salas de cinema.

A crise dos anos 1990 fez ruir o modelo anterior de produção e distribuição, e junto os estilos estético-narrativos, embora não completamente a tematização sobre o real. Foi apenas após os anos 2000 (ou a partir do que se convencionou chamar de Pós-Retomada) que esta tradição começou a ser tensionada por outras tendências de representação, amparadas por outros modelos de produção. As mudanças tecnológicas, a reafirmação do cinema de gênero e as aproximações com a televisão redefiniram nosso cinema nos últimos quinze anos. Além disso, a abertura para novos mercados audiovisuais, que possibilitaram o trânsito de atores, atrizes, técnicos, diretores fez com que a produção nacional definitivamente saísse do seu nicho. Hoje, além desses trânsitos pessoais, as coproduções internacionais não são mais raridades.

Por isso, pensar o cinema brasileiro não é mais falar apenas do cinema da fome, ou do escracho ou da marginalidade. Outras formas estético-narrativas passaram

a ser reconhecidas pelo público, embora nem sempre pelos pesquisadores ou críticos de cinema. Também as formas de se produzir os filmes no País mudaram. Ao lado de filmes feitos quase artesanalmente, por uma equipe reduzidíssima, há experiências de produções com orçamentos mais generosos e com uma maior especialização na equipe técnica, integrada por um número maior de pessoas do que apenas a turma de amigos. Com produções que atendem aos mais diversos gostos, interesses e expectativas, apresenta-se um panorama multifacetado de produções que deixa entrever que a experiência de se fazer cinema no Brasil mudou bastante nos últimos anos.

Se antes o cinema sobre a margem ocupava o centro da cinematografia no País, fazendo com que houvesse quase que uma obrigação de se falar sobre os nossos problemas sociais, hoje a diversificação nos modelos de produção permitiu que também os modelos de representação e estético-narrativos pudessem se diversificar. E com isso as temáticas abordadas igualmente se expandiram. O resultado desse processo é que hoje, ao lado de filmes feitos para pequenas salas ou salas, há aqueles que são feitos para as grandes plateias em salas de *shoppings centers*, ou com equipe internacionais e com personagens falando vários idiomas. Entender que todas essas produções fazem parte do campo do cinema brasileiro é o novo desafio.

E é este o objetivo deste artigo. Partindo de três exemplos recentes, pretendemos problematizar esse imaginário sobre o cinema brasileiro a fim de dar visibilidade ao fato de que nossa cinematografia sempre foi plural, em estilos estético-narrativos e em modelos de produção. O megassucesso de Daniel Filho, *Se eu fosse você 2* (2009), nossa quinta maior bilheteria segundo dados da Ancine, é uma continuação que nos auxilia

a pensar as atuais relações do cinema brasileiro com a televisão, e o modelo estético-narrativo de consumo para as grandes plateias. O introspectivo *Praia do Futuro* (2013) traz à cena um diretor Karin Aïnouz, acostumado a produzir em diferentes países e, por isso mesmo, a desenvolver projetos em parcerias internacionais. Já *Castanha* (2015) é o primeiro longa-metragem de Davi Pretto, um jovem diretor recém-formado que realizou seu filme com muito baixo orçamento, tensionando os limites de gênero que esse modelo de produção tem suscitado no Brasil.

Coprodução com a televisão: a comédia romântica *Se eu fosse você 2*

Se há um gênero que sempre atraiu público no cinema brasileiro é a comédia. E atualmente ela se recoloca como uma das principais tendências das produções *mainstream*, ou seja, aquelas que em função de seu apelo popular ou da grande articulação entre os eixos da produção, distribuição e exibição, além de complexa rede de marketing para divulgação do trabalho, conseguem dominar o circuito das salas comerciais, atraindo um número expressivo de espectadores. Embora outros gêneros tenham tradição no país, as comédias ainda imperam no Brasil como as principais representantes desse setor, movimentando o campo do cinema com alta produtividade e grande retorno de público e capital. E com isso emplacam, inclusive, a produção de sequências fílmicas.

Hugo Carvana já havia seguido essa trilha com *Vai trabalhar, vagabundo* (1973) e *Vai trabalhar, vagabundo 2* (1991). No entanto, é a partir dos anos 2000 que várias sequências deixaram claro que há público para essas produções que se adaptam ao que Wyatt (2006) descreve como *High Concept*: tema do filme definido



em poucas linhas, dialogando com os gêneros narrativos estabelecidos; presença de atores ou de celebridades conhecidos; identidade visual que resume a proposta e a identidade do filme de modo claro e objetivo; trilha musical pop que impulse as vendas; narrativas de fácil compreensão com poder de marketing; ênfase no estilo e na associação deste com o potencial mercadológico da obra; divulgação e lançamento de saturação em diversas plataformas; exploração de refilmagens (*remakes*) e sequências.

Nosso exemplo, *Se eu fosse você 2*, encaixa-se perfeitamente nessas características. Dirigido por Daniel Filho e lançado em 2009, é uma sequência de outro grande sucesso do diretor: *Se eu fosse você*, exibido em 2006 e que alcançou 3.644.956 espectadores, tornando-se o filme mais visto daquele ano e desde então ocupando uma posição entre as dez maiores bilheterias do cinema brasileiro. A fábula dos dois filmes – a troca de corpos – é bastante conhecida do grande público, pois já foi vista várias vezes em produções estadunidenses como *Um dia muito louco* (Gary Nelson, 1976) ou sua refilmagem *Uma sexta-feira muito louca* (Mark Waters, 2003), *Tal pai, tal filho* (Rod Daniel, 1987), *Flertando com o inimigo* (Megan Simpson Huberman, 1996), entre tantos outros similares.

Produzido pela Total Entertainment em parceria com a Lereby Produções e a Globo Filmes e distribuído pela Fox Film do Brasil, *Se eu fosse você 2* contou com uma grande estrutura, destoando do cenário majoritário no país (Silva, 2011). Orçado em R\$ 5.751.946,74, 94% do valor, entretanto, foi arrecadado através de leis de incentivo fiscal, como aponta Karine Ruy (2011), e o restante obtido com o apoio da Redecard e o patrocínio da SKY e do BNDES. Em 2013, o presidente da Ancine, em entrevista para o

jornal *Estadão*¹, esclarecia que “o orçamento médio [de uma produção cinematográfica brasileira] ainda gira em torno de R\$ 4 (milhões), R\$ 5 milhões”. Então os valores de *Se eu fosse você 2* são compatíveis com a média das produções.

Algo que talvez destoe, conforme apontado por Ruy (2011), é que o filme contou oficialmente com duas semanas de pré-estreia, entre 19 de dezembro de 2008 a 1º de janeiro de 2009, entrando em cartaz com 263 cópias, distribuídas em 315 salas de cinema. Com o bom desempenho nas bilheterias, cópias extras do filme foram sendo realizadas no decorrer do período de exibição, sendo que, segundo a autora (2011, p.124), o “auge de cópias e salas é registrado na quinta semana (30 de janeiro a 5 de fevereiro), quando o filme ocupou 310 salas com 310 cópias” contribuindo para seu intenso sucesso de público. Apesar de ser uma sequência, alcançou 6.112.851 espectadores² e uma renda bruta de R\$ 50.543.885,00, tornando-se o quinto filme brasileiro mais visto na história da cinematografia nacional, atrás somente de *Os dez mandamentos, o filme* (Alexandre Avancini, 2016), *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro* (José Padilha, 2010), *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976) e *A dama do lote* (Neville de Almeida, 1978).

Além das estratégias de lançamento e de ocupação das salas de cinema, adequadas ao *High Concept*, podemos também inferir que o resultado é, também, fruto da expertise do seu diretor Daniel Filho, um reconhecido “fazedor” de sucessos (Rossini, 2014). Ao longo de mais de sessenta anos, atuou como produtor, ator e diretor, tanto de programas de televisão quanto de cinema e, em diferentes funções, possui em seu currículo mais de 50 filmes, 60 novelas e 19 seriados. Depois de quase quatro décadas dedicadas a

TV, grande parte delas à Rede Globo de Televisão, migrou definitivamente para a sétima arte no final dos anos 1990, dentro do contexto da Retomada do cinema nacional, abrindo sua própria empresa no ramo: a Lereby Produções. Desde então, dirigiu dez longas-metragens – dos quais sete são comédias.

Em *Se eu fosse você 2*, Daniel Filho escreveu o argumento da trama e, ao lado de Iafa Britz, Marcos Didonet, Vilma Lustosa e Walkíria Barbosa, também foi produtor do filme, reunindo o elenco de atores consagrados, especialmente, na televisão brasileira: Tony Ramos, Glória Pires, Cassio Gabus Mendes, Marcos Paulo, Ary Fontoura, Chico Anysio. Atrelado à ideia de que “existem signos, ou símbolos, que os atores representam para o público, e, dependendo do símbolo, o público antevê a história”, isto é, que “é uma arte usar bem essa ‘simbologia de cada ator’” (Filho, 2003, p.160), Daniel Filho utiliza a trajetória profissional do elenco e o carisma que desenvolvem em papéis específicos para compor uma equipe de grande apelo popular. Assim, o peso dos artistas contribui para o marketing do filme, fomentando o desejo do público por meio de perfis previamente definidos e aprovados.

Abusando de cenas em estúdios, interpretação realista e decupagem que respeita o *raccord*, produzindo efeito de continuidade espaço-temporal e linearidade narrativa, o filme se fundamenta no que Ismail Xavier (2005) denomina de *transparência narrativa*, que consiste no ocultamento máximo da técnica e do aparato cinematográfico, em função da ilusão catártica do espectador. E dentro deste modelo de representação, apresentada como uma realidade autônoma, evita-se promover discussões amplas, centrando-se em questões próprias do cotidiano individualizado (Seligman e



Santos, 2007). Explora-se, pois, o indivíduo e seus problemas pessoais descolados de qualquer cotidianidade social, e sem que isso altere a lógica dos papéis políticos dos sujeitos em coletividade.

Assim, coadunando-se com a trajetória artística do diretor, e de parte de sua equipe, *Se eu fosse você 2* se fundamenta no imaginário que reconhecemos das muitas produções televisivas assinadas pelo diretor, em que há a ocultação dos indícios da realidade e o afastamento dos elementos narrativos que enaltecem o efeito de real, estratégias discursivas típicas do cinema nacional desde os anos 1960. Em função disso, Helena (Glória Pires) e Cláudio (Tony Ramos) acabam sendo construções estereotipadas de uma classe média que não dialoga com o Rio de Janeiro, pois o discurso fílmico tende a não enquadrar aspectos próprios da grande cidade, como o contraste social das praias da zona sul com as favelas cariocas. Não por acaso, não há no filme referências à pobreza, nem tampouco à população negra, ainda que esta seja maioria no Brasil, focando-se essencialmente em uma determinada representação da classe média, próprias para os filmes *high concept*.

Embora tenha visto no cinema nacional uma lacuna em relação à representatividade da classe média, Daniel Filho se atém a este tipo de representação também como uma estratégia para o alcance de um grande público. Evitar a abordagem de temas que interessam fundamentalmente aos polos da cadeia social é evitar cair no gosto de um público grande, mas pobre o suficiente para não ter acesso aos preços cada vez mais caros dos ingressos dos filmes, ou rico o bastante para se restringir a uma pequena parcela do país e fracassar nas bilheterias. Assim, seguindo a lógica da indústria cultural, a comédia romântica para grande consumo vai se fundamentar no que Edgar Morin (1997) chamou

de “público médio”. Padronizando o perfil dos personagens e o seguimento das tramas em códigos e convenções poucos atualizados, o cinema, como um importante meio que age na cultura das massas, encontra no público médio um denominador comum frente à diversidade de classes sociais e de interesses culturais no país. Assim, “a homogeneização visa a tornar euforicamente assimiláveis a um homem médio os mais diferentes conteúdos” (Morin, 1997, p.36).

Desta forma, o foco da produção cinematográfica de Daniel Filho é o grande público e, para tal, faz uso das diversas estratégias aqui abordadas. Seu modelo de produção também é adequado ao de representação. Por isso, como ele mesmo afirma (Filho, 2003), destaca-se a importância dada à agilidade do processo, uma vez que o diretor tem como premissa a decupagem prévia de seus filmes e a gravação das cenas no primeiro *take*. E isso é facilitado pelo uso de estúdios e de atores e atrizes provenientes da televisão, onde essas características são comuns. Pesa a seu favor, ainda, seu modelo de representação que, como discutido, fundamenta-se nas experiências do cotidiano e neutraliza as diferenças no intuito de atingir o máximo possível de pessoas. Como resultado desta postura, *Se eu fosse você 2* marcou a história do cinema nacional, e seu sucesso foi tão grande que gerou, em 2013, uma série homônima, produzida pela Total Filmes e exibida no canal fechado Twentieth Century Fox do Brasil em duas temporadas. Além disso, o filme *Se eu fosse você 3* está em processo de produção, demonstrando a grande aceitação do público por comédias nestes moldes e o alcance das produções *mainstream* no país.

Coprodução internacional: o road movie existencial *Praia do Futuro*

Outra tendência que também deixou marcas no cinema nacional é a coprodução internacional, acelerada pela globalização. Nos últimos dez anos, de acordo com dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, o número de coproduções entre o Brasil e outros países cresceu exponencialmente, passando de *uma* coprodução em 2005 para o recorde de *vinte*



CONFIRA O TRAILER DO FILME



Figura 1: Cartaz do filme *Praia do Futuro*.

Fonte: Adorocinema.



Figura 2: Cena do filme *Praia do Futuro*.

Fonte: *Cinema10*.

e uma em 2013³. Tal crescimento implica uma mudança significativa não apenas no modo de produção e de distribuição dos filmes, que acabam tendo acesso a um número sensivelmente maior de salas de cinema⁴, mas também no que diz respeito ao conteúdo dessas produções. Histórias binacionais envolvendo duas ou mais culturas passam a ser frequentes, diferenciando-se, portanto, das narrativas que se passam exclusivamente em território nacional, falado em português e com personagens brasileiros.

Embora as interações entre culturas no cinema nacional não sejam incomuns – e o prestigiado ítalo-franco-brasileiro *Orfeu do Carnaval*, do diretor francês Mar-

cel Camus, é um exemplo –, os encontros interculturais se fazem mais presentes no cinema brasileiro a partir da década de 1990. Filmes como *A Grande Arte* (Walter Salles, 1991), sobre um fotógrafo estadunidense no submundo carioca, e *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camuratti, 1995), que relata a vinda da família real portuguesa para o país, são apenas algumas das produções daquela época. Em oposição a estes, temos ainda os filmes sobre os brasileiros que emigram para outros países. Atravessando as fronteiras nacionais, *Terra Estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995) conta a história de suspense e amor entre Alex e Paco, imigrantes brasileiros em Portugal, e *Jean Char-*

les (Henrique Goldman, 2009), que apresenta a história verdadeira do brasileiro assassinado pela polícia inglesa. Assim, como afirma Andréa França (2010), a presença do estrangeiro no cinema nacional não é tão recente, mas sua expansão enquanto temática e como modelo de produção talvez seja um possível reflexo do próprio processo de globalização, com a entrada maciça no país de empresas estrangeiras, somado à própria emigração de brasileiros.

Para a autora, no entanto, a principal diferença entre os filmes realizados nos anos 1990 para os mais recentes é a abordagem da alteridade, das fronteiras culturais. Enquanto antes o “outro” (estrangeiro) era facilmente identificável e “diferenciável”, nas obras atuais essas marcações não são claras, como em *Meu País* (André Ristum, 2011) e *Estação Liberdade* (Caíto Ortiz, 2013). Elementos nacionais e estrangeiros começam a se mesclar, e as distâncias entre culturas tornam-se cada vez menos visíveis: a fronteira se transforma em um território em si, no qual contextos anteriormente separados se encontram e se misturam, explorando a perspectiva da ambiguidade (França, 2010).

Reconfigura-se, pois, a noção de identidade nacional – a própria “comunidade imaginada” e que serve de base para o sentimento de nacionalismo (Anderson, 2008). As personagens pertencem a mais de uma cultura ou convivem em ambientes multiculturais, nos quais se reconfiguram as questões referentes à nacionalidade e ao pertencimento, fixando-se em um espaço indeterminado. Sem suscitar piedade ou compaixão, os protagonistas desses filmes são construídos a partir de enfrentamentos, negociações: “no centro desta representação estão seres singulares e seus encontros, relações subjetivas que implicam lacunas, vazios” (França, 2010: 232). Não estão em pauta, nessas abordagens,



problemas coletivos ou questões sociais, como a desigualdade econômica e a violência, mas sim os sujeitos.

Nessa linha “intimista” da cinematografia brasileira recente podemos encontrar a obra do diretor argelino-brasileiro Karim Aïnouz, que realizou vários de seus filmes em coproduções com parceiros estrangeiros. Dentre os projetos do diretor que envolveram mais de um país, podemos citar, entre outros: *Madame Satã* (2002, coprodução brasileira e francesa); *Céu de Suely* (2006, em que foram usados recursos oriundos do Brasil, de Portugal, da Alemanha e da França) e *Praia do Futuro* (2014, que é a primeira coprodução oficial entre Brasil e Alemanha). Em um possível reflexo desse envolvimento internacional, os filmes de Karim trazem recorrentemente personagens inquietas, que rompem fronteiras para reconstruir suas vidas. *Praia do Futuro*, o longa mais recente do diretor, estabelece a extensão da diáspora das personagens de Karim para além do território nacional.

Com custo estimado em mais de R\$ 6 milhões, internamente o filme foi contemplado com investimentos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) no valor total de R\$ 2,23 milhões, sendo R\$ 1 milhão pela Chamada Pública Prodecine 02/2009 e R\$ 1,23 milhão na Chamada Pública Prodecine 04/2012, destinada à complementação do orçamento de produção⁵.

Por todo o filme, vemos as marcas da coprodução teuto-brasileira. *Praia do Futuro* tem como cenário inicial a Praia do Futuro (localizada em Fortaleza), onde o salva-vidas Donato trabalha e vive com o irmão Ayrton. Em um salvamento, Donato resgata Konrad, um alemão que é piloto de moto velocidade, mas não consegue salvar o amigo dele, Heiko. A tragédia aproxima Donato de Konrad; os dois se apaixonam e Donato segue seu parceiro, deixando para trás o irmão mais novo e a família. Oito anos depois, Ayrton se aventura em Berlim, na busca do

irmão desaparecido, seu grande herói.

De acordo com Karim, trata-se de uma história sobre o amor entre homens (entre irmãos e entre amantes), impulsionados pelo desejo do outro, do risco, de sair de seu lugar e ver o mundo. O movimento, no sentido literal e metafórico, é uma constante nas três personagens e, simbolicamente, uma salva a outra, ajudando-a a se reerguer e a continuar sua jornada: Donato salva Konrad do afogamento, e é salvo para viver sua sexualidade com liberdade na Alemanha. Com medo de não ser aceito, no entanto, desaparece, abandonando sua família e sua história no Brasil. É Ayrton, então, que ressurgue para resgatar o irmão, auxiliando-o a fazer as pazes com seu passado.

Intensificando o movimento e a transposição de fronteiras, a interculturalidade permeia o filme desde a sua produção: 60% dele se passa na Alemanha (principalmente em Berlim) e 40% no Brasil (em Fortaleza). De acordo com Karim, no livro sobre o filme que havia sido disponibilizado online em 2015⁶, os dois lugares têm em comum as locações vazias e a imprevisibilidade. Berlim é uma cidade que, devido às duas Guerras Mundiais, à queda do Muro e aos posteriores planos de modernização, já teve partes suas destruídas e reconstruídas. Praia do Futuro, por sua vez, pelo alto índice de salinidade e o poder corrosivo da maresia, e pelo vento que sopra da praia para o continente, não tem muitas construções a sua volta. Dadas as condições naturais, não se sabe o que será do lugar; o mesmo se pode dizer de Berlim, uma cidade em constante reconstrução.

No mesmo *e-book*, Felipe Bragança, co-roteirista do filme, explica que Karim queria mostrar no cinema a imagem do imigrante brasileiro “não como um miserável ingênuo sem opções econômicas, mas como um ser cheio de desejo e sonhos”. As características peculiares

de cada local servem de metáfora para o processo de transformação do protagonista, que parte de uma realidade emocionalmente “carregada” (a responsabilidade de sua função de salva-vidas e de homem mais velho na família – o pai é uma figura ausente), para uma cidade que, assim como a personagem, precisa se reinventar.

A escolha das duas cidades dialoga com a trajetória do próprio diretor, que passou a infância na Praia do Futuro e atualmente reside em Berlim. Karim também é, portanto, um imigrante, assim como Donato. Ficção e realidade se misturam: o efeito de real dentro da tela dialoga diretamente com a realidade fora do cinema – ajudado pelas locações reais, pelos planos longos e sem cortes e os inúmeros *raccords*. No entanto, ao saber que Donato, de certa forma, repete a trajetória de Karim, o espectador fica sem poder distinguir o que é puramente ficcional do que é histórico na vida do diretor.

Em uma entrevista à empresa de radiodifusão estatal alemã Deutsche Welle, Karim declarou que a realização da coprodução foi necessária para que o filme se concretizasse. O estabelecimento do acordo para produção conjunta, entretanto, foi apenas um primeiro obstáculo. Dirigir uma equipe formada por brasileiros e alemães foi um desafio mesmo para Karim, que já vive há alguns anos na Alemanha. Além dos idiomas distintos, o modo de fazer cinema também é diferente entre os dois países. Sobre esses contrastes, o diretor afirmou: “A grande marca do cinema brasileiro contemporâneo é a improvisação. A Alemanha é um país calçado no planejamento. No começo foi um pouco desafiado, mas teve uma hora que afinou e foi bonito”.

Dividido em capítulos (“O Abraço do Afogado”, “Um herói partido” e “Um fantasma que fala alemão”), o filme se apresenta em um crescente com relação à



dissolução das fronteiras entre espaços, culturas, passado e presente. No primeiro, a história se passa em Praia do Futuro, falado em português. Na segunda parte, há uma mudança de espaço: Donato vai para Berlim, e a língua alemã vai se integrando gradativamente à narrativa. Este sente-se dividido entre Konrad e a família; seu passado e seu presente. Na terceira etapa do filme, situada cronologicamente oito anos após a partida de Donato, ele já se comunica em alemão. Ayrton vai atrás do irmão em Berlim e, na primeira vez em que conversam, o fazem também em alemão. Os idiomas se misturam, assim como o passado e o presente na vida de Donato.

As três partes do filme sustentam a linearidade da narrativa, marcada, no entanto, por lacunas que atravessam a diegese sem impedir que ela prossiga. Abre-se, pois, espaço para que o espectador, principalmente ao final do filme, tente responder, ao seu modo, os vazios que se estabelecem e que permanecem inexplicados. Por que Donato deixa a família sem notícias por tanto tempo? Ele e Konrad se separam; por quê? Como Ayrton consegue descobrir onde o irmão está? Ele o perdoa? Assim, o filme não é um dado fixo; “torna-se filme” única e exclusivamente através da participação do espectador, convidado a fazer uma síntese, a participar da sua construção, preenchendo as lacunas entre os capítulos. Esse tipo de cinema habita um espaço múltiplo e faz emergir novas formas de representações que traduzem em imagens as experiências de viver entre duas ou mais culturas.

Através de encontros e enfrentamentos com culturas diferentes – oriundos das etapas de planejamento, produção e do contato mais intenso com um público internacional –, o cinema brasileiro tende a crescer e se universalizar. De acordo com Karim



Figura 3: Cena do filme *Castanha*.

Fonte: *FolhaOnline*.

Aïnouz, “[...] o cinema brasileiro tem se confrontado pouco com o mundo. Isso é muito importante porque você cria a necessidade de ser entendido, o que torna o cinema muito mais universal. A coprodução é positiva pela necessidade do confronto”.

Em *Praia do Futuro*, numa Berlim intercultural, o personagem consegue expressar outras facetas de sua personalidade e identidade. Será o prenúncio desses novos cinemas brasileiros?

Cinema de baixo orçamento: o experimental e o reflexivo em *Castanha*

Filmes que custam mais de R\$ 5 milhões (um valor alto para os padrões brasileiros, mas ínfimo para o

cinema estadunidense) e com equipes transnacionais, entretanto, não é a regra de nossa cinematografia. O cinema de baixo orçamento, ou B.O., é a tendência maior por aqui. No edital que o Ministério da Cultura lançou em dezembro de 2015⁷, era estipulado o valor máximo que o custo de produção de um filme poderia atingir para ser considerado de baixo orçamento: R\$ 1,8 milhões.

Muitos filmes, no entanto, são feitos com muito menos do que isso. Em sua tese de doutorado, Karine dos Santos Ruy (2016) mapeia o cinema de baixo orçamento feito no Rio Grande do Sul, e constata que há longas-metragens ficcionais e documentais sendo feitos com a verba obtida em edital para curta-metragem, ou seja, abaixo de R\$ 100 mil. Os custos de produção,



nesse caso, são complementados pelo próprio diretor, que conta com uma equipe pequena, quase sempre de amigos que trabalham praticamente de graça, apenas pelo objetivo de terem o primeiro longa em seus currículos. A pouca verba e a equipe pequena, entretanto, não são sinônimos de produção descuidada ou de baixa qualidade técnica ou estética, ao contrário, elas são a possibilidade da experimentação em termos estético-narrativo.

Um exemplo disso é o filme de Davi Pretto. Na época do seu lançamento, *Castanha* foi considerado pelo crítico Daniel Feix (2014) um marco do cinema gaúcho, por romper com os padrões tradicionais tanto estéticos, construindo “uma narrativa sofisticada, na qual o real se mistura com aquilo que está sob as máscaras sociais”, quanto de modo de produção. Davi Pretto dirigiu o longa-metragem que testa os limites do documentário e da ficção com uma equipe de dez pessoas, filmando seus pouco mais de 90 minutos em vinte diárias, durante o mês de junho de 2013 (Ruy, 2016).

A estreia de *Castanha* nos cinemas brasileiros exemplifica, ainda, a trajetória de um filme nacional de baixo orçamento: R\$ 60 mil de custo, exibição em 17 salas, nas quais foi visto por 3.093 pessoas entre novembro de 2014 e março de 2015. Seu maior público foi no Rio Grande do Sul: 1.851 espectadores, a maior parte deles concentrada em Porto Alegre. Contudo, antes do lançamento no circuito nacional, o filme fez uma carreira de sucesso em festivais, participando de vinte eventos no Brasil e no exterior, algo restrito a boa parte dos filmes brasileiros produzidos com poucos recursos. Em cinco deles, recebeu prêmios como: o de melhor filme (36º Festival do Rio), melhor som (6º Festival de Paulínia) e melhor ator (14º Las Palmas Film Festival). A estreia do longa no Festival de Cinema de Berlim, a Berlinale, em

fevereiro de 2014, foi fundamental para a sua inserção no circuito de exibição cinematográfica: como aponta Ruy (2016, p. 168), participar de “festivais de cinema do porte da Berlinale traz uma repercussão positiva para a carreira de um filme, que ganha visibilidade midiática através da crítica e uma vitrine para negociação em outros mercados e plataformas”.

Em texto escrito no site da Deutsche Welle, logo após o lançamento de *Castanha* na Berlinale, Sanchez (2014) destacava a pequena equipe responsável pela produção do filme, com a presença de apenas três pessoas no set de filmagem, e a sua opção por um determinado modo representacional. Assim, o longa mostraria o cotidiano do ator João Carlos Castanha, que vive em um apartamento no subúrbio de Porto Alegre com a mãe, Celina, através de uma mescla entre ficção e realidade, em “um épico de microproporções. Uma jornada pessoal, que não é marginal, mas que é contada pelas bordas, pelos dramas de uma vida amarrada pelo destino de ser quem você é” (Sanchez, 2014).

Já Feix (2014) ressalta o caráter onírico de uma trama que traria a reencenação ficcional do dia a dia de Castanha e sua mãe, construindo uma narrativa sofisticada para falar da carreira de ator do protagonista e dos seus dramas familiares. Essa construção teria sido feita através de um distanciamento entre Castanha e o diretor do filme, que, “apostando nas possibilidades da ficção, expõe o que o homem por trás da persona artística tem de obscuro” (Feix, 2014).

Pensando na relação entre trama e modo de apresentação, é possível inserir a construção estética e narrativa do longa na discussão dos limites entre ficção e documentário. Ao explorar as fronteiras entre os dois gêneros, *Castanha*, com sua opção pelo intimismo dos planos fechados e da iluminação natural nas

cenas internas, se relaciona com a evolução dos documentários apontada por Pessoa Ramos (2008), segundo quem a voz *over* dos filmes clássicos do gênero foi dando lugar a um tom mais autoral e dramático, o que é marcado, no filme de Pretto pela priorização dos diálogos. Ao mesmo tempo em que não esconde a opção por uma narrativa ficcionalizada, em muitos momentos, o diretor também opta pelo que Pessoa Ramos (2008, p. 26) destaca como uma especificidade dos documentários: a substituição de atores pelos “próprios corpos que encarnam as personalidades no mundo, ou [...] pessoas que experimentaram de modo próximo o universo mostrado”. No caso de *Castanha*, o dado ficcional em suas relações familiares é a “invenção” de um sobrinho para o protagonista, Marcelo, interpretado por Gabriel Nunes.

Desse modo, *Castanha* parece constantemente tensionar a classificação de documentário de Nichols (2005), que os divide entre ficção (documentários de satisfação de desejos) e não-ficção (documentários de representação social), ao optar pela mistura entre ambos. Ao mesmo tempo em que prioriza recursos que o autor define como típicos das produções ficcionais, como o uso de roteiro (escrito, nesse caso, por Pretto e o próprio Castanha) e de interpretação, o longa também faz, a partir do cotidiano do ator e de sua família, uma determinada representação de mundo e, dessa forma, transmite determinados enunciados.

Para Nichols (2005, p. 27), tal transmissão de enunciados, para ser considerada enquanto a transmissão de uma verdade, exige um movimento, por parte do espectador, de “avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles”. Em *Castanha*, contudo, a



noção de verdade parece ultrapassar a ideia de não ficção: é através do cruzamento entre realidade e projeção que o filme pretende mostrar-se verdadeiro, buscando, através da complexidade, traçar um panorama de uma geração de atores, de uma família e de um indivíduo. Parte-se do particular, do individual, para melhor captar o coletivo.

Considerações finais

Os filmes abordados neste artigo nos servem de parâmetro para problematizar as nossas heranças de representação e os nossos vínculos com o social, demonstrando que o cinema brasileiro dessa última década e meia é bastante variado em suas estratégias produtivas, temáticas e estético-narrativas. Ainda que tais características não sejam necessariamente novas, a questão é que percebemos outras nuances nessas multiplicidades, pois não há mais como definir “cinema brasileiro” como apenas as produções que davam conta de algumas tradições produtivas e/ou estético-representativa. Nesses exemplos, são as questões subjetivas que movem as personagens e não as questões sociais. Mesmo que enfeixados por espaços reais e por ações que podem, em maior ou menor medida, ser verossimilhantes, essas personagens querem resolver seus próprios problemas: o moral frente às ações, os de relacionamentos amorosos ou não, as escolhas pessoais que não conseguem ser plenamente assumidas ou satisfeitas.

O mundo contemporâneo, fragmentado e centrado no indivíduo, não comporta tão facilmente as narrativas heroicas e transformadoras do social: há um deslocamento das ações e dos conflitos coletivos para espaços do âmbito pessoal, o que exige que as escolhas narrativas e estéticas sejam também readequa-

das. Os planos abertos, que registravam o vai-e-vem das pessoas, a câmera na mão que se aparentava ao documentário e que eram tão típicos do Cinema Novo ou dos seus herdeiros já não possuem a mesma função.

As mudanças estético-narrativas e temáticas são amparadas por modelos de produção que dão visibilidade a essas angústias pessoais, ajustando-se também aos novos tempos, em que não se pode negar o braço televisivo no campo do audiovisual cinematográfico, nem as coproduções entre países, e nem mesmo o fato de que baixo orçamento não é sinônimo de filme mal-acabado ou pobre. Embora a assimetria de público – entre seis milhões de espectadores ou de apenas 3 mil – revele a distância entre esses modelos produtivos, eles também demonstram que hoje o cinema feito no Brasil não possui mais uma espécie de discurso único. Ele dá visibilidade às próprias assimetrias de uma nação complexa e desigual.

Referências

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas:** reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo Cia. Das Letras, 2008.

FEIX, Daniel. **Crítica:** Filme “Castanha” é um marco do cinema gaúcho. Zero Hora, 20 nov. 2014. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2014/11/critica-filme-castanha-e-um-marco-do-cinema-gaucha-4645948.html>. Acesso em: 12 jul. 2016.

FILHO, Daniel. **O Circo Eletrônico:** fazendo TV no Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FRANÇA, Andréa. Imagens de itinerância no cinema

brasileiro. In: FRANÇA A.; LOPES, D (orgs). **Cinema, Globalização e interculturalidade.** Chapecó, Argos, 2010.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX:** neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário.** Campinas, SP: Papirus, 2005.

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

ROSSINI, M. S. As Marcas Televisivas na Atual Produção Cinematográfica Brasileira. **Revista GEMINIS,** ano 5, nº1, vol. 1, 2014.

_____. O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro. Porto Alegre: **Revista FAMECOS,** Nº 34, 2007.

RUY, Karine dos Santos. **Para onde vão nossos filmes:** um estudo sobre a circulação do blockbuster nacional no mercado de salas. 2011. 180 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, PUCRS, Porto Alegre, 2011.

_____. **Um longa na cabeça e (bem) menos de R\$ 1 milhão na conta:** estudo sobre a produção e a circulação do cinema de baixo orçamento no Rio Grande do Sul. 2016. 259f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, PUCRS, Porto Alegre, 2016.

SANCHEZ, Marco. **Coproduções abrem portas para o cinema brasileiro.** Deutsche Welle. 13 de julho de 2015. Disponível em <<http://www.dw.com/pt/copro>



du%C3%A7%C3%B5es-abrem-portas-para-o-cinema-brasileiro/a-18541426>. Acesso em 13 de julho de 2016.

..... **“Castanha” brinca com limites entre documentário e ficção.** Deutsche Welle, 07 fev. 2014. Disponível em: <<http://www.dw.com/pt/castanha-brinca-com-limites-entre-document%C3%A1rio-e-fic%C3%A7%C3%A3o/a-17418176>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

SELIGMAN, Flavia; SANTOS, Araci Koepp dos. **A burguesia vai ao paraíso:** a representação do Brasil rico na comédia cinematográfica contemporânea. Revista Fronteiras – estudos midiáticos, IX(3): 205-211, Vol. IX Nº 3, pp. 205-211, set/dez 2007.

SILVA, João Guilherme Barone Silva e. **Assimetrias, dilemas e axiomas do cinema brasileiro nos anos 2000.** Porto Alegre: Revista Famecos, vol. 18, nº3, 2011.

WYATT, Justin. **High concept:** movies and marketing in Hollywood. Austin: University of Texas Press, 2006.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Notas

- 1 Doutora em História pela UFRGS, com Doutorado Sanduíche na França junto à École des Hautes Études en Sciences Sociales. É Professora Associada do Departamento de Comunicação (DECOM) e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação (PPGCOM) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS - Rua Ramiro Barcelos, 2705 Santana, Porto Alegre, RS CEP 90046-900). E-mail: miriams.rossini@gmail.com.
- 2 Doutoranda em Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS - Rua Ramiro Barcelos, 2705 Santana, Porto Alegre, RS CEP 90046-900). E-mail: vanessaklabre@gmail.com.
- 3 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Ciências da Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS - Rua Ramiro Barcelos, 2705 Santana, Porto Alegre, RS CEP 90046-900). E-mail: bibitnilsson@gmail.com.
- 4 Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS- Rua Ramiro Barcelos, 2705 Santana, Porto Alegre, RS CEP 90046-900). E-mail: almeidaguif@gmail.com.
- 5 Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,producao-cinematografica-do-pais-tem-orcamento-recorde,990794> Acessado em 20 jul. 2016.
- 6 Filmes Brasileiros e Estrangeiros Lançados 2009 - Dados disponíveis em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2106-2016.pdf> Acessado em 17 ago. 2016.
- 7 2013 foi o ano em que o número de coproduções entre o Brasil e outros países atingiu seu auge. Nos anos posteriores, 2014 e 2015, os números decresceram: foram 14 coproduções em 2014 e 7 em 2015.
- 8 De acordo com o coordenador internacional da SPCine, Eduardo Raccah, a realização de uma coprodução potencializa o público espectador em até quatro vezes, se comparado a uma produção estritamente nacional. SANCHEZ, Marco. Coproduções abrem portas para o cinema brasileiro. *Deutsche Welle*. 13 de julho de 2015. Disponível em: <http://www.dw.com/pt/coprodu%C3%A7%C3%B5es-abrem-portas-para-o-cinema-brasileiro/a-18541426> Acesso em 13 jul. 2016.
- 9 Dados publicados pela Sala de Imprensa da Ancine em 15/01/2014. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/praiadofuturodekarim-nouz-est-na-disputa-pelo-urso-de-ouro-em-berlim>. Acesso em 20 jul. 2015.
- 10 O site **PRAIA do Futuro – Book do filme**, atualmente, está inacessível, mas estava disponível em: http://praiadofuturofilme.businesscatalyst.com/assets/praiadofuturo_pk_pt_16.pdf Acesso em 29 jul. 2015.
- 11 Disponível em: http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xIR9iTn/content/minc-lanca-editais-para-producao-de-22-filmes-de-baixo-orcamento/10883 Acesso em 20 de julho de 2016.