

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO
L I N H A DE PESQUISA MEDIAÇÕES E REPRESENTAÇÕES CULTURAIS E
POLÍTICAS

**O Modelo de Produção de Daniel Filho:
A construção de um estilo cinematográfico brasileiro para o grande
público**

VANESSA KALINDRA LABRE DE OLIVEIRA

Porto Alegre/RS

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO
LINHA DE PESQUISA MEDIAÇÕES E REPRESENTAÇÕES CULTURAIS E
POLÍTICAS

**O Modelo de Produção de Daniel Filho:
A construção de um estilo cinematográfico brasileiro para o grande
público**

VANESSA KALINDRA LABRE DE OLIVEIRA

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para a obtenção do título de doutora em Comunicação e Informação. Linha de pesquisa Mediações e Representações Culturais e Políticas.

Orientadora: Prof^a Dr^a Miriam de Souza Rossini

Porto Alegre

2019

In memoriam de **Mahomed Bamba**, uma
pessoa absolutamente incrível, ao qual
tive a sorte de um dia conhecer.

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho é o resultado de múltiplas e intensas trocas, parcerias e afetos. Todos que trilharam meu caminho nesses quatro anos foram, direta ou indiretamente, fundamentais no meu processo de amadurecimento como pessoa e pesquisadora.

Agradeço à Prof^a Dr^a Miriam de Souza Rossini, que não apenas acreditou no projeto, mas o iluminou sempre que foi necessário, orientando-me com muito carinho e afetuosidade.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação – PPGCOM-UFRGS, corpo docente e demais funcionários, pela receptividade e pelo suporte acadêmico de excelência dados ao longo dessa trajetória. Aos colegas de pós-graduação, principalmente Maria Clara Sidou Monteiro, uma querida amiga, e Isaura Mourão, com quem compartilhei momentos muito felizes e que, carinhosamente, me ajudou tantas vezes.

Agradeço, ainda, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela bolsa de estudos concedida por dois anos. Esse período, exclusivamente dedicado à pesquisa, foi fundamental para o desenvolvimento das diretrizes e alicerces do que hoje se configura como essa tese de doutorado.

Sou grata também aos colegas do Grupo de Pesquisa em Processos Audiovisuais – PROAv-UFRGS pelos ricos debates e as oportunas sugestões: Ana Acker, Bibiana Nilsson, Carla Torres, Dieison Marconi, Igor Porto, Gabriela Almeida, Guilherme de Almeida, Juliano Pimentel, Pablo Lanzoni e Rafael Hoff.

Agradeço aos entrevistados: Daniel Filho, Marcos Flaksman, Nonato Estrela e, principalmente Cris D’Amato, que de maneira muito amável permitiu uma aproximação com os demais e me estimulou a aprender mais a cada dia, tornando-se um exemplo para mim. À Lereby Produções, que disponibilizou os materiais promocionais do *corpus* da pesquisa e possibilitou que a entrevista com Daniel Filho fosse realizada via Skype dentro de sua sede – e à Tatiana Penteado, funcionária da empresa, pelas constantes trocas de e-mails e disponibilidade em ajudar.

Agradeço aos queridos amigos: Jadier Redondo Cortes, Jhoana Uribe, Luis Fernando Demarchi Amaral, Mabi Brandão, Ícaro Bichler e tantos outros que fizeram eu me sentir em casa em Porto Alegre. Em especial à Elizangela Fraga, minha amiga-irmã, com quem compreendi na prática o valor da sororidade.

Por fim, agradeço à minha família pelo estímulo diário e pela paciência, principalmente à Edgardo Aranda, meu marido e companheiro, a quem devo infinitamente.

RESUMO

Esta tese de doutorado apresenta uma reflexão sobre como o estilo cinematográfico do diretor carioca Daniel Filho se insere dentro de um contexto político-cultural de instauração e afirmação de uma hegemonia no campo do cinema brasileiro no século XXI. A tese está dividida em quatro capítulos. No primeiro, estabelecem-se as matrizes culturais do diretor: seu histórico vinculado ao circo, ao teatro de revistas, ao cinema – inicialmente apenas como ator durante o Cinema Novo –, e à televisão, quando passou a exercer diferentes funções, sendo um dos principais responsáveis pela instauração do dito Padrão Globo de Qualidade que transformou a teledramaturgia nacional em um produto mundialmente reconhecido. No segundo capítulo, define-se o modelo de produção de Daniel Filho no cinema contemporâneo brasileiro a partir da compreensão acerca da trajetória dos profissionais com quem partilha suas produções, quase todos também vinculados à TV; das parcerias, financiamentos e modos de distribuição que estabelece, constantemente com grandes empresas internacionais que ajudam no processo de sua distinção no campo; do modo como exerce a função de produtor, conjuntamente com a direção, centralizando as principais tomadas de decisão durante a realização de seus filmes; bem como da recolocação de uma dada visualidade (asséptica, clara e de classe média) com o objetivo de atrair grandes bilheterias. No terceiro capítulo, define-se o estilo de Daniel Filho em função de três pontos: o fato de ele resgatar de maneira atualizada uma tradição de indústria por meio das comédias; de definir o universo feminino como ambiência de seus filmes – já que, como afirma, considera a mulher a responsável pelo consumo cultural no País; e o modo como produz cinema a partir de uma convergência midiática que o faz estabelecer vínculos estéticos e de produção com a TV, configurando o que chamamos de um Cinema de Padrão Televisivo. A estrutura teórica – costurada pelas noções de Campo (Bourdieu, 2009; Silva, 2009; Martin-Barbero, 2006); Modelo de Produção (Bordwell et al, 1997; Mendonça, 2007; Meleiro, 2007; Rodrigues, 2007) e Estilo (Bordwell et al, 1997; Bordwell e Thompson, 2008) – está atrelada à análise de fragmentos de seus recentes filmes, que compõem o *corpus* desta pesquisa. Quais sejam: *A Partilha* (2001), *A dona da história* (2004), *Se eu fosse você* (2006), *Muito gelo e dois dedos d'água* (2006); *Primo Basílio* (2007), *Se eu fosse você 2* (2009), *Tempos de Paz* (2009), *Chico Xavier* (2010), *Confissões de Adolescente - o filme* (2014) e *Sorria, você está sendo filmado* (2015). Conclui-se que Daniel Filho deslocou para o cinema um modelo de produção que já realizava na TV, ainda que esteja atento às transformações do mercado e faça uso das novas tecnologias e das atuais demandas do público que o assiste. Ele se configura como um dos principais diretores e produtores do recente cinema brasileiro, contribuindo para a consolidação dos blockbusters nacionais, principalmente por meio das comédias românticas. Através do capital simbólico que possui, tem sido fundamental, tal como aconteceu na televisão, para a consolidação de uma hegemonia cultural na sétima arte do País.

Palavras-Chaves: Daniel Filho; Cinema Brasileiro Contemporâneo; Campo; Modelo de Produção; Estilo.

ABSTRACT

This doctorate thesis presents a reflection about how the cinematographic style of the carioca director Daniel Filho is related to a political-cultural context of establishment and affirmation of a hegemony in the field of Brazilian cinema in the 21st century. The thesis is divided into four chapters. In the first one, the cultural matrices of the director are established: his history linked to the circus, to the revue, to the cinema - initially only as an actor during Cinema Novo -, and to television, when he began to perform different functions, being one of the mainly responsible for the establishment of the so called Padrão Globo de Qualidade, that transformed national teledramaturgy into a worldwide recognized product. In the second chapter, Daniel Filho's production model is defined in contemporary Brazilian cinema based on the understanding of the training of the professionals with whom he shares his productions, almost all of them also linked to TV; of the partnerships, financing and ways of distribution that it establishes, constantly with large international companies that help in the process of its distinction in the field; the way he performs both the roles of producer and director, centralizing the main decisions during the making of his films; as well as the replacement of a given visuality (aseptic, clear and of middle class) with the goal of attracting big box offices. In the third chapter, Daniel Filho's style is defined beyond three points: the fact that he rescues in an updated way an industry tradition through comedies; to define the female universe as the ambience of his films - since, as he says, he considers the woman responsible for cultural consumption in the country; and how he produces cinema from a media convergence that establishes aesthetic and production links with the TV, configuring what we call a Television Standard Cinema. The theoretical structure - tailored by the notions of Field (Bourdieu, 2009; Silva, 2009; Martin-Barbero, 2006); Production Model (Bordwell et al., 1997; Mendonça, 2007; Meleiro, 2007; Rodrigues, 2007) and Style (Bordwell et al., 1997; Bordwell and Thompson, 2008) - is linked to the analysis of fragments of his recent films, which compose the corpus of this research. Are them: *A Partilha* (2001), *A dona da história* (2004), *Se eu fosse você* (2006), *Muito gelo e dois dedos d'água* (2006); *Primo Basílio* (2007), *Se eu fosse você 2* (2009), *Tempos de Paz* (2009), *Chico Xavier* (2010), *Confissões de Adolescente - o filme* (2014) e *Sorria, você está sendo filmado* (2015). It is concluded that Daniel Filho transferred to the cinema a production model that were already used in the TV, although he is attentive to the transformations of the market and makes use of the new technologies and the present demands of the public that watches it. He is one of the main directors and producers of recent Brazilian cinema, contributing to the consolidation of national blockbusters, mainly through romantic comedies. Through his symbolic capital, he has been fundamental, as it happened in television, to consolidate a cultural hegemony in the country's seventh art.

Keywords: Daniel Filho; Contemporary Brazilian Cinema; Field; Production Model; Style.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: O campo do cinema brasileiro contemporâneo.....	20
Figuras 2 e 3: Cartazes dos filmes: <i>Os cafajestes</i> (Ruy Guerra, 1962) e <i>Boca de Ouro</i> (Nelson Pereira dos Santos, 1963)	63
Figuras 4 e 5: Materiais do filme <i>Pobre príncipe encantado</i> (Daniel Filho, 1969)	70
Figuras 6 a 10: Materiais do episódio Segunda Cama, do filme <i>A cama ao alcance de todos</i> (Daniel Filho, 1969)	71
Figuras 11 a 20: Materiais do filme <i>O impossível acontece</i> (Adolpho Chadler; Anselmo Duarte; Daniel Filho, 1969)	72
Figuras 21 a 30: Materiais do filme <i>O Casal</i> (Daniel Filho, 1975)	73
Figuras 31 a 42: Materiais do filme <i>O Cangaceiro Trapalhão</i> (1983)	75
Figuras 43 e 44: A casa de Helena e Cláudio em <i>Se eu fosse você</i> (2006)	133
Figuras 45 e 46: Imagens do filme <i>A Partilha</i> (Daniel Filho, 2001)	135
Figuras 47 a 50: Imagens do filme <i>Confissões de Adolescente</i> (Daniel Filho e Cris D'Amato, 2014)	136
Figuras 51 e 52: Imagens do filme <i>Sorria, você está sendo filmado</i> (2015)	137
Figuras 53 e 54: Personagens femininas em <i>A partilha</i> (2001) e <i>Confissões de Adolescente</i> (2014)	153
Figuras 55 a 57: Imagens do filme <i>A dona da história</i> (2004)	153
Figuras 58 e 59: Imagens do filme <i>Se eu fosse você</i> (2006)	154
Figuras 60 e 61: Personagem Cibele, em <i>Se eu fosse você</i> (2006)	155
Figuras 62 a 65: Helena no analista em <i>Se eu fosse você</i> (2006)	156
Figuras 66 e 67: Imagens do filme <i>Primo Basílio</i> (2007)	157
Figuras 68 e 69: Imagens do filme <i>Muito gelo e dois dedos d'água</i> (2006)	158

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Filmes atuados por Daniel Filho até o golpe militar.....	59
Tabela 2: Telefilmes realizados por Daniel Filho.....	66
Tabela 3: Filmes brasileiros que ultrapassaram um milhão de espectadores entre 1995 e 2015	83
Tabela 4: Número de salas de exibição nacional entre 1995 e 2015	89
Tabela 5: Recursos requeridos por Daniel Filho para financiar seus filmes	111
Tabela 6: Gênero e Bilheteria dos Filmes de Daniel Filho Lançados entre 2011 e 2015	143
Tabela 7: Relação entre Músicas instrumentais e Canções nos filmes contemporâneos de Daniel Filho	172

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Preço médio do ingresso (R\$) e inflação (%) de 2002 a 2015	92
Gráfico 2: Variação Percentual do Preço Médio do Ingresso e da Inflação de 2002 a 2015	93

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Do objeto empírico e horizonte teórico.....	13
Do procedimento metodológico.....	38
Da estrutura da tese	41
1. AS MATRIZES CULTURAIS	44
1.1 – O Lugar de Fala de Daniel Filho	44
1.2 – Heranças estético-produtivas: o circo e o teatro de revistas	52
1.3 – Daniel Filho e o cinema moderno brasileiro	57
1.4 – Trajetória na televisão: a criação de um padrão de qualidade	65
1.5 – Os primeiros filmes de Daniel Filho: experimentando o cinema como diretor.....	69
1.6 – Daniel Filho e o cinema contemporâneo: uma produção para o grande público no contexto da Retomada e Pós-Retomada.....	77
2. MODELO DE PRODUÇÃO	96
2.1 – O modelo de produção de Daniel Filho.....	96
2.2 – Um mapa técnico sobre a filmografia de Daniel Filho.....	100
2.3 – Parcerias, financiamentos e modelos de distribuição.....	109
2.4 – Para além do captador financeiro: a figura do produtor no processo de criação....	117
2.5 – O espaço do filme e o espaço no filme: a recolocação de uma visualidade para um público médio.....	127
3. A DEFINIÇÃO DE UM ESTILO CINEMATOGRAFICO	139
3.1 – Cinema de gênero [ou a trajetória de uma noção de humor nas comédias românticas de Daniel Filho]	139
3.2 – O universo feminino: quem são essas mulheres?.....	150
3.3 – Uma produção de convergência em uma cultura de convergência: estratégias midiáticas entre o novo e o já estabelecido	162
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	174
5. BIBLIOGRAFIA	181
ANEXO A – Entrevista com Daniel Filho.....	192
ANEXO B – Entrevista com Cris D’Amato.....	204
ANEXO C – Entrevista com Marcos Flaksman.....	216
ANEXO D – Entrevista com Nonato Estrela.....	227
ANEXO E – Termos de consentimento assinados pelos entrevistados.....	235
APÊNDICE A – Estado da Arte.....	240
APÊNDICE B – Sinopse e Ficha Técnica da Filmografia de Daniel Filho.....	246
APÊNDICE C – Modelo de questionário para a entrevista com Daniel Filho	256
APÊNDICE D – Modelo de questionário para a entrevista com Cris D’Amato.....	258
APÊNDICE E – Modelo de questionário para a entrevista com Marcos Flaksman.....	260
APÊNDICE F – Modelo de questionário para a entrevista com Nonato Estrela.....	262

INTRODUÇÃO

Meu interesse no cinema nacional surgiu ainda no período de graduação quando, licenciando-me em teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, pude exercer a iniciação científica durante três anos no grupo de pesquisa Linguagens da Cena: imagem, cultura e representação, coordenado pela Prof^a Dr^a Maria Helena Braga e Vaz da Costa. Nele, desenvolvi diferentes projetos de estudos sobre a sétima arte brasileira, experiência acadêmica que foi decisiva para que eu me compromettesse definitivamente com o campo da comunicação, realizando, posteriormente, meu mestrado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (PósCom-UFBA), entre 2011 e 2013, sob a orientação do Prof. Dr. Mahomed Bamba.

Durante a escrita da dissertação, frequentando o Laboratório de Análise Fílmica, já me pareceu evidente que as análises dos produtos midiáticos, ainda que relevantes, não davam conta de uma série de questões pertinentes ao campo do cinema. Diante disso, ao finalizar essa etapa, ficou claro que meu próximo passo acadêmico, o doutorado, deveria me permitir ir além do filme e das questões sobre estética para pensar também os processos de produção, atentando para os demais eixos do cinema que exercem importância decisiva no fazer fílmico (METZ, 1980; SILVA, 2011). Não se trata, pois, de negar o caráter intrínseco dos produtos, mas partir da prerrogativa de que o cinema, independente do viés ideológico ou modelo econômico que o sustente, é um sistema que comporta sua condição de (1) arte, isto é, meio de expressão dos sujeitos frente uma dada realidade; (2) indústria, capaz de gerar emprego, renda, tributos, e que articula diferentes agentes e instituições com complexos interesses; e (3) meio de comunicação de massa, mobilizador, portanto, de discursos e hegemonias culturais.

Essas esferas foram consideradas no presente trabalho, muito em função das discussões promovidas no Grupo de Pesquisa em Processos Audiovisuais (PROAv-UFRGS), coordenado pela Prof^a Dr^a Miriam de Souza Rossini. Depois de um primeiro estado da arte sobre o assunto e alguns encontros e discussões com o grupo de pesquisa, o que se iniciou como um projeto voltado para pensar a Globo Filmes foi pouco a pouco ganhando contornos mais definidos, se inserindo dentro de um contexto de discussão entre meios, onde a figura de Daniel Filho passou a ser problematizada como um articulador político e cultural que carecia de aprofundamento – motivando, assim, o desenvolvimento desta tese.

Do objeto empírico e horizonte teórico¹

João Carlos Daniel, reconhecido artisticamente pelo nome de Daniel Filho, nasceu no Rio de Janeiro em 30 de setembro de 1937 e é filho de Juan Daniel Ferrer e Maria Irma López, ambos artistas e imigrantes hispanos no Brasil (FILHO, 1988; 2003). Começou a trabalhar no campo do entretenimento ainda muito jovem, e com quase setenta anos de vida artística tem sido um inovador do audiovisual brasileiro, responsável por inúmeros sucessos de público e quebra de paradigmas – os quais serão discutidos ao longo dos capítulos desta tese.

Para dimensionar a relevância de sua atuação no país, é preciso ter em mente, inicialmente, seu caráter multiprofissional, uma vez que suas experiências em várias linguagens artísticas, exercendo diferentes funções, foram fundamentais para defini-lo como um realizador popular voltado para o grande público, dando coerência às escolhas produtivas e estéticas que ao longo dos anos resultaram na criação de seu modelo de produção e estilos cinematográficos.

O modelo de produção de uma obra audiovisual, coletiva por excelência, consiste na maneira como o diretor orquestra as diversas etapas de realização, agentes e elementos artístico de sua obra, compondo com isso um sistema eficiente² que atende às suas expectativas estéticas e econômicas. Sendo a produção a “fase de execução do filme, chamada de filmagem” (RODRIGUES, 2007, p.47), o modo de organizar essa etapa implica na articulação do estilo de filmagem dentro de uma lógica que congrega uma cadeia de relações entre pessoas, regras, estrutura física e tecnológica, além de concepções práticas e teóricas específicas que possibilitam o desenvolvimento do tipo de cinematografia que se deseja realizar, como aponta David Bordwell et al (1997).

Assim, como também acentua Leandro José Luz Riodades de Mendonça (2007, p. 47), o modo de produção deve ser problematizado considerando-o um sistema amplo que articula o movimento artístico ao contexto de sua realização, uma vez que “o campo econômico, pessoal, técnico e político é essencial como base funcional no surgimento de um modo de produção”. O conceito, que para o autor permite pensar a materialidade do

¹ Além das referências citadas no decorrer deste tópico, algumas informações foram extraídas ou confirmadas nos seguintes endereços eletrônicos: <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/daniel-filho.htm>; http://www.imdb.com/name/nm0276899/?ref_=nv_sr_1.

² Entende-se por eficiência, tal como aponta Reis (2007) a obtenção dos melhores resultados possíveis com os recursos que se dispõem. A autora, para exemplificar o conceito, resgata uma anedota que diz que atingir uma mosca com uma bala de canhão pode ser eficaz, mas não será jamais eficiente, tendo em vista que os recursos empregados foram muito superiores aos que teriam sido necessários para atingir o objetivo traçado.

discurso fílmico, tem no marxismo clássico sua origem, pois se relaciona com o controle dos meios de trabalho mental, manual e tecnológico, bem como com a organização da produção. Nesse sentido, como destaca Alessandra Meleiro (2007), é necessário inserir aspectos da economia política na discussão sobre cinema, uma vez que as empresas produtoras de conteúdos audiovisuais estão, muitas vezes, envolvidas com outras atividades midiáticas e comunicativas, criando sistemas complexos de parcerias e dominação de mercados. E Daniel Filho, ao longo de sua trajetória, soube articular todos esses elementos muito bem.

Seguindo o viés artístico presente em sua família, Daniel Filho começou sua trajetória no Gran Circo Atlântico em meados da década de 1940, inicialmente com questões práticas de contrarregragem, depois como ator em números escritos ou adaptados por sua própria mãe para o picadeiro (FILHO, 1988). Em seguida, enveredou para o teatro de revistas, estreando como profissional deste campo em 1952, na época com quinze anos de idade (FILHO, 1988).

Esse período foi marcado por duas correntes distintas no campo teatral brasileiro. De um lado, era possível acompanhar os trabalhos do Teatro do Estudante (TEB) – que, fundado em 1938 por Paschoal Carlos Magno, tinha por objetivo elevar a cultura do País através da montagem de textos clássicos, renovando o repertório nacional, contribuindo para o desenvolvimento de uma arte teatral profissional e a valorização da figura do diretor no processo de criação (FONTANA, 2010) –, e do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), inaugurado em 1948, que, segundo Carolin Overhoff Ferreira (2008), foi idealizado por Décio de Almeida Prado e financiado com as iniciativas de Franco Zampari, tendo como pressuposto a modernização da prática da encenação brasileira por meio da dramaturgia estrangeira, em especial a estadunidense e a francesa.

De outro, existia a proposta do teatro de revistas, que trabalhava com rastros do cotidiano da realidade brasileira a partir de um riso aparentemente despretensioso, dividindo a cena com quadros musicais e de dança. Popularizado na primeira metade do século XX, principalmente no Rio Janeiro, então capital nacional, o teatro de revistas constituiu-se de um espetáculo teatral ligeiro, musicado, que confere ao público um olhar crítico sobre o contexto político, artístico e social, revisto de forma cômica de modo a atrair um grande e diversificado público (COLLAÇO & SANTOLIN, 2008). Isso porque, como aponta Saliba (2002, p. 88), “o teatro de revistas, já nas décadas finais do Império, surgiu como um desdobramento difuso das operetas e do vaudeville, ou ainda de outras formas de diversão europeias que mesclavam teatro, música ligeira, dança, poesia e

humor”, incorporando o tema da desilusão republicana, onde se instituía uma crítica política veiculada através dos versos rápidos, das paródias e da música de carnaval.

Esse foi o caminho seguido por Daniel Filho, como aponta o diretor em seu primeiro livro autobiográfico:

Não, não sou nem nunca quis ser um intelectual. Quando comecei, foi no teatro em circo, depois veio o teatro de revista. Eu via de longe as pessoas que faziam outro tipo de teatro, o teatro ‘sério’. Era o tempo do Teatro Brasileiro de Comédia, que todo mundo chamava de TBC, do Teatro do Estudante... Eles montavam peças seríssimas, de autores muito importantes, dizendo coisas muito profundas. E eu ficava lá onde tinha estado sempre, fazendo teatro de revista onde a piada era só pela piada, as mulheres cantavam e viraram flores. Cada vez que eu via o Teatro do Estudante e o TBC, achava que ali existia um tipo de teatro que eu não aprenderia a fazer jamais. E todos aqueles autores com nomes em inglês, em tcheco, em sueco, em francês... Aquilo tudo era muito distante para mim (FILHO, 1988, p. 14)

Estruturava-se, assim, através do circo e do teatro de revista, uma base artística fomentada no espetáculo popular, decisiva para compreender seus passos posteriores no universo da televisão e do cinema.

A noção de popular vai perpassar a obra de Daniel Filho, em especial nos primeiros anos, quando a consolidação de sua atuação como artista está sendo definida frente aos seus pares. Entende-se por uma arte popular, tal como aponta Antônio Augusto Arantes (1988) aquela que está associada ao ‘fazer’, distante do que se configura como ‘saber’, e ainda que marque as tradições de um povo, movimenta-se simbolicamente, renovando-se e impondo novos sentidos por meio de suas representações. Sobre o assunto, Pierre Bourdieu (1983) sugere, mesmo sublinhando a volatilidade do conceito, que muda a depender do referente, que o popular diz respeito a manifestação daquilo que se afasta do sistema formal e hegemônico, impondo novos saberes e jogos de poder na sociedade.

Algo semelhante pensa Roger Chartier (1995) sobre o conceito, ainda que aponte outra vertente teórica para o mesmo. Segundo o autor, a cultura popular pode ser pensada a partir de duas concepções: a primeira delas, abolindo as práticas etnocentristas, concebe o popular como “um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irreduzível à da cultura letrada” (CHARTIER, 1995, p. 179); já a segunda concepção, que parte do entendimento de que as relações sociais são também relações de dominação, percebe a cultura popular a partir da dependência e da

necessidade para com a cultura dos dominantes. Dessa forma, enquanto a primeira noção entende esse tipo de cultura como isolada, a segunda a compreende dentro de um jogo limítrofe com as demais – o que parece fazer mais sentido dentro das discussões aqui propostas, uma vez que, com o passar do tempo, a matriz popular de Daniel Filho foi substituída por uma concepção industrializada de arte, voltada para as grandes audiências em função do desenvolvimento próprio da indústria cultural, fazendo dele o próprio pilar de uma dada hegemonia cultural na sétima arte brasileira.

Quatro anos depois de a televisão ser introduzida no Brasil, Daniel Filho estreou na equipe da TV Tupi, e ao longo do tempo passou por diversas outras emissoras, como TV Excelsior e TV Rio, exercendo diferentes funções, tais como: ator, dublador, assistente de direção e diretor. Paralelamente, experimentou no universo do cinema, inserindo-se como ator nos filmes *Colégio de Brotos* (Carlos Manga, 1955), *Maluco por mulher* (Aloisio T. de Carvalho, 1957), *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), *Boca de Ouro* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1970), entre outros.

Construindo um percurso bem-sucedido, suas experiências lhe renderam o convite, feito em 1967 por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, para entrar na Rede Globo de Televisão, produzindo e dirigindo pela primeira vez uma telenovela: *A Rainha Louca*. Boni, insatisfeito com o poder exclusivo que detinha a cubana Glória Magadan sobre a teledramaturgia da Globo, bem como com o modelo de representação até então empreendido por ela, calcado em histórias de época e realidades distantes (OLIVEIRA SOBRINHO, 2011), viu em Daniel Filho a possibilidade de reconfigurar as novelas da emissora. Assim, o foco era aproximá-las de questões próprias da realidade brasileira, dando mais verossimilhança e qualidade técnico-narrativa às tramas.

Herança das radionovelas da década de 1930, as telenovelas surgem em meados da década de 1940 em Cuba – embora se popularize nos Estados Unidos, onde recebem o nome de *Soap Opera* -, e seu desenvolvimento acompanha a evolução da TV, logo de início se tornando um de seus principais produtos em termos de popularidade e rentabilidade (COSTA, 2011). Em um contexto nacional, Silvia Helena Simões Borelli (2001) explica que desde que a televisão entrou no Brasil, na década de 1950, a telenovela está presente: a primeira delas chamou-se *Sua vida me pertence*, escrita por Walter Foster e exibida pela extinta TV Tupi, em 1951. Até o início dos anos 1970, ainda segundo a autora, as telenovelas brasileiras continuavam seguindo um modelo muito semelhante às suas origens, isto é, às radionovelas e aos melodramas americanos, essencialmente. Depois disso, há uma busca por uma forma própria, a construção de uma linguagem

nacional e moderna, momento este em que Daniel Filho – que era um profissional versátil, que atuava nos palcos, no cinema e na TV -, ganha protagonismo no campo.

No contexto político da época, tem-se um cenário de investimento na cultura como um fator ideológico – não por acaso, como aponta Renato Ortiz (1994), as ações governamentais que existiam desde o golpe militar foram intensificadas com a criação da Fundação Nacional de Artes - Funarte, a reformulação administrativa da Empresa Brasileira de Filmes - Embrafilme, e diversas outras medidas apoiadas por um discurso que defendia a cultura brasileira e uma suposta identidade nacional. Assim, “com o golpe militar, o Estado autoritário tem a necessidade de reinterpretar as categorias de nacional e de popular, e pouco a pouco desenvolve uma política de cultura que busca caracterizar a realização de uma identidade ‘autenticamente’ brasileira” (1994, p. 130). No período, pesava o processo de modernização que se inseria gradualmente no País, e no campo do audiovisual ainda reverberava o discurso do Cinema Novo e sua procura por uma linguagem fílmica nova e rudimentar que comportasse o caráter subdesenvolvido do Brasil (ROCHA, 2004), mostrando as particularidades da nação, do povo brasileiro e a cultura nacional, isto é, que falasse *do* povo e *para* o povo.

Diante desse cenário não cabiam mais os melodramas³ escritos por Glória Magadan, marcados pela linguagem do folhetim, tramas de ‘capa e espada’ que se passavam em realidades distintas da brasileira⁴. Assim, foi nesse período, isto é, final dos anos 1960, início da década de 1970, que mudanças importantes permitiram que a teledramaturgia brasileira desenvolvesse uma linguagem nacional, passando a abordar questões próprias e explorar também diferentes formatos (BORELLI, 2001). Estas mudanças estão intimamente ligadas “à tecnologia, ao gerenciamento administrado, à qualificação dos profissionais, ao fortalecimento do setor das telecomunicações no Brasil e, também, ao próprio modelo narrativo”; câmeras mais leves, que proporcionavam a

³ Como aponta Flávio Luiz Porto e Silva (2005), o melodrama está associado à ópera italiana do século XVII, mas o gênero, tal como conhecemos, tem origem de fato na França, onde tornou-se popular desde as últimas décadas do século XVIII. São características típicas do melodrama: o uso de personagens dicotômicos (ou boas ou más, onde não há espaço para contradições); clareza da linguagem, da estrutura e do desenho do caráter das personagens; valorização da ação, através de fortes impressões e desdobramentos inesperados; impacto do aspecto visual da obra sobre a plateia; personagens burgueses, mais compatíveis com o contexto histórico-social pós-Revolução Francesa; sentimentalismo, exagero, opulência das cenas e exemplos morais. Ainda segundo o teórico, sua estrutura narrativa pode ser resumida da seguinte forma: “num plano ‘opõe personagens representativos de valores opostos: vício e virtude’ e num outro ‘alterna momentos de extrema desolação e desespero com outros de serenidade ou de euforia, fazendo a mudança com espantosa velocidade’. No final a virtude é recompensada e o Mal punido; a boa ordem confirma-se e é assim que deve permanecer para sempre” (SILVA, 2005, p. 50).

⁴ Informações disponíveis em: <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/gloria-magadan.htm>. Acessado em 18 de maio de 2017.

realização de externas, criação do videoteipe, que permitia regravar, repetir e armazenar as filmagens; uso da cor; a profissionalização de mão-de-obra; “e, finalmente, para alguns canais de televisão, a transmissão da programação em rede nacional, que resulta da ação concatenada entre o avanço do setor das telecomunicações e a potencialidade de novas tecnologias, em rápida ascensão nos anos 70” (BORELLI, 2001).

Nesse contexto, a oportunidade de trabalhar na Rede Globo de Televisão significou para Daniel Filho (2003) a chance de colocar os aprendizados até então apreendidos na teledramaturgia nacional, o que acabou contribuindo para uma parceria artística que culminaria na modernização das narrativas audiovisuais para a televisão brasileira. Com isso, o melodrama passou a dividir espaço com “a comicidade, a aventura, a narrativa policial, o fantástico e o erotismo” (BORELLI, 2001), a partir da descentralização de sua programação que passou a explorar os novos estilos em diferentes horários (19h, 20h e 22h), através de temáticas do cotidiano social da realidade brasileira, como aponta Elmo Francfort Ankerkrone (2001).

Como discorre Butcher (2006), a emissora passou a investir fortemente em contratações de autores de ficção, muitos deles de posicionamento esquerdista – vinculados aos Centros Populares de Cultura, ao Grupo Opinião, ou ao Partido Comunista - e oriundos do teatro, como: Dias Gomes, Paulo Pontes, Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri e Ferreira Gullar. Resgatando o discurso nacionalista da década de 1960, esses autores desenvolveram temas de interesse nacional, mas nas condições exigidas pela empresa, com uma imagem moderna e de qualidade, estilo ágil e de fácil compreensão pela audiência.

Com a participação ativa de Daniel Filho na sua modernização⁵, a Rede Globo de Televisão se consolida de uma vez por todas como a maior representante da teledramaturgia do País, configurando e definindo o que se convencionou chamar de Padrão Globo de Qualidade, referência até hoje para o campo brasileiro do audiovisual⁶.

Assim, a posição de Daniel Filho frente os seus pares fica definida como um sujeito voltado às grandes audiências, não apenas por trabalhar em um meio de

⁵ Esse processo de modernização influenciou a estética dos produtos. Como aponta Filho (2003), uma de suas primeiras investidas nesse sentido foi a transformação do cenário de *Pecado Capital* (1975-76), deixando-o mais realista – resistindo à opinião de Boni [José Bonifácio de Oliveira Sobrinho], que achou a miséria apresentada muito deprimente, já que a emissora tinha talhado nos últimos anos um tratamento glamourizado em suas produções. Ainda assim, Daniel Filho não refez os capítulos já gravados da novela, fazendo dela um enorme sucesso de público.

⁶ Vale ressaltar que o padrão globo não é só narrativo ou estético, mas também de qualidade de imagem exibida, bem como qualidade e abrangência de sinal proporcionada pela emissora no período, alcançando os mais recantos lugares do Brasil.

comunicação de massa, a televisão, mas por incitar a realização de produtos e de uma estética de sincretismo assimilável pela audiência, abarcando a consciência do grande público no processo de produção e encontrando um denominador comum em termos de representações. Trata-se, assim, de fomentar a conquista do público universal, o que, por excelência, Edgar Morin (1997) define como o público médio, conquistando o mercado e o campo do cinema.

Para Bourdieu (2009, p. 64), o conceito de campo abarca um “espaço social de relações objetivas”, isto é, um pressuposto conceitual que aponta para o fato de o objeto estar inserido em um conjunto de relações do qual retira o essencial de suas propriedades. Campo, portanto, está intrinsecamente associado ao princípio dialógico, relacional, o que implica um jogo de força simbólica que contribui para determinar as ações dos sujeitos ou das instituições. Segundo o autor, “o limite de um campo é o limite dos seus efeitos ou, em outro sentido, um agente ou uma instituição faz parte de um campo na medida em que nele sofre efeitos ou que nele os produz” (BOURDIEU, 2009, p. 31). Assim, o pensamento relacional de Bourdieu sugere que os comportamentos dos agentes são determinados não apenas pelas relações que estes estabelecem com os demais, mas também pelas posições que ocupam nesse campo, do espaço social ocupado por ele – campo de lutas e campo de produção cultural (BOURDIEU, 2009).

Justamente por isso, ele não é uma instância fixa, imóvel. É, na verdade, movido constantemente pelas tensões próprias das relações, reproduzindo suas estruturas constitutivas, suas marcas hierárquicas e leis de conservação. Além disso, segundo Bourdieu (2009), os sujeitos estão sempre buscando posições melhores no campo, o que exige que se movam para adquirir capital específico, que só se produz, então, dentro do jogo e de suas lutas simbólicas.

Se é verdade que Bourdieu começa a pensar o conceito de campo a partir da sociologia religiosa, inspirado pelos estudos de Max Weber, é verdade também que posteriormente o autor expandiu para outras premissas teóricas, pensando, por exemplo, o campo político e o campo educacional (BOURDIEU, 1989). Dessa forma, por atender ao princípio das homologias estruturais e funcionais entre os campos⁷, faz sentido deslocar a discussão de campo da sociologia para a área da comunicação, em especial para os estudos de cinema, e tentar pensar como se dão as relações entre os agentes e as

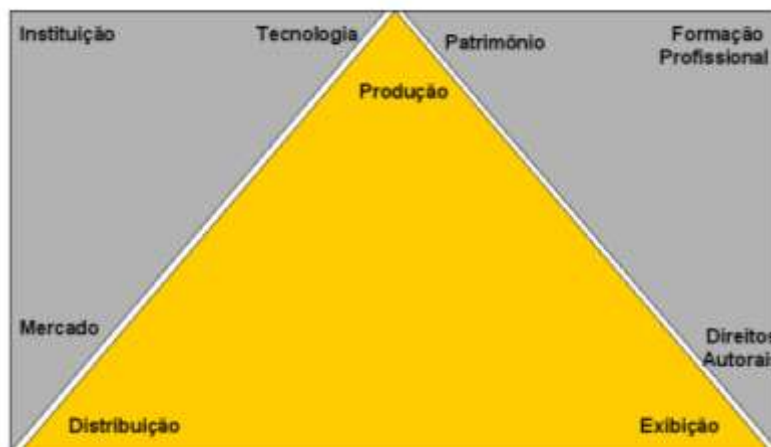
⁷ Para Bourdieu (1989), homologia é a semelhança entre posições em campos diferentes (semelhança na diferença). Dessa forma, é preciso considerar que há algo de universal na relação entre dominante e dominado, ainda que haja, também, suas particularidades.

instituições que compõem o campo do cinema brasileiro contemporâneo, e qual a posição ocupada por Daniel Filho nesse contexto.

O universo cinematográfico é um campo complexo formado por diversos agentes e diferentes prerrogativas artísticas e econômicas. Nessa perspectiva, é importante ter em mente que o cinema em si engloba muito mais do que o produto audiovisual, e foi isso que quis dizer Christian Metz (1980) ao diferenciar o fato fílmico do fato cinematográfico. Enquanto o primeiro diz respeito à produção do filme propriamente dita, o fazer cinematográfico está relacionado a todo o constructo necessário para que este consiga chegar ao público e ser por ele apreciado.

Foi pensando nesta divisão que João Guilherme Barone Reis e Silva (2009) desenvolveu uma metodologia de análise do campo audiovisual considerando nove eixos de articulação que, capazes de formar três tríades, sistematizam seus principais agentes e operações (figura 1). A primeira delas, e a de maior importância para a concretização do campo, segundo o autor, é formada pela *Produção*, *Distribuição* e a *Exibição*, isto é, a etapa de realização do filme, seguida do procedimento de conduzi-lo e exibi-o nas salas de cinema, permitindo seu consumo. Esse núcleo central é apoiado por duas outras instâncias com diferentes e importantes responsabilidades: os núcleos adjacentes.

Figura 1: O campo do cinema brasileiro contemporâneo



Fonte: Silva (2009, p. 25)

A segunda tríade – primeiro núcleo adjacente – corresponde às esferas da *Instituição*, o conjunto de leis e agentes que regulam o campo e dão legitimidade à atividade cinematográfica; da *Tecnologia*, fundamental para a existência e o desenvolvimento dos procedimentos estéticos e industriais; e do *Mercado*, que consiste

nas trocas simbólicas e nas regras derivadas do jogo entre produtos e economia. A terceira tríade – segundo núcleo adjacente, portanto – corresponde às instâncias da *Formação Profissional*, isto é, na capacitação da mão-de-obra para as diversas etapas do processo audiovisual; do *Patrimônio*, que envolve a preservação dos produtos para conservação da memória cultural de um povo, bem como para posterior reprodução e comercialização dos produtos; e dos *Direitos de Autor*, que asseguram aos autores os benefícios legais diante da exploração da sua obra. Assim, parte-se do pressuposto de que a indústria audiovisual:

Organiza-se pelo conjunto dos processos e suas inter-relações, voltados para as atividades de produção, distribuição e exibição de obras elaboradas a partir do registro combinado de imagens em movimento e sons, em qualquer suporte, fotoquímico ou eletrônicos, analógicos ou digitais (SILVA, 2009, p. 14)

Para articular as proposições de Bourdieu e de Silva sobre o campo, de modo a definir a inserção de um certo modelo de produção e estilo cinematográfico de Daniel Filho na contemporaneidade, essa pesquisa também resgata os estudos de Jesús Martín-Barbero (2006). Isso porque, tal como o autor faz ao desenvolver seu mapa das mediações, busca-se aqui centralizar os aspectos da política, da comunicação e da cultura no cerne da relação entre os elementos – ou, como afirma Itania Gomes (2011, p. 114), segundo os estudos de autor, “não se trata apenas de deslocar o olhar dos meios às mediações, mas de olhar a cultura a partir da comunicação e da política”.

Para tal, além das noções apontadas até aqui a respeito de: Popular (Arantes, 1988; Bourdieu, 1983; Chartier, 1995), Público Médio (Morin, 1997), Modelo de Produção (Bordwell et al, 1997; Mendonça, 2007; Meleiro, 2007; Rodrigues, 2007), e de Campo (Bourdieu, 2009; Silva, 2009; Martín-Barbero, 2006); outros conceitos teóricos acompanharão as discussões realizadas na presente tese sobre a trajetória artística de Daniel Filho, tais como: Cultura (Eagleton, 2011; Hall, 2003, 1997; Caune, 2014), Lugar de Fala (Ribeiro, 2017), Estilo (Bordwell et al, 1997; Bordwell e Thompson, 2008), Hegemonia (Moraes, 2010; Martín-Barbero, 2006); e Gosto (Bourdieu, 2009; 2007; 1996; 1983).

Como abordei em trabalho anterior (OLIVEIRA, 2016), o conceito de cultura já possuiu ao longo dos anos diferentes significados. Segundo Terry Eagleton (2011), ele começou a ser pensado e formulado vinculado à terra, à lavoura, ao cultivo daquilo que cresce naturalmente – relacionado, portanto, ao trabalho rural. No século XVIII, no

entanto, o conceito perde sua dimensão material, física, para atingir uma dimensão abstrata em função das mudanças nas sociedades europeias, que passavam a ser predominantemente urbanas, e, sobretudo, dos princípios iluministas desenvolvidos na época. Assim, pela primeira vez na história, cultura passa a ser vinculada à concepção de civilização, onde valores individuais estão atrelados ao crescimento material, espiritual e intelectual dos sujeitos, desenvolvendo uma mentalidade burguesa que hierarquizava as culturas, dando diferentes capitais simbólicos às suas produções.

O século XIX, por sua vez, marcou o conceito por uma oposição à noção de civilização, uma vez que a cultura passou a ser pensada dentro do contexto social, em função dos diversos movimentos revolucionários no campo social e nas artes, que conferiram o espaço público e coletivo como palco das práticas socioculturais (CAUNE, 2014). Dotado de valor histórico, a noção de cultura vai atender ao princípio da diversidade como um patrimônio da humanidade, ganhando, assim, valor descritivo ao romper com qualquer tipo de distinção valorativa ou juízo de valores entre as culturas. Isso justifica o fato de, na contemporaneidade, pensarmos em diferentes culturas e suas mais diversas expressões culturais, até mesmo dentro de um mesmo território.

Para Stuart Hall (2003; 1997), passamos por uma espécie de revolução cultural ao longo dos anos, resultado de uma série de mudanças empíricas, tais como: as novas proposições do tempo-espaço na contemporaneidade; a homogeneização das trocas e fluxos simbólicos; a revalorização do local; o sincretismo cultural e novas perspectivas sobre identidade, que se tornam cada vez mais múltiplas e fragmentadas. Sendo assim, Hall (2003) define cultura como o conjunto de práticas de significação que constitui a vida social a partir da produção, circulação e consumo de bens materiais e simbólicos. Ela possui dimensão subjetiva, institucional e estrutural e revela-se a partir da relação com o outro, perpetuando-se em função de seu compartilhamento, como uma herança social – embora para Armand Mattelart (2005) as relações sociais que revelam o princípio da alteridade sejam quase sempre assimétricas no contexto da globalização. É neste sentido que Jean Caune (2014) vê cultura como um acontecimento social, já que ela não existe se não manifestada, transmitida e vivenciada pelos sujeitos, pois como afirma o autor (2014, p. 02), “a cultura existe, antes de mais nada, como herança e para compreendê-la devemos analisar os modos de transmissão desta, que é elemento da cultura”.

Além de pensar as práticas culturais em si, é importante ater-nos também aos seus modos de produção, tal como foi dito anteriormente em relação a considerar não apenas

os filmes, mas o entorno que permite com que tais produtos sejam feitos exatamente da forma como são. Nesse sentido, a presente pesquisa parte do pressuposto de que a cultura, como conjunto de manifestações que (re)produz sentido, informação e valores, está associada às esferas discursivas do poder – implicando, pois, na necessidade de analisar as condições materiais e institucionais que criam e transformam a produção simbólica, conhecendo os aparelhos de reprodução simbólica que estruturam a sociedade e o cotidiano (BOURDIEU, 2009).

Se, para Bourdieu (2009), as opiniões e os gostos dos sujeitos são formados culturalmente através de jogos de socialização, tendo como principais esferas de fomento as instituições familiares, religiosas e escolares, na contemporaneidade, no entanto, outra instância tem se valorizado: a midiática. É dentro deste contexto teórico e epistemológico, isto é, onde possuímos uma concepção múltipla e dinâmica de cultura, tendo os meios de comunicação de massa importância basilar em sua propagação, que se ressalta a relevância de pensar o cinema, em especial a produção cinematográfica de Daniel Filho, figura com tanta relevância na cultura brasileira – já que, como destacam Shohat e Stam (2006, p. 262), “o fato de que filmes são representações não os impede de ter efeitos reais sobre o mundo”.

Ainda que possua experiências produzindo documentários ou mesmo que tenha atuado em filmes do Cinema Novo, Daniel Filho é visto no campo como um homem da televisão, como afirmou o próprio diretor em entrevista (Anexo A). Aliás, não é apenas uma questão de ser visto assim pelos outros, o próprio Daniel Filho revelou o seguinte ao *Roda Viva*: “eu me sinto como um homem de televisão, com minha responsabilidade, minha cabeça, minha consciência”⁸, o que nos leva a analisar seu lugar de fala.

Entende-se por lugar de fala o *locus* social de alguém que emite um discurso diante da sociedade. Como aponta Djamilia Ribeiro (2017), para falar em lugar de fala é preciso debater as posições dos grupos nas relações de poder, entendendo que o que se diz, o modo como se diz e, sobretudo, para quem se fala, vai depender de estruturas sociais e das relações de poder frente a categorias como raça, gênero, classe e sexualidade – dispositivos fundamentais na constituição do tecido social e das hegemonias culturais. Ainda segundo a autora, o lugar de fala não é uma posição individual, mas uma representação das condições coletivas de um determinado grupo, que acaba por silenciar

⁸ Informação disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/550/entrevistados/daniel_filho_2001.htm. Acessado em setembro de 2018.

outros segmentos no campo: sujeitos, saberes, produções intelectuais e artísticas, tratando-os de maneira distinta na sociedade. “Todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E, a partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade” (RIBEIRO, 2017, p. 86)

A consciência do lugar de fala, nesse sentido, é uma dimensão política que se associa ao objeto cultural e comunicacional no centro da geração dos discursos, para usar os estudos de Martin-Barbero (2006). Essas dimensões, no caso de Daniel Filho, estão associadas a seu papel de homem de negócios na emissora de televisão hegemônica no país, a Rede Globo, fato esse que faz com que seu cinema se configure como um diferencial no campo no que tange ao diálogo com as massas e às novas definições de gosto das grandes audiências.

Vale salientar, nesse sentido, que, no Brasil, televisão e cinema se desenvolveram historicamente de maneira desvinculada⁹: o primeiro associado ao patrocínio privado, enfatizando sua dependência para com a audiência, e o segundo realizado essencialmente com os investimentos públicos, o que por um lado implicou em uma maior liberdade em relação ao retorno do capital, mas, por outro, tornou a produção nacional cada vez mais dependente do Estado e de suas políticas públicas para a cultura, dificultando sua autossuficiência e industrialização (BERNARDET, 2009). Isso fez com que, simbolicamente, o cinema fosse encarado como o campo da experimentação, das reivindicações políticas, das artes, enquanto a televisão passou a ser entendida como o meio vinculado às massas, à padronização estética e narrativa e ao entretenimento por excelência – o que implica dizer que ser considerado um homem de cinema ou de televisão traz capitais simbólicos muito distintos aos sujeitos.

Resgatando velhas discussões, a recente produção cinematográfica brasileira, mais atenta à noção de cinema como indústria, reacende as velhas dicotomias entre arte e espetáculo, arte e indústria, arte e entretenimento (BILHARINHO, 1997). Isto é, a mentalidade que de um lado temos a realização artística efetivamente e de outro uma produção de massa descomprometida com a realidade social, voltada puramente para o entretenimento.

⁹ Como apontam Rossini e Lunardelli (2011), o mesmo não aconteceu nos Estados Unidos; ‘no mercado audiovisual estadunidense esta aproximação deu-se, não sem choques, desde a expansão da tevê naquele país, nos anos 50, quando o modelo de telefilmes curtos com características narrativas cinematográficas, realizado por empresas independentes de cinema, passou a ser produzidos para a televisão’ (p. 06).

Destaca-se, nesse sentido, que o conceito de entretenimento está associado àquilo que diverte, distrai ou recreia, levando o sujeito para dentro dele mesmo e do próprio espetáculo. Por isso a dimensão do *Homo Ludens*, que sustenta o ato de brincar, de jogar e entreter, não configura nenhuma atividade direcionada a um fim específico, apresentando-se como uma natureza psíquica do homem, uma das bases da cultura, tal como aponta Emerson Ike Coan (2012). No entanto, discute o teórico, a noção de entretenimento tem sido transformada em função das mudanças da sociedade capitalista, culminada na sociedade do espetáculo. A eliminação da oposição tempo livre e tempo de trabalho, a associação entre diversão e consumo, bem como a subordinação da diversão ao princípio da utilidade, elementos já apontados por Theodor Adorno (2002), fazem com que o entretenimento na atualidade deixe de ter um fim nele mesmo e passe a ser um instrumento de reprodução da lógica capitalista, instituindo uma nova relação do homem com o mundo (COAN, 2012).

Atentando para a necessidade constante de atualização e inovação desse entretenimento de massa, Daniel Filho foi responsável por, dentre outras coisas, introduzir as séries e minisséries na grade da Rede Globo de Televisão, além de ser produtor e diretor de grandes sucessos de audiência, como as minisséries *Malu Mulher*¹⁰ (1979-80), *Quem ama não mata* (1982), *Tenda dos milagres*, *Grande sertão: veredas*, e *O tempo e o vento*, estas últimas exibidas em 1985; e as novelas *Irmãos Coragem* (1970-71), *Selva de Pedra* (1972-73; 1986), *Dancin' Days* (1978-79) e *Roque Santeiro* (1985-86). Foi nesse período também, entre as décadas de 1960 e 1980, que ele empreende seus primeiros investimentos como diretor de cinema, a partir dos filmes: *A cama ao alcance de todos* (1969), dirigido em parceria com Alberto Salvá; *Pobre príncipe encantado* (1969); *O impossível acontece* (1969), dividindo a direção com C. Adolpho Chadler e Anselmo Duarte¹¹; *O casal* (1975) e *O cangaceiro trapalhão* (1983).

Em 1991, Daniel Filho saiu da Rede Globo de Televisão, permanecendo como agente independente no campo por quatro anos. Fruto desse período é a série *Confissões de Adolescentes*, idealizada por Euclides Marinho e realizada em parceria com o canal

¹⁰ “*Malu Mulher* é o segundo seriado dirigido por Daniel Filho para a Rede Globo de Televisão. Ele foi originalmente exibido em episódios semanais, no período de 24 de maio de 1979 a 22 de dezembro de 1980. O site GLOBO MEMÓRIA indica que foram produzidos 76 episódios, com duração média de 50 minutos, porém a lista de episódios, com a data de exibição fornecida pelo mesmo site, apresenta somente 43 episódios. O seriado apresenta a história de Malu, uma mulher que decide se separar de seu marido Pedro Henrique para encontrar sua felicidade” (ANTONIETTI, 2016, p. 88).

¹¹ Segundo informou a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e o próprio Daniel Filho, esse filme foi totalmente perdido devido a sua má conservação.

francês TF1. Filmada em 16mm (FILHO, 2003), uma inovação para a época, a história possuiu 22 episódios, e foi exibida na TV Cultura em 1994. A série é baseada no livro homônimo de Maria Mariana, e sua adaptação contou com a participação de Daniel Filho, Domingos de Oliveira, Maria Mariana, Patrícia Perrone e Euclides Marinho. O sucesso rendeu, ainda, uma segunda temporada, que mantendo grande parte do elenco e da equipe técnica, foi veiculada na Rede Bandeirantes no ano seguinte (ANTONIETTI, 2016). Dois anos depois, Daniel Filho tem, ainda, uma experiência como apresentador do programa *Melhor de Todos*, um game show na Rede Bandeirantes.

Quando retornou à Rede Globo, em 1995, foi como diretor de núcleo e, paralelamente a isso, fundou em 1996 sua própria produtora de conteúdo audiovisual: a Lereby Produções. Como indício de uma articulação planejada entre televisão e cinema, em 1998 se tornou um dos idealizadores e fundadores da Globo Filmes¹², empresa vinculada ao Grupo Globo, e já no ano seguinte assumiu o cargo de diretor da Central Globo de Criação, ressignificando a cara do cinema nacional na contemporaneidade a partir do diálogo entre o cinema e o modelo de produção próprio da televisão (ROSSINI, 2014; 2012). Dessa forma, como aponta Oliveira Sobrinho (2011), Daniel Filho foi responsável pela modernização da telenovela brasileira, pela implantação dos seriados e das séries nacionais; contribuiu com especiais, programas musicais e de humor na televisão, além de ter se sido bem-sucedido como produtor e diretor de cinema, tornando-se referência no que concerne ao entretenimento audiovisual no país.

O seu retorno à Rede Globo coincide, portanto, com o contexto de mudanças socioculturais, políticas e econômicas que promoveram novas possibilidades artísticas e, sobretudo, uma reorganização do campo frente às novas disposições institucionais e legislativas em relação ao mercado de filmes. Proporcionou-se, com isso, diversidade de modelos de produção e de representação que fomentou um crescimento da produção cinematográfica industrial no país e da fatia de mercado para o produto brasileiro, após a superação da crise instituída no governo de Fernando Collor de Mello no primeiro biênio dos anos 1990 (ORICCHIO, 2003, CAETANO, 2007)¹³.

¹² Cabe ressaltar que, em entrevista (anexo A), Daniel Filho afirmou que o desejo de criar a Globo Filmes e fazer essa articulação com a televisão é bem anterior a este período, e foi inviabilizado diversas vezes pela chefia da Rede Globo de Televisão, por motivos não mencionados.

¹³ Ainda que, como apontam Guibson Dantas e Gárcia Rodrigues (2018, p. 482), seja possível afirmar que: “a criação da Globo Filmes demarcou uma nova relação entre cinema e televisão, conformando novas relações de poder, dependências, desigualdades e assimetrias”.

Além de dirigir ele próprio filmes com grandes retornos de bilheteria, Daniel Filho tem ainda participado ao longo dos últimos anos de alguns dos principais sucessos da recente filmografia brasileira, como por exemplo: *2 Filhos de Francisco*: a história de Zezé Di Camargo e Luciano (Breno Silveira, 2005), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003) e *Até que a sorte nos separe 2* (Roberto Santucci, 2013), todos como produtor¹⁴. Sabe-se que o sucesso de um filme depende das expectativas de produção do mesmo, no entanto este trabalho tem como premissa a marca de um milhão de espectadores, padrão que, embora tenha sido alcançado com mais frequência nos últimos anos, ainda impera como um ideal de retorno para o filme nacional.

Respeitando as especificidades de cada produção, alguns dos principais elementos usados por Daniel Filho em seus filmes são: a sinergia com produtos e atores da TV, a exploração de contextos sociais próprios da classe média, estilo transparente (XAVIER, 2005), tramas centrados no ambiente familiar, filmagens essencialmente feitas em estúdios, agilidade de produção, estética sem excesso, dotadas, muitas vezes, com protagonistas femininas. Ressalta-se, ainda, a busca por narrativas lineares e de pouca ambiguidade, planos fechados, fotografias limpas, estrutura de gênero tradicional, principalmente comédias românticas, e alto orçamento publicitário.

Vale constar, no entanto, que essas não são características novas no cinema nacional. O que se observa, contudo, é que agora elas foram rearranjadas de tal modo que criaram uma identidade clara para parte da produção comercial brasileira, fazendo desse nicho um destaque no mercado por agradar ao grande público afeito à teledramaturgia – tornando a noção de *blockbuster* uma realidade cada vez mais recorrente no país. Contando com o apoio do setor de exibição, que privilegia a entrada desses filmes no mercado em função do potencial de competitividade, instaura-se uma hegemonia estético-produtiva no cinema contemporâneo brasileiro, ao menos em relação ao alcance de bilheteria.

Entre 2002 e 2016, por exemplo, 68 filmes brasileiros ultrapassaram a marca de um milhão de espectadores. Desses, 56 filmes (82,3%) estavam associados à Globo Filmes¹⁵, criação de Daniel Filho. Segundo a academia brasileira de cinema¹⁶, até 2016

¹⁴ Informações extraídas nos materiais de divulgação dos filmes e nos dados disponibilizados pela Ancine, através do link://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2105-22052015.pdf

¹⁵ Esse dado foi extraído considerando as seguintes fontes: ROSSINI et. al (2013) e <http://memoriaglobo.globo.com/> e https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105_1.pdf.

¹⁶ Informação disponível em: <http://academiabrasileiradecinema.com.br/homenageado-gr6-daniel-filho/>. Acesso em 06 de outubro de 2016.

Daniel Filho tinha em seu currículo participação em cerca de 86 novelas, 51 minisséries e seriados, 18 musicais, e 108 filmes. Entre filmes produzidos e dirigidos por ele, atinge algo como 70 milhões de espectadores – foi, inclusive, o segundo cineasta de ficção¹⁷ que mais produziu na primeira década do século XXI (EDUARDO, et al. 2011). Entre 2001 e 2015, ele lançou 10 longas-metragens, cinco deles ultrapassaram a marca de um milhão de espectadores, fugindo dos padrões do cinema nacional, já que em média, apenas 5% da produção alcança essa marca (SILVA, 2011).

Esses resultados, no entanto, só foram possíveis devido a uma mudança estrutural ocorrida no campo do cinema brasileiro nas últimas décadas, que acabou por desenvolver políticas públicas que estimularam a produção de um cinema mais competitivo comercialmente. Em 1966, o governo brasileiro criou o Instituto Nacional do Cinema (INC), órgão subordinado ao Ministério da Educação (MEC) com o propósito de promover a industrialização do parque cinematográfico nacional, e três anos depois fundou a Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME), responsável por nortear o mercado para uma perspectiva de fato industrial. Superava-se, assim, as primeiras medidas estatais que desde 1939 intercediam no setor de exibição brasileiro, seja reservando um número específico de filmes nacionais por ano nas salas de exibição do país, seja, como fez a partir de 1959, destinando a quantidade mínima de dias em que filmes brasileiros deveriam permanecer em cartaz (AMANCIO, 2011).

A criação da EMBRAFILME, em especial, foi fundamental para sistematizar todos os setores do mercado cinematográfico. Fiscalizando fortemente a esfera de exibição, em 1973, ela iniciou suas atividades no polo de distribuição dos filmes, atendendo a uma demanda carente e extremamente fragilizada pela concorrência desproporcional com o mercado estrangeiro. A mudança total ocorreu dois anos depois, quando o Instituto Nacional de Cinema (INC) foi extinto, passando em definitivo para a Embrafilme toda a responsabilidade pela produção dos filmes brasileiros, desde a seleção dos projetos até a sua finalização (AMANCIO, 2011).

Assim, ela passou a interceder de modo absoluto na produção, na distribuição e nos critérios legislativos que promoviam a exibição dos filmes nacionais no país, estabelecendo-se, sem dúvida, como a grande apoiadora do cinema nacional até então – cabe ressaltar ainda que, em função do regime político da época, tratou-se também, além de apoio, de uma medida de vigilância do Estado em relação ao poder de comunicação

¹⁷ Para Doc Comparato (2000) “etimologicamente, a palavra ficção provém do latim: *fictione(m)*, ato ou resultado de criar uma imagem, de compor, modelar ou inventar alguma coisa” (p. 145).

de massa do cinema. No seu *modus operandi*, a Embrafilme não fazia a seleção dos projetos a serem viabilizados segundo qualidade estética ou ideológica, pesando fundamentalmente o potencial de retorno do filme, a partir do faturamento, da participação das produtoras solicitantes, dos prêmios até então adquiridos, da experiência do proponente, do tamanho da companhia (AMANCIO, 2011; JOHNSON, 1993). Foi nesse período, mais especificamente entre 1969 e 1983, que Daniel Filho tem suas experiências iniciais como diretor de cinema, realizando seus cinco primeiros longas-metragens.

Esse modelo de suporte ao cinema nacional começa a entrar em crise na década de 1980 em função da transição política do período que, articulada à uma economia inflacionada e a uma tensão social em relação ao futuro, entrava no período de democracia fazendo inúmeros ajustes. Como sempre foi muito dependente dos investimentos do Estado, a EMBRAFILME perdeu sua estabilidade com as mudanças políticas ocorridas com o fim do regime militar brasileiro, declinando gradativamente em função de sua descapitalização (GATTI, 2008). Além disso, a empresa sofria ainda o impacto da descentralização do cinema na sociedade brasileira, em função da popularização da televisão (BUTCHER, 2005).

Em 1990, assumiu Fernando Collor de Mello (1990-1992), o primeiro presidente eleito com voto direto após o regime de exceção. Sua curta trajetória política no cargo foi marcada por uma postura neoliberal, isto é, partiu-se do pressuposto de que o mercado deveria se autorregular, o que implicou uma intervenção mínima do Estado sobre ele. Essa medida fragilizou vários setores da economia nacional, e atingiu violentamente o mercado cinematográfico, até então historicamente dependente das iniciativas e abonos da União.

Nesse período várias instituições e órgãos de fomento à sétima arte foram fechados, como a própria EMBRAFILME, a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), o Conselho Nacional de Cinema (Concine), a Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen), a Fundação Nacional Pró-Leitura, o Conselho Federal de Cultura, e o Conselho Consultivo da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), além do rebaixamento do Ministério da Cultura à condição de Secretaria da Cultura, subordinada ao próprio presidente da república, perdendo capital para atuação no campo e parte de sua autonomia (REIS, 2009). Assim, “com Ipojuca Pontes à frente da nova Secretaria, e com a ideia de que os bens culturais deveriam ser submetidos à lógica comercial, a desobrigação do estado em relação ao cinema foi amplamente defendida”

(DANTAS e RODRIGUES, 2018, p. 483) – ainda que, como sugere Randal Johnson (1993, p. 32), os efeitos dessas extinções foram acima de tudo simbólicos, uma vez que “seus investimentos na indústria já tinham há tempo deixado de ser reconhecido como socialmente legítimo. Poderia se dizer que mais um ciclo havia chegado ao fim”.

Durante o governo de Fernando Collor de Mello, com o setor à mercê das lógicas do mercado, de concorrência desproporcional em relação às produções estrangeiras, “o *market share* do cinema brasileiro atingiu o recorde mínimo de 0,05% de participação” (MATTA, 2010, p. 45), comprometendo a própria estrutura do audiovisual nacional¹⁸ e o entendimento do grande público acerca do cinema brasileiro. Entre os anos de 1990 e 1994, foram lançados apenas 29 filmes (GATTI, 2007)¹⁹, fazendo com que o cinema nacional saísse do imaginário popular da nação (ORICCHIO, 2003) e perdesse, com isso, representatividade cultural e política frente ao seu público, instaurando uma crise sem precedentes no setor. Nesse período Daniel Filho encontra-se ausente do cinema, dedicando-se à televisão, experiência decisiva para o desenvolvimento do um hibridismo estético-produtivo que viria a ser umas das principais características de sua produção cinematográfica na contemporaneidade.

O período da Retomada do cinema brasileiro, a partir de meados da década de 1990, consistiu, além de um retorno a um número expressivo de produções, em uma reaproximação do setor com seu público. Filmes como *Carlota Joaquina - Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), *O quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), *O noviço Rebelde* (Tikuka Yamazaki, 1997) e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), por exemplo, conquistaram mais de um milhão de espectadores, atraindo novamente a atenção para as produções brasileiras e sua capacidade de competição nos mercados interno e externo. Além disso, o reconhecimento dos filmes em festivais e competições de cinema internacionais recolocou o cinema brasileiro sob os holofotes. Fernanda Montenegro ser indicada ao Oscar de Melhor Atriz, por *Central*, e *O Quatrilho* ser indicado ao Oscar de Filme Estrangeiro foram importantes conquistas num cenário tão desolador.

Nesse momento, Daniel Filho deixou a Rede Globo de Televisão para abrir a sua produtora de conteúdo audiovisual: Lereby Produções, que se projetaria em pouco tempo como uma das mais ativas e influentes produtoras no campo cinematográfico brasileiro

¹⁸ Vale salientar, como aponta Pedro Butcher (2005), que a crise se instaurou de fato no campo de produção dos filmes de ficção de longa-metragem, não atingindo, portanto, os setores de curtas, vídeos, publicidade ou programas de televisão.

¹⁹ Distribuídos da seguinte maneira: sete produções em 1990; oito em 1991; apenas três em 1992; quatro em 1993 e sete em 1994 (GATTI, 2007).

na contemporaneidade. Ao deslocar para o cinema um modelo já desenvolvido, testado e aprovado pelo público na televisão, ele passa a fazer uso de cerca de quarenta anos de experiência em entretenimento de diversos formatos e tipos narrativos, fomentando no campo uma perspectiva industrial para o cinema brasileiro, coisa que havia ficado em suspensão após o fechamento da Empresa Brasileira de Filmes – EMBRAFILME. Desta forma, o audiovisual brasileiro registra no período da Retomada um elemento que marcaria as principais produções contemporâneas: a aliança direta do cinema com a televisão, reconfigurando tanto o modo de fazer cinema como o modelo de representação hegemônico no país.

Tenciona-se, pois, neste momento, a própria configuração histórica de ambos os meios. Se até então televisão e cinema haviam se desenvolvido amparados em bases distintas, como já apontado, a contemporaneidade registra a aproximação sistematizada destes modelos, problematizando o status da TV vinculado ao entretenimento e o do cinema ao princípio da arte. Não apenas a dimensão estética, mas o próprio modelo de produção passou a convergir, gerando aos poucos um fluxo ainda mais intenso de profissionais em ambas as áreas. Como aponta Lia Bahia (2009, p. 54), “a cooperação técnica entre televisão, publicidade e cinema marcou esse período e resultou em filmes com linguagens híbridas e narrativas fragmentadas, o que ampliou a força midiática do cinema nacional”.

Assim, Daniel Filho passou a ser um agente decisivo para o crescimento do cinema nacional nos últimos anos, com uma carga de experiência na televisão que poucos tinham, contribuindo para que a noção de blockbuster nacional se tornasse uma realidade. Considera-se aqui como blockbusters os filmes de maior impacto e rentabilidade no mercado em um prazo curto de tempo (BAHIA & AMANCIO, 2000), alçados com grande orçamento e intenso investimento em marketing, alto número de cópias e forte apelo popular, capazes de alcançar milhões de espectadores²⁰, transformando-se em fenômeno de arrecadação de capital e retorno de bilheteria. Exemplo disso é a sequência *Se eu fosse você* (2006) e *Se eu fosse você 2* (2009), dirigida por Daniel, que soma quase dez milhões

²⁰ Para Bordwell (2006), esse tipo de filme costuma ser lançado em períodos de férias, como no verão ou na época do Natal, e tem raízes em histórias de grande sucesso da literatura, os chamados best-sellers, ou no universo da cultura pop. Muito anunciado na televisão e lançado em muitas salas de cinema, por vezes simultaneamente em todo mundo, são filmes fomentados com grandes orçamentos e investimentos em marketing, costumeiramente associando a produção cinematográfica à linhas de brinquedo, roupa e souvenir.

de espectadores – dados discrepantes se considerarmos a média de público dos filmes nacionais nesse período, como apontou Silva (2011) em estudo.

Nesse cenário, a trajetória artística e o estilo de Daniel Filho passam a ser elementos de distinção no campo do cinema, o que contribuiu para desenvolver um tipo de produção de grande interesse para o mercado, em especial para o eixo da exibição que costuma retirar seu faturamento apenas do retorno de público de um filme. Com seus resultados, o diretor reconfigurou o gosto e a expectativa das audiências em relação ao filme brasileiro. Dotando a produção local dos elementos já testados e aprovados pela televisão, tornou-a, portanto, mais popular – o que sempre foi seu objetivo, como já chegou a afirmar em entrevista²¹. O entendimento acerca do gosto, muito associado ao conceito de *habitus*, é constituído gradualmente a partir das relações de poder entre aqueles que detém o controle dos discursos e das representações sociais e o público (BOURDIEU, 2009; 2007; 1996; 1983). E, no caso do cinema nacional, é resultado de uma série de *práxis* que colocam Daniel Filho no centro dessa relação entre a produção e o consumo, tornando-o, pois, um homem de extrema relevância no atual quadro do cinema brasileiro.

Participando do campo como diretor e produtor de grandes sucessos, Daniel Filho é figura importante para entender os trânsitos e os modelos estético-produtivos do atual cinema comercial brasileiro, dentro de um nicho de produção que tem agradado ao grande público. Entende-se por uma produção comercial os filmes estrategicamente realizados para serem exibidos nas salas comerciais do Brasil, os chamados multiplex, presentes essencialmente nos shopping centers dos grandes centros urbanos nacionais, e com potencial de competitividade no setor – o que implica, dentre outras coisas, investimento em planejamento empresarial e grande orçamento de marketing.

Embora Daniel Filho tenha sido homenageado no Festival de Gramado de 2015 e no 15º Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, no ano seguinte, o universo acadêmico ainda é resistente quanto a tratar sobre seu cinema. Como apontou o estado da arte (Apêndice A), é escasso o pensamento crítico sobre a produção artística de Daniel Filho. Logo, entendemos que a presente tese de doutorado se justifica no que tange a seu ineditismo, pois dá conta de uma lacuna quanto ao estudo da cinematografia de Daniel Filho.

Salienta-se, contudo, que a importância do diretor não se concentra apenas no alcance de bilheteria, mas no papel que ele exerce como artista frente a um amplo público

²¹ Como afirmou em entrevista cedida à Revista de Cinema, em 2001.

de cinema que tem representatividade na estrutura social e cumpre um papel definidor na cultura do país. Assim como ocorre nos outros segmentos artísticos, como no teatro, nas artes plásticas ou na música, seu cinema retrata essa parcela de público médio (MORIN, 1997) e de consumidor que constitui a sociedade brasileira, definindo sobre sua obra uma identidade particular que precisa ser considerada no atual campo do cinema nacional, isto é, um estilo próprio enquanto cineasta.

Pensando a estrutura narrativa do cinema de modo formal e autônomo, o estilo, segundo Bordwell et. al. (1997), consiste no caráter técnico utilizado para desenvolver o argumento da narrativa, isto é, o modo de enunciação, as estratégias escolhidas pelo diretor para dar vida à história do filme. Para ele, enquanto o argumento é o sistema dramático que organiza os acontecimentos da história e a exposição dos assuntos, o estilo seria a especificidade técnica do princípio argumentativo, referente ao processo prático de composição do produto audiovisual.

O filme, pois, organiza dois sistemas distintos que interagem: a narrativa/não narrativa e o estilo, tal como destacam Bordwell e Thompson (2008). Para os autores, é possível falar no estilo de um diretor, construído ao longo de suas obras, ou mesmo do estilo formado por um grupo de realizadores que, de alguma maneira, partilham um modelo de produção e de representação similar – como foi o caso do estilo do expressionismo alemão, da Nouvelle Vague francesa, do Neorealismo italiano ou mesmo do Cinema Novo brasileiro. Mas é importante ressaltar que, segundo os teóricos, o estilo não tem um caráter valorativo – o que poderia deslocar a discussão para a qualidade do estilo ou para a afirmação de que um determinado filme ou diretor tem ou não estilo –, e sim uma dimensão descritiva. Para eles, todo filme possui estilo, uma vez que é construído a partir das escolhas técnicas disponíveis pela mídia, sendo essas organizadas de uma determinada maneira e não de outra, o que implica pensar que a definição do estilo de uma obra tenciona as escolhas do diretor frente as possibilidades e restrições históricas e tecnológicas do campo em que se insere.

Além disso, ainda que tenha um caráter técnico por excelência, o estilo dialoga com a condição do público para o qual se destina. O fato de os espectadores construírem ao longo de suas experiências com o cinema e outros meios de comunicação determinadas expectativas contribui para a definição das escolhas do diretor diante dos efeitos que busca causar – seja atender a essas expectativas, como faz o cinema clássico hollywoodiano, por exemplo, ou romper com elas, como demonstram as vanguardas

artísticas (BORDWELL, 1997; 2008). Então, mesmo que o espectador não tenha consciência disso, ele é uma figura-chave na composição do estilo de um cineasta:

Em outras palavras, o diretor dirige não apenas para o elenco e a equipe. O diretor também dirige para nós, dirige nossa atenção, molda nossa reação. Assim as decisões técnicas do cineasta fazem a diferença na maneira como nós percebemos e como nós respondemos” (BORDWELL & THOMPSON, 2008, p. 306)²²

O Estilo de Daniel Filho é resultado, portanto, dos aprendizados adquiridos durante sua trajetória artística e do modo como compreende o público e a qualidade de seus trabalhos. Sendo assim, acabou por deslocar para o cinema preceitos do que ficou conhecido como ‘padrão Globo de qualidade’, criado por ele e outros importantes profissionais da emissora, tais como Walter Clark, Joe Wallach e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (o Boni). Este padrão refere-se, dentre outras coisas, a uma estrutura física, profissional e tecnológica de cunho industrial de grande alcance massivo, que no que tange a representação, fomenta uma produção audiovisual com base em uma estética limpa, verossímil e nacionalista.

Como discute Maria Luiza Gonçalves Baracho (2007), o padrão de qualidade foi desenvolvido ao longo de anos, pois já em 1963, Boni e Walter Clark tinham o anseio de trabalhar em uma emissora organizada segundo uma central de produções, coisa que aconteceu em 1967 na Globo. Depois, utilizou processos já testados em outras emissoras, como o videoteipe – usado pela TV Rio em 1960, base para as redes nacionais que se concretizariam com a TV Excelsior e a TV Tupi –, e a definição horizontal e vertical da programação – isto é, programas apresentados de segunda a sexta, como as telenovelas, e uma organização diária que estipulava tempo e horário da grade, dando espaço aos comerciais, estruturas já instaladas pela TV Rio e a TV Excelsior. Outro aspecto importante foi a participação empresarial de Walter Clark, responsável por idealizar uma televisão fundamentada nos termos da indústria da propaganda, fazendo-a aplicar sua estrutura e organização à lógica comercial, somente depois disso como propagadora de valores culturais, artísticos e informativos (BARACHO, 2007)²³.

²² Tradução nossa. Segue original: “In other words, a director directs not only the cast and crew. A director also directs us, directs our attention, shapes our reaction. Thus the filmmaker's technical decisions make a difference in what we perceive and how we respond” (BORDWELL & THOMPSON, 2008, p. 306).

²³ Essa logística empresarial não foi instituída pela emissora. Já na inauguração da TV no Brasil, Assis Chateaubriand evidencia seu caráter comercial. Como aponta Baracho (2007): “não há, no discurso inaugural da TV Tupi, referência à televisão como veículo de informação e cultura. Chateaubriand fala do progresso do país e destaca conhecidas empresas que, por ele mobilizadas, pagaram por anúncios, o que garantiu suporte financeiro ao projeto de implementação da TV. Tal novidade ocorreu quando poucos

Esses princípios moldariam a emissora e suas práticas posteriores, intensificadas com a participação de Daniel Filho na modernização da teledramaturgia, que alçou a telenovela ao principal produto de exportação da emissora, contribuindo decisivamente para os processos de socialização e ritualização do povo brasileiro. De qualquer forma, como sugere Oliveira Sobrinho (2011), o conceito não surgiu dentro da emissora, e sim na grande mídia, sendo posteriormente absorvido, culminando em uma mentalidade voltada para a tolerância zero em relação ao erro.

Se Daniel Filho foi decisivo na história da televisão brasileira, parece estar fazendo o mesmo no cinema contemporâneo brasileiro, seja como produtor seja como diretor, contribuindo para transformar decisivamente as perspectivas em torno da produção, dos modos de construções narrativas que consolidam um padrão linguístico e estilístico híbrido, e a formação de um público receptivo ao filme nacional. Aos poucos deixou-se de associar o cinema brasileiro exclusivamente às temáticas de violência urbana, tráfico de drogas e sexualidade erotizada, perspectivas estas construídas ao longo de nossa história, mas que tem como maior eixo de sustentação a tradição cinemanovista (ROSSINI, 2007). Passou-se a associar a qualidade dos produtos contemporâneos também à sua capacidade de comunicação com o grande público, ponto decisivo na recuperação do mercado nacional e na competitividade do setor.

Na atualidade, é possível perceber muitos modelos distintos de produção, mas três, em especial, parecem estar mais em evidência (ROSSINI et. al. 2016): os filmes de baixíssimo orçamento, as coproduções internacionais e, por fim, as coproduções com a televisão brasileira. Os filmes de baixíssimo orçamento compõem o eixo majoritário da produção atual, e costumam voltar suas tramas para a violência urbana ou para a representação discursiva de grupos minoritários, carregando consigo a matriz estética do Cinema Novo brasileiro. Sobre as coproduções internacionais, sabe-se que elas têm apresentado personagens em trânsito e uma certa ambiência existencial na medida em que questionam as fronteiras geográficas e a composição da identidade do sujeito na contemporaneidade (NILSSON, 2017). Por último, observa-se as coproduções com a televisão brasileira, onde opera a atuação de Daniel Filho. Estas constroem um modelo estético-narrativo voltado para as grandes plateias e, embora explorem muitos gêneros

brasileiros conheciam televisão e raros eram os televisores à venda no comércio. Nessa época, dois terços da população do país viviam na área rural, em propriedades onde a energia elétrica só chegaria muitos anos depois. Não obstante, a participação de anunciantes ocorreu antes mesmo da formação de um público de televisão” (BARACHO, 2007, p. 8).

distintos, se sobressaem a partir das comédias, destacando-se em relação à bilheteria e instaurando uma hegemonia cultural no que tange ao apelo popular e ao retorno de público e recursos.

Como aponta Dênis de Moraes (2010, p. 54), “no entender de Gramsci, a hegemonia pressupõe a conquista do consenso e da liderança cultural e político-ideológica de uma classe ou bloco de classes sobre as outras”. Sendo fruto de um processo histórico, ela transforma mentalidades, valores e pontos de vista, de modo a fomentar apoios e conformidades na sociedade em que se insere (MORAES, 2010). Assim, a hegemonia não é algo dado, e sim uma construção que se faz e se desfaz a partir da experiência do vivido, tendo o campo da cultura como lugar estratégico de lutas e articulação de conflitos (MARTIN-BARBERO, 2006).

No cinema, essa hegemonia tem sido instituída na contemporaneidade em função da trajetória artística de cineastas com experiências também na televisão. Além de Daniel Filho, marcam presença nesse cenário: José Joffily, Jayme Monjardim, José Alvarenga Jr., Alexandre Avancini, Cris D’Amato, dentre outros. A TV, nesse sentido, é o espaço para a ‘experiência do vivido’ de que fala Martin-Barbero (2006), onde os códigos e as convenções podem ser constantemente testados e consolidados. Tornando-se instrumentos de grande apelo popular, a cinematografia desses cineastas se destaca em termos de bilheteria, e as estratégias utilizadas, muito semelhantes às enunciadas acima, consolidam uma hegemonia no campo, contribuindo para definir o que é desejado e o que não é desejado no mercado, o que, por ser competitivo, deve estar dentro de um dado circuito – no caso o comercial das salas dos complexos cinematográficos –, e do que está fora, à margem – nos circuitos independentes. Criou-se, com isso, um campo com poderosas articulações artísticas e econômicas, ressignificando o que se entende por cinema comercial no País nas duas últimas décadas.

Assim, diante desse cenário e buscando permanecer pesquisando sobre o cinema brasileiro contemporâneo, tendo em mente a necessidade de produção de conhecimento sobre a cinematografia nacional e a organização de seu campo na atualidade, a presente tese de doutoramento foi sistematizada a partir do seguinte **problema de pesquisa**: como o estilo de Daniel Filho no cinema nacional se insere dentro de um contexto político-cultural de instauração e afirmação de uma hegemonia no campo cinematográfico comercial brasileiro no século XXI? Quais as marcas estéticas e narrativas observáveis em seus filmes e que constituem o estilo do diretor, nesta articulação entre meios audiovisuais?

Para abarcar essa discussão, foi elaborado como **objetivo geral**: compreender os elementos constituintes do modelo de produção de Daniel Filho que contribuem para compor o seu estilo como diretor cinematográfico, favorecendo a constituição de um cinema para grandes plateias no Brasil.

Diante de tais proposições, a pesquisa possui três **objetivos específicos**. O primeiro deles é traçar um panorama contextualizado sobre os quinze filmes dirigidos por Daniel Filho até o presente momento, configurando, pois, um recorte temporal que começa no ano de 1969 e se estende até 2015. No entanto, vale ressaltar que ainda que se considere os cinco primeiros filmes realizados pelo cineasta entre os anos de 1969 e 1985, principalmente como uma forma de compreender as matrizes culturais que levam ao desenvolvimento de seu estilo, a presente pesquisa se concentra essencialmente na produção cinematográfica contemporânea de Daniel Filho, que se inicia com *A partilha*, em 2001, e finaliza em 2015 com o lançamento de *Sorria, você está sendo filmado*. Para tal, se faz uso de uma revisão bibliográfica e de fortuna crítica sobre o assunto, de modo a atentar sobre os aspectos mercadológicos, políticos e estéticos que essencialmente vigoravam no campo nos respectivos momentos.

O segundo objetivo específico é o de detalhar o modelo de produção de Daniel Filho no campo do cinema brasileiro contemporâneo, discutindo sobre: o perfil profissional daqueles que o auxiliam; os modelos de financiamentos, distribuição e demais parcerias estabelecidas; a postura dele como diretor e produtor; bem como sobre a representação do espaço fílmico e a visualidade em seus filmes. Por último, objetiva-se definir e analisar como se constitui o estilo de Daniel Filho e suas implicações para o atual cinema brasileiro, principalmente através da concepção de gênero cinematográfico que perpassa sua logística como diretor, do universo feminino em suas obras e da convergência midiática instituída em seu fazer cinematográfico. Espera-se, com isso, problematizar sua posição no campo e sua importância na institucionalização de um cinema hegemônico no país.

Ainda que exista certa dificuldade no ato de se pensar o próprio tempo, em função da imersão do pesquisador e da proximidade para com seus objetos de análise, entende-se que é possível distanciar-se criticamente e realizar uma pesquisa capaz de suscitar proposições teóricas que acompanhem o discurso atual do campo e contribuam com mudanças e melhorias no que concerne ao plano da educação e até mesmo das políticas públicas. Dessa forma, no horizonte de realização deste trabalho está a necessidade de articular a pesquisa teórica às práticas culturais e políticas do cinema, de modo a gerar

resultados que mobilizem os estudos científicos sobre cinema nacional e que retribua para a sociedade aquilo que dela recebo para o desenvolvimento da tese de doutorado, realizada em uma universidade pública e parcialmente financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes.

Do procedimento metodológico

A tese faz uso de um referencial teórico interdisciplinar, com aportes próprios da área da comunicação e dos estudos de cinema, da sociologia e das artes, pois parte-se do pressuposto de que a compreensão sobre o campo cinematográfico contemporâneo e o posicionamento de Daniel Filho por meio de seu modelo de produção e do seu estilo implicam questões de ordem social, cultural, político e econômico.

Sendo assim, a metodologia do trabalho foi sendo desenvolvida passo a passo segundo uma lógica estruturante que cercasse o objeto de pesquisa do máximo de dados possíveis, tendo em vista o escasso material existente sobre o mesmo, isto é, atendendo ao que se entende por uma pesquisa quantitativa e qualitativa.

Inicialmente foi realizado um estado de arte (apêndice A) sobre a produção de Daniel Filho. O estado da arte é um mapeamento de ordem artística, intelectual e acadêmica sobre o objeto de análise. No caso, este procedimento foi realizado considerando fontes de credibilidade na área da comunicação, em especial dos estudos de cinema, tais como: o banco de teses e dissertações da Capes; os repositórios das principais universidades públicas e privadas de todos os estados brasileiros; os anais dos três principais congressos de comunicação na área do cinema no país (Compós, Socine e Intercom); e também nos periódicos de comunicação com Qualis A2, A1 e B1 – a partir de busca realizada na Plataforma Sucupira.

Dessa forma, buscou-se, com o procedimento, coletar e analisar possíveis pesquisas anteriores sobre o diretor, fossem estas destinadas à sua trajetória na televisão ou no cinema. Para salvaguardar algumas das informações levantadas nesse primeiro momento, foram requeridos, ainda, dados em órgãos e instituições nacionais, como no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, através da ANCINE, nos sites da Lereby Produções, da Globo Filmes e da Cinemateca do Cinema Brasileiro, sendo esta vinculada ao Governo Federal, além de informações colhidas presencialmente na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Tais informações foram fundamentais para traçar um panorama sobre o cinema nacional nos últimos anos, bem como para definir o caminho de ineditismo proposto neste trabalho. Como apresentado no Apêndice A, foram poucas as pesquisas que tiveram Daniel Filho como objeto de investigação. A que mais se aproxima de pensar o modelo de produção do diretor foi escrita por Andre Checchia Antonietti e defendida no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, em 2016, intitulada: *Os Modos de Inserção e as Relações Dramático-Narrativas da Canção no Cinema e na Televisão Brasileira no Exemplo de Daniel Filho*. Mas essa tese tem um interesse muito específico nas relações dramático-narrativas das canções em suas obras, sem problematizar o lugar de Daniel Filho no campo audiovisual brasileiro ou ater-se, significativamente, a sua cinematografia contemporânea. Os demais trabalhos ou focam no quantitativo de público alcançado por seus filmes, ou traçam investigações sobre as adaptações de obras para o cinema.

Diante dessa realidade, foi realizado um levantamento bibliográfico que pudesse abarcar as particularidades do objeto de pesquisa, dando subsídios para o desenvolvimento de questões teóricas e o mapa conceitual da tese. Além desses processos, foram realizadas quatro entrevistas durante a escrita da pesquisa: com o próprio Daniel Filho e com o diretor de fotografia Nonato Estrela, ambas por meio de Skype, com a diretora Cris D'Amato e o diretor de arte Marcos Flaksman, estas presencialmente. D'Amato, Flaksman e Estrela são profissionais que têm trabalhado com Daniel Filho em vários de seus filmes recentes. Cada entrevista durou em média uma hora e meia; foram utilizados questionários (Apêndices D-F) que direcionaram suas falas para os pontos de interesse da pesquisa, ainda que houvesse espaço para que eles pudessem acrescentar elementos díspares e que, por ventura, se somaram às análises posteriores. A entrevista com Nonato Estrela foi realizada em novembro de 2018, já as três demais foram feitas em janeiro de 2018²⁴.

A entrevista é uma técnica de pesquisa que pode ser da ordem do quantitativo e/ou qualitativo, segundo o interesse do entrevistador. De qualquer forma, tal como sugerem Flávia Almeida Moura e Larissa Leda Fonseca Rocha (2017), ela é uma relação social

²⁴ Antes de Daniel Filho finalmente aceitar ceder a entrevista para a pesquisadora, inúmeras outras tentativas foram realizadas nesse sentido, durante o decorrer de dois anos. Com receio de não ter esse material, optou-se, também, por procurar outros profissionais que pudessem contribuir com o entendimento acerca de seu modelo de produção. No final das contas, as quatro entrevistas realizadas acabam por compor um rico material sobre o estilo de Daniel Filho, seja pelo ponto de vista dele seja dos demais, complementando-se.

instituída pelos participantes, que parte da busca por informações, percepções e experiências para uma forma estruturada de saber, ou, como aponta Bourdieu (2008), trata-se de uma ferramenta autossuficiente de transformação do discurso oral, onde as realidades e os pontos de vistas são confrontados.

Além do levantamento bibliográfico e das entrevistas, a tese faz uso de análises fílmicas, com o suporte teórico de autores como Jullier e Marie (2007), Chion (2008), Aumont et al (1995), Gaudreault e Jost (2009), Penafria (2009), e, sobretudo, Vanoye e Goliot-Lété (1994). Isso se deve por acreditar que o estudo acerca do modelo de produção e do estilo cinematográfico de Daniel Filho demanda uma análise dos elementos intrínsecos aos seus filmes, em especial os recentes, quais sejam: *A Partilha* (2001), *A dona da história* (2004), *Se eu fosse você* (2006), *Muito gelo e dois dedos d'água* (2006); *Primo Basílio* (2007), *Se eu fosse você 2* (2009), *Tempos de Paz* (2009), *Chico Xavier* (2010), *Confissões de Adolescente - o filme* (2014) e *Sorria, você está sendo filmado* (2015).

Em termos de análise, tendo em vista os dados coletados e as discussões teóricas já acentuadas, alguns pontos tiveram seus contornos destacados: o modo de construção do gênero cinematográfico, em especial as comédias românticas; o desenvolvimento de suas personagens femininas e, por fim, o espaço fílmico, onde se desenrolam as situações.

Resgata-se, para tal, o princípio de gênero como processo de repetição e identificação que leva o público a acionar suas memórias culturais ao entrar em contato com o filme via fruição ficcional (RAMOS, 1993), ou como diria Schatz (1981), um contrato entre diretores e o público, onde as expectativas podem ser definidas e supridas. Essa discussão é importante para compreender a matriz estético-produtiva que rege o trabalho de Daniel Filho no cinema, sua posição e influência no mercado, principalmente devido às comédias, seu principal norte de produção. No Brasil, a comédia é o único exemplo capaz de fomentar uma historiografia de gênero, e o diretor o tem explorado em diferentes nuances, destacando-se dentro do cinema *mainstream* e dialogando com as premissas estéticas da televisão como uma marca de distinção no campo.

Até hoje, a comédia nacional é um dos gêneros que mais se destaca comercialmente²⁵. Possui, por excelência, muitas subdivisões, todas elas tendo o riso como sua condição *sine qua non*, ainda que o efeito seja alcançado por diferentes vias (BERGSON, 1980). Dentro desse contexto, a comédia romântica se destaca, e o mesmo

²⁵ Embora, como aponta Bilharinho (1997), este gênero seja numericamente inferior aos dramas, que historicamente sempre foram mais produzidos no Brasil.

acontece na filmografia de Daniel Filho, dialogando com as premissas estéticas da televisão e destinando-se a um público burguês (SELIGMAN & SANTOS, 2007) que determina na mesma medida em que é determinada pela produção de massa.

O feminino tem um valor imensamente importante na produção de Daniel Filho. Como já relatou inúmeras vezes, Filho (2003) acredita que a mulher é a responsável pelo consumo cultural da família, tornando-a público-alvo de suas ações: sete dos seus dez filmes lançados na contemporaneidade tem a mulher como protagonista e/ou abordam contextos temáticos próprios ao seu universo de interesse. Assim, entender o modo de representação e a significação dessas personagens em sua filmografia é se apropriar do lugar de fala de Daniel Filho no campo do cinema, ajudando a compor o mosaico de suas referências artísticas, de sua condição política e de receptividade no mercado.

O espaço fílmico, por sua vez, é capaz de projetar visualidades que regulam as formas de interação, convivência e produção de sentido dos indivíduos representados (COSTA, 2009). Torna-se possível, a partir dele, construir mundos, na medida em que a representação do espaço nos filmes é uma apropriação dos espaços reais, onde se expõe a relação entre o espaço fílmico e o mundo real das relações sociais (COSTA, 2013).

Nessa perspectiva, o espaço como categoria de análise surge da necessidade não apenas de compreender a ambiência estética dos filmes de Daniel Filho, sinalizando para seu modelo de produção, mas sobretudo para entender uma diferenciação instituída em relação à tradição histórica do cinema nacional. Enquanto esta tendeu a explorar o real a partir dos espaços da rua e das paisagens (em especial das grandes cidades) brasileiras, Daniel Filho resgata uma tradição televisiva de gravação realizada em estúdio, atualizando a estética do cinema nacional e reconfigurando o que se entende por gosto em relação à sétima arte brasileira – além de resgatar um modelo já testado no campo do cinema pelas investidas da Cinédia, nos anos 1930, e da Atlântida e da Vera Cruz na década seguinte (JOHNSON, 1993), igualmente competentes em termos de alcance de público.

Da estrutura da tese

Depois dessa introdução do trabalho, onde se apresentou o objeto empírico, e o horizonte teórico e metodológico da pesquisa, a tese passa a ser estruturada em três capítulos.

O primeiro deles, chamado de *As Matrizes Culturais*, tem por objetivo realizar um mapeamento da trajetória artística do diretor, perpassando suas experiências no universo do circo, do teatro de revistas, da televisão e do cinema. Atenta-se, nesse sentido, às heranças familiares e sociais dos contextos, bem como às condições que justificam os caminhos traçados, suas tomadas de decisão enquanto artista e homem de negócio e, sobretudo, seu lugar de fala no campo do cinema brasileiro contemporâneo. Esse mapeamento inicial fornece instrumentos para que, então, seja possível sistematizar e problematizar seu modelo de produção e a constituição do seu estilo na cinematografia brasileira.

No segundo capítulo, se investiga efetivamente o modelo de produção de Daniel Filho através da sistematização dos seguintes eixos de mediação: (1) um mapeamento do perfil dos principais profissionais que trabalham com Daniel Filho, o que nos confere dados importantes sobre suas preferências e influências artísticas; (2) seu *modus operandi* no que tange à parcerias, financiamentos e modelos de distribuição; (3) o seu papel enquanto produtor dos filmes que também dirige, de modo a analisar como as etapas de operacionalização e de criação coexistem; e, por fim, (4) o espaço do filme e o espaço no filme, para problematizar como a mudança de público do cinema nacional contemporâneo parece ter alocado um tipo diferente de visualidade na sua cinematografia.

Nesse momento, a questão do espaço ganha ares de categoria de análise, pois abarca tanto questões estéticas, importantes para a compreensão da ambiência dos filmes de Daniel Filho, mas também sociais e, inclusive, de mercado. Considerando que ao longo dos seus quase cinquenta anos atuando como diretor de cinema o perfil do público foi sendo alterado em função de mudanças nos contextos socioculturais, tecnológicos, políticos e econômicos do País, a condição da visualidade, de uma estética destinada ao grande público, também sofreu transformações – decisivas para compor novas demandas no mercado e fatores de moldagem.

A terceira e última parte da tese versa sobre a concepção do estilo cinematográfico de Daniel Filho, apreendido e formulado a partir das questões apontadas nos capítulos anteriores. Para tal, torna-se imprescindível o trato efetivamente de dois elementos, que também funcionarão como elementos de análise: o modo como ele trabalha um cinema de gênero no país, e o universo feminino de suas obras. Para além disso, resgata-se a noção de convergência midiática como fator de distinção dele no campo, apontando, ainda, para os novos caminhos apreendidos por Daniel Filho em suas últimas produções.

À guisa de conclusão, a tese possui suas considerações finais e suas referências bibliográficas. Nos anexos, o leitor terá acesso às transcrições das entrevistas realizadas pela pesquisadora: com Daniel Filho, Cris D'Amato, Marcos Flaksman e Nonato Estrela, respectivamente. Por último, constam os seguintes apêndices: o estado da arte realizado; uma lista com sinopse e ficha técnica dos últimos dez filmes dirigidos por Daniel Filho, àqueles que compõem, portanto, o *corpus* da pesquisa; e os modelos de questionários utilizados nas entrevistas.

1. AS MATRIZES CULTURAIS

Este capítulo contempla cinco subtópicos. Seu objetivo é mapear o lugar de fala de Daniel Filho, identificando suas origens em relação ao circo e ao teatro de revista; através de sua estrutura familiar; suas experiências no cinema moderno brasileiro como ator; bem como por meio de sua contribuição à televisão, em especial no que tange ao desenvolvimento de um dado padrão de qualidade. Por fim, apresenta-se suas primeiras investidas como diretor cinematográfico entre o final da década de 1960 e meados dos anos 1980, e sua produção contemporânea que foi retomada com *A partida* (2001).

1.1 O LUGAR DE FALA DE DANIEL FILHO

O cinema já nasceu sob o prisma da dicotomia. Desde seu surgimento, a sétima arte foi observada e analisada, essencialmente, a partir de dois modelos: o dos irmãos Lumière, responsável por marcar o cinema francês com uma tradição familiar de produção quase artesanal, e o modelo desenvolvido por Thomas Edison, que contribuiu para o fortalecimento do cinema norte-americano com pressupostos empresariais de forte teor estratégico, corporação moderna, produção em larga escala e apelo popular (GATTI, 2008). Assim, enquanto o primeiro foi historicamente vinculado à concepção de cinema enquanto arte, versando para uma discussão do que seria posteriormente chamado de *autoria*²⁶, o outro consagrou-se como um polo industrial de grande alcance internacional e influência simbólica, dominando, após o contexto da Primeira Guerra Mundial, o mercado cinematográfico de países emergentes como o Brasil.

Desde então, o que se observa no campo é um visível antagonismo entre o que chamamos de cinema comercial e filme independente. Enquanto o primeiro se constrói por meio de produções voltadas para o grande público, estabelecendo diálogo articulado com os setores de distribuição e exibição, facilitando sua comercialização, o segundo

²⁶ Segundo Andrew Tudor (2009), a noção de *autor* ganha forma efetivamente com a teoria dos autores dos críticos e cineastas que faziam parte da revista francesa *Cahiers du Cinéma*, após a década de 1950. Autoria, nesse sentido, é a ideia de que o diretor é o verdadeiro criador do filme, ainda que não se negue o caráter coletivo da produção cinematográfica. A noção de autoria funcionou como uma base de avaliação dos filmes, mas segundo o teórico, deveria ser pensado como um princípio de análise, isto é, um método crítico que leva a analisar toda a cinematografia de um cineasta para atentar-se à estrutura central de seus filmes, de modo a estabelecer uma unidade estilística ou não. Para Tudor (2009, p. 137): “há uma maneira óbvia em que este método pode ser utilizado como base para um juízo estético. Desde que a obra de um realizador revele de facto uma estrutura central ela é boa [...]. A consequência mais interessante é metodológica e não estética”.

define-se por meio de um sistema mais sofisticado de inovações estéticas e experimentalismo. Assim, carrega consigo, através da figura do intelectual, uma concepção de cinema voltado a explorar as potencialidades de sua linguagem e de sua condição de bem social, recorrendo aos circuitos de festivais e cineclubes para viabilizar-se.

Nesse cenário, acirram-se inevitáveis disputas comercial, narrativa e legislativa, que conseqüentemente gera uma série de discursos ideológicos e críticos – isto é, capitais sociais, culturais e, sobretudo, simbólicos –, sobre cada um desses produtos. E como esses campos historicamente resistem a se misturarem, se faz necessário localizar a prática artística de Daniel Filho, de modo que se possa analisar sua cinematografia como imersa em uma rede de relações socioculturais específicas que permitem e alimentam seu modelo de produção e estilo de cinema.

Em função de sua origem como artista de circo e do teatro de revista, o caráter popular de seu modo de expressão o conduziu a um tipo de arte que se fundamenta no entretenimento, tendo como pano de fundo a própria cultura brasileira – a partir de uma determinada estrutura, posição e lugar de fala. A noção de entretenimento esteve por muito tempo vinculado à ideia de distração, divertimento ou brincadeira, mas na atual conjuntura dos estudos sobre cultura o conceito se expande, adquirindo maior complexidade.

Duas características foram fundamentais para isso, resultado de um processo iniciado após a Segunda Guerra mundial, principalmente nos anos 1960: um sistema de comunicação mundo, no qual se observa uma ampliação da esfera da cultura em constante e crescente conexão global, e a desterritorialização da indústria cultural, onde o processo de comunicação opera em fluxos assumindo o caráter da diversidade dos diferentes polos de produção espalhados no mundo, tal como apontam José Mário Ortiz Ramos e Maria Lucia Bueno (2001). Ainda segundo os autores, esses fatores transformaram a cultura em uma das principais economias da sociedade globalizada, implicando mudanças qualitativas no caráter dessas comunicações, ou seja, o mundo da cultura e das artes, antes visto pelas lentes do entretenimento, passa a ser entendido como uma esfera fundamental na construção das identidades culturais, dialogando diretamente com a modernização das sociedades e com a sociedade de consumo.

Nesse período, aponta Baracho (2007), o Brasil passa por um processo de consolidação do mercado de bens culturais, levando a televisão a se instaurar como veículo de massa, além de evidenciar o crescimento de indústrias diversas, como a

fonográfica, a editorial, a publicitária, etc. Com o mercado do entretenimento se diversificando, consumir passou a ser a palavra de ordem, enfatizando a nova lógica capitalista dentro da indústria cultural. Como afirma Hadija Silva (2010):

O atual momento em que vivemos (após a Segunda Guerra Mundial) é marcado pela revolução do consumo. As criações, sejam elas tecnológico-econômicas, político-sociais ou artístico-culturais, são comandadas pela força da grande indústria, representada essencialmente pelas firmas multinacionais e suas sucursais, principalmente no âmbito da difusão da informação e do entretenimento (SILVA, 2010, p. 66)

Assumindo seu lugar de homem da indústria do entretenimento, Daniel Filho se coloca em público como um orquestrador do ato de contar histórias: “pois é: eu não sou tão grave nem tão sério. Continuo achando que o que importa numa história é sempre o quanto ela conseguiu divertir, emocionar, ser agradável. Tudo é entretenimento” (FILHO, 1988, p. 16-17). Dessa forma, vendo-se em outra posição (e obrigação) que não a do intelectual, restou-lhe o apelo ao grande público: “sempre me vi como um homem do entretenimento. E é o que sou. Estou aqui para fazer você rir, para comover você, para divertir você. Produzi, dirigi e atuei em quase todos os tipos de programas na área de entretenimento” (FILHO, 2003, p. 88), até conseguir criar algo com uma identidade própria:

O engraçado é que eu sempre achei que eu estava copiando alguma coisa porque é sempre meio cópia, é sempre meio cópia de algum programa que eu vi, de algum filme que eu vi. Eu não achava que tinha alguma coisa original no que eu fazia, existia era a cópia ou a coisa que eu tinha visto e ‘Oh, isso daqui dá um samba, vou fazer aqui’. Então eu ia botando para fora e, de repente, de cópia em cópia eu comecei a, sem sentir, sem perceber, a ter uma originalidade. A que horas isso começa a surgir, eu não tenho a menor ideia²⁷.

A inovação surge como um estilo capaz de adaptar tendências globais às particularidades da cultura nacional, que se constrói e se fortalece, portanto, dentro de uma logística de atuação própria da indústria cultural.

Como afirma Teixeira Coelho (1993), a indústria cultural surgiu no século XVIII, mas se fundamentou com a economia de mercado, ou seja, com uma economia baseada no consumo de bens e na ocorrência de uma sociedade de consumo, que só se efetiva de

²⁷ Fala de Daniel Filho em entrevista ao *Fantástico*, no quadro *O que vi da vida*. Informação disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/1664716/>. Acessado em julho de 2017.

fato na segunda metade do século seguinte, a chamada cultura de massa. O fenômeno do processo de industrialização deu vida, dessa forma, à indústria cultural, aos meios de comunicação de massa e à cultura de massa, de modo a transformar o modelo de produção e de trabalho humano na medida em que a indústria cultural “determina um tipo particular de indústria (a cultural) e de cultura (a de massa), implantando numa e noutra os mesmos princípios em vigor na produção econômica em geral” (COELHO, 1993, p. 06).

Para Bourdieu (2009), essa se estabelece na subordinação à demanda, o que leva os produtores a se submeterem aos detentores dos instrumentos de produção e difusão, respondendo aos imperativos próprios da concorrência pelo domínio do mercado. Ao obedecer aos valores e visão do grande público médio, “a estrutura de seu produto decorre das condições econômicas e sociais de sua produção” (ibidem, p. 136), atingindo essencialmente os não-produtores, heterogêneos por natureza – o que sugere pensar que os produtos são definidos em função do grande público, de modo a atingir classes sociais distintas.

Edgar Morin (1997) também pensa a indústria cultural a partir da noção de público médio. Para ele “mesmo fora da procura de lucro, todo sistema industrial tende ao crescimento, e toda produção de massa destinada ao consumo tem sua própria lógica, que é a de máximo consumo” (MORIN, 1997, p. 35). Por isso o público médio seria um público universal, um denominador comum, conquistado a partir de um sincretismo assimilável dos extremos. Morin está se referindo, portanto, à homogeneização da diversidade e da complexidade social, sendo a produção talhada com simplicidade, clareza e inteligibilidade, uma vez que “a homogeneização visa a tornar euforicamente assimiláveis a um homem médio os mais diferentes conteúdos” (MORIN, 1997, p. 36).

Na cultura de massa o valor artístico não se diferencia no seio do consumo corrente do cotidiano, ou seja, “esse universo não é governado, regulamentado pela polícia do gosto, a hierarquia do belo, a alfândega da crítica estética” (MORIN, 1997, p. 18). O que alimenta esse mercado é o consumo, por isso o público torna-se chave fundamental, um dos pilares responsáveis por definir os modelos aceitos e rejeitados, bem como suas leis internas. Dessa forma, a cultura média responde essencialmente às sanções do mercado, sendo marcada por procedimentos e efeitos estéticos acessíveis, excluindo as ambiguidades, as controvérsias ou os elementos contestatórios – símbolos otimistas e estereótipos que possibilitam, para Bourdieu (2009), que diferentes categorias de público possam nela se projetar.

Tendo em mente que a narrativa audiovisual “pode ser associada à montagem e/ou edição de vários tipos de narração (visual, verbal, sonora) precedida pelos modelos culturais, considerados como padrões narrativos, molduras ou matrizes metanarrativas” (WINCK, 2007, p. 34), ela é, portanto, resultado de agentes internos e externos à trama, um padrão comportamental e um imaginário acerca do tipo de vida abordado e de público almejado. Assim, “as palavras escritas no roteiro estimulam uma forma de representação simbólica sintética para além das palavras” (ibidem, p. 37), sempre atentas, inclusive, às demandas da indústria. Trata-se, para Winck (2007), de fomentar os ‘universais da cultura’, ou seja, “aquelas crenças ancestrais que dão unidade linguística e cultural a uma determinada sociedade, por meio da criação de situações dramáticas plausíveis às plateias, visando a promover a catarse no público” (p. 41) – projeto que se inicia com o roteiro e é finalizado posteriormente com o acréscimo das demais linguagens que compõe o produto audiovisual.

Esses ‘universais da cultura’ podem ser identificados na produção de Daniel Filho, que se inicia ainda na televisão. Sendo a televisão uma mídia de massa e um meio privado, ainda que uma concessão pública, ela se sustenta através do financiamento da publicidade e do engajamento do público em relação aos programas propostos na grade. Por isso mesmo o meio precisa desenvolver um complexo equilíbrio entre qualidade técnico-narrativa e os interesses do mercado e da audiência. Envoltos durante grande parte de sua vida profissional nesse contexto, Filho se desenvolveu como artista atento às lógicas de funcionamento da indústria cultural. É essa experiência que ele leva para o cinema.

Focado no alcance do grande público e no circuito tradicional de salas de cinema, sua produção não é destinada aos críticos de cinema ou aos consumidores de um cinema de arte. Seu público-alvo é aquele da televisão, o público médio, acostumado durante décadas a um padrão técnico-estético e narrativo, e ao cinema de igual tendência vindo de outros países, em especial dos estúdios estadunidenses. E embora não se proponha a fazer um cinema crítico e revolucionário, ainda assim faz parte do processo de composição histórico da identidade cultural do povo brasileiro.

Como aborda em seu livro, Daniel Filho (2003, p. 33) sabe que a televisão tem como pressuposto inovar dentro de um modelo já testado e amparado pela audiência e “obsessivamente ir ao encontro do gosto, do momento, das expectativas do público”, modelo esse transposto posteriormente para o cinema. Por isso mesmo, em sua trajetória artística, o conhecimento da demanda dos consumidores se fez presente através de constantes pesquisas de mercado, permitindo compor produtos audiovisuais moldados

aos seus interesses. Isso ocorre porque, dentro de uma lógica capitalista, a oferta é entendida como o início de um processo no qual a criação é intermediada pelo mercado e consumida pelo público, fazendo com que produção e consumo se complementem (REIS, 2007). Assim, como admite Daniel Filho (2003, p. 353), entre o produtor e o público “existe uma relação essencial, na qual o público, de uma forma ou de outra, é o senhor”.

Com uma longa trajetória artística, acompanhando nas últimas duas décadas um contexto de certa estabilidade sociocultural e econômica, Daniel usa seu conhecimento histórico para, no cinema, rerepresentar modelos e temáticas com uma roupagem contemporânea. Aborda a questão dos papéis sociais, da sexualidade, da juventude e do universo feminino, por exemplo, a partir da composição de um Rio de Janeiro moderno, fazendo uso de referências atuais, de modo que a escolha tanto do modelo de produção quanto de representação é arquitetada racionalmente para minimizar os riscos do empreendimento. Como afirma: “eu me sinto um maestro. Escolho o tema, o cantor, encomendo a composição das canções, escolho os solistas e acompanhamentos dessa orquestra e finalmente assumo a regência” (FILHO, 1988, p. 219). Espetáculo pronto, resta o público – que tem atendido favoravelmente à sua cinematografia, como veremos adiante.

Essa demanda do público, como regente do próprio modo de fazer cinema, se aproxima teoricamente do deslocamento sofrido no campo das artes com a própria inscrição do cinema como um meio relevante na sociedade moderna. Não por acaso, Walter Benjamin (2014) afirma que a arte deixou de ser pensada, produzida e admirada em função de seu *valor de culto*, isto é, obras feitas para serem vistas pelos deuses ou seres privilegiados, e não pelos homens comuns, onde a exclusividade do acesso fomentava o capital simbólico da obra e dos que a possuíam. Segundo o autor, o que se busca é atingir o *valor de exposição*, fundamentado na emancipação das práticas artísticas do seio do ritual, no crescimento das oportunidades de exposição dos produtos e no teor de reprodutibilidade técnica e retorno financeiro, tal como abordei em trabalho anterior (ROSSINI & OLIVEIRA, 2018).

No entanto, diante dessa discussão, é importante ressaltar que o novo está sim presente na esfera de produção de massa. O novo é, na verdade, um dos pilares de sustentação do processo, que precisa ser constantemente atualizado, ainda que subordinado ao cerco imposto pelas lógicas comerciais do setor. Assim, transpondo a arte para a esfera do consumo, a indústria cultural moderniza o entretenimento no mundo,

definindo no campo do audiovisual brasileiro cada posição a determinadas trajetórias de criação – no caso de Daniel Filho, o eixo do mercado, o espaço do entretenimento.

Como explica Bourdieu (2009), os agentes e grupos de agentes são definidos pelas posições que ocupam no campo, o que inviabiliza que se possa ocupar duas regiões opostas no setor. Cada uma delas tem suas propriedades atuantes, sistema de relações e diferentes espécies de poder ou de capital, por isso o campo “pode ser descrito também como campo de forças, quer dizer, como um conjunto de relações de forças objetivas impostas a todos os que entrem nesse campo e irredutíveis às intenções dos agentes individuais ou mesmo às interações diretas entre os agentes” (BOURDIEU, 2009, p. 134).

Os campos vivem certo confronto em busca de distinção, diferenciação. Buscam temas, técnicas, estilos, valores, taxionomias diferentes para se legitimar, ou seja, as leis do próprio campo são usadas para diferenciar este dos demais, livrando-o do anonimato e da insignificância. É por isso que há forte resistência quando um campo usa elementos de outro (BOURDIEU, 2009), tal como ocorre agora com a relação entre o cinema e a televisão²⁸. Essas particularidades contribuem, assim, para moldá-los tais como são, e para criar instrumentos de resistência a grandes mudanças, consolidando-se, no caso do cinema comercial nacional, como hegemonia de público e de financiamento.

Na contemporaneidade, o diálogo entre os dois meios instituiu um tipo de produção até então visto apenas esporadicamente, compondo um ciclo cinematográfico que se mantém com muita força no mercado ao utilizar estratégias bem-sucedidas da TV no cinema, e gerando produtos híbridos de grande apelo popular. Criou-se, com isso, uma extensão das relações entre o campo do cinema e o campo da televisão, apontando para uma produção que tem no hibridismo sua marca de distinção, uma vez que, como afirma Bourdieu (2009, p. 108), “todo ato de produção cultural implica na afirmação de sua pretensão à legitimidade cultural”. Independentemente de como as possíveis criações cinematográficas se façam presentes no país, é correto afirmar que como a arte sempre possui mediadores, ela está sempre condicionada a algum tipo de lei de mercado. E mesmo sob bases históricas, os mercados mudam, criando novos sistemas de produção.

Assim, o conceito de campo nos ajuda a pensar no lugar de fala de Daniel Filho no audiovisual brasileiro: um homem multifacetado artisticamente, branco, rico e

²⁸ Por exemplo, em entrevista cedida à autora (anexo A), Daniel Filho afirma que ao entrar na televisão deixou de ser convidado para atuar no cinema. E embora o fluxo entre os meios seja atualmente maior e mais dinâmico, o capital simbólico do cinema e da televisão continuam diferentes, reproduzindo os dois modelos discutidos acima, isto é, a dicotomia arte *x* indústria, qualidade *x* quantidade, autoria *x* entretenimento.

poderoso, historicamente vinculado à posição de chefia na maior emissora de teledifusão do país, responsável por reconfigurar a teledramaturgia nacional e, atualmente, responsável por um cinema voltado para o alcance das grandes plateias. Está, portanto, muito mais vinculado à noção de indústria cultural, entretenimento e massa do que das perspectivas de arte e autoria que marcaram o cinema nacional em diversos momentos. Ainda que ele tenha inovado bastante em sua trajetória artística, e que as dicotomias entre arte e indústria, autoria e entretenimento devam ser questionadas e combatidas, é inevitável pensar que essa sua posição e lugar de fala comportam um capital simbólico específico.

A noção de campo, para Bourdieu (2009; 1989), implica pensar na posição e nas relações que um dado sujeito ou instituição estabelece com os outros, influenciando e sendo influenciado – como sugere Thompson (2011), a escolha de suas estratégias vai depender desse jogo de interação e influência simbólica entre os sujeitos e as posições que ocupam no campo. Dessa forma, o campo tem um caráter relacional, o que faz com que consideremos não apenas o objeto simbólico, mas a estrutura social que, em grande medida, o condiciona e permite que, socialmente, se tornem grupos hierarquizantes ou grupos hierarquizados: “a interação é a resultante visível, e puramente fenomênica, das intersecções dos campos hierarquizados” (BOURDIEU, 1989, p. 55). Processo que nos ajuda a pensar, pois, nas articulações de Daniel Filho com as instâncias da distribuição, em especial com as empresas *majors*, e da exibição, fundamentais para compreendermos o processo de hegemonia cultural que seu modo de produção impõe ao campo e aos demais agentes.

Um campo é autônomo quando é capaz de estabelecer seus princípios de legitimidade, ainda que, na prática, dependa da economia e da política para estabelecer-se²⁹. Os nomes consagrados do campo tendem, com o tempo, a dominar também o mercado, tornando-se mais aceitáveis na medida em que o público se familiariza com sua produção, deslocando, com isso, o conjunto dos produtores, produtos e sistemas de hierarquização do passado – o que tem acontecido com Daniel Filho no campo contemporâneo do cinema brasileiro, na medida em que contribui para definir os gostos sociais, sendo estes concretizados pelas preferências do público por meio de suas escolhas de consumo (BOURDIEU, 1996).

²⁹ Vale salientar que, para Bourdieu (1996), a reflexividade é uma das principais marcas de autonomia de um campo.

Assim, cada posição constrói para si, e para as relações que estabelece, certa identidade, resultando em respectivos processos de valorização, como aponta Thompson (2011). Como os bens culturais têm uma cotação simbólica e econômica, o processo de valorização implica uma relação complexa entre essas duas ambiências, a partir da condição do contexto e do período histórico em que atua e do qual retira suas propriedades significantes. Nessa perspectiva, a noção de campo de Bourdieu sustenta a concepção estrutural de cultura apontada por Thompson (2011, p. 181), na medida em que, para este, o entendimento das formas simbólicas produzidas deve levar em consideração os respectivos contextos sociais estruturados: a análise cultural como estudo das formas simbólicas implica pensar nas ações, objetos e expressões dos sujeitos “em relação a contextos e processos historicamente específicos e socialmente estruturados dentro dos quais, e por meio dos quais, essas formas simbólicas são produzidas, transmitidas e recebidas”.

O lugar de origem nos eixos de articulação vai apontar, também, os recursos de que dispõem, destacando o capital simbólico que possui como agente cultural e o poder que infere sobre os demais. Dessa forma, para apontar com precisão o lugar ocupado por Daniel Filho no campo do cinema contemporâneo, bem como o modelo de produção, o estilo e até mesmo o poder que exerce em seus pares, é preciso reaver suas matrizes culturais, retomando às bases que o fortaleceram enquanto artista.

1.2 – Heranças estético-produtivas: o circo e o teatro de revistas

Daniel Filho nasceu em uma família com larga tradição artística. Seu pai, Juan Daniel Ferrer, era espanhol e se mudou ainda criança com a família para a Argentina. Veio para o Brasil nos anos 1930, onde trabalhou no teatro de revista, exercendo, ao longo de sua vida, muitas outras funções: foi ator, cantor, bailarino, apresentador de programa de rádio e empresário do campo das artes. Na televisão, fez diversas séries e telenovelas, tais como: *Assim na terra como no céu* (1970), *Selva de Pedra* (1972), *O astro* (1977) e *O bem-amado* (1980). No cinema, atuou em *A cama ao alcance de todos* (1969), *O casal* (1975), ambos dirigidos por Daniel Filho, além de *Xuxa e Os Trapalhões em o mistério de Robin Hood*, de José Alvarenga Jr., lançado em 1990.

Casou-se com Maria Irma López, que passou a usar o nome artístico de Mary Daniel, uma atriz, acrobata, bailarina e escritora nascida em Salta, na Argentina, que viria a ser a mãe de Daniel Filho. Na TV, ela também teve importante trajetória em: *Pigmalião*

70 (1970), *O semideus* (1973), *Pecado Capital* (1975-76) e *Barriga de aluguel* (1980). No cinema, assim como o esposo, participou dos filmes *A cama ao alcance de todos* (1969) e *O casal* (1975), dirigidos por Daniel Filho, e ainda: *Eu transo, ela transa* (1972), filme de Pedro Camargo, lançado em 1972.

Ambos começaram construindo suas experiências desde muito jovens tanto no circo quanto no teatro de revistas, migrando para a televisão e o cinema posteriormente, movimento semelhante ao de Daniel Filho. Além dos pais, Daniel tem exemplos de artistas em gerações anteriores na família, demonstrando que parte significativa de sua matriz cultural foi sendo constituída na própria linhagem familiar. Como ele conta em seu livro autobiográfico:

Minha infância era povoada de histórias de circo. Havia, por exemplo, a história da dinastia dos Casali. Em 1710, em Nápoles, na Itália, dois irmãos Casali – Genovésio e Mariano – faziam parte de um grupo de saltimbancos. Com as esposas, formavam um quarteto e viviam se exibindo em quadros de mímica, satirizando os nobres, monarcas e até a Igreja. Um dos casais – Mariano e a esposa – faziam um número de equilíbrio, junto com o filho pequeno. Todos eram comediantes, mágicos, equilibristas. Mariano Casali foi o tetravô da minha mãe. A chegada de meus avós no Brasil, suas lutas e alegrias com o circo eram sempre lembradas lá em casa. O circo tem uma aristocracia, e minha família faz parte da nobreza do circo (FILHO, 1988, p. 64)

Em relação ao circo, vale ressaltar que sua tradição foi construída pelo caráter nômade, algo que fortalece a experiência de seus artistas com diferentes grupos culturais. Além disso, o circo é formado, essencialmente, por pequenos espetáculos abordando as múltiplas habilidades de sua trupe, unidos por um mestre de cerimônia ou números musicais. Com seus pais sendo os proprietários de alguns circos ao longo de sua vida, Daniel Filho teve a oportunidade de exercer distintas funções nesta arte, aprendendo desde muito pequeno a conduzir as grandes plateias – foi na metade da década de 1940, quando Juan Daniel Ferrer comprou o Gran Circo Atlântico, que Daniel Filho começou a dar seus primeiros passos como artista (FILHO, 2003).

O circo está na base dos espetáculos populares e, embora veja impossível definir sua origem, até hoje é uma referência presente no imaginário das sociedades, contribuindo em muitos aspectos com as novas linguagens estéticas que foram surgindo no campo das artes, em especial como resultado dos avanços tecnológicos e novas demandas socioculturais. Como aponta Silva (1996), a arte circense foi introduzida ao Brasil por famílias de artistas europeias no final do século XIX, desenvolvendo com as seguintes

gerações uma relação social e de trabalho realizado via transmissão oral, familiar e coletiva dos saberes e das práticas.

A tradição circense, como sugere Gilmar Rocha (2010), embora desperte um fascínio no público em função do mistério que ronda suas atrações, não gozou de prestígio nem aportou políticas públicas oficiais ao longo dos anos no País, constituindo-se como uma expressão cultural periférica e, em muitos sentidos, sem estima social ou econômica. O autor ainda afirma que para muitos especialistas do setor, o circo era tido como uma arte alienada, pois não refletia diretamente as problemáticas da sociedade, instaurando um ambiente lúdico considerado como escapismo. Assim, embora seja inevitável enxergar as trocas culturais do circo com diferentes agentes e linguagens artísticas, tais como a música, a partir da música popular, da dança, do teatro e do cinema, em especial por meio das chanchadas, as práticas circenses sempre foram desprestigiadas pelas elites e algumas vezes até mesmo perseguidas pelas autoridades (ROCHA, 2010).

Entre as décadas de 1920 e 1970 – mesmo que a crise no formato/gênero seja possível de ser apontada desde os anos 1950 –, surge no país o que ficou conhecido como uma criação brasileira no setor: o circo-teatro, uma espécie de versão nacional e popular do circo no Brasil (ROCHA, 2010). Nele, abordavam-se os dramas e comédias através de elementos do imaginário familiar nacional, como questões que envolviam a honra, a honestidade, a fidelidade, dentre outros assuntos. Enquanto a primeira parte do espetáculo era preenchido pelos números acrobáticos e mágicos, o segundo era dotado de melodramas com personagens-tipo: o galã, a mocinha, o vilão, o bobo – realizado essencialmente no circo tradicional pelas famílias circenses (ROCHA, 2010; SILVA, 2009b).

As experiências de Daniel Filho no circo estão presentes, nesse sentido, na segunda parte do espetáculo, juntamente com a constituição do melodrama – que será retomado por ele posteriormente na televisão, em especial nos trabalhos que realizou com a escritora Janete Clair, na Rede Globo de Televisão. Como afirma em seu primeiro livro de memórias, Daniel Filho (1988) começou a atuar no circo nos números escritos ou adaptados por sua própria mãe para o picadeiro, encarnando diferentes personagens que o ajudariam a adentrar outros campos artísticos, como o teatro.

Enquanto um espetáculo de matriz popular, define Silva (2009b), o circo é o resultado do englobamento de várias formas de expressões artísticas: gêneros teatrais, musicais, de dança, por exemplo, contribuindo decisivamente para uma formação multifacetada de seus artistas frente os movimentos culturais do período. Não por acaso

a relação entre o surgimento do circo-teatro, da cultura de massa e da indústria cultural é fruto de um processo que descaracteriza o circo como um espetáculo ‘mais popular’, introduzindo-o em uma nova fase de realização: o circo moderno.

O circo pode ser visto como um espaço de mediação cultural e, como tal, deve ser entendido como espaço simbólico (real e imaginário), por meio do qual se desenvolvem trocas, simbioses, bricolagens, hibridismos, enfim, circularidades culturais entre expressões culturais populares, eruditas e de massa, e entre manifestações culturais distintas, como cinema, teatro, dança, ópera, esporte etc. (ROCHA, 2010, p. 56)

Além do circo, sua matriz familiar teve participação também na consolidação do teatro de revista no Brasil, um tipo de espetáculo popular que misturava quadros cômicos com números musicais, semelhante, portanto, à estrutura do circo. Foi no teatro de revista que Daniel Filho passou a exercer profissionalmente suas atividades como ator, a partir de 1952, com então quinze anos de idade – ele mesmo afirma ter largado a escola para empreender-se como artista a partir de então (FILHO, 2003). Como afirma em entrevista cedida à autora (anexo A), sua estreia ocorreu justamente em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Depois disso sua trupe teatral fez uma temporada pelo estado, passando por cidades como Pelotas, Bagé, Santana do Livramento, Uruguaiana e Santa Maria. Em seguida teve oportunidade de atuar com importantes nomes do teatro brasileiro, como Oscarito, Mesquitinha, Grande Otelo e Walter D’Ávila (FILME CULTURA, 2010).

O teatro de revista surgiu na França no século XVIII, tornando-se, de fato, um sucesso mundial nas primeiras décadas do século XX, como aponta Mariana de Araújo Aguiar (2012). Ainda segundo a autora, o gênero no Brasil começou a ganhar destaque em meados dos anos 1880, apresentando-se em três fases distintas. A primeira delas perdurou até a Primeira Guerra Mundial, onde a produção do que ficou conhecido por ‘Revistas de Ano’ apresentava nos palcos uma revisão crítica do que havia sido realizado no ano anterior, dando espaço, principalmente, às produções internacionais.

A segunda fase se deu devido à Guerra. Com a diminuição do fluxo cultural, os artistas brasileiros e as obras nacionais passaram a ganhar mais destaque, sendo estas apresentadas de maneira fragmentada na medida em que se dava abertura à multiplicidade de elementos e temáticas de interesse nacional. Como evidencia Renata Silva (2016), em função do período, a revista passou a se nacionalizar, aproximando-se da música popular ao levar para os palcos compositores, intérpretes e passistas. Inseria-se, pois, no ‘universo ideológico-sentimental da cidade’.

O terceiro momento, por sua vez, se iniciou na década 1940 e permaneceu até o golpe militar. Além de valorizar mais o texto dramaturgico, deu atenção especial aos aspectos visuais do espetáculo. Para Aguiar (2012, p. 03-04), “esta fase conjuga práticas modernas da produção cultural como jogo de luzes, projeções cinematográficas, mutações cenográficas esplêndidas, cascatas (de fumaça, de espuma, de água, de mulheres), com o caráter de revisão dos fatos da atualidade”³⁰.

Para Daniel Filho (2003) o humor nacional está arraigado nessa tradição do teatro de revista e, conseqüentemente, no histórico artístico dos saltimbancos, da arte burlesca, dos vaudevilles, das operetas, dos cabarés e do teatro de variedades inglês, formado por palhaços, cantores, malabaristas e sapateadores – tradição trazida para o Brasil por meio de Portugal, no início do século XX³¹. Ainda que tenha variado algumas de suas características, o Teatro de Revista se fundamentou essencialmente pela relação com seu cotidiano, apresentando por meio do humor e do entretenimento uma crítica atualizada sobre a realidade.

Sendo o Rio de Janeiro a capital do Brasil no período, ela concentrava grande parte da vida cultural do País. Dessa forma, o gênero marcou a cidade carioca com seu jogo entre as formas espetaculares e o público, seus números de dança e canto, preche de improvisos, caricaturas e paródias: “espaço de construção do ideário urbano, a revista era alimentada pelo cotidiano, ao mesmo tempo que era capaz de ditar modas e influenciar fortemente o dia a dia dos espectadores” (SILVA, 2016, p. 24), estabelecendo diálogo entre os anseios artísticos e os eventos sociais do período.

No entanto, ainda que fosse muito popular, esse tipo de teatro, tal como o circo, não possuía um capital simbólico equiparado às outras formas teatrais. Diante das produções do Teatro do Estudante (TEB), que fomentava uma elevação da cultura

³⁰ Segundo Silva (2016), o teatro de revista era dotado de personagens-tipo, tais como: o galã, dotado de simpatia e honestidade que o fazia vencer qualquer obstáculo, mesmo com todas as tentações e percalços; o galã-cômico, variação do galã romântico, responsável pelo riso do público; o pai-nobre, chefe de família incorruptível e respeitador; o tirano ou cínico, marcado pela falsidade e intransigência; a ingênua, personagem sem maldade; a mulher fatal, acostumada a usar as estratégias masculinas para vencer; a dama central, figura feminina equivalente ao pai-nobre; a caricata, que agrada o público pelo comportamento ridículo e sem compostura, e a lacaia, espécie que descende da serva e da colombine do século XVI.

³¹ “No Brasil, foram necessárias algumas décadas para que o gênero ganhasse força. As primeiras tentativas não foram bem recebidas pelo público. A primeira revista apresentada no Brasil foi *As surpresas do sr. José da Piedade*, de Justiniano de Figueiredo Novaes, em 1859. Porém, considera-se como marco inicial do teatro de revista brasileiro o espetáculo *O mandarim*, de Arthur Azevedo, apresentado em 1884. O próprio Arthur Azevedo já havia feito algumas tentativas fracassadas com o gênero no Rio de Janeiro, mas foi somente após viajar para a Europa e assistir às Revistas de Ano francesas originais que o autor conseguiu atingir o público brasileiro, tornando-se um dos mais importantes comediógrafos de sua época” (SILVA, 2016, p. 24)

nacional através de montagens de textos clássicos, renovando o repertório nacional e o desenvolvimento de uma arte teatral profissional e autoral; e do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que ansiava pela modernização da prática da encenação brasileira por meio, essencialmente, da dramaturgia estrangeira; o teatro de revista era tido como uma arte alienante. Ainda que dialogasse com o contexto, promovendo a reflexão através do riso, esse tipo de expressão foi marginalizada, considerada inferior artisticamente, e destinada a uma população que, se pressupunha, não tinha conhecimento específico sobre o campo.

Foi nesse contexto, e dentro da capital nacional com efervescente cenário teatral voltado para o espetáculo e o humor, que se deu o crescimento de Daniel Filho e seu contato com as mais diferentes matrizes artísticas do período. Seu lugar de fala, portanto, se forma no tato com o povo, com o grande público, através de linguagens artísticas marginais, populares, acessíveis e, por excelência, cômicas – ainda que, com sua entrada na televisão, sua atuação como homem das artes e do entretenimento saia desse contexto de arte popular e se vincule à cultura de massa, onde passa a ser responsável pela hegemonia dos discursos. Muitos de seus filmes atuais resgatam elementos dessas primeiras experiências como artista, e sendo a cultura popular algo vivo, dinâmico, móvel, a tradição tem-se relacionado com os conteúdos simbólicos da contemporaneidade – e isso é possível porque, como aponta Arantes (1988), ela é justamente a representação de sistemas de significados que são parte constituinte da ação social organizada, passando a se relacionar também com a indústria cultural e a cultura de massa.

1.3 – Daniel Filho e o cinema moderno brasileiro

Daniel Filho (2003; 1988) teve desde a infância relação muito próxima com a sétima arte. Começou a frequentar as salas de cinema aos seis anos; chegou a fugir da escola algumas vezes para acompanhar as sessões de cinema que, na época, misturavam diferentes gêneros e tradições cinematográficas, dando a ele referências variadas no modo de se contar histórias. Assim, como afirma em entrevista (FILME CULTURA, 2010), o repertório que hoje as pessoas costumam ter com a televisão, ele teve a partir do cinema, sendo muito influenciado por Hollywood, mas também pelo cinema brasileiro, em especial devido as comédias do Oscarito.

Entre 1955 e 1963, isto é, antes do golpe militar no País, Daniel Filho se aproximou da sétima arte nacional ao participar, como ator, de nove produções. Ao lado de importantes nomes do humor nacional, como Amácio Mazzaropi, Zé Trindade, Chico

Anysio, Oscarito, atuou em filmes que exploravam o gênero da comédia, com leve conotação erótica e interiorana³².

Esses filmes pertenceram a escola das Chanchadas, gênero influenciado pelo teatro de revista, bem como pela fragmentação e divisão de números próprios dos espetáculos circenses. Segundo William Reis Meirelles (2005), as chanchadas são filmes de linguagem simples, preche de trocadilhos, duplos sentidos e malícia, que resgatam eventos do cotidiano e números musicais – trazendo para o cinema os sucessos do rádio. Constantemente, esses filmes realizavam paródias de produções estrangeiras, enaltecidos por cenários grandiosos de cunho teatral, explorando a sensualidade de mulheres com pouca roupa e apresentações de danças.

Elas surgem em um contexto de tentativa de modernização do cinema nacional. Com o crescimento da industrialização, o cinema nacional perdeu um pouco seu aspecto artesanal, uma vez que o desejo pela autonomia do mercado cinematográfico criou contornos mais significativos. O primeiro momento relevante neste sentido diz respeito justamente ao período de produção das chanchadas brasileiras, entre as décadas de 1930 e 1950. Nesta perspectiva destacaram-se as Produções Cinédia³³ e, posteriormente, a Atlântida Cinematográfica³⁴ como as grandes produtoras responsáveis pela consolidação destas comédias musicais de forte apelo popular que marcaram decisivamente a produção nacional com estratégias fílmicas muito específicas, tais como a paródia, e com um consumo pelo público até então nunca registrado.

Embora extremamente populares, as chanchadas foram por muito tempo duramente marginalizadas e criticadas por seu modo de produção e escolhas estéticas. Segundo Meirelles (2005), a marginalização do gênero por parte da elite e da crítica cinematográfica enfatiza sua matriz cultural calcada em artes igualmente marginais, como o teatro de revista e o circo, ainda que seus filmes revelassem a inconsistência interior daquilo que era parodiado, usando valores estéticos ligados à cultura e à sociedade de classe. Como aponta Arthur Autran (2007), muitos historiadores sequer citavam as chanchadas quando falavam sobre o cinema nacional, revelando o repúdio dos

³² Ver tabela 1, na página 59.

³³ Fundada em 1930 por Adhemar Gonzaga, a produtora foi responsável por inaugurar, três anos depois, a relação entre a chanchada e o carnaval, através do filme *A Voz do Carnaval* (Adhemar Gonzaga, Humberto Mauro, 1933), tal como afirma Meirelles (2005).

³⁴ Adotou desde o princípio, em 1941, temáticas muito particulares da cultura brasileira e, segundo Meirelles (2005), passou a explorar também o universo das chanchadas após ser adquirida por Luís Severiano Ribeiro, empresário atuante em diversos polos da produção fílmica nacional, principalmente no setor de exibição.

intelectuais para com este gênero cinematográfico. Isso começa a mudar apenas em 1956, com o lançamento de *Introdução ao cinema brasileiro*, livro de Alex Vianny, uma vez que o autor não apenas apresenta o contexto de produções das chanchadas como cita os nomes de seus realizadores, dando finalmente o status de artistas a profissionais como César de Alencar e Joãozinho da Goméia (AUTRAN. 2007).

No entanto, já no fim deste período, é possível associar sua participação artística a um tipo de cinematografia bem diferente, o que ficou conhecido como o movimento cinematográfico nacional de maior expressividade no país e no exterior: o Cinema Novo. Isso se deu em função da sua participação em *Os cafajestes*, filme lançado Ruy Guerra, em 1962. No ano seguinte, Daniel Filho participou de *Boca de Ouro*, que embora não seja classificado como tal, se enquadra no processo de modernização da cinematografia brasileira com um dos principais diretores cinemanovistas do país: Nelson Pereira dos Santos, como pode ser visto na tabela 1.

Tabela 1: Filmes atuados por Daniel Filho até o golpe militar

	Filme	Diretor	Produtora	Ano
1	Colégio de Brotos	Carlos Manga	Atlântida Cinematográfica	1955
2	Fuzileiro do Amor	Eurides Ramos	Cinedistri	1956
3	Tem Boi na linha	Aloisio T. de Carvalho	Flama Filmes	1957
4	Maluco por mulher	Aloisio T. de Carvalho	Riofilme	1957
5	Eu sou o tal	Eurides Ramos e Hélio Barroso	Cinedistri; Cinelândia Filmes	1959
6	Mulheres e milhões	Jorge Ileri	Inbracine Filmes	1961
7	Esse Rio que eu amo	Carlos Hugo Christensen	Atlântida Cinematográfica; Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas e Orbec Filmes	1962
8	Os cafajestes	Ruy Guerra	Magnus Filmes	1962
9	Boca de ouro	Nelson Pereira dos Santos	Copacabana Filmes; Fama Filmes; Inbracine Filmes e Imbracine	1963

Fontes: a autora, a partir de dados do Imdb, da Ancine e da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Como aponta Johnson (1993), a partir do início dos anos 1960, o Cinema Novo investe na produção autoral, independente e de baixo custo como alternativa às chanchadas, bem como às comédias de caráter clássico predominantes no período. Segundo o autor, o movimento representou uma ‘nova definição do papel social do cinema’, ultrapassando o princípio do entretenimento para abrigar uma possibilidade de intervenção na conjuntura social do País, apresentando-se, em função disso, como um elemento de resistência. Paradoxalmente, durante o regime militar, sob a égide integradora e centralizadora do Instituto Nacional do Cinema – INC, e, posteriormente, da Empresa Brasileira de Filme - Embrafilme, a gestão das políticas públicas nacionais se alinhava à perspectiva do Cinema Novo em função do discurso nacionalista e do esforço de construção de uma identidade brasileira – centralização de poder público que correspondeu à centralização do poder simbólico (SIMIS, 2005).

Diferente do histórico de produção da Cinédia, da Multifilmes S.A., da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, da Atlântida Cinematográfica e outros estúdios, o Cinema Novo, encabeçado pelo baiano Glauber Rocha (2004), propunha um modo de fazer cinematográfico que explorava a rua, o subdesenvolvimento, o sujeito brasileiro colonizado, faminto, gerando o manifesto que foi denominado de *Estética da Fome*. Sobre o assunto, Fernão Pessoa Ramos (2000) comenta:

Criticando a representação idealizada da miséria, propõe a agressividade como forma estética para significar a realidade da fome, dentro de uma proposta artística com tonalidades brechtianas. A representação da miséria deve se deslocar do universo do classismo narrativo cinematográfico para manifestar-se por meio de uma linguagem própria, que seja também "miserável e faminta", provocando o incômodo e a desalienação do espectador (RAMOS, 2000, p. 01)

Segundo Johnson (1993, p. 44), “o Cinema Novo rejeitou, assim, o sistema de estúdio, um modelo emprestado da ‘metrópole’, como sendo devotado por definição à falsificação da realidade”, fazendo parte de uma corrente que se exprimiu também em outros campos artísticos, como no teatro, na música, na literatura e nas ciências sociais (GOMES, 1996).

Para Jean-Claude Bernardet (2007), uma das principais discussões levantadas pelo Cinema Novo nacional foi a necessidade de combater a mentalidade importada no âmbito da sétima arte, que levava o grande público a ter como padrão de referência artística apenas o cinema estrangeiro, em especial o estadunidense. Dessa forma, a luta

empreendida pelo movimento não era apenas contra o cinema importado, mas contra o cinema nacional que fazia uso do modelo de produção estrangeiro para falar sobre a realidade brasileira. Como aponta o autor, era preciso mostrar o Brasil e os brasileiros nas telas, de modo que a conquista do mercado pela produção nacional não fosse apenas um assunto comercial, mas de interesse cultural e artístico (BERNARDET, 2007).

Ainda que abarcasse, nas suas diferentes fases, uma heterogeneidade de formas, a linguagem dos filmes cinemanovistas se fundamentou na exploração de temáticas até então marginais na sociedade; uso de discursos coloquiais; fotografia natural; filmagens em externas; filmes sem conclusão, personagens fortes identificadas como tipos sociais; alienação da classe média. O movimento lutou por uma melhoria do circuito de salas nacionais, em especial ao que se referia ao som, elemento que ainda não tinha recebido a devida atenção, já que grande parte dos filmes exibidos no período era estrangeira, sendo, portanto, legendados (BERNARDET, 2007). Assim, se o cinema nacional até então realizava o que ficou conhecido como um mimetismo em relação ao cinema estrangeiro, o que o Cinema Novo buscava era justamente uma linguagem de diferenciação nacionalista, onde a representação do Brasil se dava a partir dos tipos sociais locais e das nossas paisagens (sertão, favelas, orla) por meio de uma linguagem descolonizada, esteticamente violenta e anti-industrial (BERNARDET, 2009). No entanto, vale ressaltar, ainda que ideologicamente buscasse o povo, o movimento acabou por transformar o cinema em uma arte hermética e acessível apenas às camadas mais intelectualizadas, perdendo seu potencial de diálogo com as massas e destinando-se a uma parcela de cinéfilos e intelectuais.

Mesmo sendo um universo distante do que havia se inserido até então, Daniel Filho participou dessa etapa do cinema nacional. Ao lado de Jece Valadão, ele foi protagonista de *Os cafajestes* (1962), primeiro longa-metragem de Ruy Guerra, um sucesso de público e marco no desenvolvimento do Cinema Novo (figura 2). O filme conta a história de dois jovens, Jandir, pobre e sem moral, e Vavá, rico e covarde – este interpretado por Daniel Filho –, que chantageiam duas jovens ao tirarem fotos eróticas suas a contragosto. Trata-se de uma narrativa de violência, toda feita em externas, com o uso de uma banda sonora experimental e um forte contraste entre luz e sombra. Como aponta Luís Alberto Rocha Melo³⁵, o filme explora elementos que marcariam o Cinema Novo em filmes posteriores, como: o deslocamento incerto dos personagens, a praia e o

³⁵ Informações disponíveis em: <http://www.contracampo.com.br/sessaocineclube/oscafajestes.htm>. Acessado em agosto de 2017.

carro, os planos-sequências, a abordagem do sexo e das drogas e a crítica à classe média – de modo a mesclar elementos da Nouvelle Vague francesa e ‘ecos’ do documentarismo verdade³⁶.

Ruy Guerra ficou conhecido pela ala conservadora da sociedade como um cineasta que rompe com os bons costumes e a ordem (SILVA, 2014) – não por acaso *Os Cafajestes* trouxe às telas o primeiro nu frontal do cinema brasileiro, realizado pela atriz Norma Bengell -, e também como um artista autoral, capaz de transformar a linguagem do filme em uma ferramenta eficaz para falar dos conflitos morais da classe média carioca.

Em seguida, Daniel Filho foi um dos protagonistas do grande sucesso *Boca de Ouro*, filme adaptado de um texto teatral escrito por Nelson Rodrigues³⁷ – definido por Décio de Almeida Prado (2003) como uma tragédia de costumes ligada à paisagem social do Rio de Janeiro – e lançado sob a direção de Nelson Pereira dos Santos (figura 3). Como aponta Álvaro Dyogo Pereira (2015, p. 36), “Boca de Ouro (1963) traz a união de um dos principais autores do Cinema Novo em uma experiência que não se enquadra no movimento”, e isso se deve porque, segundo o autor, o filme foi feito sob encomenda, logo, o processo autoral, basilar na constituição da linguagem e do modelo de produção cinemanovista, foi comprometido. Ainda assim, vale salientar que enquanto Nelson Rodrigues foi um dos responsáveis por modernizar o teatro brasileiro, Nelson Pereira dos Santos foi o cineasta pioneiro do Cinema Novo ao lançar *Rio 40 Graus*, em 1955, ressignificando, com isso, o entendimento acerca do modo de fazer cinema no País e sua função na sociedade.

³⁶ Essas características marcaram o que se entende até hoje por Cinema Novo brasileiro, no entanto, como discorre Juliano Rodrigues Pimentel (2015), a construção desse entendimento foi alimentada historicamente por um discurso centralizado principalmente em quatro fontes: Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, Glauber Rocha e Fernão Ramos. Segundo o autor, essa hegemonia discursiva, que atrelou a cinematografia do Cinema Novo a uma corrente essencialmente sociológica, provavelmente contribuiu para o apagamento de outros elementos estilísticos e demais questões presentes no Cinema Novo, como as comédias, os dramas humanistas urbanos e fatores existenciais.

³⁷ Vale destacar que Daniel Filho está realizando uma refilmagem de *Boca de Ouro*, agora como diretor. Segundo ele, em entrevista cedida à pesquisadora, seu objetivo não é se equiparar a Nelson Pereira dos Santos, mas refazer um Nelson Rodrigues, a quem muito admira, atualizando a história para o atual contexto tecnológico e artístico do cinema nacional.

Figuras 2 e 3: Cartazes dos filmes: *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962) e *Boca de Ouro* (Nelson Pereira dos Santos, 1963)



Fontes: <http://legadoarte.com.br/2015/11/28/poster-original-do-filme-os-cafajestes/> e <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra44005/boca-de-ouro>

Embora esteja evidente que houve de fato participação de Daniel Filho no Cinema Novo e na modernização estética da sétima arte do Brasil, o que aponta mais substancialmente sua versatilidade no campo da atuação, o capital simbólico de sua trajetória artística nunca vem associado ao movimento. Em função de tudo que realizou na televisão, tópico que será discutido em seguida, Daniel Filho é visto pelo público em geral e pela crítica especializada como um homem de TV, mesmo tendo começado a dirigir para o cinema ainda no final da década de 1960. Como afirma em entrevista (anexo A), Daniel Filho optou pela televisão por uma questão de estabilidade financeira, e isso fez com que ele fosse pouco a pouco esquecido pelos diretores cinemanovistas, deixando de ser chamado para novos projetos e até mesmo desconsiderado em livros ou compêndios sobre o assunto – o que muito se assemelha ao processo sofrido pelos artistas das chanchadas.

Isso não é de estranhar, afinal, desde os anos 60 a televisão é o grande meio audiovisual brasileiro. Muitos atores, diretores, roteiristas que não conseguiram continuar fazendo cinema, ou que o faziam esporadicamente, acabaram migrando para o meio televisivo, onde fizeram uma longa carreira. É o caso, por exemplo, do ex-diretor de

chanchadas do estúdio de cinema carioca Atlântida, Carlos Manga, e do ator e diretor Daniel Filho, que chegou a participar dos primeiros filmes do Cinema Novo. Ambos passaram a coordenar núcleos de produção televisiva junto à Rede Globo, e que levam seus nomes (ROSSINI e LUNARDELLI, 2011, p. 04)

Daniel Filho, então, foi empreendendo novos caminhos a partir de então, tanto na televisão quanto no cinema, agora como diretor, consolidando-se como artista multifacetado e de escolhas estéticas coerentes com suas raízes. Dirigiu *Pobre príncipe encantado*, *O impossível acontece* e *A cama ao alcance de todos*, os três lançados no ano de 1969. Posteriormente, realizou *O casal* (1975), sucesso que atingiu 1.370.706 milhões de espectadores, e que, estilisticamente, é o que mais se aproxima de uma estética cinemanovista. Essa primeira fase de incursão no cinema como diretor finaliza com *O cangaceiro trapalhão*, produzido pela Renato Aragão Produções Artísticas, em 1983, e que atingiu 3.831.443 milhões de espectadores³⁸.

Sua atuação como ator é ininterrupta desde os anos 1950, tendo participado de quase quarenta filmes, inclusive de alguns clássicos como *Chuvas de Verão* (Cacá Diegues, 1978) e *Bar Esperança* (Hugo Carvana, 1983). Ainda no campo do cinema, foi no final da década de 1960 que ele começou a desenvolver atividades como produtor, inicialmente nos seus próprios filmes. Acumulando as funções de diretor e de produtor, e eventualmente ator, ele inicia um modelo de produção centralizado em sua figura, agindo tanto nos eixos financeiros e organizacionais, quanto na estética de seus filmes.

Nesse momento, o governo militar empreendeu uma política não apenas centralizadora, mas de censura para com a produção audiovisual nacional. A Embrafilme³⁹ é o principal órgão de fomento, quando se inicia uma discussão sobre apoiar filmes de caráter popular e de grande alcance de público ou filme experimental de valor sociocultural, gerando uma instabilidade na companhia.

A partir de 1983 as experiências de Daniel Filho como diretor e produtor de cinema foram suspensas, e ele concentra sua produção à televisão. Segundo alguns analistas, os anos 1980 compuseram ‘a década perdida’ para o cinema nacional, em função do pouco apoio financeiro do Estado no período, além da queda de público atribuída à criação do DVD, à popularização da televisão, ao fechamento dos cinemas de

³⁸ Informações disponíveis em: http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2105_1.pdf. Acessado em 21/07/2017.

³⁹ Vale ressaltar, contudo, que embora o período tenha sido fértil para o cinema brasileiro, a Embrafilme não participava diretamente de pelo menos dois terços da produção nacional, feito de maneira independente (EARP & SROULEVICH, 2009).

bairro e ao aumento significativo no preço dos ingressos (BALLERINI, 2012). Como diretor, novos empreendimentos só foram reiniciados por Daniel Filho em 2001, com a Retomada do cinema nacional que fomentou uma nova reorganização do campo e permitiu que o hibridismo estético de suas produções se configurasse como uma marca desejada na contemporaneidade.

1.4 – Trajetória na televisão: a criação de um padrão de qualidade

A formação artística de Daniel Filho no espetáculo popular contribuiu para seus investimentos na TV, pois como afirma o diretor em seu livro autobiográfico: “aí está a mistura que deu origem à televisão brasileira: rádio, teatro de revista, circo – todas, manifestações que viviam em função do apelo popular” (FILHO, 2003, p. 12)⁴⁰. Depois de ter experimentado parte destas linguagens artísticas, além de ter vivenciado a consolidação do processo intelectualizado e autoral de produção do Cinema Novo, a televisão significou um divisor de águas na carreira do diretor.

Em 1950, a TV foi introduzida no país, vinculada à estrutura técnica e profissional do rádio. Como aponta Plínio Marcos Volponi Leal (2009, p. 05), “o Brasil foi o primeiro país da América Latina a ter uma emissora de televisão e o sexto no mundo, perdendo apenas para Inglaterra, Estados Unidos, França, Alemanha e Holanda”.

Daniel Filho, um adolescente de 13 anos, morador do bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, ficou fascinado com o poder da nova tecnologia. Quatro anos depois, estreou nesse novo meio fazendo parte da equipe da TV Tupi. Na época, como afirma o diretor (2003), a televisão não possuía profissionais especializados em suas diferentes funções, logo, quem entrava no meio precisava aprender e fazer um pouco de cada coisa – sendo assim, como destacou Sérgio Mattos (1990), a improvisação foi determinante para a constituição dos primeiros anos da televisão nacional como meio de massa já que ela foi aprimorando técnicas e procedimentos estéticos de outras linguagens artísticas.

Além de trabalhar como ator, Filho foi também assistente de diretor e dublador, conhecendo mais de perto os meandros da TV enquanto meio de comunicação de massa. Depois de fazer seu primeiro protagonista no programa *Câmera um*, e atuar na primeira versão de *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, como o Visconde de Sabugosa, em 1959, ele deixa de ser *freelancer* e assina seu primeiro contrato com a emissora.

⁴⁰ Além de outras referências basilares: como a televisão e o cinema norte-americano.

Em 1960, a televisão passa por grandes transformações. Com os investimentos da TV Excelsior, as redes deixam de ser locais, surgindo a configuração da lógica de network, que criou sistemas nacionais a partir do diálogo com emissoras estaduais. Foi nesse contexto que Daniel Filho realizou seu primeiro trabalho como diretor, na TV Rio; era responsável pelo quadro *Bonequinhos Cantores*, de Dorinha Duval⁴¹, no programa Noite de Gala, iniciado em 1959. Em 1964, o quadro foi transferido para a TV Excelsior, para o programa *Times Square*, tornando Daniel Filho nacionalmente conhecido. Em função disso, recebeu a oportunidade de fazer seu primeiro galã em uma telenovela, o que ocorreu em *A grande viagem* (1965-66), escrita por Ivani Ribeiro e dirigida por Walter Avancini.

O sucesso como diretor e ator de teatro, cinema e televisão lhe rendeu, em 1967, o convite para entrar na Rede Globo de Televisão e dirigir a novela *A Rainha Louca*, convite esse que, segundo Filho (2003), foi feito por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni. Insatisfeito com o modelo de representação até então empreendido pela cubana Glória Magadan, Boni via em Daniel Filho a possibilidade de colocar os princípios do cinema na teledramaturgia nacional, reconfigurando as novelas da emissora. O objetivo era aproximar as tramas de questões próprias da cultura brasileiras, dando mais verossimilhança e qualidade técnico-narrativa às produções. Ou como afirma o diretor, era a oportunidade de fazer seu ‘cineminha’ na TV (FILHO, 2003).

Na Rede Globo de Televisão, Daniel Filho teve a oportunidade de realizar, inclusive, alguns telefilmes, exibidos como casos especiais na década de 1970 (tabela 2).

Tabela 2: Telefilmes realizados por Daniel Filho

Telefilme	Ano de exibição	Gênero
Enquanto a cegonha não vem	1974	Drama
Mulher	1974	Drama
História de Subúrbio	1972	Drama
Meu primeiro baile	1972	Romance
Sombra de suspeita	1972	Drama

Fontes: IMDb, Memória Globo

Esses telefilmes foram importantes para consolidar o nome de Daniel Filho na história da televisão brasileira. *Meu primeiro baile*, por exemplo, uma adaptação de Janete Clair para o conto *Carnê de Baile*, de Jacques Prevert, foi dirigido por Daniel Filho em

⁴¹ Ela e Daniel Filho foram casados de 1962 a 1972. Fruto dessa união nasceu a atriz Carla Daniel.

1972 e é, oficialmente, considerado o primeiro programa de TV gravado inteiramente em cores no Brasil⁴².

Além desse, ao longo de sua carreira outros paradigmas foram rompidos, tais como: na novela *Véu de noiva* (1969-1970), dirigida e produzida por ele, foi feito um julgamento real e ao vivo para decidir se um jovem personagem deveria ficar com a mãe adotiva ou a biológica. Como registrou Filho (1988), nenhum dos atores sabia o final da trama, e o veredito do juiz foi dado tendo como base a lei e não a teledramaturgia. Nesse mesmo produto, pode-se apreender outros dois elementos inovadores para a época: o princípio do crossover, uma vez que uma das personagens se consultou com um médico personagem de uma outra novela, *Verão Vermelho*, exibida no mesmo período; e o fato de ser a primeira novela a ter uma trilha sonora brasileira, com músicas compostas exclusivamente para ela (FILHO, 1988).

Além disso, a novela *O bofe* (1972-1973), sob sua direção, trouxe para a trama o primeiro homem a se travestir na televisão brasileira, personagem representado por Ziembski (FILHO, 1988). Ademais, vale constar que em *Pecado Capital* (1975-1976) Daniel Filho rompeu com a figura do herói imaculado de Janete Clair, trazendo dubiedade para o caráter do mocinho ao fazer o bem e o mal coincidirem a partir da complexificação de sua identidade. No que tange à representação do feminino, Daniel Filho foi pioneiro em trabalhar com personagens à frente de seu tempo, o que pode ser verificado nas minisséries *Malu Mulher* (1979-1980), *Mulher*⁴³ (1998-1999) e *As cariocas*⁴⁴ (2010), onde representavam-se mulheres independentes e que, de alguma maneira, subvertiam o modelo social do feminino nos respectivos contextos.

Foi na década de 1970 que a noção de Padrão Globo de Qualidade começou a ser instituída. Como apontam Luciano Santos (2012) e Yvana Fechine (2007), o conceito é inicialmente associado tanto à uma excelência técnica quanto à difusão da sua

⁴² Informação disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/mostras/tv-em-cores/tv-em-cores/tv-em-cores-meu-primeiro-baile.htm>. Acessado em 27 de julho de 2017.

⁴³ “*Mulher* é o sétimo seriado dirigido por Daniel Filho para a Rede Globo de Televisão. Ele foi originalmente exibido em episódios semanais, no período de 02 de abril de 1998 a 07 de dezembro de 1999. Composto de 60 episódios com duração média de 50 minutos, o seriado apresenta a história de duas médicas ginecologistas de gerações diferentes que trabalham juntas numa clínica do Rio de Janeiro” (ANTONIETTI, 2016, p. 93).

⁴⁴ “*As Cariocas* é o segundo seriado produzido pela Lereby e apresentado semanalmente na Rede Globo de Televisão, no período de 19 de outubro a 21 de dezembro de 2010. Composto de 10 episódios com duração média de 25 minutos, o seriado apresenta em cada unidade a história de uma mulher moradora de um bairro do Rio de Janeiro. Daniel Filho divide a direção dos episódios com Cris D'Amato e Amora Mautner. Dos dez episódios, quatro foram baseados na obra homônima de Sérgio Porto, e seis episódios foram criados para a série” (ANTONIETTI, 2016, p. 79).

programação, no sentido da alta definição e abrangência na cobertura do sinal, qualidade de imagem, êxito de uma logística administrativa de cunho empresarial e um diferencial no que consiste a infraestrutura: equipamentos de última geração, profissionais de maior capital simbólico e maiores índices de audiência. Com o tempo, o Padrão Globo de Qualidade passou a ser direcionado também a um profissionalismo técnico-estético, se distinguindo das outras emissoras do período, ainda com uma organização amadora; programação visual arrojada, cenários e figurinos naturalistas, uso de efeitos especiais, investimento em uma teledramaturgia nacional suportada por um sistema de astros e estrelas. Pesou a seu favor, inclusive, o desenvolvimento de um discurso de comprometimento com a identidade brasileira, enfatizado pela adaptação da literatura nacional, por uma qualidade ética-estética e, sobretudo, pela programação de intenso apelo popular. Assim, ele é uma marca de distinção para com as outras emissoras nacionais, sendo o resultado da soma de decisões administrativas, políticas, econômicas, estéticas e artísticas que envolve planejamento em marketing, eficiência empresarial, competência técnica e estrutura vertical (SANTOS, 2012).

Segundo Fachine (2007), a Rede Globo de Televisão criou diferentes núcleos de produção para sustentar a realização de vários estilos e atender o grande público. De um lado, observa-se uma matriz cultural mais tradicional, verossimilhante, calcada nas produções sob a responsabilidade de Daniel Filho; do outro, marcado pela atuação de Guel Arraes no setor, investe-se em inovação de conteúdo audiovisual e experimentalismo. Desenvolveu-se, com isso, administrações técnicas que eliminavam o amadorismo presente no período, com cenários e figurinos planejados para cada projeto, criando uma produção em fluxo, com uma logística autônoma quanto a venda do tempo de intervalo de sua programação, e uma fórmula sanduíche – um telejornal entre duas novelas. Tudo isso contribuiu para desenvolver seu padrão de atuação no campo audiovisual brasileiro, tornando-se, inclusive, referência no mundo, em especial quanto à sua teledramaturgia. Dessa forma,

Como lembra Maria Rita Kehl, o padrão Globo de qualidade, que se firmou com a TV em cores, era incompatível com a estética do subdesenvolvimento criada por produtores culturais de esquerda. Com sua imagem cuidadosamente trabalhada, a Globo apagou do imaginário brasileiro idéias como a de miséria, atraso econômico e cultural. Assim, '[...] essa imagem glamorizada, luxuosa ou na pior das hipóteses antisséptica [...] contaminou a linguagem visual de todos os setores da produção cultural e artística que se propõem a atingir o grande público'. No final da década de 1970, já não seria cabível a estética da fome (BARACHO, 2007, p. 18)

Ao longo dos anos, esse padrão foi sendo creditado a quatro pessoas, essencialmente: José Bonifácio de Oliveira Sobrinho - o Boni, Walter Clark, Joe Wallach e Daniel Filho – embora Oliveira Sobrinho (2011) destaque que o padrão foi desenvolvido a partir de diferentes pessoas em setores distintos, todos voltados para uma ‘tolerância zero’ com o erro e uma busca incessante por uma produção verticalizada e de alta qualidade⁴⁵.

Na contemporaneidade, com a criação da Globo Filmes e da Lereby Produções, empresas vinculadas à televisão e com forte histórico de parcerias, o que se percebe é o deslocamento desse padrão de qualidade para o cinema, principalmente a partir do início dos anos 2000. Desenvolve-se, nesse contexto, o que denomino de Cinema de Padrão Televisivo, conceito discutido posteriormente, que tem imperado em termos de bilheteria desde os primeiros anos do século XXI.

1.5 – Os primeiros filmes de Daniel Filho: experimentando o cinema como diretor

Até o presente momento, Daniel Filho dirigiu quinze longas-metragens: *A cama ao alcance de todos* (1969), em parceria com Alberto Salvá; *Pobre príncipe encantado* (1969); *O impossível acontece* (1969), dividindo a direção com C. Adolpho Chadler e Anselmo Duarte; *O casal* (1975); *O cangaceiro trapalhão* (1983); *A Partilha* (2001); *A Dona da História* (2004); *Se eu fosse você* (2006); *Muito gelo e dois dedos d’água* (2006); *Primo Basílio* (2007); *Tempos de Paz* (2009); *Se eu fosse você 2* (2009); *Chico Xavier* (2010); *Confissões de adolescente* (2014), que contou com a codireção de Cris D’Amato, e *Sorria, você está sendo filmado* (2015).

⁴⁵ Em seu livro, Oliveira Sobrinho (2011) aponta os nomes de outros profissionais que também teriam contribuído para o desenvolvimento do Padrão Globo de Qualidade, como: o diretor de programação Roberto Buzzoni, o diretor de qualidade Durval Honório, o produtor e diretor de programação Luiz Guimarães, o diretor artístico Mário Lúcio Vaz, além de diretores como Walter Avancini, Paulo Ubiratan, Dennis Carvalho, Wolf Maya, Jorge Fernando, Guel Arraes, Jayme Monjardim, Marcos Paulo, Ricardo Waddington e Reynaldo Boury. Ele aborda ainda o trabalho dos cenógrafos Arlindo Rodrigues, Federico Padilla, Lila Bôscoli e Sorensen; os coreógrafos Peter Gasper e Juan Carlo Berardi; o maquiador Eric Rzepecki; o designer Hans Donner; os produtores Manoel Martins, Edson Pimentel, Eduardo Figueiras, Ary Grandinetti e Ruy Mattos e os jornalistas Armando Nogueira e Alice-Maria. Boni cita ainda alguns importantes colaboradores da equipe de engenharia da Globo, como Adilson Pontes Malta, autor da proposta de criação dos estúdios Globo, anteriormente denominado de Projac, Fernando Bittencourt, importante nome na implantação do sistema brasileiro de televisão digital e José Dias, inventor das primeiras máquinas de exibir comerciais em VT, os DIGs, da computação gráfica no Brasil, do “tirateima”, dos cenários virtuais, dos efeitos especiais eletrônicos e da terceira dimensão; Nelson Faria, que lavava pela qualidade das gravações em estúdios, chegando a ser chefe da engenharia do Projac; João Carlos Magaldi, criador do Globo Shell, que deu origem ao Globo Repórter, implementador do Telecurso segundo grau e idealizador do Criança Esperança; além dos muitos operadores de câmera da empresa.

Pobre príncipe encantado foi lançado em 6 de janeiro de 1969, e é uma comédia musical que aborda a história de Wanderley (Wanderley Cardoso), filho do caseiro, que se apaixona por Deborah (Maria Lucia Dahl) filha do dono da casa. Com receio de revelar sua condição social, o personagem constrói uma história lúdica e cheia de mistério sobre sua identidade, até ser desmascarado, conquistando em definitivo o amor da mocinha.

Figuras 4 e 5: Materiais do filme *Pobre príncipe encantado* (Daniel Filho, 1969)



Fontes: Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Lereby Produções, respectivamente.

A cama ao alcance de todos foi lançado no começo de agosto daquele mesmo ano, e é uma comédia dividida em dois episódios: o primeiro deles, chamado de Primeira Cama, foi dirigido pelo espanhol Alberto Salvá, e o seguinte, intitulado Segunda cama, ficou sob responsabilidade de Daniel Filho. A partir de tramas distintas, ambos exploram o ponto de vista masculino a respeito das relações afetivas e da sexualidade. O trecho dirigido por Daniel Filho, como pode ser observado nas imagens abaixo, conta a história de três amigos que ajudam um estranho a conquistar uma garota. No decorrer de uma noite, eles cantam e tocam em diferentes restaurantes, além de apostarem em jogo de sinuca, para levantar o dinheiro necessário para custear a noite do casal, já que o colega, um sujeito humilde, não tem recursos para isso.

Figuras 6 a 10: Materiais do episódio Segunda Cama, do filme *A cama ao alcance de todos* (Daniel Filho, 1969)



Fonte: Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Lereby Produções

O ano finaliza com a comédia *O impossível acontece* (1969), construída pelos seguintes capítulos: O acidente, dirigido por C. Adolpho Chadler, O reimplante, dirigido por Anselmo Duarte; e Eu, Ela e o Outro, roteirizado e dirigido por Daniel Filho, que conta a história de uma mulher que, insatisfeita, mata o marido e convida o melhor amigo do morto para pensar em um modo de se desfazer do cadáver. Esse filme, no entanto, não está mais disponível ao público, já que toda a produção de C. Adolpho Chadler se perdeu com o tempo, em especial pela má conservação dos negativos⁴⁶. Restaram, apenas, registros fotográficos da produção, notas de jornais sobre o assunto e alguns cartazes de lançamento do filme, materiais estes que nos fornecem informações sobre a obra, como, principalmente, os espaços de exibição da película e a liberação do Serviço de Censura de Diversões Públicas – S.C.D.P., órgão responsável por fiscalizar as produções nacionais no período da ditadura militar no Brasil, como pode ser visto nas imagens abaixo.

⁴⁶ Nem mesmo Daniel Filho possui uma cópia, como confessou em conversa à pesquisadora.

Figuras 11 a 20: Materiais do filme *O impossível acontece* (Adolpho Chadler; Anselmo Duarte; Daniel Filho, 1969)





Fonte: Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Em 1975, Daniel Filho lança *O casal*. A trama aborda os conflitos conjugais que passam a existir na relação de Alfredo Giacometti (José Wilker) e Maria Lúcia (Sônia Braga), após a descoberta da gravidez desta. Baseado na vida de Oduvaldo Vianna Filho, cujo roteiro assina – vale salientar sua importante militância dentro Teatro de Arena -, o filme é ambientado em um contexto de classe média carioca, explorando com uma dose de melodrama e realismo a conturbada vida amorosa do casal protagonista, sempre cercado por amigos e por uma boêmia própria do período. A história havia sido exibida um ano antes na televisão, como um dos Casos Especiais dirigidos pelo próprio Daniel Filho⁴⁷, o que revela desde cedo sua flexibilidade como um homem em trânsito entre a TV e o Cinema.

Figuras 21 a 30: Materiais do filme *O Casal* (Daniel Filho, 1975)



⁴⁷ Informação cedida por Daniel Filho em entrevista (Anexo A) e confirmada no site Memória Globo, disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/daniel-filho/trabalhos-na-tv-globo.htm>



Fontes: Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Lereby Produções

Oito anos depois, retomando ao contexto da comédia, Daniel Filho lança *O cangaceiro trapalhão*, filme que conta a história de Severino do Quixadá (Renato Aragão), personagem que salva um bando de cangaceiros de uma emboscada, iniciando, com isso, uma série de aventuras e peripécias. Além do quarteto de Os Trapalhões, já bastante consolidado como uma referência do humor brasileiro, o filme contou ainda com as participações de Regina Duarte e Bruna Lombarde, tendo sua pré-estreia em 25 de julho de 1983 – ano de comemoração dos trinta anos de carreira de Daniel Filho.

Figuras 31 a 42: Materiais do filme *O Cangaceiro Trapalhão* (1983)





Fontes: Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Lereby Produções

De estilos e gêneros cinematográficos distintos, esses cinco filmes foram importantes para fomentar em Daniel Filho o desejo pela sétima arte, além de permitir aprimorar sua habilidade de contar histórias. Deles, um em especial merece destaque, tal como revela em entrevista cedida à autora (Anexo A): “*A cama ao alcance de todos* é possivelmente o primeiro filme que eu realmente ponho alguma coisa de mim. Aquela história é escrita por mim e pelo Flávio Migliaccio, filmado entre amigos em cinco, seis dias, tem meia hora de duração”. Diferente do que realiza atualmente, trata-se de um filme sob o ponto de vista masculino, onde a mulher figura tão somente como um belo troféu a ser conquistado através de regalias e luxo – o que implica pensar na transição do olhar pelo qual passa Daniel Filho no decorrer dos anos, possivelmente em função da experiência na televisão e da parceria desenvolvida com Janete Clair, cujas tramas eram protagonizadas por mulheres.

Embora alguns desses filmes tenham tido grande retorno de bilheteria, como *O casal* (1975) e *O cangaceiro Trapalhão*, com 1.370.706 e 3.831.443 milhões de espectadores, respectivamente⁴⁸, Daniel Filho concentrou-se nos anos seguintes às suas atividades na televisão. Em função da crise no campo do cinema, com a fragilização da EMBRAFILME e a política neoliberalista instituída por Fernando Collor de Mello no início dos anos 1990, ele só retornaria ao setor quase no final da década, quando participa da idealização da Globo Filme e abre sua própria empresa de conteúdo audiovisual: a Lereby Produções. Como diretor, seu novo projeto será lançado apenas em 2001.

⁴⁸ Informações disponíveis em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105_0.pdf. Acessado em dezembro de 2018. Ressalta-se que só foi possível averiguar as bilheterias desses dois filmes citados, pois a Ancine só disponibiliza dados sobre o cinema brasileiro após 1970.

1.6 – Daniel Filho e o cinema contemporâneo: uma produção para o grande público no contexto da Retomada e Pós-Retomada

Depois do desmonte feito pelo Estado nos anos 1990, uma onda de pressão por parte dos profissionais do setor mobilizou medidas políticas importantes para o reajuste do campo cinematográfico brasileiro. Em 1991, por exemplo, foi sancionada a Lei nº 8.313, conhecida como Lei Rouanet, em homenagem a Sérgio Paulo Rouanet, então secretário da cultura. Dois anos depois entrou em vigor a Lei nº 8.685, chamada de Lei do Audiovisual. Elas funcionam até hoje como incentivos de isenção fiscal, isto é, o governo federal abre mão de uma certa porcentagem de valores oriundos de impostos caso as pessoas físicas ou jurídicas invistam esse capital em produções culturais⁴⁹. Essas medidas legislativas foram as principais responsáveis pela estruturação e recuperação do mercado cinematográfico nacional neste período pós-crise – enfatizando a dependência do cinema brasileiro em relação ao Estado, ainda que indiretamente (BERNARDET, 2009).

Em função destas ações, o cenário começou a ser alterado. Em 1995, por exemplo, foram 14 filmes nacionais lançados⁵⁰, marcando com números de produção e de público o período de crescimento conhecido como a Retomada do cinema nacional. Para Bahia (2009):

O termo ‘retomada’ não está vinculado nem a uma nova proposta estética, nem a uma nova proposta política integrada para o cinema brasileiro. Ele se refere à etapa recente da historiografia deste cinema, possibilitada pelas novas condições de produção a partir da década de 1990. O que houve de fato foi uma retomada da produção fílmica brasileira, e não uma retomada da integridade do cinema nacional (BAHIA, 2009, p. 49)

Embora suas bases tenham sido fixadas a partir de 1991, a Retomada se consolidou de fato em 1995, ano de lançamento do filme *Carlota Joaquina: princesa do Brasil*, primeiro longa-metragem dirigido por Carla Camurati, considerado o marco

⁴⁹ Estas duas recentes leis usam princípios similares à Lei Sarney (nº 7.505), publicada em 1986 (REIS, 2009). A grande diferença é que elas só podem ser destinadas a projetos previamente aprovados pelo governo, isto é, projetos que passaram pelo crivo burocrático estatal, cumprindo, pois, uma série de exigências. Assim, a triagem dos projetos culturais feita pelo governo é uma medida para evitar que o dinheiro seja repassado pela iniciativa privada diretamente para o agente cultural e que o investimento cultural se baseie em interesses particulares e possibilite fraudes, como ocorria antes. Tratou-se, portanto, de um aprimoramento da antiga lei (CALABRE, 2007).

⁵⁰ Informação disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2102-22052015.pdf>, acessado em novembro de 2015.

inaugural dessa fase. O filme ultrapassou um milhão de espectadores, reatualizando a necessidade de se discutir sobre o mercado audiovisual brasileiro, bem como sobre a identidade nacional num panorama de globalização econômica e mundialização cultural. Dentro de um contexto em que não apenas produzir, mas distribuir e exibir eram extremamente difíceis, a diretora Camurati e a produtora Bianca De Felippes conseguiram, de maneira independente, ultrapassar as barreiras do mercado e agrandar o grande público, na época pouco afeito ao cinema nacional.

Nos primeiros anos da Retomada, a produção cresceu em volume e diversificou-se em gêneros e narrativas, mas, basicamente, buscou-se aproximação com o público e uma renovação na estética audiovisual. A busca pelas raízes do país e do próprio cinema nacional, fez com que aquele final de década explorasse, ainda, filmes com personagens em trânsito. Brasileiros partindo, como em *Terra estrangeira* (Walter Salles, 1995) e estrangeiros chegando, como em *For All – O Trampolim da vitória* (Buza Ferraz e Luiz Carlos Lacerda, 1998) foi uma forma de buscar o diálogo, também, com públicos estrangeiros, o que impulsionou as coproduções na década seguinte.

A mudança no setor é evidente, e aliada aos fomentos e às regulações estatais do período teve como efeito a expansão do mercado, resultando, inclusive, na criação e no fortalecimento de inúmeras produtoras que alimentam desde então o audiovisual nacional. Segundo Danielle dos Santos Borges (2007), entre 1995 e 2005, por exemplo, a Ancine registrou um total de 162 empresas com pelo menos um filme lançado no setor⁵¹, dentre elas, as mais relevantes – em termos de ritmo de produção e relação renda-captação – são: Diler & Associados, Conspiração Filmes, Videofilmes Produções, LC Barreto Produções, Casa de Cinema de Porto Alegre, Copacabana Filmes, O2 Filmes, Renato Aragão Produções e a Globo Filmes. Idealizada por Daniel Filho, a criação da Globo Filmes só é possível de ser entendida dentro desse cenário de expansão, que acarreta, inclusive, em uma mudança de expectativas em relação cinema nacional: além de ser um bem cultural, carregando consigo as marcas da representatividade sociocultural e dos discursos contra-hegemônico, passou-se a valorizar também sua função de bem de consumo, restituindo com isso um cinema voltado ao grande público (ROSSINI & OLIVEIRA, 2018).

⁵¹ Vale ressaltar que, segundo o site da Ancine, em 2017 foram registradas 982 produtoras de conteúdos audiovisuais no País. Informação disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/mercado-audiovisual-brasileiro>. Acessado em outubro de 2018.

Nesse contexto de empresas, se insere ainda a Lereby Produções, que vai galgando espaço principalmente nos primeiros anos do século XXI. Criada por Daniel Filho, partilha de uma logística de produção semelhante à Globo Filmes, determinando o mercado com estratégias de produção e de representação muito próximas ao universo da TV.

Se até então era comum o cinema influenciar a televisão, a partir do final dos anos 1990 o trânsito de profissionais em ambos os meios se tornou frequente no campo audiovisual, fazendo com que essa lógica se invertesse. Ou seja, os códigos e convenções da televisão também passaram a influenciar o cinema brasileiro. Não por acaso a década se encerra com um filme que inicialmente foi produzido como minissérie para a grade da Rede Globo: *O Auto da Compadecida* (2000), de Guel Arraes. Coproduzido pela Globo Filmes, sob supervisão artística de Daniel Filho, e com produção associada da Lereby Produções, o filme tornou-se uma das maiores bilheterias da fase final da Retomada, e consagrou a entrada da maior emissora de televisão do país no campo cinematográfico brasileiro.

No entanto, no início da Retomada, embora o mercado estivesse crescendo, ele não conseguia romper com problemas históricos, como o difícil acesso à distribuição e à concorrência desproporcional com o produto importado, revelando o campo do cinema como uma realidade hostil para o produto audiovisual brasileiro. Em função disso, os profissionais do setor se mobilizaram e pressionaram politicamente para que medidas fossem adotadas para mudar esse quadro, de modo que atendessem o interesse do mercado. O III Congresso Brasileiro de Cinema (CBC) foi o marco desse comprometimento; realizado em Porto Alegre, no ano 2000, ele reuniu representantes de diferentes eixos do campo. Grande parte do debate consistiu na proposição de medidas legislativas que articulassem as relações entre cinema e televisão, já tendo em vista que o diálogo até então esporádico entre os meios se tornaria cada vez mais frequente.

Mesmo que as iniciativas nesta direção tenham sido arquivadas⁵² – em grande medida pela pressão imposta pelo Grupo Globo –, os debates no III CBC deram aval para a criação, em 2001, da Agência Nacional do Cinema, a Ancine. Como órgão regulador do setor cinematográfico brasileiro, ela é responsável, dentre outras coisas, por promover a produção nacional dentro e fora do país, contribuir com a distribuição e fiscalizar as normativas concernentes à exibição. Como aponta Ana Carla Fonseca Reis (2009, p. 187),

⁵² Foi o caso do projeto da Ancinav, que propunha a regulação de todo o campo audiovisual nacional, em meados dos anos 2000.

a Ancine seria uma forma de o governo solucionar três grandes problemas na indústria cinematográfica: “a baixa penetração das obras nacionais na televisão e no mercado de vídeos; a falta de articulação entre os diversos elos da cadeia produtiva do setor, e o limitado mercado de salas de exibição de filmes no país”.

Diferente do primeiro congresso, ocorrido em 1952 no Rio de Janeiro, e do segundo, realizado em 1953 na cidade de São Paulo, o III CBC desafiou os limites das discussões do setor concentradas até então na região sudeste. O evento tornou a capital gaúcha emblemática na questão da descentralização política do campo, envolvendo profissionais da produção, distribuição e exibição de diferentes lugares do país em uma atmosfera de urgência e coletividade. No final do evento, um documento com 69 indicativos para o mercado cinematográfico brasileiro foi criado⁵³, exigências que impulsionaram as cobranças dos profissionais e balizaram novas medidas para todos os eixos do setor.

Dentro de um contexto de maior estabilidade e regulamentação, o sincretismo técnico-narrativo entre televisão e cinema se tornou ainda mais evidente, e os constantes marcos de bilheteria estimularam o desenvolvimento do que denomino de Cinema de Padrão Televisivo (CPT). A partir daí as bases do nosso cinema foram lentamente sendo transformadas.

O que chamo de Cinema de Padrão Televisivo (CPT) surgiu de maneira sistematizada a partir do começo dos anos 2000. Ele se deve a um modelo de produção e de representação da TV, especificamente da Rede Globo de Televisão, deslocado para o cinema, criando um ciclo de produções híbridas fundamentado por profissionais com experiências em ambos os meios. A atuação assídua de Daniel Filho na sétima arte brasileira tem sido de grande importância para valorizar esse tipo de cinematografia no mercado (ROSSINI, 2008; 2014), que conta ainda com diretores como José Joffily, Jayme Monjardim, José Alvarenga Jr, César Rodrigues, Alexandre Avancini, Cris D’Amato, entre outros. Assim, a nova safra de diretores, que atua de maneira diversa em muitos gêneros, mas tende a consagrar-se nas comédias, acaba por incorporar aos filmes estratégias muito próprias da televisão, em função de suas trajetórias artísticas.

O ritmo de realização desses produtos e de suas narrativas costuma ser mais acelerado – afinal, a TV sempre foi mais rápida que o cinema –, apresentando para o grande público fotografias limpas, contextos sociais privilegiados e estrutura de gênero

⁵³ O documento pode ser acessado no link: <http://culturadigital.br/cbcinema/institucional/historico/3%C2%BA-congresso-brasileiro-de-cinema/>

tradicional. Para além de suas especificidades estéticas, é possível ver no CPT uma predominância no uso de estúdios; preferência pelo *star system* como ferramenta de marketing; pautado em repetições de formas estético-narrativas; em franquias e produção de alto orçamento. Focado no aspecto do entretenimento, utilizam alguns dos padrões linguísticos mais evidentes da televisão, como narrativa linear de pouca ambiguidade; planos fechados e exploração de *raccord*, isto é, continuidade de tempo e espaço; isolamento das situações abordadas; domínio do universo privado; dramas do cotidiano; conflitos da classe média; e o que Ismail Xavier (2005) denominou de ‘transparência narrativa’, ou seja, quando a estrutura técnica do cinema é ocultada em função da verossimilhança e do processo de encantamento e imersão do público na trama.

Nessa perspectiva, temos filmes inspirados em programas de TV, como é o caso de *Os normais* - o filme (José Alvarenga Jr., 2003), *Vai que cola* - o filme (César Rodrigues, 2015), *Crô* - o filme⁵⁴ (Bruno Barreto, 2013), baseado em um personagem da telenovela *Fina Estampa* (2011-2012), *Meu passado me condena* (Julia Rezende, 2013), inspirado em uma série homônima exibida em 2012 no canal Multishow, *Cilada.com* (José Alvarenga Jr., 2011) e *Confissões de adolescente* (Daniel Filho e Cris D’Amato, 2014). Bem como filmes que se transformaram em séries e minisséries na televisão, como: *Se eu fosse você* (Daniel Filho, 2006), *Ó pai ó* (Monique Gardenberg, 2007) e *A mulher invisível* (Cláudio Torres, 2009). Além disso, restaurando estratégias da televisão e das chanchadas – que faziam uso de celebridades do rádio e do teatro de revista como uma estratégia de apelo popular –, o Cinema Padrão Televisivo vai creditar aos protagonistas de seus filmes uma importância significativa para o alcance das grandes audiências. Assim, figuras carismáticas da televisão marcam o momento do cinema da Retomada, a partir de produções com estrelas como: Xuxa Meneghel, Angélica e Renato Aragão, ou mesmo atores já conhecidos das telenovelas, como Glória Pires e Tony Ramos.

Assim, como apontam Rossini e Lunardelli (2011) é possível observar três importantes estratégias atualmente utilizadas nesse cinema brasileiro voltado às grandes bilheterias: produto ‘dois em um’, com a reedição de conteúdos já lançados na TV, como por exemplo as séries *O Auto da Compadecida* (1999) e *A invenção do Brasil* (2000), ambas lançadas nos cinemas posteriormente; produção de filmes a partir da grade televisiva; como já apontado; e coproduções com empresas de cinema independentes,

⁵⁴ O filme teve uma continuação: *Crô em família*, dessa vez dirigido por Cininha de Paula, lançado em 2018.

visando tanto o cinema quanto a tevê, que pode ser visto na parceria da O2 Filmes com a Globo Filmes, que resultou em produtos como: a série *Cidade dos Homens* (2002, 2003, 2004 e 2005) que mobilizou o filme *Cidade dos Homens* (Paulo Morelli, 2007), e *Antônia* (Tata Amaral, 2007), filme transformado em série televisiva em 2007 e 2008.

Muitas dessas estratégias foram desenvolvidas e fortalecidas pelo desempenho de Daniel Filho no campo audiovisual brasileiro. Seja pela renovação do padrão estético-produtivo que empreendeu nas telenovelas na década de 1970, que serve como uma referência até hoje para as produções cinematográficas nacionais que visam o grande público, seja pela atuação direta dele no campo como produtor ou diretor, após a fundação da Lereby Produções e da Globo Filmes⁵⁵. Vale ressaltar que sua primeira direção no período foi o filme *A partilha*, em 2001, e, segundo afirmou em entrevista (anexo A), Filho comprou os direitos de adaptação da peça de Miguel Falabella desde que ela estreou, permanecendo com o texto em mãos por doze anos até ter condições de realizá-lo.

Atendendo a uma logística voltada para as grandes plateias, esses filmes dinamizam o mercado e retomam uma tradição brasileira voltada, principalmente, para a comédia. Com estratégias de produção associadas ao modelo da televisão, eles passaram a figurar entre as maiores bilheterias do cinema nacional na contemporaneidade, exercendo uma influência em produtoras e realizadores com intuito de alcançar no campo resultados semelhantes.

Entre 1995 e 2015, o mercado nacional lançou 1255 filmes brasileiros, muitos deles com grande repercussão no Brasil e no exterior, expandindo os tipos de produção e estéticas e atraindo um público significativo, o que mobiliza um capital simbólico importante para o campo audiovisual nacional. Desses, apenas 73 filmes (5,8%) ultrapassaram a margem de um milhão de espectadores, como pode ser visto na tabela 3⁵⁶. Daniel Filho tem participação direta (exercendo as funções de diretor, produtor e produtor associado) ou indiretamente (como ator) em 20 deles (27,39%), isto é, quase um terço dos grandes sucessos do cinema nacional brasileiro nos últimos vinte anos tem

⁵⁵ Como aponta Butcher (2006), grande parte dos filmes da Retomada do cinema brasileiro vai ter em mente esse padrão estético-produtivo associado à televisão: seja para aproximar-se dele seja para negá-lo.

⁵⁶ Em função de resultados tão pouco expressivos do mercado como um todo é que existe toda uma controvérsia quanto ao modelo empreendido na política cultural do Brasil, uma vez que o investimento dos contribuintes nem sempre são acessíveis ou atraem o gosto do grande público, embora o caráter cultural dos filmes poucas vezes seja questionado. Destaca-se que o termo 'política cultural' foi introduzido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - (UNESCO), em 1969, quando esta propôs que os governos reconhecessem as ações culturais como parte de suas políticas públicas (REIS, 2007).

a participação de Daniel Filho, o que faz dele figura fundamental para entender esse atual panorama.

Tabela 3: Filmes brasileiros que ultrapassaram um milhão de espectadores entre 1995 e 2015⁵⁷

	Filme	Diretor	Ano	Produtora	Público	Daniel Filho
1	Carlota Joaquina, Princesa do Brasil	Carla Camurati	1995	Elimar Produções Artísticas	1.286.000	
2	O quatrilho	Fábio Barreto	1995	Filmes do Equador / Produções Cinematográficas LC Barreto	1.117.754	
3	O Noviço Rebelde	Tizuka Yamazaki	1997	Renato Aragão Produções Artísticas	1.214.163	
4	Central do Brasil	Walter Salles	1998	Videofilmes Produções Artísticas	1.593.967	
5	Simão, o Fantasma Trapalhão	Paulo Aragão	1998	Renato Aragão Produções Artísticas	1.658.136	Produção
6	Xuxa Requebra	Tizuka Yamazaki	1999	Diler & Associados	2.074.461	
7	O Auto da Compadecida	Guel Arraes	2000	Globo Filmes	2.157.166	Produção Associada
8	Xuxa Popstar	Paulo Sérgio Almeida e Tizuka Yamasaki	2000	Diler & Associados	2.394.326	
9	A Partilha	Daniel Filho	2001	Lereby Produções	1.449.411	Direção, Produção, Roteiro
10	Xuxa e os Duendes	Paulo Sérgio Almeida e Rogério Gomes	2001	Diler & Associados	2.657.091	
11	Cidade de Deus	Fernando Meirelles	2002	O2 Cinema	3.370.871	Coprodução
12	Xuxa e os Duendes 2	Paulo Sérgio Almeida e	2002	Diler & Associados	2.301.152	

⁵⁷ Informações disponíveis em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105_0.pdf. Acessado em outubro de 2018.

		Rogério Gomes				
13	Maria, mãe do filho de Deus	Moacyr Góes	2002	Diler & Associados	2.332.873	
14	Carandiru	Hector Babenco	2003	HB Filmes	4.693.853	Produção associada
15	Lisbela e o Prisioneiro	Guell Arraes	2003	Natasha Enterprises	3.174.643	
16	Os Normais	José Alvarenga Jr.	2003	Missão Impossível Cinco Produções Artísticas	2.996.467	
17	Xuxa Abracadabra	Moacyr Góes	2003	Diler & Associados	2.214.481	
18	Didi, o cupido trapalhão	Paulo Aragão e Alexandre Boury	2003	Diler & Associados	1.758.579	
19	Deus é brasileiro	Cacá Diegues	2003	Rio Vermelho Filmes	1.635.212	
20	Cazuza, o tempo não para	Sandra Werneck e Walter Carvalho	2004	Lereby Produções	3.082.522	Produtor
21	Olga	Jayme Monjardim	2004	Nexus Filme e Vídeo	3.078.030	
22	Sexo, Amor e Traição	Jorge Fernando	2004	Total Entertainment	2.219.423	Produção
23	Xuxa e o tesouro da cidade perdida	Moacyr Góes	2004	Diler & Associados	1.331.652	
24	A dona da história	Daniel Filho	2004	Lereby Produções	1.271.415	Direção, produção
25	Dois Filhos de Francisco	Breno Silveira	2005	Conspiração Filmes	5.319.677	Produção associada
26	Se eu fosse você	Daniel Filho	2006	Total Entertainment	3.644.956	Direção, Produção, Roteiro, Figuração
27	Didi, o caçador de tesouros	Marcus Figueiredo	2006	Diler & Associados	1.024.732	Produção associada
28	Xuxa gêmeas	Jorge Fernando	2006	Diler & Associados	1.007.490	
29	Tropa de elite	José Padilha	2007	Zazen Produções Audiovisuais	2.417.754	
30	A Grande Família: o filme	Maurício Farias	2007	Globo Filmes	2.035.576	
31	Meu nome não é Johnny	Mauro Lima	2008	Atitudes Produções e Empreendimentos	2.099.294	
32	Se eu fosse você 2	Daniel Filho	2009	Total Entertainment	6.112.851	Direção, Produção, Roteiro

33	A mulher invisível	Claudio Torres	2009	Conspiração Filmes	2.353.646	Produção da Lereby. Coprodução de Daniel Filho
34	Os normais 2	José Alvarenga Jr.	2009	Globo Filmes	2.202.640	
35	Divã	José Alvarenga Jr.	2009	Total Entertainment	1.866.403	Coprodução
36	Xuxa em O Mistério de Feiurinha	Tizuka Yamazaki	2009	Conspiração Filmes	1.307.135	
37	Tropa de elite 2	José Padilha	2010	Zazen Produções Audiovisuais	11.146.723	
38	Nosso Lar	Wagner de Assis	2010	Cinética Filmes e Produções	4.060.304	
39	Chico Xavier	Daniel Filho	2010	Lereby Produções	3.413.231	Direção e Produção
40	Muita calma nessa hora	Felipe Joffily	2010	Ideias Ideais Design & Produções Ltda / Casé Filmes Ltda	1.485.498	
41	De pernas pro ar	Roberto Santucci	2011	Morena Filmes	3.506.552	
42	Cilada.com	José Alvarenga Jr.	2011	Casé Filmes Ltda	2.959.460	
43	Bruna Surfistinha	Marcus Baldini	2011	TV Zero Cinema Ltda	2.176.999	
44	Assalto ao Banco Central	Marcos Paulo	2011	Total Entertainment	1.966.736	Atuação
45	O palhaço	Selton Melo	2011	Bananeira Filmes	1.242.880	
46	O homem do futuro	Claudio Torres	2011	Conspiração Filmes	1.211.083	
47	Qualquer gato	Tomas Portella	2011	Tietê Produções Cinematográficas	1.194.628	
48	De pernas pro ar 2	Roberto Santucci	2012	Morena Filmes Ltda	4.846.273	
49	Até que a sorte nos separe	Roberto Santucci Filho	2012	Gullane	3.417.510	
50	E aí, comeu?	Felipe Joffily	2012	Casé Filmes	2.578.599	
51	Os penetras	Andrew Waddington	2012	Conspiração Filmes	2.548.441	
52	Gonzaga: de pai para filho	Breno Silveira	2012	Conspiração Filmes	1.460.494	

53	Minha mãe é uma peça	André Pellenz	2013	Migdal Produções Cinematográficas Ltda	4.600.145	
54	Até que a sorte nos separe 2	Roberto Santucci	2013	Gullane Filmes	3.978.191	Coprodução
55	Meu passado me condena	Julia Rezende	2013	Atitude Produções e Empreendimentos Ltda	3.140.771	
56	Vai que dá certo	Maurício Farias	2013	Fraiha Produções de Eventos e Editora Ltda	2.729.340	
57	Crô – o filme	Bruno Barreto	2013	Filmes do Equador	1.716.774	
58	Somos tão jovens	Antonio Carlos da Fontoura	2013	Canto Claro Produções Artísticas	1.715.763	
59	Faroeste Caboclo	René Sampaio	2013	De Felippes Filmes e Produções Ltda	1.469.772	Produção da Lereby. Produção associada de Daniel Filho
60	O concurso	Pedro Vasconcelos	2013	Latinamerica Entretenimento Eireli	1.320.102	
61	Mato sem cachorro	Pedro Amorim	2013	Titânio Produções Artísticas	1.134.563	
62	O candidato honesto	Roberto Santucci	2014	Camisa Listrada / Panorama Filmes	2.237.776	
63	Os Caras de Pau em o misterioso roubo do anel	Felipe Joffily	2014	Casé Filmes Ltda	1.892.337	
64	Os homens são de Marte... e é para lá que eu vou	Marcus Baldini	2014	Biônica Cinema e TV Ltda	1.793.239	
65	S.O.S. Mulheres ao mar	Cristiane D'Amato	2014	Ananã Produções, Eventos e Assessoria de Marketing Ltda	1.776.579	
66	Muita calma nessa hora 2	Felipe Joffily	2014	Casé Filmes Ltda / Globo Comunicação e Participações S.A.	1.429.862	Atuação
67	Vestido pra casar	Gerson Sanginitto	2014	Raconto Produções Artísticas	1.258.720	
68	Até que a sorte nos separe 3	Roberto Santucci / Marcelo Braz	2015	Gullane Entretenimento	3.335.667	Atuação
69	Carrossel, o filme	Alexandre Boury /	2015	Paris Produções Cinematográficas	2.537.628	

		Maurício Eça				
70	Loucas pra casar	Roberto Santucci	2015	Glaz Entretenimento	3.726.547	
71	Meu passado me condena 2	Julia Rezende	2015	Atitude Produções e Empreendimentos	2.639.935	
72	S.O.S. Mulheres ao mar 2	Cristiane D'Amato	2015	Ananã Produções, Eventos e Assessoria de Marketing Ltda	1.638.272	
73	Vai que cola – o filme	Cesar Eduardo Rodrigues	2015	Conspiração Filmes Entretenimento 3º Milênio	3.307.837	

Fonte: a autora, a partir de dados do Imdb, do material de divulgação dos filmes (trailers) e da Ancine⁵⁸

Somados às bilheterias dos filmes, estão os prêmios alcançados pelos produtos nacionais em festivais de cinema no Brasil e no exterior. *O quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), por exemplo, ganhou o prêmio de melhor direção de arte, melhor música e melhor atriz no Festival de Havana, em 1995, e de melhor concepção técnica e melhor atriz no Festival de Viña del Mar no ano seguinte⁵⁹; já *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) ganhou, dentre vários outros, o Urso de Ouro de melhor filme no Festival de Berlim em 1998 e o de melhor filme estrangeiro e melhor atriz na Associação Americana dos Críticos de Cinema no mesmo ano⁶⁰; *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), por sua vez, recebeu grande repercussão internacional, conquistando, dentre outros, os prêmios de melhor montagem no British Academy of Film and Television Arts - Bafta em 2003, e melhor filme no 24º Festival de Havana⁶¹. Os três foram, ainda, indicados ao Oscar, o primeiro concorrendo à categoria de melhor filme estrangeiro em 1996, o segundo ao de melhor atriz, indicação para Fernanda Montenegro, em 1999, e o terceiro indicado às categorias de melhor diretor, melhor roteiro adaptado, melhor fotografia e melhor edição, no ano de 2004.

Assim, o período, marcado também por uma economia mais estável, foi responsável por contribuir para uma renovação na expectativa tanto do público, em

⁵⁸ Informações disponíveis em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2102-2016.pdf> e <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2105-22052015.pdf>

⁵⁹ Informação disponível em: <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&exprSearch=O%20%20and%20%20quatrilho&nextAction=lnk&lang=p>

⁶⁰ Informação disponível em: <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>

⁶¹ Informações disponíveis em: <http://cidadededeus.globo.com/premios.htm>

relação à qualidade dos filmes, quanto dos exibidores, que passaram a creditar mais potencialidade ao filme brasileiro. Reestabelecido, pois, o mercado e o setor institucional, a fase da Retomada é finalmente concluída em 2002, com o sucesso de público e de crítica de *Cidade de Deus*. A partir de então, o momento passa a ser marcado não mais por uma lógica de reestruturação, mas de consolidação e expansão de mercado – iniciando um novo ciclo que, embora questionado conceitualmente, foi denominado de pós-Retomada (ORICCHIO, 2003; RUY, 2011; SILVA, 2011).

Depois de o cinema nacional se ajustar às mudanças implantadas com a nova organização do campo, essa outra fase apontou um certo domínio dos profissionais em relação aos modelos de subsídios e às apropriações dos setores de distribuição e exibição, imperando uma fase de amplo crescimento. O ano de 2003 foi decisivo nesse sentido, porque registrou a maior participação do produto nacional no mercado, 21% de *market share*, registrado, principalmente, em função dos seguintes sucessos de bilheteria: *Carandiru* (Hector Babenco), com produção associada de Daniel Filho, *Deus é brasileiro* (Cacá Diegues), *Didi, o cupido trapalhão* (Paulo Aragão e Alexandre Boury), *Lisbela e o Prisioneiro* (Guel Arraes), *Maria, mãe do filho de Deus* (Moacyr Góes), *Os normais* (José Alvarenga Jr.) e *Xuxa abraçadabra* (Moacyr Góes), todos com mais de um milhão e meio de espectadores.

Embora esse número nunca mais tenha sido alcançado – chegou-se perto em 2010, com 19% e em 2003 com 18,6% -, tratou-se de um ano de efervescência e entusiasmo para o campo cinematográfico nacional (FILME B, 2015). Surpreendendo com variados blockbusters, redefiniu-se um novo modelo de expectativa cultural para a sétima arte no Brasil, tornando o contexto mais oportuno para a produção de maior apelo ao público.

O cinema nacional, amparado na logística de indústria, passou a explorar estratégias que ficaram conhecidas por *higt concept*, termo utilizado nas pesquisas de Justin Wyatt sobre fenômenos de marketing no cinema. Moldado pelas forças econômicas e institucionais, o *higt concept* define filmes que: têm seus temas resumidos em poucas linhas, além do diálogo com a tradição dos gêneros; com presença de atores conhecidos, celebridades; identidade visual clara e objetiva; trilha musical pop, que por ventura impulsiona a venda da produção; além de divulgação intensa e lançamento em diversas plataformas; e exploração de refilmagens (remakes) e sequências. Assim, filmes com grandes orçamentos, efeitos especiais e imagens espetaculares passaram a contar com um planejamento diferenciado e intenso investimento em divulgação: “a estética blockbuster associada ao potencial econômico de promoção produziram uma fórmula, criaram a

gênese do high concept” (ACKER & IUVA, 2015, p. 04). Elementos como esses podem ser vistos em vários sucessos nacionais de público, como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Se eu fosse você* (Daniel Filho, 2006; 2009), *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007; 2010) e tantos outros.

Isso não quer dizer, no entanto, que problemas antigos tenham sido resolvidos, pois, em termos de mercado ainda persistem deficiências que impedem progressos mais significativos. A distribuição de filmes nacionais continua precária, assim como o setor de exibição, o grande funil da nossa indústria – segundo a Revista Filme B, por exemplo, de 2001 a 2016 nossa fatia de mercado teve uma média de apenas 13,35%, revelando que o filme brasileiro continua marginal dentro do seu próprio país⁶². Além disso, também há uma distribuição desparelha de gêneros narrativos: horror, animação, fantasia e ficção científica, por exemplo, têm menos espaço do que comédias e dramas.

Desde 2011,⁶³ mais de cem filmes nacionais são lançados por ano nas salas de cinema comerciais no país, e mesmo com a produção de documentários começando a galgar mais espaço a partir de 2004, é o produto ficcional o responsável pelo maior fôlego quanto a movimentação do setor – as animações fílmicas ainda não operam com continuidade e representatividade⁶⁴. No entanto, mesmo com a exigência de exibição desses filmes por parte dos editais de incentivo, o que fortalece o comprometimento dos produtores culturais e a responsabilidade social com o dinheiro público incentivado, ainda é muito difícil assegurar espaço e visibilidade em um campo dominado pelo produto estrangeiro e pelo pequeno parque exibidor de um país como o Brasil, de dimensão continental. Embora um visível aumento no número de salas desde 1995 seja observado (tabela 4), os espaços de exibição são poucos frente à demanda populacional brasileira.

Tabela 4: Número de salas de exibição nacional entre 1995 e 2015.

Ano	Número de salas	Ano	Número de salas
1995	1.033	2006	2.095
1996	1.365	2007	2.160
1997	1.075	2008	2.278
1998	1.300	2009	2.110
1999	1.350	2010	2.206
2000	1.480	2011	2.352

⁶² Informação disponível em: <http://www.filmeb.com.br/estatisticas/evolucao-do-mercado>. Acessado em outubro de 2018.

⁶³ Com exceção de 2012, que registrou o lançamento de 83 filmes nacionais.

⁶⁴ Informações disponíveis em: http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2104_0.pdf. Acessado em agosto de 2017.

2001	1.620	2012	2.517
2002	1.635	2013	2.678
2003	1.817	2014	2.833
2004	1.997	2015	3.005
2005	2.045		

Fonte: a autora, a partir de dados da Ancine⁶⁵

Para reverter essas deficiências, algumas medidas começaram a ser implantadas nos últimos anos, como os projetos *Cine Mais Cultura* e *Pontos de Cultura*⁶⁶, no entanto, as políticas públicas no setor de distribuição e exibição continuam precárias, incapazes de alcançar o ritmo acelerado das produções. Isso é resultado de um posicionamento histórico já observado no início do século XX (GOMES, 1996), qual seja, o de priorizar o setor de produção em detrimento dos demais, incapacitando o escoamento e a exibição dos filmes – desconsiderando, assim, o fato do campo ser resultado de um conjunto de determinantes que precisam ser trabalhados de maneira integrada (SILVA, 2009). Partindo do pressuposto de que, “no caso brasileiro, a pouca frequência dos filmes no circuito comercial compromete aspectos simbólicos da formação do imaginário social” (SILVA, 2008, p. 06), apenas uma articulação dialógica e imperativa no mercado pode superar o estigma⁶⁷ do cinema brasileiro, uma vez que, como afirma Bernardet (2009), o caráter abstrato da qualidade de um filme tem relação direta com o jogo de forças do mercado. Assim, uma indústria só é forte quando os eixos do campo atuam em equilíbrio, independência e prosperidade – o que ainda falta no cinema nacional.

Soma-se a isso o fato de a produção nacional continuar concentrada na região sudeste do país, especialmente nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo – embora desde de 2006 seja possível encontrar mais estados produzindo e exibindo seus filmes no circuito comercial⁶⁸, crescimento este acompanhado de diversidade no modelo de produção e de representação empreendido no mercado audiovisual brasileiro. O mesmo ocorre em relação às salas de cinema. Atualmente a região sudeste é a que abarca a maior

⁶⁵ Informações extraídas na página: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2301-2016.pdf>, acessada em 09/11/2016.

⁶⁶ Foi lançado em 2004 e faz parte do programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura. Seu objetivo é estimular a comunidade local das áreas marginalizadas da sociedade, como periferias urbanas, zonas rurais, comunidades indígenas e quilombolas, além de algumas cidades do exterior, a documentar sua própria história e tradições através do uso de computadores e de produção multimídia (REIS, 2007).

⁶⁷ Como aponta Bernardet (2009) a rejeição ao filme nacional parece coincidir com a rejeição à própria realidade brasileiro, enaltecendo o que se convencionou chamar de ‘complexo de inferioridade’.

⁶⁸ Informação disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2103_0.pdf. Acessada em agosto de 2017.

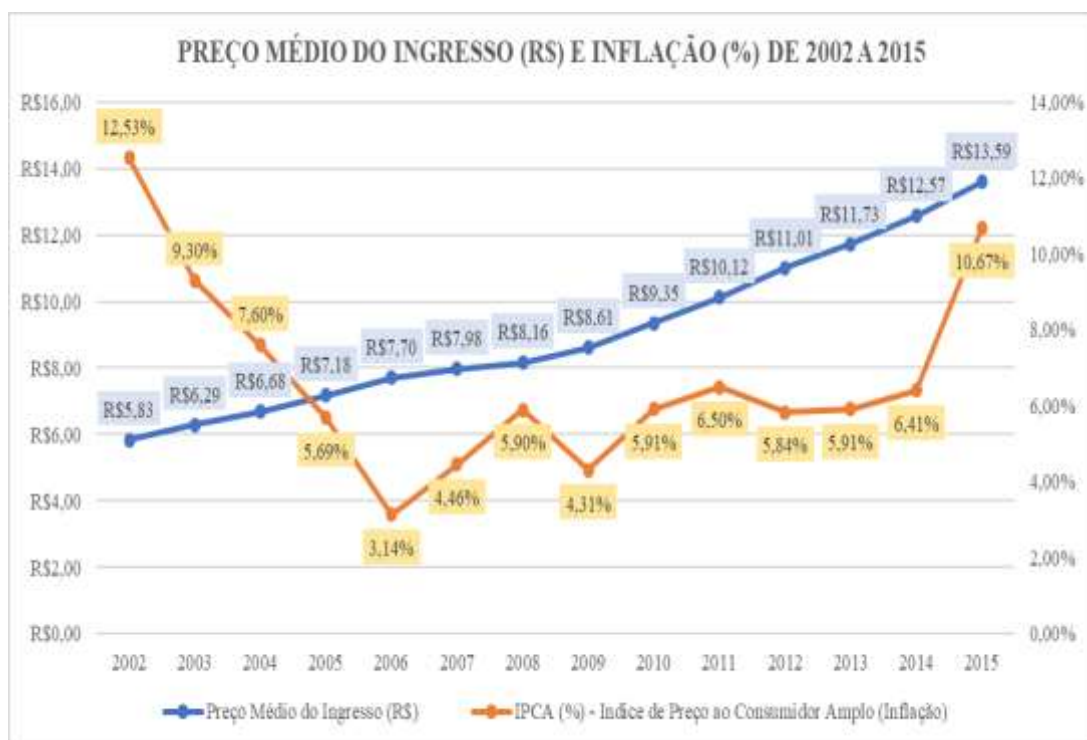
fatia dessas salas de cinema, são 1.660 unidades, representando 55,2% do total. Depois, com uma espécie de empate técnico, as regiões sul, com 447 salas (14,87%) e a nordeste, com 446 salas (14,84%) – considerando a diferença no número de estados entre elas, que corresponde também a uma diferença populacional relevante, percebe-se que a região nordeste tem prejuízo nesta distribuição⁶⁹. Em seguida temos a região centro-oeste, abarcando o Distrito Federal, com 258 salas, que corresponde a 8,5% do total de salas e, por último, com o pior resultado, a região norte, com apenas 195 salas, ou seja, 6,4% do parque exibidor disponível hoje no país⁷⁰.

Vale ressaltar ainda que, segundo a Ancine, apenas 6,9% dos municípios brasileiros possuem salas de cinema, número semelhante a outros setores da cultura, como teatros, museus e mesmo bibliotecas públicas. Isso demonstra que as salas de cinema no país se concentram nos grandes centros urbanos, marginalizando a maioria da população brasileira e incorporando em si um elemento de elitização. O acesso é restrito não apenas pela ausência de salas nas pequenas e médias cidades brasileiras, mas em função dos preços dos ingressos, que têm aumentado vertiginosamente. Em 2002, por exemplo, seu preço médio custava R\$ 5,83 reais; em 2015, o valor médio passou a ser de R\$ 13,59 reais, em alguns momentos crescendo, inclusive, acima do valor da inflação (ver gráficos 1 e 2)⁷¹.

⁶⁹ Segundo o censo 2010, a região Nordeste possui 53.081.950 habitantes distribuídos por seus 9 estados. Já a região Sul possui apenas três estados, e uma população de 27.386.891 habitantes. Informações disponíveis em: <http://www.atlasbrasil.org.br/2013/pt/consulta/>.

⁷⁰ Informações disponíveis em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2306-2016.pdf>. Acessadas em 09/11/2016.

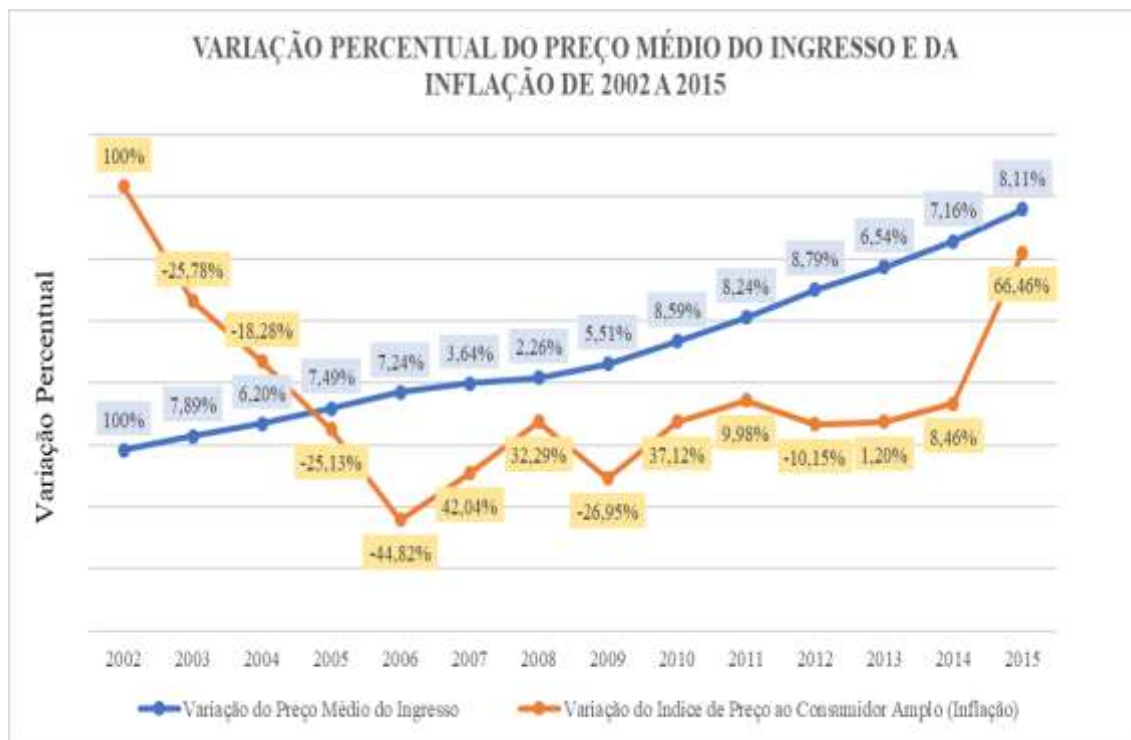
⁷¹ O cálculo levou em consideração os dados de dezembro de cada ano.

Gráfico 1: Preço médio do ingresso (R\$) e inflação (%) de 2002 a 2015

Fontes: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2307-2016.pdf>, acessado em novembro de 2016; e https://ww2.ibge.gov.br/home/estatistica/indicadores/precos/inpc_ipca/defaultseriesHist.shtm, acessado em janeiro de 2019.

Atentando à variação percentual de crescimento de um ano para outro, percebe-se que o preço do ingresso foi mais constante que a inflação entre 2002 e 2015. Enquanto a inflação variou consideravelmente no período, como pode visto no Gráfico 2, em muitos momentos descendo, o preço dos ingressos de cinema apresentou uma constante alta.

Gráfico 2: Variação Percentual do Preço Médio do Ingresso e da Inflação de 2002 a 2015



Fontes: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2307-2016.pdf>, acessado em novembro de 2016; e https://ww2.ibge.gov.br/home/estatistica/indicadores/precos/inpc_ipca/defaultseriesHist.shtm, acessado em janeiro de 2019.

Assim, o campo cinematográfico brasileiro é marcado na contemporaneidade pelo aumento contínuo no preço dos ingressos e pela segregação dos espaços destinados às salas de cinema, constituindo-se em uma logística de produção que favorece o consumo da classe média brasileira. Em um país com pouco acesso a cinema, teatro, exposições de artes plásticas e esculturas, música erudita ou literatura, é compreensível que a forma mais popular de alcançar o grande público seja através da televisão, hegemônica em termos de alcance e representação. Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE, em 2013, por exemplo, 97,2% dos lares brasileiros possuíam pelo menos um televisor⁷², demonstrando o quanto esta tecnologia, associada a sua grade de programação, códigos e convenções, estão presentes no cotidiano dos brasileiros, contribuindo, pois, para moldar as expectativas do público em relação aos produtos audiovisuais que consome. Não por

⁷² Informação disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv93373.pdf>. Acessada em 16 de agosto de 2017.

acaso são os filmes que dialogam com ela os que possuem os melhores resultados em termos de bilheteria, como vimos na tabela 3.

Considerando as informações aqui postadas sobre o campo do cinema brasileiro, é possível entender melhor a posição de Daniel Filho e o modo como ele se tornou um diferencial em termos de sucesso de público. Ele produz na cidade do Rio de Janeiro, centro urbano do sudeste, região que ainda monopoliza o mercado em termos de recursos para produção e salas de cinema; faz uso de códigos e convenções da televisão, muitos cunhados por ele mesmo, e acessíveis até mesmo àqueles com pouco contato com o cinema e demais linguagens artísticas; explora o contexto da classe média, compatível com os consumidores que hoje pagam os ingressos cada vez mais caros dos sistemas multiplex do país; com atores e atrizes da televisão que possuem forte apelo popular; além de estabelecer parceria com grandes empresas de distribuição e exibição, o que ajuda seus filmes a vencerem os gargalos problemáticos do campo.

Dos 15 filmes dirigidos por ele até 2015, sete (46%) ultrapassaram a marca de um milhão de espectadores – se considerarmos apenas àqueles lançados após a Retomada do cinema nacional, podemos afirmar que 50% dos 10 últimos filmes dirigidos por Daniel Filho superaram essa marca. Esse número é incompatível com o campo do audiovisual brasileiro contemporâneo, pois, como foi apontado acima, dos 1255 filmes nacionais lançados entre 1995 e 2015, apenas 73 deles, isto é, 5,8% fizeram o mesmo feito.

Ainda que o tipo de cinema empreendido pelo diretor não seja hegemônico quanto ao modelo de produção – pois segundo dados disponibilizados da Ancine são os filmes de baixo ou baixíssimo orçamento os mais numerosos⁷³ –, esse modelo é preponderante em termos de alcance de público. Por isso, compreender as estratégias de mercado e o estilo de cinema de Daniel Filho são relevantes na contemporaneidade. Diferente dos filmes cults, que em função da reapropriação feita por diversos grupos costuma ter um ciclo de vida maior e está diretamente vinculado ao cinema de arte e à cinefilia, o cinema dos blockbusters realizado por Daniel Filho fomenta grande impacto e rentabilidade em curto período de tempo, o que pode ser entendido como ‘filmes-evento’ (BAHIA & AMANCIO, 2010). Muitos deles, dentro da lógica do Cinema de Padrão Televisivo,

⁷³ Eles costumam entrar no circuito em poucas salas de exibição, muitas vezes em horários pouco atraentes ao público alvo e com pequeno ou nenhum investimento em marketing. O resultado disso é um retorno pequeno de público, restrito por vezes a cineclubes, festivais de cinema ou salas de arte. De qualquer forma, a dificuldade no alcance do público não é um fator isolado dos filmes tidos como independentes ou experimentais. Ela existe independente do estilo da produção ou do diretor, pois articula fatores múltiplos, como o período do lançamento, o contexto socioeconômico do país, o trato de temas e estéticas oportunas, o fator surpresa de todo e qualquer empreendimento de risco, dentre outras questões.

costumam instituir parcerias com empresas *majors*, ganhando visibilidade e apelo comercial, e demais vantagens para o retorno de público almejado. Tais como: grande sistema de marketing, às vezes realizando mais de uma pré-estreia; maior número de cópias e salas de exibição; maior tempo de exposição – o que é decisivo para consolidar e gerar resultado de público para o filme. Essas marcas logísticas, que estão além da composição fílmica, contribuem para compor um cenário de dominação de mercado, e que tem em Daniel Filho um dos seus pilares.

Sendo ele uma figura central no cinema realizado para as grandes plateias, cabe agora determinar as principais características e elementos de seu modelo de produção. Só assim seu estilo será melhor delineado, permitindo que possamos compreender o quanto contribui para a constituição de uma hegemonia cultural e para determinados fatores de moldagens no campo audiovisual brasileiro como um todo.

2. MODELO DE PRODUÇÃO

Este capítulo versa sobre o modelo de produção de Daniel Filho a partir de quatro elementos: (1) a composição da ficha técnica de seus filmes, o que aponta para a trajetória profissional dos que trabalham com ele no cinema; (2) as parcerias, os financiamentos e o modelo de distribuição adotados em seus filmes – o que reflete no capital simbólico que ele possui no campo do cinema, contribuindo para o apelo popular de seus filmes; (3) a sua figura como produtor, que agencia não apenas as questões financeiras e logísticas dos filmes, mas o próprio processo de criação; (4) e o espaço fílmico de suas produções, em especial quanto a representação do Rio de Janeiro, através de uma recolocação visual para um público de classe média.

2.1. O Modelo de Produção de Daniel Filho

O cinema é uma arte coletiva. No entanto, ainda que feita com a proposição de diversos especialistas, tem na figura do diretor um agenciador, um orquestrador das etapas de produção, alguém que vai determinar o conceito do filme e o modo como concretizá-lo praticamente: seu modelo de produção. Mediando expectativas estéticas e econômicas, o modelo de produção “corresponde ao campo específico que concentra o processo de criação e elaboração do produto audiovisual” (SILVA, 2009, p. 25). Nesse sentido, ele é alcançado com a sistematização e repetição das estratégias de produção ao longo da realização fílmica, apurada posteriormente no decorrer de toda a trajetória artística de um diretor.

Embora o conceito possa ser entendido dentro da micro-dimensão da realização, onde, atendendo a um cronograma previamente estabelecido, se concentram as atividades de filmagem, é preciso ter em mente que o campo do cinema intersecciona diferentes eixos que impactam diretamente na produção e nos modelos de realização adotados pelos diretores. Como afirma Silva (2009), a produção é o resultado da relação dos profissionais com: (1) as *Instituições* da área do cinema, responsáveis pela legitimação da atividade e pela organização das trocas e demandas entre o campo e o Estado; com (2) as *Tecnologias* desenvolvidas até o contexto de realização, uma vez que estas são capazes de alterar padrões estéticos e técnicas, criando novos formatos e suportes, desenvolvendo a qualidade da imagem e do som de modo a alterar a materialidade do filme; com (3) o *Mercado*, que influencia a quantidade e a qualidade do produto, podendo limitar a

produção, como ocorre em momentos de censura, por exemplo, além de criar tendências de formas e conteúdos; com a noção de (4) *Patrimônio*, pois na medida em que se destina a preservar a produção cinematográfica de um artista ou região acaba por configurar um capital simbólico ao realizador, assegurando uma determinada posição no campo que irá interferir em suas produções; com a perspectiva da (5) *Formação profissional*, isto é, os recursos humanos que compõem as etapas de realização audiovisual, implicando diretamente no desempenho do setor e na qualidade do produto ao operar as tecnologias e o mercado; e, por fim, com (6) os *Direitos Autorais*, onde se organizam as relações entre os criadores, definindo e controlando a trajetória do produto no mercado (SILVA, 2009)⁷⁴.

Assim, como também acentua Mendonça (2007), o modelo de produção deve ser problematizado considerando-o um sistema amplo que articula o movimento artístico ao contexto de sua realização, uma vez que “o campo econômico, pessoal, técnico e político é essencial como base funcional no surgimento de um modo de produção” (MENDONÇA, 2007, p. 47). O conceito, que para o autor permite pensar a materialidade do discurso fílmico, tem no marxismo clássico sua origem, pois se relaciona com o controle dos meios de trabalho mental, manual e tecnológico, bem como com a organização da produção. Não por acaso Raymond Williams (2011) sinaliza que

os meios de comunicação são, eles mesmos, meios de produção. É verdade que os meios de comunicação, das formas físicas mais simples da linguagem às formas mais avançadas da tecnologia da comunicação, são sempre social e materialmente produzidos e, obviamente, reproduzidos. Contudo, eles não são apenas formas, mas meios de produção, uma vez que a comunicação e os seus meios materiais são intrínsecos a todas as formas distintamente humanas de trabalho e de organização social, constituindo-se assim em elementos indispensáveis tanto para as forças produtivas quanto para as relações sociais de produção (WILLIAMS, 2011, p. 69)

A noção de modelo de produção implica um conjunto de relações construídas em uma sociedade, fruto de contextos históricos anteriores, que articulam diferentes forças produtivas. Portanto, é o resultado das escolhas dos sujeitos frente às opções que possuem, fazendo com que o filme seja realizado de uma determinada forma (e não de outras) e gere certos efeitos sobre os espectadores. Ele não se limita, portanto, apenas à etapa de filmagem do produto audiovisual, uma vez que o fazer fílmico está

⁷⁴ Ver figura 1, página 20.

intrinsecamente associado ao fazer cinematográfico, estando o primeiro vinculado à produção do filme propriamente dita, enquanto o segundo está relacionado ao suporte dado pelas diferentes esferas do campo para que ele seja realizado, distribuído, exibido e consumido pelo público, tal como pontua Metz (1980).

Modo de produção é, pois, uma postura diante do fazer cinematográfico que congrega diferentes fases a uma determinada lógica criativa. Como lembra Nuno Cesar Abreu (2006), fazendo uso dos estudos de Janet Steiger sobre o cinema hollywoodiano, “envolve a divisão do trabalho, os meios de produção (equipamentos, estúdios etc.) e os financiamentos capitalistas” (p. 183), e tal como sugere Mendonça (2007) pode ir além, agregando também, nesse sistema, aspectos próprios à distribuição e à exibição dos filmes. Por isso, Bordwell et al (1997), quando analisa o modo de produção do cinema clássico, articula o estilo de filmagem dos filmes hollywoodianos dentro de uma lógica que reúne uma cadeia de relações entre pessoas, regras, estrutura física e tecnológica, além de concepções práticas e teóricas específicas que possibilitam o desenvolvimento desse tipo de cinematografia.

Em função da amplitude e complexidade desse conceito, o presente capítulo, destinado a analisar o modelo de produção de Daniel Filho, levará em consideração os seguintes aspectos: a configuração da equipe técnica dos seus filmes; as parcerias e os modos de financiamento instituídos; a atuação e a importância de sua condição como produtor no processo de criação; e, por fim, o espaço do filme e o espaço no filme, de modo a considerar a mudança de público do cinema nacional contemporâneo e a recolocação de uma visualidade para um público médio.

Embora os primeiros filmes dirigidos por Daniel Filho sejam importantes na filmografia do diretor, eles perpassam esta pesquisa apenas no sentido historiográfico⁷⁵, nos ajudando a compor sua trajetória artística. Devido a extensão de sua produção em diferentes contextos socioculturais, as questões anteriormente pontuadas serão consideradas no restante de sua produção, realizada desde a Retomada do cinema brasileiro; até mesmo para que seja possível apreender seu estilo.

Assim, ressalta-se que, quase duas décadas depois de *O Cangaceiro Trapalhão* (1983), Daniel Filho volta sua vida artística às direções cinematográficas com o filme *A Partilha* (2001), que conta a história de quatro mulheres de classe média que perdem a

⁷⁵ Atendendo à perspectiva da Nova História, que repensa a historiografia a partir do popular, ampliando as fontes, questionando os mitos fundadores e a posição social do pesquisador na construção do discurso (AUTRAN, 2007).

mãe e iniciam um processo de distribuição da herança da família, o que suscita uma série de conflitos da ordem do indivíduo e questões muito próprias ao universo feminino, como o matrimônio ou mesmo a solidão gerada pela ausência de um companheiro. Explorando premissa semelhante, *A dona da história* (Daniel Filho, 2004) trata sobre uma mulher de meia idade que revisita seu passado refletindo sobre as escolhas que a levaram a um casamento estável burguês, abrindo mão de seus sonhos juvenis de se tornar uma atriz famosa.

Na sequência, *Se eu fosse você* e *Muito gelo e dois dedos d'água* foram lançados ambos em 2006, mas têm premissas distintas. O primeiro discute ainda a temática do casamento, onde marido e mulher trocam de corpos e precisam reavaliar as condições de cada um no relacionamento, enquanto o segundo explora, através do humor e de uma linguagem mais jovem e *nonsense*, a história de duas irmãs que se vingam da avó, sequestrando-a e torturando-a na casa de praia da família.

No ano seguinte, Daniel Filho lançou *Primo Basílio*, filme que tem sua trama adaptada do romance homônimo de Eça de Queiroz, e cuja história já tinha dirigido em 1988, sob a forma de minissérie na Rede Globo de Televisão⁷⁶. Em 2009, ele foi responsável por *Tempos de Paz*, que teve seu roteiro baseado na peça teatral *Novas Diretrizes em Tempos de Paz*, de Bosco Brasil. Ambientado durante a Segunda Guerra Mundial e o governo de Vargas no Brasil, o filme trata da história do polonês Clausewitz (Dan Stulbach), retido para averiguação por Segismundo (Tony Ramos), chefe da seção de imigração na Alfândega do Rio de Janeiro.

Nesse mesmo ano foi lançado o maior sucesso de público do diretor, *Se eu fosse você 2*. Explorando a lógica das franquias, o filme alcançou 6.112.851 espectadores, tornando-se um dos filmes nacionais mais vistos na história do cinema brasileiro. Em 2010, Daniel Filho realizou *Chico Xavier*, o que se convencionou chamar de uma história oportuna⁷⁷, uma vez que o filme foi exibido depois de quase uma década da morte do líder espírita no Brasil, fazendo uso da comoção nacional do período e da visibilidade da

⁷⁶ “Com um orçamento de cinco milhões e meio de reais, a produção de *Primo Basílio* (2007) realizou-se em seis meses, incluindo as fases de roteiro, pré-produção, início e finalização das filmagens, montagem, edição e estreia. Um ponto a ser marcado refere-se a sua primeira exibição, que ocorreria em Lisboa, Portugal, inserido na programação cultural do Fórum Empresarial da Associação Industrial Portuguesa, e no Brasil estreando em 10 de agosto de 2007. No tocante à bilheteria, atingiu números expressivos em se tratando de uma produção brasileira, sendo considerada a terceira melhor estreia no ano, totalizando no final das exibições, segundo o site Lereby Produções, uma média de 838.726 espectadores” (CORRIA, 2015, p. 33)

⁷⁷ Em entrevista à Revista Filme Cultura (2010), Daniel afirma que *Chico Xavier* (2010) já era um sucesso previsto, muito embora ele projetasse apenas dois milhões de espectadores, quando na verdade o filme alcançou 3.413.231 milhões em público.

figura pública de Chico Xavier para compor um de seus mais significativos filmes no que concerne a apelo popular.

Anos depois, direcionando-se ao público infanto-juvenil, ele foi responsável por *Confissões de Adolescente – O filme*, lançado em 2014 com codireção de Cris D’Amato, resgatando um produto já desenvolvido por ele na TV Cultura em 1994. O filme é baseado no diário da atriz e escritora Maria Mariana, texto esse que se transformou também em uma peça de teatro, e conta a história de quatro irmãs adolescentes em suas diferentes fases e descobertas amorosas.

Por último, temos *Sorria, você está sendo filmado* (2015), filme que rompe com o modelo até então estabelecido por Daniel Filho no cinema contemporâneo. Gravado sem incentivo fiscal, com baixo orçamento, com uma única câmera simulando um plano sequência e com parte da gravação sendo transmitida ao vivo na internet, o filme aponta para um caminho de experimentação do diretor com a web e com um tipo de produção que procura opções de viabilização para além dos recursos das políticas estatais de incentivo⁷⁸.

Assim, destaca-se o fato de o modelo de produção de Daniel Filho ser entendido como um processo elaborado ao longo de toda a sua vida artística, considerando a escolha dos elementos técnicos e estéticos frente aos dados processos históricos. Pesa, nessa perspectiva, sua matriz cultural analisada no capítulo anterior, isto é, seu percurso como homem próprio do campo do entretenimento, resultado de suas experiências tanto no circo, no teatro de revista, na televisão e, também, no cinema nacional em diferentes contextos, bem como as mudanças própria ocorridas no campo do audiovisual brasileiro durante todos esses anos, que fomentaram grandes inovações e novas formas de diálogo com o grande público.

2.2 – Um mapa técnico sobre a filmografia de Daniel Filho

A formação da equipe técnica de um filme corresponde à fase de pré-produção cinematográfica. Nela, cada profissional é responsável por um determinado setor, contribuindo com o processo de realização. Sobre o assunto, Daniel Filho (2003) afirma:

A pré-produção bem feita é fundamental para que a produção corra bem. Quando isso ocorre, deixamos os erros para o acaso: doenças de

⁷⁸ Informações disponíveis em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-113196/>. Acessadas em julho de 2015.

atores, chuva etc. Vale a pena gastar dinheiro contratando parte da equipe antecipadamente para que comece a trabalhar dois meses antes do início da filmagem. Isso faz com que ela esteja segura e afinada (p. 243)

Na impossibilidade de traçar um perfil de todos os profissionais que trabalharam com Daniel Filho desde 2001, é necessário pontuar algumas questões gerais sobre esse aspecto, de modo a pesar a importância de tais parcerias para sua filmografia contemporânea. O primeiro elemento a se destacar é o fato de que, tal como o próprio Daniel Filho, seus parceiros de produção estão também em trânsito entre diferentes linguagens e meios de comunicação, essencialmente devido a suas experiências no teatro, na televisão e no cinema, atendendo a diferentes modelos de produção (cinema comercial, filme independente, coproduções internacionais etc.). Isso gera uma diversidade de possibilidades que são filtradas muito em função do contexto dos filmes, dos objetivos traçados pela direção junto aos financiadores das produções e, principalmente, das próprias tramas a serem contadas – como aponta Filho (2003, p. 245), “existem poucas históricas, e é a maneira de contá-las que faz a diferença”.

As equipes técnicas dos filmes de Daniel Filho podem ser didaticamente divididas em dois grandes grupos: os parceiros pontuais, aqueles que são listados em uma ou poucas produções – como Clóvis Bueno (*A dona da história*) e Cláudio Amaral Peixoto (*Muito gelo e dois dedos d'água* e *Chico Xavier*) ambos na direção de arte; Felix Monti (*A partilha*), Tuca Moraes (*Tempos de paz*), Felipe Reinheimer (*Confissões de Adolescente*), Miguel Lindenberg (*Sorria, você está sendo filmado*), e José Roberto Eliezer (*A dona da história* e *Se eu fosse você*) na direção de fotografia; Danilo Lemos (*Sorria, você está sendo filmado*, 2015) na montagem, etc. -, e aqueles de contínua produção, que de alguma forma o acompanham nessa fase cinematográfica e contribuem para a construção e manutenção de um modelo de produção específico. Nesse segundo eixo constam os nomes de: Cris D'Amato, assistente de direção de muitos de seus filmes, além de codiretora de *Confissões de Adolescente* (2014), Marcos Flaksman na direção de arte, Diana Vasconcellos na montagem; Marília Carneiro e Bia Salgado no figurino; Patrícia Alencastro na continuidade; e Nonato Estrela responsável pela direção de fotografia, sobre os quais devemos pontuar melhor.

Cris D'Amato é uma de suas principais parceiras no cinema. Como aponta Filho (2003), o assistente de direção é o responsável por conferir o ritmo ao set de filmagem, atuando como um elo entre a direção e a produção do filme. Depois de acompanhar o

plano de filmagem que ocorrerá no dia, isto é, o planejamento de posição e movimento de câmera, a marcação dos atores e da figuração, o assistente contribui para sanar possíveis problemas, pontuando, inclusive, sugestões de estilo no decorrer das cenas (FILHO, 2003).

No histórico profissional de Cris D'Amato, constam experiências como argumentista, produtora e atriz, embora tenha se destacado efetivamente como diretora de grandes sucessos de bilheteria, como a franquia *S.O.S Mulheres ao Mar* (2013 e 2015), e como assistente de direção de dezenas de outras produções, tais como as de Daniel Filho. Dos dez filmes lançados pelo diretor carioca após 2001, Cris D'Amato participou de oito deles⁷⁹, atuando ativamente na consolidação do modelo de produção aqui estudado. Pesa a seu favor, inclusive, o fato de ter dirigido também na televisão: foram quatro episódios na série *As cariocas*, em 2010, e onze em *As brasileiras*, exibida em 2012, ambos sob a direção-geral de Daniel Filho, além de vinte e dois episódios de *Pé na cova* no ano seguinte⁸⁰. Como abordou em entrevista, sua relação com Daniel Filho teve início em meados dos anos 2000, em função da indicação de Carla Camurati. Seu primeiro trabalho com o diretor ocorreu em *Se eu fosse você* (2006), estabelecendo forte vínculo desde então.

Marcos Flaksman, por sua vez, trabalhou como diretor de arte em seis dos recentes filmes de Daniel Filho, além de ser produtor de design em *A partilha* (2001) e de fazer participações como ator em *Confissões de Adolescente* (2014) e *Tempos de Paz* (2009), demonstrando uma certa mobilidade e sincronia entre a equipe. Com pouco mais de cinquenta anos de experiência no cinema, tanto ficcional quanto documental, bem como com algumas passagens pela televisão, Flaksman tem, tal como Daniel, larga experiência no campo audiovisual, contribuindo para definir junto com ele os aspectos plásticos de suas obras.

Ele entrou na Rede Globo para trabalhar com Jô Soares, e pouco depois passou a integrar o quadro fixo do programa *Os grandes nomes* (1980-81/1983-84), sob supervisão de Daniel Filho – período em que se conheceram e começaram a realizar projetos juntos. No cinema, a primeira parceria foi *A Partilha* (2001), onde Flaksman afirma ter se dado conta do domínio espacial de Daniel Filho, que compreendia perfeitamente o que ele falava e, mesmo com o cenário ainda em processo de construção, ensaiava com os atores

⁷⁹ As exceções são: *A partilha* (2001) e *A dona da história* (2004).

⁸⁰ Informações disponíveis em: http://www.imdb.com/name/nm1006796/?ref_=fn_al_nm_1. Acessadas em 27/12/2017.

obedecendo a planta desenhada por ele. Sobre a função em si, Flaksman aponta em entrevista (Anexo C) que os aspectos plásticos de uma obra obedecem muito à dimensão da própria trama, trazendo para a contemporaneidade elementos próprios do que se entende por uma identidade carioca, no caso das obras de Daniel Filho.

A montagem é um dos setores mais claramente definidos na filmografia de Daniel Filho. De *A partilha* (2001) a *Muito gelo e dois dedos d'água* (2006), a função ficou sob responsabilidade de Felipe Lacerda. Os cinco filmes seguintes do diretor contaram com a montagem de Diana Vasconcellos, e, por último, assumiu Danilo Lemos, em *Sorria, você está sendo filmado* (2015). Nesse sentido, em termos quantitativos Diana Vasconcellos é o nome que mais se destaca nessa trajetória. Do drama à comédia, do filme adulto ao infanto-juvenil, o trabalho de Vasconcellos acaba por se transformar em uma ferramenta decisiva para a maleabilidade da cinematografia de Daniel Filho, em vista das mudanças nas condições do mercado e do público consumidor de cinema brasileiro no período. Com experiência na televisão e no cinema documental e de ficção, ela imprime um ritmo dinâmico às produções, contribuindo, assim, para o alcance das grandes plateias.

Há, ainda Marília Carneiro e Bia Salgado, principais responsáveis pelos figurinos das obras do diretor, função que, como aponta o Filho (2003), é fundamental para a composição dos personagens e exige dos profissionais intensa pesquisa para que esse elemento se harmonize aos demais, principalmente ao ambiente da obra como um todo.

Bia Salgado começou a se dedicar ao setor de figurinos no final da década de 1980 e, embora sua experiência seja fundamentalmente no cinema, trabalhou com Daniel Filho na televisão também em dois episódios de *As Cariocas* (2010) e um de *As Brasileiras* (2012). Marília Carneiro, por outro lado, estabelece parceria com o diretor há mais tempo: trabalharam juntos na televisão em *Pecado Capital* (1975-76), *A vida como ela é*⁸¹ (1996), *A Justiceira*⁸² (1997) e *Malu Mulher* (1979-80), por exemplo. E desenvolveram uma dinâmica de pegar como referências outras obras audiovisuais, criando ambiências que

⁸¹ “*A vida como ela é...* é o seriado que marca a volta de Daniel Filho ao gênero e à Rede Globo de Televisão. Apresentado semanalmente dentro do programa dominical Fantástico, no período de 31 de Março a 29 de Dezembro de 1996, o seriado é composto de 40 episódios com duração média de 9 minutos, onde cada unidade apresenta uma trama baseada em um conto de Nelson Rodrigues, [...] A série foi reapresentada em 1997 aos sábados, em julho de 2000 inserida no Programa do Jô e em 2012 no Fantástico novamente, em comemoração ao centenário de Nelson Rodrigues (ANTONIETTI, 2016, p. 76).

⁸² “*A Justiceira* é o sexto seriado dirigido por Daniel Filho para a Rede Globo de Televisão. Ele foi originalmente exibido em episódios semanais, no período de 02 de abril à 02 de julho de 1997. Composto de 12 episódios com duração média de 50 minutos [...]. É o primeiro seriado de Daniel Filho que tem uma trama entre os episódios, caracterizando uma temporada completa” (ANTONIETTI, 2016, p. 90-91).

podem ajudar a dar vida às produções, tal como acontece em outros setores, como na direção de arte e na fotografia dos filmes.

Sobre tais recursos, vale ressaltar que o próprio Daniel Filho (2003) destacou que desde o período na televisão seu modelo de produção faz uso de diversas referências midiáticas (imagens de filmes, séries e outros programas audiovisuais), que contribuem para compor os produtos, sejam os figurinos, o plano de iluminação e mesmo os cenários. A roupa usada por Gal Costa no programa *Grandes nomes*, por exemplo, foi inspirada no figurino de Ginger Rogers em *O Picolino* (Mark Sandrich, 1935), no momento em que ela e Fred Astaire dançam a música *Cheek to cheek*; as séries *Justiceira* e *Mulher* foram inspiradas nos filmes *Os suspeitos* (Bryan Singer, 1995) e *Tucker: the man and his dream* (Francis Ford Coppola, 1988), respectivamente; o seriado *Malu Mulher* (1979-1980), motivado por *Uma Mulher Descasada* (Paul Mazursky, 1978). Em *A vida como ela é*, Daniel Filho fez um mural com fotos de diversos filmes para dar à figurinista Marília Carneiro a dimensão do que ele queria com a série (FILHO, 2003). Além das referências ao cinema, Daniel (2003) relata sempre fazer uso da pintura para traçar os aspectos visuais de suas obras. Na série *Primo Basílio*, por exemplo, ele usou como inspiração as obras de Gustav Klimt, Claude Monet e Henri de Toulouse-Lautrec, o que demonstra a extensão das influências e interesses do diretor.

Destaca-se, também, a participação de Patrícia Alencastro, continuísta em seis dos recentes filmes de Daniel Filho. Ao contrário dos demais, ela, que também tem experiência como revisora de roteiro, desenvolveu suas atividades quase que exclusivamente no cinema. Mas dentro desse contexto, está familiarizada com os códigos e convenções do cinema de ficção e de documentário, em grandes produções brasileiras e estrangeiras.

No que se refere à fotografia, Nonato Estrela é responsável pela função em alguns dos principais sucessos de bilheteria de Daniel Filho – chamamos a atenção para o fato de ele ter sido assistente de câmera em *O cangaceiro trapalhão* (Daniel Filho, 1983), o que demonstra a longa e constante parceria entre ambos. Eles se conheceram através de Edgar Moura, um dos mais respeitados diretores de fotografia do cinema brasileiro. Na televisão, trabalharam juntos pela primeira vez na série da Rede Globo de Televisão intitulada *A Justiceira* (1997), criada e dirigida por Daniel Filho (Anexo D), e fizeram ainda *Mulher* (1997), *As cariocas* (2010) e *As brasileiras* (2012), todos programas coordenados por Daniel Filho. No cinema, retornaram a trabalhar juntos em *Muito gelo e*

dois dedos d'água (2006), e seguiram a parceria com *Primo Basílio* (2007); *Se eu fosse você 2* (2009) e *Chico Xavier* (2010).

Em entrevista cedida à pesquisadora (Anexo D), Nonato Estrela define Daniel Filho como um sujeito extremamente criativo, com domínio de câmera e de atores, além de uma pessoa que centraliza o processo de produção ao ponto de tomar importantes decisões em termos de direção no momento exato da realização, surpreendendo a todos. Como afirma, “ele sempre tem muita certeza do que ele quer, isso destrói qualquer coisa que a gente tenta impor a ele, ele tem muita certeza do tiro que ele está dando”.

A fala de Nonato nos faz resgatar outro importante elemento do modelo de produção de Daniel Filho: a centralidade das tomadas de decisões. Como destaca o próprio diretor em uma de suas autobiografias, “eu sou de opinião que palpite é sempre bem-vindo, todo mundo pode dar. Mas toda discussão deve ter um limite, alguém que diga ‘é assim e pronto’. Esse alguém é o diretor [...] Só faço o que quero” (FILHO, 2003, p. 311).

Ainda que dê certa autonomia para que os profissionais criem e sejam capazes de contribuir com o filme, Daniel Filho controla as principais funções do fazer cinematográfico – direção, roteiro, produção –, além de participar e influenciar de maneira decisiva todo o restante do processo, arquitetando, com isso, as muitas demandas do fazer cinematográfico e desenvolvendo, por sua vez, uma identidade própria em seus filmes.

Essa facilidade no agenciamento do todo certamente é uma habilidade adquirida nos muitos anos de experiência na televisão, tendo em vista que Daniel Filho desenvolveu nela diferentes funções, até chegar ao cargo de Supervisor Geral da Rede Globo. Como aponta o diretor: “não consigo separar a luz da cenografia, do figurino, de nada, tudo é interligado. Então, quando sugiro uma atmosfera, a cenografia tem que permitir aquela fotografia, que tem que dar como resultado o que estou sentindo” (FILHO, 2003, p. 244).

Ainda que autônomo estética e significativamente, cada elemento deve compor um todo articulado que corresponda e agregue à visão geral do diretor do filme, ou, como aponta Rodrigues (2007, p. 76), “cada equipe é um caso particular em que a fórmula de trabalho é determinada pelo que se pode chamar de ‘relações de forças presentes’”. Por isso, formar uma equipe de trabalho é importante para o desenvolvimento de um modelo de produção no cinema, bem como para compor o estilo de um cineasta no campo da sétima arte, pois ela precisa estar em sintonia com a obra e a perspectiva do diretor. Para Daniel Filho (2003) “cada obra pede um tipo de visão [...] toda a equipe deve ter muita

confiança na visão do diretor. Todos têm que ir juntos e querer juntos, vestir a camisa. A equipe tem que estar muito ligada ao diretor” (p. 241).

No que diz respeito ao roteiro, em função de seus filmes serem muitas vezes baseados em textos teatrais e literários, a atividade possui muitos autores, como Miguel Falabella, Mark Haskell Smith, João Falcão, Carlos Gregório, Fernanda Young, Alexandre Machado, Rafael Dragoud, Bosco Brasil, Marcos Bernstein, Matheus Souza e Fernando Ceylão. Os parceiros mais recorrentes, contudo, são: Euclides Marinho (que ainda consta como produtor associado em *A Partilha*), João Emanuel Carneiro, René Belmonte e Adriana Falcão, cada um deles com dois trabalhos, e o próprio Daniel Filho, cujo nome foi creditado como roteirista em seis filmes⁸³.

Muitos desses, além dos demais aqui citados, fazem parte desse grande grupo de profissionais que possuem experiência também na televisão, sabendo identificar as particularidades da TV e do cinema, suas semelhanças e diferenças, atentando-se à melhor forma de se comunicar com o público. Esse fato evidencia o trânsito de influências que tem contribuído para a consolidação do estilo de Daniel Filho e para uma convergência de códigos e convenções que possibilitou a produção de um novo design para o cinema brasileiro contemporâneo, ao mesclar qualidade estética e competência narrativa (ROSSINI, 2014) – além de figurar como uma tendência de expansão dos negócios do diretor, de sua marcante curiosidade pelas novas potencialidades artísticas e por seu desejo latente de viver finalmente do cinema⁸⁴.

Assim, uma equipe em sintonia, que já conhece o modo de organização de Daniel Filho no *set*, e que partilha de suas referências estilísticas, soma à sua dinâmica e contribui para a continuidade de seus trabalhos e o grande alcance de público.

A produção bem armada é um dos segredos para que um filme ou qualquer projeto para tevê seja bem-sucedido [...]. Em geral gosto de trabalhar com as mesmas pessoas, principalmente na equipe técnica. É um time que, quanto mais jogar junto, mais invencível fica. Mesmo nos reverses consegue se superar, pois já venceu muitos jogos e seus integrantes não precisam provar nada uns para os outros. Não há concorrência, todos se admiram, são amigos. Se um falhar, o outro cobre sem se achar melhor. Uma equipe assim é um trunfo para o produtor e o diretor (FILHO, 2003, p. 194-195)

⁸³ As exceções são: *Muito gelo e dois dedos d'água* (2006), *Se eu fosse você 2* (2009), *Tempos de paz* (2009) e *Chico Xavier* (2010).

⁸⁴ Informação extraída em entrevista: https://www.youtube.com/watch?v=_GwLyU4PV-E.

Em relação ao elenco, alguns profissionais, como Tony Ramos, Glória Pires e Paloma Duarte, estão presentes em mais de um filme do diretor. A escolha do elenco, aliás, tem grande relevância para o cineasta, pois é tido como elemento imprescindível para a boa recepção dos produtos fílmicos⁸⁵. Daniel Filho só realiza filmes com atores brasileiros de apelo nacional, ou seja, figuras carismáticas, famosas em representar determinados tipos. Como aponta o próprio diretor em entrevista (Anexo A), o filme é uma engenharia emocional, uma construção para impactar, entreter e divertir o grande público, o que justifica o uso de atores e atrizes em evidência no período de realização da produção, principalmente àqueles que recorrentemente estão presentes na programação diária da televisão. Explora-se, pois, o fato de eles já terem sido provados e aprovados pelo grande público, pois, como afirma o diretor, “existem signos, ou símbolos, que os atores representam para o público, e, dependendo do símbolo, o público antevê a história” (FILHO, 2003, p. 160), assim, “é uma arte usar bem essa ‘simbologia de cada ator’” (FILHO, 2003, p. 161).

Sobre o trânsito de profissionais, Karine dos Santos Ruy (2011, p. 121) destaca o caso da franquia *Se eu fosse você* (2006; 2009):

A aproximação com o estilo televisivo vem também da experiência da equipe técnica. Daniel Filho, René Belmonte e Adriana Falcão, que assinam o roteiro do primeiro filme, escreveram programas da TV Globo. Adriana Falcão colaborou em vários episódios de *A Comédia da Vida Privada*, *Brasil Legal* e *A Grande Família*, além de ter participado da adaptação de *O Auto da Compadecida* para a televisão e René Belmonte escreveu as séries *Avassaladoras* e *Sob Nova Direção*. No segundo filme, o lugar de Daniel Filho no roteiro foi ocupado por Euclides Marinho, autor de diversas telenovelas e minisséries da Globo. Vem da emissora, também, as figurinistas Beth Filipeck (*Se eu fosse você*) e Marília Carneiro (*Se eu fosse você 2*). O elenco formado por atores da emissora também reforça a impressão de filmes com cara de TV. Além de Glória Pires e Tony Ramos, participam dos filmes Glória Menezes, Thiago Lacerda, Daniele Winits, Ary Fontoura, Patrícia Pillar, Cassio Gabus Mendes, Marcos Paulo e Vivianne Pasmarter

Mas além de trabalhar com profissionais de trânsito fácil entre teatro, TV e cinema, e de centralizar as decisões e participar ativamente das diferentes etapas da realização cinematográfica, é necessário ter em mente o modo como o próprio Daniel

⁸⁵ Para somar ainda mais capital simbólico aos seus filmes, Daniel Filho costuma pensar em atores com alta visibilidade no período de realização dos produtos. Na época em que gravou *Se eu fosse você* (2006), por exemplo, Glória Pires interpretava Júlia Assumpção e Tony Ramos dava vida ao grego Nikos Petrakis, ambos na telenovela *Belíssima* (2005-2006) da Rede Globo de Televisão (RUY, 2011).

Filho se vê no processo cinematográfico. Abstendo-se da discussão em torno da autoria cinematográfica, ele se posiciona como “o contador de história, como aquele que deve incorporar o estilo que a história propõe” (FILHO, 2003, p. 192).

Ainda que não se detenha apenas no que o público deseja ver, pois para Daniel Filho este tende a desejar o que já conhece, prejudicando a criação e a inovação artística, o processo de realização deve sempre levar em consideração o comprometimento com os espectadores, suas expectativas, seus desejos. Assim, a equipe técnica de seus filmes deve estar nessa sintonia: o filme tem sim espaço para o autoral, mas este não deve se sobrepor ao público, que deve ser capaz de apreender a história e se envolver com a trama – público esse que, no fim das contas, é o verdadeiro responsável por avaliar a obra. Para Filho (1988, p. 241):

Quando se está no processo de criação, é muito difícil ter a dimensão exata do que fazemos. A gente traça uma linha de como vai contar a história, e vai em frente, sem saber se os obstáculos que vão surgir conseguirão nos tirar da intenção inicial. A gente só vê realmente o programa, filme ou peça quando vai ver com o público, quando sente o público, porque é que é o juiz. Cruel, quando não gosta. Frio, quando não lhe toca. Fantástico, quando aplaude. Não adianta adjetivá-lo. É a democracia. Só ali a gente sabe se está eleito, reeleito ou deposto.

Conhecedor como poucos da logística do entretenimento, Daniel Filho demonstra ter uma visão geral e articulada de todas as fases de desenvolvimento do produto fílmico, o que o leva a afirmar que “em geral, quando dirijo, já estou montando e quando estou montando já estou pensando na música” (2003, p. 317). Famoso por sua rigorosidade no set, tem registrado desentendimentos ao longo de sua trajetória artística⁸⁶: o fato de conhecer bem todas as etapas do processo artístico facilita para que saiba exatamente quem fez ou deixou de fazer algo no processo de produção (FILHO, 2003). Esse rigor ganha ainda mais força quando o que está em jogo não é apenas a realização do trabalho, mas o sucesso do empreendimento em termos de bilheteria, tendo em vista que: “o diretor deve ser como um capitão: se o navio afundar, ele vai junto” (FILHO, 2003, p. 308).

Como a produção é pensada desde seu início tendo como recorte a expressão artística aliada à conquista do mercado, as etapas do processo são sempre elaboradas, técnica e narrativamente, para compor o discurso fílmico em sintonia com o contexto

⁸⁶ Os atores Mário Gomes e Alexandre Frota, por exemplo, já se pronunciaram publicamente pelos desentendimentos com Daniel Filho. O diretor, ainda, deu declaração ao Fantástico, no quadro ‘O que vi da vida’, dizendo que se arrepende de ter brigado com a atriz Dina Staf. Daniel Filho é conhecido pelo temperamento forte e por ser demasiadamente duro com sua equipe.

sociocultural. O alcance do público é o objetivo do produto, a realização dos projetos futuros depende da recepção do atual lançamento, criando um sistema articulado de produção e representação que funciona em cadeia. Convém, nesse sentido, resgatar uma fala do diretor, quando ainda exercia funções na Rede Globo de Televisão, em que transparece essa lógica levada ao extremo também no campo do cinema:

Se a gente vai fazer um programa para as 21h na Globo, o público-alvo é: todo! Ou o máximo que se conseguir abocanhar. Se, por exemplo, sabemos que algo, um ator, um tipo de programa, não agrada 20% do público, mas agrada 80%, temos que deixar os 20% de lado. Temos que nos concentrar nos 80% e deixar de fazer o programa para aqueles 20%. E sabemos quase tudo sobre esse público. Sabemos, por exemplo, o percentual de crianças, o percentual da faixa de 2 a 9 anos, de 9 a 15, de 15 a 24, de 24 a 30, e daí por diante. E temos de procurar puxar toda a família de dentro da casa para dentro da televisão” (FILHO, 2003, p. 345)

Esses elementos destacados, portanto, são basilares de uma produção industrial que se fundamenta e se fortalece na continuidade. No entanto, mesmo a indústria cultural voltada para a produção de massa deve ser constantemente atualizada, ainda que mantendo uma base narrativa reconhecível, que promova a identificação do espectador e gere prazer e diversão. Assim, como afirma o diretor, “não há nenhuma dúvida de que a pesquisa é indispensável, mas não podemos nos deixar escravizar por ela. Nosso foco tem que ser mantido na criatividade” (FILHO, 2003, p. 347).

Pautado nessas características, Daniel Filho tem se fortalecido no campo do cinema como o ‘homem das audiências’, tornando-se um agente que se ampara bem tanto na função de diretor quanto na de produtor cultural. Suas escolhas têm marcado o cenário contemporâneo e criado ondas de repetição que acompanham o mercado e se valorizam sempre que o um filme nacional nesses moldes ultrapassa a margem de um milhão de espectadores, os tidos blockbusters brasileiros, cada vez mais recorrentes.

2.3 – Parcerias, financiamentos e modelos de distribuição

Um dos diferenciais dos filmes blockbusters no cinema nacional é justamente sua ligação com empresas *majors*, isto é, grandes produtoras e distribuidoras estrangeiras. Como aponta Silva (2011), na primeira década do século XXI, dos 519 filmes lançados, apenas 111 (21,38%) foram distribuídos por grandes conglomerados internacionais, no

entanto esses filmes concentraram 73% da fatia dos maiores sucessos de bilheteria do período, controlando boa parte das salas de cinema do País. Ainda segundo o autor:

Uma das constatações do cenário da distribuição na década indica que o aumento progressivo do número de lançamentos, de 23 para 82, combinado a um grande número de distribuidoras nacionais atuantes, altera os parâmetros da divisão do mercado, tanto em público como em receita para os filmes nacionais. Entretanto, outros fenômenos devem ser observados, especialmente, a modalidade de lançamentos operados por associação entre distribuidoras independentes e majors, assim como um incremento importante na participação das majors como coprodutoras e distribuidoras de filmes nacionais, através dos benefícios do Artigo 3º. da Lei 8685 (SILVA, 2011, p. 927)

Tendo em vista que mediante a exploração de obras audiovisuais estrangeiras no Brasil, os produtores, distribuidores e demais intermediários estão sujeitos ao imposto de 25% na fonte, o Art 3º da Lei do Audiovisual (Lei 8.685) afirma que tais contribuintes poderão beneficiar-se do abatimento de 70% do imposto devido desde que destinem o valor à produção de obras cinematográficas de longa-metragem, coprodução de obras cinematográficas e videofonográficas de curta, média e longa-metragem, documentários, telefilmes e minisséries, todas elas obrigatoriamente brasileiras e em parceria com empresas independentes nacionais⁸⁷. Daniel Filho faz uso dessa logística (Tabela 6), e associado à Lei do Audiovisual, tem conseguido junto à iniciativa privada cobrir os custos de suas produções.

⁸⁷ Informações disponíveis em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8685.htm. Acessadas em outubro de 2018.

Tabela 5: Recursos requeridos por Daniel Filho para financiar seus filmes

Filme	Valor Aprovado	Art 1	Art 1 A	Art 3	Art 18	Funcines⁸⁸	Outras fontes	Valor Captado	Renda
Sorria, você está sendo filmado	Sem projeto aprovado	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 514.528,72
Confissões de Adolescente - o filme	R\$ 8.780.070,31	R\$ 1.458.000,00	R\$ 0,00	R\$ 2.951.989,64	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 325.652,93	R\$ 4.735.642,57	R\$ 8.605.015,98
Chico Xavier	R\$ 14.168.496,36	R\$ 22.000,00	R\$ 900.000,00	R\$ 2.217.636,62	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 2.040.140,50	R\$ 5.179.777,12	R\$ 30.279.855,27
Tempos de Paz	R\$ 2.508.405,95	R\$ 435.000,00	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 1.000.000,00	R\$ 565.969,60	R\$ 2.000.969,60	R\$ 799.359,00
Se eu fosse você 2	R\$ 6.054.680,78	R\$ 1.075.000,00	R\$ 1.350.000,00	R\$ 3.000.000,00	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 5.425.000,00	R\$ 47.624.137,00
Primo Basílio	R\$ 6.954.464,25	R\$ 3.000.000,00	R\$ 95.000,00	R\$ 3.000.000,00	R\$ 730.000,00	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 6.825.000,00	R\$ 6.376.703,00
Muito gelo e dois dedos d'água	R\$ 5.982.398,94	R\$ 2.700.940,00	R\$ 0,00	R\$ 3.000.000,00	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 5.700.940,00	R\$ 3.960.788,00

⁸⁸ Os Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional – Funcines, tem por objetivo desenvolver o campo do cinema brasileiro em todos os eixos da cadeia: produção, infraestrutura, distribuição e exibição de filmes conforme regulamentação da Comissão de Valores Mobiliários – CVM. Eles garantem aos investidores a dedução fiscal correspondente a 100% do valor investido até o limite de 3% do imposto de renda a pagar, se pessoa jurídica, ou 6%, se pessoa física, e em contrapartida uma participação na receita obtida pela obra, a depender do volume do investimento realizado. Informações disponíveis em: <http://revistadecinema.com.br/2011/07/funcines-mecanismo-de-financiamento-do-futuro/> e <https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/mercado-de-capitais/fundos-de-investimentos/funcines>. Acessadas em outubro de 2018.

Se eu fosse você	R\$ 5.330.989,71	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 3.000.000,00	R\$ 1.298.172,32	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 4.298.172,32	R\$ 28.916.137,00
A dona da história	R\$ 5.654.911,00	R\$ 2.396.360,00	R\$ 0,00	R\$ 2.500.000,00	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 4.896.360,00	R\$ 9.025.423,00
A Partilha	R\$ 4.340.598,02	R\$ 1.000.000,00	R\$ 0,00	R\$ 789.365,71	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 1.789.365,71	R\$ 8.797.925,00

Fontes: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2408_0.pdf. Acessada em outubro de 2018.

Dos nove filmes lançados por Daniel Filho na contemporaneidade, seis deles (6,66%) superaram os valores arrecadados com as leis de incentivo, isto é, obtiveram lucro. As exceções foram *Tempos de Paz* (2009) – que como aponta Daniel Filho em entrevista (anexo A), sempre foi tido como um projeto pequeno -, e *Muito gelo e dois dedos d'água* (2006), que foge essencialmente do modo de representação do diretor, o que pode justificar o pouco interesse do público.

Sorria, você está sendo filmado (2015), vale constar, foi um filme realizado com investimento pessoal de Daniel Filho, sem qualquer auxílio de leis de incentivo, patrocinadores ou apoios externos, mas contou com a participação de vários atores conhecidos do público e amigos de longa data do diretor⁸⁹. Nos demais casos, há diferentes parcerias sendo estabelecidas. Como afirmou o diretor (anexo A), três delas são especialmente importantes para o desenvolvimento de seus projetos cinematográficos: a Globo Filmes, braço direito do Grupo Globo, uma grande empresa fundamentada na teledifusão, que coproduz seus filmes, dando espaço de mídia e visibilidade aos produtos; a Imagem Filmes, uma empresa nacional e, finalmente, a Sony (Columbia)⁹⁰, uma *major*, sendo as duas últimas responsáveis pela distribuição dos

⁸⁹ Como os atores constam como produtores associados do filme, entende-se que estes não foram remunerados pelo trabalho. Realizaram, pois, dentro de uma lógica de guerrilha, de produção colaborativa. O mesmo aconteceu em *Tempos de Paz* (2009).

⁹⁰ Ainda fazendo uso dos estudos de Silva (2011, p. 928): “observa-se que cerca de 60% destes filmes bem-sucedidos foram distribuídos pela *Columbia* (26.71%).”

produtos no mercado interno⁹¹. Os três pilares vão fortalecer a já consolidada trajetória e credibilidade de Daniel Filho no campo do entretenimento nacional.

Como aponta Juliana Sangion (2011, p. 05), o Grupo Globo “atua no mercado brasileiro nos moldes de uma indústria cultural e a criação da Globo Filmes insere-se nessa perspectiva. Sua atuação segue a tendência mundial das grandes corporações do setor de mídia e comunicação: a de concentração e acumulação de capital”, o que justifica pensar na relação entre cinema e televisão como uma estratégia política dentro do campo do cinema nacional. Seu processo de coprodução ocorre essencialmente no campo da divulgação deste produto nos mais diferentes suportes midiáticos do Grupo pertencente à família Marinho: que inclui televisão, a Rede Globo de Televisão; jornais, como O Globo e Diário de São Paulo; revistas, tais como *Época*, *Quem* e *Pequenas Empresas Grandes Negócios*; o Sistema Globo de Rádio/SGR, através, por exemplo, da CBN, da Rádio Globo e da BHFm; portais de notícias e entretenimento na internet, especialmente através do *globo.com*; selo de editora de livros, por meio da Globo Livros; gravadora musical, como é o caso da Som Livre; e, agora, uma produtora cinematográfica: a Globo Filmes. Todos empreendimentos com grande alcance de público.

Ainda que a empresa não contribua com capital para a obra ou distribua efetivamente os filmes, seu incentivo acaba sendo de supra importância para divulgar o material, difundindo as produções em diversas janelas e atraindo o grande público através de uma intensa campanha de marketing. Também acaba por incluir os filmes de Daniel Filho na grade dos seus canais pagos e aberto, ampliando a abrangência e a vida útil deles junto aos espectadores.

Atualmente, ainda que trabalhe de forma independente, Daniel Filho estabelece parceria com a Globo Filmes em todos os seus dez recentes filmes lançados, marcando sua cinematografia com um diferencial de peso no atual campo do cinema nacional. Assim, o diretor sustenta um capital simbólico construído devido a sua atuação na televisão, vinculando seu nome à trajetória de liderança dramaturgic que estabeleceu nas telenovelas da Rede Globo de Televisão, abrindo certos caminhos e possibilidades de atuação no mercado cinematográfico nacional ao permitir esse trânsito de influências

⁹¹ “A Columbia Pictures, adquirida pela japonesa Sony Corporation em 1989, protagonizou a participação das *majors* no mercado brasileiro por intermédio de parcerias facilitadas pelo artigo 3º [da Lei do Audiovisual]. A atuação da Columbia no cinema brasileiro, contudo, precede essa legislação, aparecendo desde a época dos grandes estúdios, como a Vera Cruz. A trajetória contemporânea da Columbia no Brasil começou a ser desenhada entre 1987 e 1988, quando seu escritório no país foi reaberto” (RUY, 2011, p. 94).

entre os meios – o que não impede, contudo, que seu modelo de produção apresente aspectos novos, demandados por questões puramente cinematográficas, configurando seu estilo como, efetivamente, algo híbrido.

Associada à política de empreendimento da Globo Filmes, suas produções estão pautadas em um processo de distribuição que favorece o alcance das grandes audiências. Isso porque essa etapa quase sempre é de responsabilidade de uma empresa internacional, as ditas *majors*, que possuem capital financeiro e simbólico, influência e autonomia no campo cinematográfico brasileiro em função do catálogo de sucessos que possuem e dos altos recursos para marketing, número de cópias, de salas e tempo de tela que proporcionam a seus investimentos. É o caso da Columbia (*A partilha* e *Confissões de Adolescente*), Buena Vista Internacional (*A Dona da História*, *Muito Gelo e Dois Dedos D'água* e *Primo Basílio*), 20th Century Fox (*Se eu fosse você* e *Se eu fosse você 2*) e Sony Pictures (*Chico Xavier* e *Confissões de Adolescente*). Para Ruy (2011), o envolvimento dessas empresas com esse perfil na distribuição dos filmes nacionais, que se fortalece em um período de redefinições em torno da recuperação da atividade audiovisual brasileira, ainda na Retomada, implica em uma carga de profissionalização ao setor da exibição, historicamente à margem das políticas culturais e investimentos.

As exceções ficam à cargo da Downtown Filmes (*Tempos de Paz*) e da H2O Films (*Sorria, você está sendo filmado*), ambas distribuidoras nacionais – são, por sinal, os projetos mais alternativos de Daniel Filho, e seus menores índices de bilheteria: nenhum deles ultrapassou os cem mil espectadores. Além disso, essas duas produções, *Tempos de Paz* (2006) e *Sorria, você está sendo filmado* (2015), trazem outras particularidades: nenhuma delas possuem o protagonismo das mulheres, comum nos demais filmes do diretor, e ambos foram realizadas pensando no contexto do *streaming*.

Tempos de Paz (2006) foi um filme todo realizado em locação e de baixo orçamento (FILHO, Anexo A); ninguém recebeu por esse trabalho e a produção não rendeu dinheiro. Ele foi concebido como um filme pequeno, no entanto a distribuidora quis lançá-lo com cinquenta cópias, o que encareceu o projeto. O objetivo de Daniel Filho, como admitiu em entrevista (anexo A), era fazer dele o primeiro filme brasileiro gravado e lançado em digital do país, mas não foi possível levar o plano adiante já que as salas de cinemas ainda não comportavam essa tecnologia. Como o próprio mercado não acreditava no poder comercial do filme digital, segundo o diretor, ele precisou converter o filme para película, encarecendo ainda mais o processo.

O *Sorria, você está sendo filmado* (2015) também é de baixo orçamento, e nele o diretor resolveu testar outra forma de produção. Os atores também não receberam pelas atuações, e quase nenhum técnico ganhou qualquer coisa pelo filme, por isso constam como produtores associados. O objetivo do diretor era fazer um filme o mais barato possível, visando o contexto das plataformas de streaming – para ser visto, inclusive, pelo celular, como ele explica em entrevista (Anexo A). Baseado em *Death of a man in Balkans* (2012), filme dirigido por Miroslav Momcilovic, a realização de *Sorria* se deu em dois dias (Anexo A), o que pode ter, inclusive, comprometido a qualidade do processo já que, como aponta Daniel: “eu, talvez, poderia até fazer mais público no filme se ao invés de 2 dias eu tivesse filmado em 8, mas isso custaria mais caro”.

Para Ruy (2011, p. 95), a parceria das empresas majors com o cinema nacional, via distribuição, “acaba se tornando mais um elemento definidor da situação do cinema nacional, sobretudo no que diz respeito aos títulos que obtiveram as maiores bilheterias e públicos”. De qualquer forma, tal como explica Hadija Chalupe (2010), a quantidade de investimento em divulgação e números de cópias de um filme nunca é garantia de sucesso e bilheteria. Isso porque cada produto é único, possuindo públicos e expectativas distintas. Para a autora, quatro pontos devem ser colocados para pensar o processo de distribuição de um produto audiovisual: (1) o número de cópias com as quais o filme vai ser lançado; (2) as estratégias de divulgação, isto é, o marketing ao redor da obra, em especial aquele focado no lançamento do filme; (3) as parcerias realizadas em termos das coproduções nacionais e internacionais, dos patrocínios e dos apoios; e, por último, (4) os capitais simbólicos dos filmes e dos profissionais envolvidos na produção, ou seja, os elementos de prestígios que diferenciam o filme dos demais lançados do mesmo período.

A autora defende a tese de que há muitos modelos de distribuição: *cinema de nicho*, focado em uma categoria específica de público e mercado; *filme médio*, de difícil definição, essa categoria abarca filmes que são lançados no mercado com um número de cópias entre 15 e 100 – nessa perspectiva, *Tempos de Paz* (2007) não seria considerado um filme pequeno, como propõe Daniel Filho, e sim um filme porte médio; *cinema para exportação*, produções focadas primeiramente no retorno internacional, antes de adentrar o mercado interno; e, finalmente, o *cinema para grande escala*, composto por filmes com grandes investimentos, realizados com uma estrutura familiar ao grande público e com modelo de distribuição suportada por grandes empresas estrangeiras, as *majors*, tal como os *blockbusters* norte-americanos.

Segundo ela, o cinema para grande escala invade o mercado com números massivos de salas e forte campanha publicitária, especialmente focada na semana de lançamento – tornando o filme um investimento de alto risco. Para minimizar os riscos, nesse sentido, investe-se em celebridades populares com potencial de atração de público, seja em termos de atores, muitas vezes oriundos da televisão, seja de diretores, com prestígio no campo do audiovisual.

É notório o sucesso de *Se Eu Fosse Você*, de Daniel Filho (2006), com 3 milhões de espectadores e renda de mais de R\$ 28 milhões. O filme revisita um tipo de comédia amplamente explorado pelos estúdios norte-americanos, de produções que brincam com a questão da troca de identidade. Protagonizado por dois dos principais atores da TV Globo – Tony Ramos e Glória Pires – e com um elenco secundário formado por atores que possuem visibilidade constante na mídia, ele tenta explorar a fórmula do *filme de verão*: “filmes feitos para a família”, lançados em janeiro, durante as férias escolares, colocados no mercado com uma grande campanha publicitária (apoiada na *cross-media*, via Globo Filmes) e com a inserção maciça de cópias nas salas de cinema (180 cópias). O sucesso do primeiro filme foi tão grande que em janeiro do presente ano foi lançada sua continuação, *Se Eu Fosse Você 2*, que após três meses em cartaz passou a ser considerado o recorde de bilheteria do cinema nacional desde o período da retomada, com a conquista de mais de 6 milhões de espectadores. (CHALUPE, 2010, p. 13-14)

Tais resultados são também consequências de patrocínios e apoios privados que alimentam a cadeia do audiovisual nacional – em função, principalmente, do modelo de financiamento indireto estipulado pelas leis de incentivo fiscais. No caso dos recentes filmes de Daniel Filho, algumas empresas são pontuadas mais de uma vez em suas produções, tais como: Goodyear, Texaco, Telemar e Cimento Ciplan. Com os filmes que são realizados fora do estado do Rio de Janeiro, como *Chico Xavier*, filmado em Minas Gerais, e *Muito Gelo e Dois Dedos D'água*, gravado em Alagoas, eles contam ainda com os apoios de prefeituras e dos respectivos estados, criando uma rede de suportes que auxiliam suas investidas em externas.

Sobre a questão dos financiamentos e parcerias, é preciso ter em mente o privilégio de Daniel Filho no campo. Como um homem poderoso da televisão, carregou consigo para o cinema um capital simbólico associado ao popular, às grandes bilheterias, ao glamour das principais celebridades brasileiras. Isso contribui para que ele tenha mais facilmente acesso a grandes empresas, que, por sua vez, têm interesse em seu cinema,

pois veem nele a chance de não apenas retornar o investimento, mas publicizar em torno do investimento cultural associado a valores conservadores e familiares.

2.4 – Para além do captador financeiro: a figura do produtor no processo de criação

Durante os anos de ouro do cinema norte-americano, os estúdios cinematográficos não giravam em torno da figura do diretor ou dos atores, ainda que eles tivessem papéis importantes no desenvolvimento da narrativa clássica e do *star system*. Era o produtor, na verdade, quem sustentava a maquinaria do mercado. Nomes como Louis B. Mayer e Irving Thalberg (MGM), Jack Warner e Hal Wallis (Warner Bros.), Darryl Zanuck (20th Century-Fox), Harry Cohn (Columbia) e David Selznick e Sam Goldwyn (independentes) foram decisivos para o desenho histórico do cinema mundial, imprimindo modelos de produção e estilos distintos para cada um dos estúdios (SCHATZ, 1991).

Com um sistema produtivo até então verticalizado, uma vez que cada estúdio tinha sua própria rede de distribuição e exibição, o modelo só foi afetado industrialmente pela política antitruste impressa na década de 1940, que impedia que uma só instituição controlasse todos os eixos da cadeia de produção cinematográfica. Depois da exigência legal de escolher até dois segmentos entre a produção, a distribuição e a exibição, os estúdios entraram em crise, abrindo caminho para uma nova organização no mercado estadunidense – reconfigurando, pois, o lugar do produtor no campo.

A televisão brasileira absorveu parte dessa dinâmica de produção verticalizada dos estúdios, em especial a Rede Globo de Televisão. Como apontou Daniel Filho em entrevista à Revista Filme Cultura (2010), há uma semelhança produtiva entre o cinema dos estúdios das décadas de 1930 e os programas de televisão. Grande parte da dramaturgia exibida na emissora, por exemplo, é produzida por ela mesma, controlando a qualidade e o estilo das obras. Nesse sentido, pesou em seu histórico a revalorização da figura do produtor, responsável pela sistematização não apenas econômica, mas artística da casa. Dentro dessa perspectiva, se destacam nomes como José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni), Ruy Mattos, Fábio Sabag e, obviamente, Daniel Filho.

Daniel Filho exerceu muitas funções da televisão brasileira. Na Rede Globo de Televisão, onde desenvolveu a maior parte de sua trajetória artística, foi ator, diretor e produtor de telenovelas, minisséries, programas especiais e musicais, chegando ao cargo de Diretor Geral de Produção e Criação da emissora. Essas experiências deram a ele um conhecimento como poucos do campo do audiovisual nacional. Em alguns desses

programas exerceu conjuntamente mais de uma atividade, o que hoje ocorre na atividade cinematográfica.

Com exceção da franquia *Se eu fosse você* (2006, 2009), Daniel Filho foi também o produtor dos filmes que dirigiu⁹², o que implica dizer que ele atua tanto no caráter logístico do filme, pensando a organização do projeto e sua viabilização financeira, quanto em seu aspecto estético, imprimindo uma identidade ao seu modelo de produção.

Segundo Selonk (2007), a figura do produtor está vinculada ao alcance dos elementos necessários para garantir a viabilidade do filme, combinando competências de diversas ordens, tais como ideias, capitais e tecnologias. Como explica a autora:

Em linhas gerais, sua missão é gerar a interface entre o mundo da criação artística e o das lógicas econômicas. Ele deve conseguir articular práticas artesanais e os processos industriais. Em outras palavras, o produtor cinematográfico é o profissional que escolhe e define qual projeto de produção de filme será desenvolvido e, a partir dessa decisão, cria e gera a estrutura necessária para essa realização (SELONK, 2007, p. 34)

Para definir o que realizar, o produtor precisa ser um agente atento às demandas sociais geradas pelo contexto e pelo mercado. Para Daniel Filho, um “tipo de história que faz sucesso é a que traz algum assunto do momento da sociedade, ou algo que irá acontecer em breve, ou seja, uma história oportuna. Assim podemos introduzir a modernidade, o que dá ao produto um sentido de contemporaneidade” (2003, p. 158). Foi isso que ele fez nas telenovelas, quando abordou o universo das discotecas em *Dancin’ Days* (1978-1979), quando falou de inseminação artificial em *Barriga de aluguel* (1990-1991), ou quando tratou da doação de medula em *Laços de Família* (2000-2001). Já no cinema, esse mesmo ímpeto se confirma no filme *Chico Xavier* (2010), quando opta por dar visibilidade ao maior líder espírita brasileiro em um momento de crescimento do espiritismo no Brasil – além do fato de o filme ter estreado em 2 de abril de 2010, “data que marca o centenário de nascimento de Francisco de Paula Cândido”, como esclarece a Lereby Produções no *pressbook* oficial do filme.

No entanto, em entrevista cedida à autora (anexo A), o diretor pontua que fazer isso é mais fácil na televisão do que no cinema, uma vez que na TV o tempo gasto para a realização da programação é muito curto, tornando-a mais fluida e atual. Uma produção

⁹² Em dois casos ele também atuou em seus filmes, o que aconteceu em *Tempos de Paz* (2009), interpretando o personagem Doutor Penna, e uma pequena participação em *Se eu fosse você* (2006).

cinematográfica, por sua vez, em função da logística própria do mercado, demora em média um ano e meio a dois anos para ser realizada e lançada, o que prejudica seriamente essa articulação com a demanda do público.

Mesmo assim, ainda que observe o contexto onde a obra é transmitida, ou o público ao qual se destina, o sucesso é tido por Daniel Filho como o grande enigma do processo, uma vez que a obra é sempre um misto de elementos intencionais com surpresas próprios dos contextos, das ambições sociais, dos fatores econômicos, etc. “Não há como saber com certeza o que vai ser sucesso” (FILHO, 2003, p. 343), afinal, “nessa profissão sabemos algumas regras: como errar o mínimo, de que maneira ser mais prático e onde mora o perigo. Mas não há receita para acertar em cheio. É preciso estar atento. Mesmo que tenha pontos de referência, e conhecidos, respeite o desconhecido” (2003, p. 343). A audiência, ainda que estudada através de intensas pesquisas de público, é sempre uma incógnita: “quando tudo dá certo, a sensação é de que aconteceu um milagre” (Filho, 2003, p. 156).

Para ajudar no processo, o diretor teve como prática durante muito tempo a realização de exibições testes de seus filmes⁹³, como afirma em entrevista à revista Filme Cultura (2010):

Eu faço uma coisa que nem sei se mais alguém faz. São feitas exibições do filme, e eu não estou presente, nem falo com ninguém antes. Pessoas são convidadas, amigos meus, e vêm assistir o material. Então acaba o filme, tem um cafezinho e, quando dão uma relaxada, as pessoas começam a falar. ‘Aquele cena não funciona’. Às vezes faço dez, quatorze sessões, mudando as pessoas. E a cada sessão já há uma mudança no corte. Mexo na tal cena, para ver como as outras pessoas reagem. Eu não tenho o menor dó na parte de editar e montar. Daí vem a pessoa da filmagem: ‘Mas, Daniel, filmar aquele trem deu um trabalhão...’ Eu não quero nem saber: como produtor, eu não tenho o menor dó de cortar o material de um filme meu (p. 35)

Segundo Selonk (2007), é papel do produtor desenvolver essa leitura da sociedade, de modo a buscar interesses generalizados que possam ser abordados na mensagem cinematográfica. Para isso, como aponta Daniel Filho (anexo A), pesa a seu favor a grande experiência no setor do entretenimento – ainda que articule, também, a sorte como elemento indispensável na escolha e trato de determinadas tramas.

⁹³ Isso pode ter relação com seu histórico na televisão. Como destaca Butcher (2006) desde 1971 a Rede Globo de Televisão, via José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, criou o Departamento de Pesquisas da emissora, uma forma de conhecer melhor os gostos, comportamentos e expectativas do público, além de medir o desempenho de seus programas.

Na década de 1990, como discute Bernardet (2009), a constituição de um cinema industrial perpassa a revalorização da figura do produtor, tendo em vista que esse é o profissional responsável por entender a atual situação do campo do cinema e saber manejar as forças provenientes de seus agentes e relações. Em meio à crise instituída no governo de Fernando Collor de Mello, o autor já pensava em um tipo de produção articulada às fases de distribuição e exibição fílmica, evitando um cinema de utopias. Em outras palavras: “diretor e produtor serão corresponsáveis pelos filmes, não se considerando o produtor nem como o agente pagador, nem como o executivo que administra a produção, mas rigorosamente como coautor” (2009, p. 190), sendo esse o caminho para o desenvolvimento do cinema nacional. O que de fato pode ser visto no atual cinema brasileiro.

Para Frantjesco Ballerini (2012), ainda que a contemporaneidade seja representada pela diversidade de filmes, as produções voltadas para o entretenimento das massas têm se destacado em número de produção e alcance de bilheteria, fazendo com que o papel do produtor volte à importância tida em outros momentos históricos: “o século 21, portanto, pode ser o século dos produtores na indústria cinematográfica brasileira” (BALLERINI, 2012, p. 51), muito em função da política de leis de incentivo fiscal, que por ser segmentada em diversas fases exige alguém habilitado que entenda dos processos burocráticos, contextos econômicos e, obviamente, aspectos artísticos.

Existem pelo menos dois tipos de produtores atuando no mercado audiovisual brasileiro: aqueles mais experientes, que trabalharam ainda no contexto da Embrafilme, entre os anos 1970 e 1980, e os mais novos, pós-Retomada, “com forte atuação na publicidade e na televisão, trabalhando com um conceito de audiovisual, e não apenas de cinema” (BALLERINI, 2012, p. 53)⁹⁴. Daniel Filho congrega, dessa maneira, ambas as perspectivas, já que começou a dirigir e produzir no cinema em 1969, em *O impossível acontece*, embora tenha se concentrado mais nas produções televisivas nesse momento inicial.

⁹⁴ Silva e Rossini (et. al.) abordam o conceito audiovisual para tratar a produção contemporânea, híbrida por excelência, definindo, inclusive, um Manifesto Audiovisualidades onde, entre outros pontos, “entende o audiovisual como um campo contemporâneo de convergência de formatos, suportes e tecnologias, resguardadas as especificidades do cinefvd2ma, da televisão, do vídeo e das mídias digitais. O que se considera aqui é que tal convergência, para além de instaurar linguagens propriamente audiovisuais, promove uma reação em cadeia, de futuro inimaginável ainda, cujo elemento desencadeador de radicais mudanças para o audiovisual é ora a técnica, ora as estratégias discursivas; ora a economia, ora as estratégias de circulação e consumo” (2009, p. 08).

Depois de experiências no circo, no teatro de revista e, principalmente, na televisão, onde exerceu intensa influência, Daniel Filho abriu, em 1996, no Rio de Janeiro, sua produtora de conteúdo audiovisual: a Lereby Produções⁹⁵. Inicialmente suas atividades foram centradas em conteúdos para a TV e para o teatro, passando a produzir para a sétima arte em 1999, com os filmes: *Zoando na TV* (José Alvarenga Jr, 1999) e *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999). Estabeleceu a partir de então grande parceria com a Globo Filmes, empresa que ajudou a fundar em 1998.

A Lereby Produções tem atuado em diversos gêneros cinematográficos, como comédias, dramas, filmes infantis, de ação e até mesmo documentários, atendendo a diferentes propostas de produção: desde filmes com um teor comercial voltado à competição no mercado, como *Cazuza, o tempo não para* (Walter Carvalho e Sandra Werneck, 2004), *A mulher invisível* (Cláudio Torres, 2009) e *Divã* (José Alvarenga Jr., 2009), até produções de menor porte, tais como *O Homem Que Engarrafava Nuvens* (Lírio Ferreira, 2010), *Paulo Gracindo - O Bem Amado* (Gracindo Jr., 2009) e *O signo da cidade* (Carlos Alberto Riccelli, 2008) lançados com apenas 15, 8 e 11 cópias no mercado, respectivamente. A empresa participa desses projetos através de diferentes frentes: como principal produtora, como produtora secundária, produtora associada ou mesmo executiva, àquela que supervisiona os detalhes técnicos e administrativos da produção, decidindo sobre os fatores que podem comprometer o orçamento do filme, tal como uso de externas e locações (RODRIGUES, 2007). Cada qual, portanto, obedecendo a um tipo de dinâmica e a um espaço real de interferência no produto final.

Nesse sentido, observa-se que a identidade da Lereby Produções, assim como ocorre no campo do cinema nacional contemporâneo como um todo, está pautada na premissa da diversidade de produções. Como destaca Daniel Filho em entrevista à autora (anexo A), a escolha dos temas a serem representados obedece a diferentes interesses, muitos deles ocorrem aleatoriamente, ainda assim, considera-se sempre aliar projetos motivadores, que deem prazer à equipe de realização e que interessem também aos mecenas, isto é, os financiadores das obras.

O fato de Daniel Filho acumular nos filmes que dirige também a função de produtor nos ajuda a entender sua filmografia como resultado da sistematização de um modelo de produção e uma identidade estilística. Como aponta Cris D'Amato em

⁹⁵ O que reforça a discussão pontuada por Ballerini (2012) de que grande parte dos produtores atuais possuem suas próprias produtoras de conteúdo audiovisual e concentram suas atividades no eixo Rio-São Paulo.

entrevista (em anexo B), ele é o responsável pela seleção dos projetos, pela criação da equipe técnica, pela articulação com as demais empresas vinculadas aos filmes, ou seja, pelas principais demandas dos projetos. Ele delimita, com isso, a trajetória do produto e seu ambiente de atuação, dotando-o de autonomia no processo de realização.

No campo do cinema nacional contemporâneo, como apontam Rodrigo Cavalcante Michel e Ana Paula Avellar (2012), o setor da produção é o mais pulverizado do meio, ou seja, muitas empresas pequenas, quase sempre personalizadas na figura pública de um diretor com certa legitimidade, e poucas empresas grandes, que geralmente abarcam também atividades na publicidade e na televisão, como é o caso da Diller & Associados, da Vídeo Filmes Produções Artísticas e da Conspiração Filmes.

Daniel Filho, novamente, é uma figura intermediária nesse processo. A Lereby Produções, sua produtora, é sim sustentada por sua legitimidade no campo do entretenimento, e mesmo que não esteja entre as maiores produtoras do País, é grande e possui interface de atuação também com outras mídias e linguagens, tais como o teatro e a TV.

Dentro de um contexto de financiamento indireto via Leis de Incentivo Fiscal, sua participação ganha contornos mais nítidos. Tendo em mente que a produção cinematográfica hoje depende desses recursos, fazendo do Estado um agente decisivo no empenho da indústria, é importante salientar que, uma vez que os projetos são aprovados pela Agência Nacional do Cinema – a ANCINE, os produtores precisam dialogar ainda com as empresas privadas para levantar o capital para a produção. Como apontou Daniel Filho (anexo A), trata-se de uma nova perspectiva de mecenato, o que leva a uma linha tênue de negociação entre os aspectos artísticos e os interesses econômicos do setor público. As empresas, que se vinculam ao processo cinematográfico como marcas que agregam certos valores, buscam produtos que transmitam mensagens semelhantes às aquelas que eles, investidores, apoiam ou defendem; dessa forma essas mensagens irão encontrar ressonância no público-alvo da própria empresa, o que faz do cinema comercial atual mais uma ferramenta de marketing empresarial. O produtor do cinema, por sua vez, precisa pensar no público mais amplo, que é o público do cinema a quem o filme se destina. Dentro dessa lógica, convém para grandes empresas empreenderem seus recursos em filmes com grande poder de comunicabilidade, tornando um produtor-diretor como Daniel Filho, acostumado ao alcance do grande público em diferentes linguagens e meios, um porto seguro em termos de investimento.

Daniel Filho, porém, não é o único com tais características, fazendo desse setor um dos mais competitivos no mercado. Segundo dados da Ancine⁹⁶, em 2013, haviam 1.049 produtoras de conteúdo audiovisual registradas no órgão; em 2016, apenas 891. Embora se perceba uma queda no setor, o que pode ser justificado em partes pela crise econômica pela qual passa o Brasil nos últimos anos, atingindo todas as esferas da sociedade, ainda é possível ver a competitividade do campo. Sobre o assunto, Borges (2015, p. 194) destaca:

Entre 1995 e 2013, 486 empresas diferentes constaram como proponentes (produtoras que apresentam projeto para receber incentivos públicos) na Ancine. Esse número representa um crescimento de quase 4.000% desde 1995 (de 13 para 486). Dessas empresas, 362 de fato utilizaram recursos públicos, seja de forma direta ou indireta, na produção das obras. Mas, ao contrário de refletirem uma atividade contínua, a maioria delas lançou apenas um título no período de 19 anos. É o caso de 59,67%.

Diante desse quadro tão diversificado de produtoras atuando no mercado, a busca por um diferencial torna-se urgente, e Daniel Filho parece ter encontrado isso através da sua relação com a televisão. Não por acaso, durante os anos 2000 ele despontou como o segundo diretor que mais produziu ficção cinematográfica no país, são oito filmes, atrás somente de Moacyr Góes, que lançou onze no mesmo período (EDUARDO, et al. 2011). Demonstra-se, com isso, sua intensa produtividade e a boa receptividade do público em relação aos seus produtos, resultado possível devido a sua credibilidade no campo e ao seu histórico de homem que entende as logísticas da audiência.

Como fez na televisão, a produção de Daniel Filho no cinema nacional também é pontuada por uma aguçada compreensão do mercado contemporâneo e pela quebra de paradigmas, o que contribuiu para que ele se tornasse um dos principais agentes do cinema nacional contemporâneo ao articular a demanda do público a uma rede profissional com influência de mercado e qualidade técnico-narrativa.

Como apontou em seu livro autobiográfico (FILHO, 2003), foi sua atuação como produtor que fez a minissérie *O Auto da Compadecida* (1999) ser filmada em película, reaproveitando os restos de negativo que havia sobrado do seriado *Mulher* (1998-1999)⁹⁷, já vislumbrando o uso do material nos cinemas – o que de fato aconteceu, resultando em

⁹⁶ Informação disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/mercado-audiovisual-brasileiro>. Acessada em 14 de fevereiro de 2018.

⁹⁷ *Luna Caliente* (1999) foi outra minissérie realizada com os negativos de *Mulher*, como aponta Filho (2003).

um fenômeno de público no período da Retomada do cinema nacional e em um marco da estrutura linguística híbrida que hoje impera como hegemônica no país. Como produtor, também, Daniel Filho se impôs a Fernando Meirelles insistindo que o personagem Rafael, interpretado por Felipe Paulino da Silva, não morresse em *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), como foi revelado no making of do filme, entendendo que esse elemento dramaturgicamente poderia gerar algum tipo de resistência no público, avesso à morte violenta de crianças. Isso porque, como aponta Ruy (2011), o produtor precisa ter uma dimensão total do filme, o que implica não apenas saber viabilizar e fazer o filme, mas saber, inclusive, o que vende ou não.

Vivemos atualmente um contexto social com múltiplas opções de aparatos tecnológicos, mais leves e a preços acessíveis, que transformaram o unidirecionamento produtivo, permitindo que os espectadores passassem a produzir seus próprios materiais audiovisuais e desenvolvessem outros tipos de relação com as mídias. Enquanto produtor, Daniel Filho também está atento a essas questões. Não por acaso o *Sorria, você está sendo filmado* incorporou a web na logística da produção e na perspectiva estética do filme ao exibir parte de suas gravações ao vivo na Internet, mobilizando o público e inovando as estratégias de produção no mercado comercial (OLIVEIRA, 2015). Algo semelhante ocorreu em *Entre Abelhas* (Ian Sbf, 2015), produzido por Daniel Filho, quando o grande apelo popular da película foi construído através da web, espaço utilizado para divulgação do making-of durante meses antes do lançamento do filme, elemento antes tido como diferencial para a venda dos DVDs (OLIVEIRA, 2015).

Além disso, Daniel Filho é um dos responsáveis pela atual tendência do cinema nacional em promover youtubers como uma estratégia de fomento de público. Foi o que aconteceu quando ele produziu⁹⁸ “*É Fada!*”⁹⁹, filme dirigido por Cris D’Amato baseado do livro “Uma fada veio me visitar”, de Thalita Rebouças, referência no cenário literário infanto-juvenil do país. A produção é estrelada por Kéfera Buchmann criadora do canal

⁹⁸ Daniel Filho admite em entrevista cedida à autora (Anexo A) que o filme é uma parceria com Cris D’Amato nos mesmos moldes de *Confissões de Adolescente* (2014), isto é, ele atua também como um diretor, ainda que não tenha sido creditado como tal.

⁹⁹ Houve uma breve tendência de lançamentos de filmes nacionais com essas figuras, tais como: *Totalmente inocentes* (Rodrigo Bittencourt, 2012), *Os penetras 2: quem dá mais?* (Andrucha Waddington, 2017), *Minha vida não faz sentido* (Diego Pignataro, 2017), “*Internet – o filme*” (Felippo Capuzzi Lapietra, 2017) e “*Eu fico loko*” (Bruno Garotti, 2017), que revelam participações de Whindersson Nunes, Julio Cocielo, PC Siqueira, Maju Trindade, Gabbie Fadel, Christian Figueiredo, Gusta Stockler, Poladoful, Cauê Moura, dentre outros, todos com milhões de inscritos em seus respectivos canais no YouTube. No entanto, a bilheteria abaixo do esperado da maioria deles fez com que essa proposta perdesse força o campo.

do YouTube *Cinco Minutos*, lançado em 2010, e que conta com mais de onze milhões de inscritos¹⁰⁰.

Assim, o uso de celebridades como um apelo popular nos filmes nacionais tem sido renovado no contexto da contemporaneidade a partir das figuras públicas dos *YouTubers*. No Brasil, nas décadas de 1930 e 1950, as chanchadas fizeram algo semelhante em relação aos cantores do rádio e aos atores do teatro de revistas; a televisão ainda o faz convidando atores de cinema para alardear suas telenovelas. Além disso, entre as décadas de 1970 e 1990, os grandes sucessos de bilheteria do cinema nacional eram marcados por figuras midiáticas que desenvolveram sua imagem na televisão, como Xuxa Meneghel e Renato Aragão – seus filmes só “foram suplantados em número de espectadores a partir de fenômenos recentes da produção nacional, sendo o caso de *Tropa de Elite 2* (2010, de José Padilha) o mais emblemático” (ROSSINI & LUNARDELLI, 2011, p. 03). Nessa perspectiva, o uso de *YouTubers* não é uma estratégia nova, mas atualizada dentro de um contexto de convergência midiática, onde a plataforma da *Web* passa a ser decisiva no cotidiano de parte da população brasileira, principalmente entre os jovens.

Dentro dessa seara de observação do mercado contemporâneo, o nome de Daniel Filho novamente se impõe como atuante e inovador. Como declara o diretor em entrevista (anexo A), para ele não há mais diferença entre produzir para o cinema, para a televisão ou para um sistema de *streaming* na internet. Tudo está articulado, devendo fluir entre um meio e outro, uma linguagem e outra: “a ligação cinema-e-televisão é a solução de progresso para ambas, pelo menos em nosso país. A diferença entre o tamanho de telas não é mais significativa. Ou o produto é bom ou é ruim” (FILHO, 2003, p. 354).

Nesse sentido, como um produtor-diretor atento às possibilidades de abertura do cinema para outros meios, linguagens e públicos, operando desde o princípio do processo – em alguns casos, inclusive, desde o argumento e o roteiro da trama –, Daniel Filho não é apenas um produtor atento à captação financeira que viabiliza o produto. Ele é o produtor que interfere no processo de criação artística, atuando em todas as fases do fazer cinematográfico, dominando o processo e construindo à sua maneira o filme que deseja. Sendo o filme, como aponta Selonk (2007), um estágio final, onde o produtor assume a responsabilidade junto aos parceiros, gestores e investidores, o prestígio e a credibilidade de Daniel Filho contribuem para o encaminhamento dos projetos, a consolidação de seu

¹⁰⁰ Em 10 de fevereiro de 2019, eram exatamente 11.126.519 milhões de inscritos e 823.553.951 milhões de visualizações em seus vídeos.

modelo de produção e, sobretudo, para a afirmação de seu estilo como artista – desenvolvido ao longo de suas produções e aperfeiçoamento profissional.

Para Ballerini (2012), o produtor precisa ser, acima de tudo, um cinéfilo, um profundo conhecedor da arte cinematográfica. Pois além de desenvolver e acompanhar o plano de negócio da produção, esse profissional deve ser capaz de se posicionar em relação ao roteiro, ao elenco, à trilha sonora e a todos os outros aspectos que impactam diretamente o conteúdo final. É o que ocorre com Daniel Filho. Como afirmou em entrevista à autora (anexo A), o diretor costuma ver de um a dois filmes por dia, tendo, ainda, o hábito de rever todos os filmes para se ater às questões técnicas da produção, o que faz com que possua um grande conhecimento na área. Além disso, ele pontua o fato de que, mesmo com o avançar da idade, possui uma ótima memória, o que contribui para que retenha os detalhes estéticos desses filmes, repertório de referências de que faz uso em sua prática audiovisual.

Cris D'Amato e Marcos Flaksman também chamaram atenção para esse fato (Anexos B e C), destacando que Daniel Filho é um profundo conhecedor da arte cinematográfica, um cinéfilo, um curioso por entender os meandros na sétima arte, principalmente em relação aos efeitos especiais; o que faz dele uma figura que acompanha e interfere com propriedade em todas as etapas do processo de criação de seus filmes.

Sendo a produção, como aponta Rodrigues (2007), o conjunto de fases que envolve a preparação do filme, isto é, a atividade que perpassa desde a filmagem até a exibição do produto, o produtor é o responsável pelo acompanhamento da ideia; pela materialização do argumento do filme em roteiro e depois em imagem e som; pela a conquista dos recursos, a preparação da logística que envolve a realização, a filmagem e a finalização do produto, dando suporte ao diretor na execução do projeto ao possuir controle sobre a produção. No caso de Daniel Filho, ao exercer a função de produtor e diretor, é ele quem possui o controle absoluto dos filmes, administrando não apenas os setores financeiros, mas as estratégias estéticas e narrativas em busca de certos efeitos sobre o espectador, apontando, portanto, para uma centralização do modelo de produção em torno do seu entendimento de cinema ao atrelar a contação de história a uma necessidade de comunicabilidade com o grande público.

Em função de seu histórico na televisão e do poder que alcançou exercendo a Direção Geral de Produção e Criação da Rede Globo de Televisão, Daniel Filho é a exemplificação de um modelo de cinema que retoma, em certo sentido, a valorização e a importância da figura do produtor no processo de criação industrial. Tal como ocorreu na

época de ouro dos estúdios norte-americanos, quando os produtores se configuravam como uma espécie de ‘executivo-criativo’ (SCHATZ, 1991), na medida em que subsidiavam artística e esteticamente as produções, construindo ao longo de todas as etapas de realização um estilo próprio e centralizado.

À guisa de conclusão, vale destacar, nessa perspectiva, que a formação audiovisual de Daniel Filho se deu ainda durante o período da televisão ao vivo, como apontamos anteriormente, quando a falta de especialização profissional e de pouco conhecimento sobre a nova tecnologia exigia que os profissionais soubessem um pouco de tudo, de modo a atender a uma programação frenética e pouco sistematizada. Isso fez com que ele entendesse de todas as etapas do setor de produção audiovisual, indo de encontro a uma tendência de formação profissional atual que desenvolve mão de obra cada vez mais especializada e segmentada para atender ao mercado.

Sua autonomia e domínio cinematográfico fomentam, assim, o desenvolvimento de um tipo de cinema de caráter industrial que articula, diferente do que ainda persiste no sistema independente de produção, os eixos da produção, da distribuição e da exibição em busca do alcance de amplo público, atendendo a um conceito claramente definido em relação ao filme, “acompanhando-o desde a elaboração do roteiro, as apresentações dos copiões, os cortes, até a hora da finalização do filme, trailer e lançamento” (FILHO, 2003, p. 78). Mesmo experimentando e inovando, Daniel Filho carrega consigo no cinema o capital simbólico da televisão, e isso não apenas pelo deslocamento de certas estratégias de produção, mas pelas parcerias que estabelece com a Globo Filmes e grandes empresas de distribuição que não são tão acessíveis à parte dos demais produtores atuantes no país.

2.5 – O espaço do filme e o espaço no filme: a recolocação de uma visualidade para um público médio

A partir da década de 1930, o Brasil sinaliza mudanças intensas no cenário político, econômico e social, além de gerar grandes transformações no campo do cinema nacional, principalmente quando o Estado passa a atuar como agente regulador da economia. Saindo de um contexto rural, o país foi aos poucos instituindo surtos de industrialização urbana que acarretaram em mudanças consistentes na sociedade, ainda que estruturas tradicionais mantivessem uma ordem de desigualdades sociais discrepantes. No discurso, imperava uma urgência de modernização que, segundo Francisco Assis de Queiroz (2002), pode ser entendida como um processo de (1)

mobilização social, onde impera uma rapidez de bens, pessoas e informações em um dado território; de (2) diferenciação, sobretudo no que tange a divisão do trabalho, o que reflete no capital simbólico dos sujeitos em sociedade; e da (3) laicização, isto é, a divisão entre Estado e Igreja, fomentando o crescimento da ciência e do ensino¹⁰¹. Duas décadas depois, a modernização se fortalece com a introdução de uma nova tecnologia no país: a televisão. Responsável por mudanças na rotina da população ao criar outros hábitos de consumo e novos padrões de visualidade, a TV, com o passar do tempo, ganhou ainda mais representatividade que o rádio e o cinema, tornando-se referência em termos de audiovisual para as massas.

Mas o processo de modernização resultou também em problemas sociais de grande impacto para o campo do cinema brasileiro. Com o crescimento das grandes cidades, houve uma intensificação da especulação imobiliária – que elevou os preços de manutenção das salas de exibição e, portanto, dos ingressos, sem que isso se revertesse em melhorias para a experiência cinematográfica do público, tal como apontou Inimá Simões (1990). Até os anos 1980, as salas de exibição no Brasil eram de bairros, de rua. E como sugere Pereira et. al. (2013), elas ficavam costumeiramente em áreas de grande circulação, muitas vezes em prédios com arquiteturas marcantes e que promoviam um ambiente ritualístico, fomentador de um acontecimento social com visibilidade, lazer e luxo. Sendo assim, o aumento da violência e a degradação paulatina dos centros urbanos também prejudicaram as salas de cinema, fomentando uma crise que exigiu uma reorganização do mercado, o que impulsionou novas propostas de consumo no setor (SIMÕES, 1990).

Ademais, destaca-se o fato de que os cinemas sofriam com outros complicadores; ainda na década de 1960, por exemplo, os exibidores se viam em dificuldades em função da crise de Hollywood, que no período teve seu sistema de estúdio fragmentado e sofreu com aumento da censura com o Código Hays, o que promoveu uma diminuição no fluxo de filmes de faixa etária livre (SIMÕES, 1990). Além disso, os exibidores brasileiros apontavam a política pública do Instituto Nacional do Cinema (INC) como motivadora da crise, já que a reserva de tela para filmes nacionais impedia a exploração de produções estrangeiras, o que, segundo eles, diminuía o fluxo do público nas salas de cinema. Na

¹⁰¹ Para o Queiroz (2002), recorrendo aos escritos do sociólogo e historiador Raimundo Faoro, há uma diferenciação importante entre Modernidade e Modernização: enquanto a primeira compromete toda a sociedade, transformando todas as classes e removendo os papéis sociais, a segunda é introduzida por um grupo de elite que, sem a participação das classes não-dominantes, se privilegia das mudanças inquiridas.

tentativa de cumprir tais reservas, cresce a produção de pornochanchadas, realizadas dentro na Boca do Lixo. O gênero acaba por se fortalecer como uma estratégia de sucesso para angariar público e recursos, e contribui para transformar o capital simbólico das salas de cinema de bairro (SIMÕES, 1990) e do público consumidor do filme nacional. Criou-se, com isso, um contexto de representação distante daquilo que era, no momento, exibido na TV.

Na década de 1970, o discurso em torno da necessidade de modernização já rondava o universo da televisão, em especial nas produções ficcionais. Ressaltando qualidades técnicas, dramáticas e estilísticas, a Rede Globo de Televisão instaura um padrão de qualidade que passa a ser referência no audiovisual brasileiro, consolidando sua hegemonia no país e criando um distanciamento evidente com o conteúdo de massa veiculado pelo cinema no período, em especial as pornochanchadas.

A programação de TV se tornou mais sofisticada; muitos dizem que os anos 1980 foram o auge das telenovelas, no que se refere à qualidade, e as novelas fazem que o público fique em casa até tarde. O encarecimento da vida nas grandes cidades e o aumento da violência contribuíram muito para que as grandes salas de rua se transformassem em igrejas ou galpões vazios, fazendo que os exibidores buscassem portos seguros (em relação às classes A e B): os shopping centers (BALLERINI, 2012, p. 124)

Todo esse contexto social impulsionou uma mudança de comportamento, de mentalidade e de consumo da sociedade brasileira que interferiu diretamente na relação do cinema com o espectador. Isso obrigou os produtores a remodelar o mercado em função de novas expectativas, exigências e padrões estéticos: tais como oferecer mais opções de filmes, conforto, segurança e qualidade de som e imagem (SIMÕES, 1990; PEREIRA et. al., 2013).

O *Shopping Center* ‘[...] configura-se como canal de passagem que determina um viver social e a confirmação de valores ajustados aos novos padrões de consumo’. Na verdade, há uma relação em cadeia de influência mútua. As novas relações comerciais influenciam a produção do espaço urbano que influencia o comportamento dos indivíduos na cidade e vice-versa. Nessa conjuntura há uma diversificação dos espaços e formas de lazer impulsionando novas necessidades e novas formas de sociabilidade. O *Shopping Center* está no ‘olho do furacão’ destas mudanças e o cinema *multiplex* é o maior exemplo de como a modernidade mudou os hábitos de consumo e lazer (PEREIRA et. al., 2013, p. 10)

Com a chegada das redes de multiplex no país – a primeira foi inaugurada pela Cinemark em 1997 (BALLERINI, 2012) –, há uma mudança no campo do cinema nacional que reflete diretamente a noção de entretenimento, que passa a ser mais calcada na logística mercantil própria desses espaços comerciais e do capital estrangeiro. Essa transição tende a se aproximar do tipo de consumo da classe média no país, impulsionada por hábitos que exigem mais segurança e comodidade. Resulta, pois, que a própria representação do cinema para o grande público passa a dialogar com esse tipo de consumidor e seus anseios. Assim, em uma sociedade de classes, como aponta Williams (2011), as formas técnicas tidas como amplificadoras e duráveis atestam uma seleção natural: “A amplificação pode ser, e quase sempre é, altamente seletiva; apenas algumas vozes são amplificadas” (p. 82).

Tal como em outros setores da economia, o processo desigual de modernização no Brasil inferiu numa organização social e política de “dependência externa (de bens e tecnologia), concentração na região Centro-Sul do país, concentração de renda, etc.” (QUEIROZ, 2002, p. 48). No campo do audiovisual, isso implica pensar um ambiente gerido ideologicamente pelos valores, padrões e hábitos da cultura norte-americana, modelo que passa a planar de maneira mais sistêmica no mercado.

O cinema realizado para ser exibido nas salas comerciais, esse com perspectivas de alcance de grande público, deve considerar estas questões na hora de sua realização. Isso porque o espaço do filme e as mudanças do público consumidor do cinema nacional interferem diretamente no espaço fílmico e na recolocação de sua visualidade. Estando o filme ocupando um novo espaço, coube ao cinema nacional se reinventar em termos de representação. No atual contexto, e dentro de um ambiente tal como o shopping center, voltado a uma classe média consumidora, não cabe mais a estética subdesenvolvida típica do Cinema Novo brasileiro. Até mesmo os filmes de favela, marco de um discurso sobre o proletariado, passa por uma estetização, ganhando um tom asséptico que agrada ao novo público do cinema brasileiro.

A classe média surgiu no Brasil nas primeiras décadas do século XX, acompanhando várias mudanças na sociedade, como a aceleração da urbanização e da industrialização, o modernismo e novas tecnologias de comunicação e transporte (ORTIZ, 1994) – realidade até então pouco explorada no cinema brasileiro. Com a mudança das salas de rua para os multiplex dos shopping centers, com telas maiores, melhores sistemas de som e imagem, e conforto, características que contribuíram para o aumento dos preços dos ingressos e a elitização do consumo, o grande público

consumidor da sétima arte passou a ser aquele com mais recursos financeiros (SELIGMAN, 2009; BAHIA, 2009). Assim, o mercado precisou se adaptar ao contexto, fazendo emergir um tipo de produção que dialogasse mais com esse tipo de espectador, principalmente os dos grandes centros urbanos, afeitos e apreciadores assíduos da teledramaturgia brasileira e do cinema hollywoodiano que, desde o pós-Primeira Guerra mundial, domina absolutamente o setor de exibição local.

Daniel Filho está atento a essas referências, tanto que utiliza não apenas códigos e convenções da TV em seus filmes, como faz uso de referências clássicas para compor suas obras, como anteriormente explorado, desenvolvendo, com isso, narrativas híbridas e confortáveis ao espectador comum.

Tal como as telenovelas, seus filmes carregam uma espécie de reencantamento do contexto da representação (JAGUARIBE, 2007), anulando as contradições e os conflitos em função do belo, do limpo¹⁰², do bem-sucedido e do harmônico – uma visão romântica que havia sido substituída pelo realismo, movimento fincado no detalhamento do real e na apresentação das coisas de modo mais verossímil, própria do Cinema Novo¹⁰³. De certa forma, restaura-se, com isso, o pensamento ideológico presente desde o início da televisão brasileira, base de Daniel Filho, uma vez que o meio foi construindo um distanciamento em relação às questões sociais, enfatizando uma imagem idealizada incompatível com a realidade social, cultural e econômica de seu povo: “desse país, da telinha, questões fundamentais passavam longe ou assumiam formas amenizadas. Criava-se, em detrimento do Brasil real, uma imagem” (BARACHO, 2007, p. 5).

Como aponta o diretor de arte Marcos Flaksman, em entrevista cedida a autora (Anexo C), o espaço fílmico da franquia *Se eu fosse você*, por exemplo, não é real, não faz parte da vida cotidiana das pessoas, ainda que pertença ao imaginário cinematográfico, tornando-se assim, verossímil, crível. Sobre o assunto, referindo-se às mudanças em relação ao espaço na televisão, Filho afirma (FILHO, 2003, p. 255): “a cenografia foi evoluindo e o acabamento melhorando. Descobrimos um formato que não é uma coisa real, porque a gente está contando uma ficção, mas que tem elementos realistas que tornam aquilo uma verdade”. Dessa forma, no que tange aos espaços de suas

¹⁰² Contrastando com o modelo da antiestética discutido por Rossini (2007), onde os filmes trabalham estruturas técnico-narrativas sujas, escatológicas, abjetas.

¹⁰³ Não por acaso, como aponta Bernardet (1995), os filmes nacionais, entre as décadas de 1950 e 1980, vão trazer à tona uma representação da TV como um meio manipulador e distante do contexto dos brasileiros, fazendo o que há pouco se dizia da própria televisão, ao promover, segundo ele, paraísos artificiais que disfarçavam os horrores e as mediocridades do cotidiano.

tramas, “não há necessidade de serem verdadeiros aos olhos do homem: os cenários devem ser verdadeiros ao olho da câmera” (FILHO, 2003, p. 260).

Ainda sobre o assunto, o diretor afirma gostar de trabalhar com uma organização espacial que permita que a câmera e a equipe possuam pelo menos duas vezes mais espaço que o cenário e, ainda, que este seja um complemento da narrativa, não devendo se sobressair para evitar prejuízos à ação dramática (FILHO, 2003). Essa noção espacial se soma aos demais elementos de seu modelo de produção, onde impera o alto nível de profissionalização e a produção de faixa etária livre, realizados com recursos de leis de incentivo fiscal, de uma maneira ágil, em sua maioria explorando o cômico e o apelo popular de grandes estrelas da televisão.

Sobre a relação com a TV, Nonato Estrela chega a pontuar que a diferença entre os meios é de cunho dramatúrgico, fazendo a analogia da novela como uma carta, onde é possível se alongar no conteúdo, detalhando-o, da série como um bilhete e do cinema como um telegrama: direto, objetivo: “Porque uma luz dramática ou uma luz alegre, ou um amanhecer, anoitecer, entardecer, um interior dia, um exterior noite sempre será no cinema ou na televisão da mesma forma”, como destaca o diretor de fotografia (Anexo D). Nesse sentido, Daniel Filho em entrevista à autora (Anexo A) chega a citar, inclusive, a produção audiovisual para o setor de *streaming* como dentro desse contexto de articulação próprio do contexto.

Sobre o assunto, Felipe Muanis (2014) ratifica:

Nossa cultura do audiovisual, em que se vive de uma forma cada vez mais ampla, abrigando a televisão, o computador e até os videogames, tudo se cruza, tudo se consome. Tais cruzamentos, em um mundo de mercado globalizado, potencializam uma ligação histórica do cinema com o mercado, onde o lucro é o que importa. Mais dinheiro o filme fará se for mais visto, se extrapolar, portanto, as fronteiras do próprio mercado regional e puder ser aceito em outros mercados, desterritorializando-se. Para isso, ele deve, como os publicitários falam, manter suas curiosidades nativas, dentro de uma estética e uma narrativa que se comunique em diversos lugares (MUANIS, 2014, p. 25)

Essa visão alimenta uma aproximação não apenas com o modelo de produção, mas também com a estética televisiva, tal como o efeito de reencantamento anteriormente apontado – como é possível perceber nas imagens abaixo destacadas quanto à representação espacial nos filmes de Daniel Filho, em especial em relação à casa do casal protagonista de *Se eu fosse você* (2006), mais especificamente no tamanho e na

imponência dela. Para Maria Acaso (2009), o tamanho é uma das ferramentas de configuração da linguagem visual e, no caso, compõe o que a autora denomina de efeito de notoriedade, na medida em que sua grandeza e opulência faz da representação uma espécie de espetáculo, elemento por si só distanciado do cotidiano.

Figuras 43 e 44: A casa de Helena e Cláudio em *Se eu fosse você* (2006)



Fonte: DVD do filme

Diferente de uma tradição do cinema brasileiro calcado na apresentação das diferenças de classes, dos conflitos sociais existentes em uma grande metrópole como a do Rio de Janeiro, a cidade e os demais espaços apresentados de modo geral em todo o cinema de Daniel Filho, ou mais especificamente na franquia *Se eu fosse você* (2006; 2009), reflete o estado de leveza e de descontração – algo que já se podia observar nos filmes estrangeiros que abordavam a cidade, isto é, um local onde até se pode apontar contrastes desde que não se evidencie antagonismos (FREIRE-MEDEIROS, 2005).

Sobre a casa dos personagens protagonistas da franquia, Marcos Flaksman (Anexo C) chegou a comentar que se trata de exemplos típicos de um cinema, a dita comédia romântica, que pode se passar em qualquer lugar. Longe de uma representação que associe o Rio de Janeiro aos conflitos sociais, à violência e à favela, ao qual o público contemporâneo se acostumou após *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), principalmente, os filmes parecem explorar uma espécie de higienização da cidade. Perde-se, assim, nos conflitos das tramas, mas ganha-se em beleza e requinte, o que, somado a outros elementos, parece contribuir para alcançar o público alvo e obter retorno de bilheteria relevante. E como complementa Cris D'Amato (anexo B) reflete o tipo de cinema que eles sabem e querem fazer: um cinema que fala do lúdico, da brincadeira e

do sorriso que o público anda perdendo em contato com uma realidade cada vez mais violenta.

Ainda assim, diz Daniel Filho em entrevista (Anexo A): “para mim é muito mais fácil falar do Rio de Janeiro do que falar do Nordeste. E eu gosto de ter o domínio do local que eu estou falando, mesmo que seja para fazer uma coisa muito boba, como são as comédias. Eu acho que é bom a gente ter o domínio, a não ser quando você passa para uma coisa mais caricata”¹⁰⁴. Como um sujeito de uma classe privilegiada, esse é mais um elemento que revela seu cinema como reflexo de seu lugar de fala (RIBEIRO, 2017).

Ainda que a *mise-en-scène* e a construção temporal dos filmes possam ser verossímeis – tendo em vista os aspectos materiais e a estruturação do tempo em função do ‘efeito de troca’ entre as personagens, no caso da franquia em destaque -, os filmes se afastam do realismo enquanto estética cinematográfica na medida em que constroem representações que ocultam localizações geográficas, que padronizam sujeitos e ações. Assim, como afirma Beatriz Jaguaribe (2007, p. 24-25), “no reencantamento, a modernidade cultural oferece cenários de deleite no fetiche das mercadorias, nas seduções publicitárias, na cultura do espetáculo e do entretenimento”.

O espaço da casa acaba condensando no cinema de Daniel Filho as propostas intimistas abordadas por seus personagens. Os ambientes da casa materializam, pois, as premissas pessoais das tramas, sempre resgatando contextos de classe média e opulência visual, como também pode ser percebido em *A Partilha* (2001), onde quatro irmãs vendem o apartamento da mãe em uma área nobre no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro.

¹⁰⁴ A ambientação de seus filmes quase sempre é cidade do Rio de Janeiro. Mas vale ressaltar que, como aponta Carlos Alberto Correia (2015, p. 33-34), no deslocamento espaço-temporal de Daniel Filho em relação à obra *O Primo Basílio*, do português Eça de Queiroz, o diretor optou pelo contexto de São Paulo “pois em sua visão a sociedade local paulista da década dos anos de 1950 era mais convencional, fechada; a cidade ainda mantinha os títulos de conde, príncipe e quanto à classe média, ainda era subdividida em pobre e ascendente. Além disso, para ele, o Brasil dos anos de 1958 mantinha uma certa ingenuidade e um rigor moral que combinavam com a história”.

Figuras 45 e 46: Imagens do filme *A Partilha* (Daniel Filho, 2001)

Fonte: DVD do filme

Essa ambiência pode ser percebida também em *Confissões de Adolescente* (2014). Sobre esse filme, vale salientar a fala de Flaksman (Anexo C): também enaltecendo o espaço da casa, o diretor de arte aponta para o fato de o filme não precisar justificar como um pai em crise, solteiro, mora em um lugar tão grande, pois a ficção o permite recriar a narrativa apenas sugerindo certas respostas. Para ele, não era necessário justificar, mas era imprescindível um espaço amplo que desse mobilidade aos atores e às câmeras, além de precisar ter, novamente, a Barra da Tijuca como referência externa para o filme. Ele explica: “não é o real porque eu posso inventar trezentas histórias do porquê de aquele cara estar lá, entendeu? Era da mãe dele, era do tio dele, ele ganhou um dinheiro e perdeu, [...] tanto que ninguém pergunta. Essas coisas não fazem parte da história que está sendo contada” (FLAKSMAN, Anexo C).

No entanto, diferente de outros filmes – como *Se eu fosse você* (2009) e *Sorria, você está sendo filmado* (2015), que não trazem muitas referências da cidade, concentrando-se em ambientes fechados que apenas levemente pontuam a cidade do Rio de Janeiro como cenário -, *Confissões de Adolescente* evidencia um imaginário juvenil da capital carioca, sempre ensolarado e repleto de trechos onde a natureza e a beleza da cidade se evidenciam através da orla de Copacabana, do Cristo Redentor e até mesmo do bairro da Tijuca, do município de Niterói, onde a personagem da Tina (Sophia Abrahão) mora.

Figuras 47 a 50: Imagens do filme *Confissões de Adolescente* (Daniel Filho e Cris D'Amato, 2014)



Fonte: DVD do filme

Comparando sua filmografia no período da contemporaneidade, embora os filmes de Daniel Filho perpassem a atmosfera do Rio de Janeiro, há sempre um jogo entre mostrar e ocultar, onde a sugestão atua mais forte do que a obviedade. Com poucos registros diretos a símbolos cariocas mundialmente conhecidos, o Rio de Janeiro de sua filmografia encontra-se no cotidiano das relações, no sotaque, nas ruas ou mesmo em detalhes dramaturgicos, como acontece em *Sorria, você está sendo filmado* (2015). Nele, os próprios personagens falam sobre a cidade, evidenciando a relação do personagem morto com a Rede Globo de Televisão, que tem sua sede na capital carioca.

Figuras 51 e 52: Imagens do filme *Sorria, você está sendo filmado* (2015)



Fonte: DVD do filme

Como aponta Nonato Estrela (Anexo D), o cinema de Daniel Filho explora de fato histórias próprias da classe média, pois é um tipo de cinema voltado para os comportamentos humanos, não para questões ou desigualdades sociais – embora dentro de uma discussão sociológica esses dois eixos estariam certamente relacionados e codependentes. Trata-se sempre, como destaca Flaksman, de uma recriação do real:

O real para nós é um ponto positivo, o real permeia o tempo todo, mas ele não é o fim. Ele é o meio. Então a gente se baseia em espaços reais, em situações reais, em pessoas reais, mas elas são recriadas ficcionalmente. Tudo no cinema de ficção é recriado ficcionalmente. Se você quiser fazer documentário você vai fazer documentário! Documentário é uma outra coisa, a câmera se comporta de uma outra maneira, e de uma certa maneira o documentário tem que se confrontar com a realidade bruta, nua e crua, você não tem como escapar porque você está mostrando isso exatamente, na lata (Anexo C)

Se, como sugere Maria Helena Braga e Vaz da Costa (2013), o espaço fílmico é imagem e símbolo, construção e discurso, o jogo entre mostrar o óbvio e ocultar referências geográficas enaltece a tendência de Daniel Filho em concentrar seu discurso no âmbito do privado, das relações e dos comportamentos sociais, e não de conflitos políticos e complexos da contemporaneidade. Explora-se, pois, o espaço da casa, a vida íntima dos protagonistas, de modo a confrontar-se com a dimensão do doméstico – característica também apontada por Seligman & Santos (2007). Dessa forma, as referências espaciais e contextuais parecem ter importância secundária muitas vezes. Ao tratar temas de relevância social, mas a partir de um microcosmo quase sempre pautado nas relações familiares e em espaços fechados, Daniel Filho investiga os corpos como

espaço de significação, fazendo da *mise-en-scène* apenas uma moldura para a trama que perpassa e reproduz espacialmente os discursos, por vezes hegemônicos.

Tudo isso através, principalmente, da comédia, de uma câmera tida como invisível (FILHO, 2003) – o que Ismail Xavier (2005) denomina de princípio da transparência narrativa -, e com escolhas técnicas que fragmentam os espaços diegéticos, parecendo insinuar que a trama pode se passar em qualquer lugar. Segundo o cineasta, “eu fragmento o espaço e o espectador o monta na sua cabeça. Quarto é quarto, banheiro é banheiro, sala é sala, cozinha é cozinha. Não precisa mostrar a ligação de um com outro. Gosto de trabalhar com mais espaço para câmera e menos cenário” (2003, p. 257), o que contribui para que este não precise ser realista em si, apenas que proporcione certa verossimilhança ao público.

O público, nesse sentido, acostumado ao consumo diário de TV e habituado à linguagem do espaço privado da representação, identifica no cinema de Daniel Filho códigos reconhecíveis. Desde o neorealismo italiano, pós Segunda Guerra Mundial, os espectadores passaram a ver a rua como cenário do cinema independente, de baixo orçamento e linguagem realista; já o estúdio configurou-se como o espaço do lúdico, do sonho, onde se apresentam cenários bonitos, agradáveis, compatíveis com atmosfera de consumo dos shoppings centers.

Se até então era comum o cinema, enquanto modelo de produção e de representação, influenciar a televisão – o próprio Daniel Filho foi convidado para fazer nas telenovelas da Rede Globo aquilo que costumava fazer nos cinemas (FILHO, 2003) -, a partir do final dos anos 1990 essa lógica, em parte, se inverte, uma vez que a TV passa a gerar mão-de-obra qualificada para o cinema, dando um frescor às produções contemporâneas do campo. Esse momento, como aponta Silva (2009), é marcado “pela expansão acelerada das empresas e corporações que operam com tecnologias, mídias e conteúdos” (p. 60), fazendo com que a indústria do cinema perca certa autonomia na medida em que passa a ser inserida dentro da lógica da indústria audiovisual, que integra a indústria do entretenimento e o complexo da indústria cultural (SILVA, 2009).

Com isso, fomenta-se a possibilidade de enfim estruturar uma indústria para o cinema brasileiro, aproximando o cinema de um modelo de produção em diálogo com outras linguagens e mídias, como com a televisão e a publicidade, realidade que permite a constante produção de Daniel Filho e o desenvolvimento de seu estilo cinematográfico.

3 . A DEFINIÇÃO DE UM ESTILO CINEMATOGRAFICO

O terceiro capítulo da tese trata sobre a constituição do estilo cinematográfico de Daniel Filho na contemporaneidade. Para tal, aborda-se a relação com o gênero da comédia, principal representante de sua recente produção; o universo feminino em seus filmes, elemento que tem servido como instrumento para compor estratégias tanto de produção quanto de representação; e, por fim, o processo de aproximação e convergência com o contexto da web e da produção de *streaming*, demonstrando um movimento de Daniel Filho no intuito de criar marcas de distinção no campo do audiovisual nacional.

3.1 - Cinema de gênero [ou a trajetória de uma noção de humor nas comédias românticas de Daniel Filho]

Como pontuado anteriormente, o conceito de *estilo*, aplicado às discussões sobre a narrativa ficcional, é trabalhado nesta tese a partir dos apontamentos de David Bordwell (2013; 2006; 1997). Segundo o autor, que pensa a estrutura narrativa do cinema como formal e autônoma, o estilo consiste no caráter técnico utilizado para desenvolver o argumento da narrativa, isto é, o modo de enunciação, as estratégias escolhidas pelo diretor para dar vida à história do filme. Para ele, enquanto o argumento é o sistema dramaturgico que organiza os acontecimentos da história e a exposição dos assuntos, o estilo seria a especificidade técnica do princípio argumentativo, referente ao processo prático de composição do filme.

Ainda que seja possível traçar certas características estilísticas em uma única produção, o ideal é entender o estilo como um conjunto de princípios que vai se delineando ao longo da filmografia de um diretor. Sendo assim, a partir da análise do modelo de produção de Daniel Filho no cinema contemporâneo, é possível definir seu estilo e entender melhor sua forma de atuação, sua posição e influência exercida no atual campo do cinema brasileiro.

Já vimos alguns elementos importantes da filmografia de Daniel Filho que contribuem para compor seu estilo na sétima arte. É o caso, por exemplo, de explorar a repetição de certos profissionais na formação de suas equipes, o que agiliza seu modelo de produção; de estabelecer parcerias com grandes distribuidoras, além da coprodução com a Globo Filmes, uma das maiores empresas do ramo atualmente – criando um diferencial no campo do cinema nacional contemporâneo; de atuar de maneira

centralizada no que tange às tomadas de decisão, já que acaba ele mesmo sendo responsável por diferentes funções nos filmes; e de definir o Rio de Janeiro como principal cenário de suas tramas, compondo um imaginário carioca, ao mesmo tempo em que anula as marcas exteriores da cidade, em especial as desigualdades sociais, na medida em que se volta essencialmente para tramas comportamentais e microcósmicas da classe média.

Outro elemento de seu modelo de produção, indispensável para a elaboração de seu estilo como diretor, é o modo como Daniel Filho trabalha com os gêneros cinematográficos, em especial a comédia.

O gênero cinematográfico constitui-se como um processo de repetição de códigos e convenções que promove certa identificação e conduz o público a acionar suas memórias culturais ao entrar em contato com o filme via fruição ficcional (RAMOS, 1993). Segundo Thomas Schatz (1981), trata-se, de fato, de um contrato entre diretores e o público, onde as expectativas são definidas, podendo ser supridas ou contestadas a depender do efeito que se queira incidir sobre o espectador. Para o autor, o gênero permite as transformações de eventuais códigos, fazendo evoluir o que se entende por uma produção de western ou de comédia, por exemplo, mas o filme de gênero é típico produto que atende às expectativas geradas neste contrato, por meio da manutenção de suas regras, seus componentes e funções, construindo noções específicas sobre ações, atitudes, personagens ou lugares (SCHATZ, 1981).

O estudo da teoria dos gêneros passa a vigorar sistematicamente nos anos 1960, inicialmente preso a uma bibliografia própria do campo literário, mas depois, atendendo às especificidades da sétima arte, através de referências que sustentam as particularidades da linguagem cinematográfica, como aponta Rick Altman (2000). Segundo o teórico, o gênero cinematográfico é uma categoria que põe em contato múltiplos interesses, já que formula a produção e determina as leituras do público. Nesse sentido, ele pode ser visto como um esquema básico que precede, programa e configura os modos de produção da indústria; uma estrutura sobre a qual os filmes estão constituídos; uma categoria fundamental para as decisões nos processos de comunicação que envolvem distribuidores e exibidores; além de um contrato onde são regidas e fomentadas as expectativas do público em relação ao que consome (ALTMAN, 2000). E isso porque, como aponta André Bazin (2014, p. 131), “o cinema não pode existir sem um mínimo (e esse mínimo é imenso) de audiência imediata. Mesmo quando o cineasta afronta o gosto do público,

sua audácia só é válida quando se pode admitir que o espectador está equivocado sobre aquilo que deveria gostar”.

Para Laurent Jullier e Michel Marie (2007), cada gênero cinematográfico sugere um esboço de criação e expectativas próprias, por vezes determinado mais pelo conteúdo do que pelo estilo dos filmes, ainda que o estilo tenha importância nesse processo. Como ressaltam os estudiosos, depois da absorção da tecnologia do som, a indústria hollywoodiana passou a fazer uso do sistema de gênero para difundir e padronizar a linguagem cinematográfica, criando fórmulas que organizavam o mercado e acomodavam o público diante do reconhecível. Sobre o assunto, Arlindo Machado (2000) afirma:

*Gênero é uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar ideias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras. Num certo sentido, é o gênero que orienta todo o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio, pois é nele que se manifestam as tendências expressivas mais estáveis e mais organizadas da evolução de um meio, acumuladas ao longo de várias gerações de enunciadores. Mas não se deve extrair daí a conclusão de que o gênero é necessariamente conservador. Por estarem inseridas na dinâmica de uma cultura, as tendências que preferencialmente se manifestam num gênero não se conservam *ad infinitum*, mas estão em contínua transformação no mesmo instante em que buscam garantir uma certa estabilização. O gênero sempre é e não é ao mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo [...]. Nisto consiste a sua vida” (MACHADO, 2000, p. 68-69)*

O desenvolvimento da segmentação dos gêneros cinematográficos como resultado de uma lógica industrial se iniciou nos Estados Unidos no pós-Primeira Guerra Mundial, em função de mudanças não apenas tecnológicas, mas sociais. Segundo Muanis (2014), a guerra transformou o tecido social do país, exigindo que as mulheres assumissem o mercado de trabalho, capitalizando esse público. Com o público feminino ganhando dinheiro, o consumo de cinema no período aumentou entre elas, o que gerou uma reorganização do mercado para atender às suas expectativas específicas, contribuindo, por exemplo, para o aumento do espaço do melodrama e, posteriormente, do musical. Isso justifica o fato de o autor afirmar que a experiência dos gêneros cinematográficos é uma experiência efetivamente feminina, colocando o cinema como um elemento de

complementação e construção de mitos como sistema de comunicação própria dessa sociedade¹⁰⁵.

Assim, os gêneros cinematográficos são fórmulas criadas para alcançar especificamente cada tipo de público, através de estruturas que atendam às suas expectativas (MUANIS, 2014). Para isso, seus códigos e convenções foram constantemente testados até chegar a modelos aceitos pelos espectadores. Não por acaso, com a consolidação da indústria, os estúdios hollywoodianos passaram a substituir o produtor central por produtores especializados em cada gênero, otimizando custos, modelos de produção, linguagem e narrativa, padronizando os filmes e fomentando seu consumo (MUANIS, 2014; SCHATZ, 1991).

O cinema brasileiro não tem uma tradição industrial de cinema de gênero consolidada – ao menos não nos moldes como se estruturou em Hollywood. Ao longo de sua história, seus diversos ciclos de produção cinematográfica acabaram fomentando filmes amparados muito mais em estéticas autorais do que em uma logística industrial, embora o desejo de consolidar uma indústria independente e forte esteja presente desde o início da sétima arte no País. O que mais chegou próximo dessa perspectiva foi a comédia, que em diferentes momentos histórico-político e cultural alimentou o interesse do grande público, motivando-o a ir às salas de exibição¹⁰⁶.

Segundo Sonia Cristina Lino (2000), a exploração do gênero da comédia se iniciou de maneira sistemática em meados da década 1930, passando a constituir o humor, a ironia e a irreverência como características do espírito nacional, de modo a sensibilizar e fomentar um público aberto às produções nacionais. Nesse período, as primeiras iniciativas estatais são empreendidas no campo, fazendo com que o crescimento da industrialização diminuísse o caráter artesanal próprio do cinema realizado anteriormente, seja na Bela Época do cinema brasileiro, entre 1908 a 1911, cujo diálogo entre produção, distribuição e exibição permitiu o aumento de realizações e certa abertura no escoamento dos filmes, alcançando consideravelmente o público; seja durante os anos 1920, quando se observou a efervescência de alguns polos regionais de cinema, como os de Recife/PE e Pelotas/RS (GOMES, 1996).

¹⁰⁵ Ainda que a sétima arte tenha se desenvolvido ao longo dos tempos para o deleite do olhar masculino (MULVEY, 1983).

¹⁰⁶ “Os filmes de comédia apareceram no início do século 20 na França, com produções da Pathé. A partir de 1912, o gênero ganhou espaço nos Estados Unidos e, desde então, ganhou diversas facetas – do humor pastelão característico do cinema mudo à perspicácia da comédia de costumes. Atualmente, produções do gênero são uma constante na lista dos títulos com maior público no mercado de salas” (RUY, 2011, p. 115)

A comédia passa a se destacar nacionalmente entre as décadas de 1930 e 1950 muito em função das chanchadas desenvolvidas pelas Produções Cinédia e, principalmente, pela Atlântida Cinematográfica, produtoras responsáveis pela consolidação das comédias musicais de forte apelo popular que marcaram decisivamente a produção nacional com estratégias fílmicas muito específicas, tais como a paródia (MEIRELLES, 2005). Há, ainda, outras características das comédias do período, como: precariedade nacional por meio das sátiras; a inversão de valores, próprio do carnaval; a relação com a cultura do rádio, mídia na época hegemônica no País; além da figura do malandro tipicamente carioca como elemento de mediação entre as classes sociais, sendo estes protagonizados por atores oriundos do rádio e que passaram a compor um imaginário artístico e estético também no cinema, como Oscarito, Grande Otelo, Ankito e Zé Trindade (LINO, 2000). Daniel Filho fez parte da construção desse modelo brasileiro de comédia, tendo em vista que, em seus primeiros trabalhos como ator de cinema, entre 1955 e 1963, trabalhou com alguns dos principais humoristas nacionais, como Amácio Mazzaropi, Zé Trindade, Chico Anysio e Oscarito, como explorado anteriormente.

A comédia se apresenta como um gênero com muitas subdivisões e que historicamente esteve presente no cinema de grandes bilheterias, e o riso é condição constituinte desse gênero, efeito esse alcançado por diferentes vias (BERGSON, 1980). Hoje, no Brasil, ele ocupa um lugar de destaque no cinema *mainstream*, dialogando com as premissas estéticas da televisão e destinando-se a um público burguês (SELIGMAN & SANTOS, 2007).

É dentro dessa nuance que a produção de Daniel Filho se destaca. Como aponta a tabela abaixo, dos dez filmes lançados pelo diretor entre 2001 e 2015, sete (70%) são comédias, o que faz esse o principal gênero de sua cinematografia, contribuindo para marcar seu lugar de fala no campo do cinema nacional.

Tabela 6: Gênero e Bilheteria dos Filmes de Daniel Filho Lançados entre 2011 e 2015

	Filme	Ano	Gênero	Bilheteria
1	Sorria, você está sendo filmado	2015	Comédia	39.548
2	Confissões de adolescente – o filme	2014	Comédia	816.971
3	Chico Xavier	2010	Drama	3.413.231
4	Tempos de Paz	2009	Drama	95.792
5	Se eu fosse você 2	2009	Comédia romântica	6.112.851
6	O Primo Basílio	2007	Drama	838.726
7	Se eu fosse você	2006	Comédia romântica	3.644.956
8	Muito gelo e dois dedos d'água	2006	Comédia	509.098
9	A Dona da História	2004	Comédia dramática	1.271.415

10	A Partilha	2001	Comédia dramática	1.449.411
----	------------	------	-------------------	-----------

Fonte: a autora, a partir de dados da Ancine.

Sobre o universo cinematográfico, como afirma Daniel Filho (FILME CULTURA, 2010), suas referências são diversas: comédias, filmes de faroestes e policiais, melodramas, etc. Embora admita que tenha apreendido o *timing* industrial com a produção hollywoodiana e, sobretudo, com o cotidiano da televisão brasileira, suas principais referências do gênero cômico são as comédias italianas de costumes, e não as americanas, como aponta o diretor (ibidem, 2010).

Entre as comédias lançadas por Daniel Filho, a sequência *Se eu fosse você* (2006) e *Se eu fosse você 2* (2009) é a que alcançou maior retorno de público, tornando-se referência em sua cinematografia, e constando entre os filmes nacionais de maior repercussão no país na contemporaneidade – o sucesso abriu as portas, ainda, para uma série homônima lançada pelo canal fechado Twentieth Century Fox do Brasil, em 2013. Os filmes narram a história do casal Helena (Glória Pires) e Cláudio (Tony Ramos), ela regente de coral infantil, ele publicitário, que trocam de corpos por um determinado tempo, passando a exercer o papel social do outro em diferentes situações cotidianas, fato que conduz os protagonistas a redescobrirem a admiração mútua, restaurando o amor entre eles.

Em *Se eu fosse você* (2006), a dimensão do cômico se inicia justamente com a situação extraordinária da troca dos corpos. Com o processo de aprendizado do outro, ao exercer o papel do parceiro nas atividades do lar e no trabalho, o filme gera o que Henri Bergson (1980) denomina de comicidade das formas, onde a caricatura é um elemento chave. Como diz o autor (1980, p. 21), “automatismo, rigidez, hábito adquirido e conservado, são os traços pelos quais uma fisionomia nos causa riso”, ganhando ainda mais intensidade quando buscamos atribuir uma causa profunda e relacioná-la a um desvio fundamental da pessoa.

Dentro de um contexto de produção de massa, onde o alcance do público é premissa basilar¹⁰⁷, Daniel Filho opta pela exploração de uma temática cômica muitas vezes abordada anteriormente. Como abordei em situação anterior (Rossini et al, 2016), a trama que envolve trocas de corpos é bem conhecida do público, em especial pelas

¹⁰⁷ Vale destacar que em entrevista à revista Filme Cultura (2010) o diretor afirmou que o sucesso não é algo ruim, e que chega a ficar deprimido quando o filme não alcança o público almejado, já que vem de uma tradição teatral onde, por excelência, o produto só existe na medida em que é visto pelos espectadores.

versões na indústria hollywoodiana. Exemplos disso são os filmes *Um dia muito louco* (Gary Nelson, 1976), *Uma sexta-feira muito louca* (Mark Waters, 2003), *Tal pai, tal filho* (Rod Daniel, 1987) e *Flertando com o inimigo* (Megan Simpson Huberman, 1996). A própria condição de sequência é resultado de uma lógica de industrialização da cultura, onde a padronização das formas de sucesso se faz mais intensa. A reciclagem e o conforto do conhecido se mostram, então, como um negócio lucrativo para a indústria do cinema *mainstream*, passando a exigir mais do carisma do elenco e da adequação da temática às situações da cultura na qual o filme se insere.

Nessa proposta de gênero, a reciclagem de tramas pode ser entendida como um elemento de reificação, isto é, de coisificação do mundo contemporâneo, resultado da automatização da sociedade na fase do capitalismo liberal (LUKÁCS, 2012). Em um contexto de rapidez e fluidez sem precedentes, os processos tornam-se cada vez mais massificados, e a eliminação de suas particularidades e interações coisifica os modos de expressão e de relações entre as pessoas. Diante disso, as fórmulas são renovadas com poucas novidades, fazendo uso de precedentes de sucesso. Alimentando o setor do entretenimento, a reificação de assuntos, abordagens e personagens se transforma em estratégia potencializadora do sucesso dos produtos da indústria cultural frente ao grande público, o que ocorre com a franquia *Se eu fosse você*¹⁰⁸.

Isso só é possível porque, como aponta Bergson (1980, p. 13), o riso implica em cumplicidade, afinal, “não desfrutaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco. [...] O nosso riso é sempre o riso de um grupo”. Calando a racionalidade oriunda da emoção, o riso é o elemento base de um cinema voltado ao entretenimento passageiro e, ainda que se comporte como um gesto social, é trabalhado por Daniel Filho de modo a explorar muito mais os meandros particulares de um casal de classe média do que de uma realidade social – como sugere Bergson (1980, p. 76) “a medida em que a nossa atenção se aplica ao gesto e não ao ato, estaremos no reino da comédia”.

Em uma narrativa que explora o sobrenatural, essa transição se faz, como aponta Tietzmann (2014, p. 09) sobre *Se eu fosse você 2* (2009), através dos efeitos visuais, que “servem para firmar um acordo com o espectador: a partir de sua presença nas telas as

¹⁰⁸ Vale notar que isso não é algo específico ao universo da comédia. Desde meados dos anos 2000 discute-se que a indústria do cinema, em especial a estadunidense, encontra-se em uma crise de criatividade, recorrendo excessivamente às franquias e adaptações, como apontou em entrevista o teórico e roteirista Syd Field ao G1. Informação disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/hollywood-esta-em-crise-de-criatividade-diz-syd-field-anzgpv40dksuvz1edayev88cu>. Acessada em: 28/02/2018.

plateias deveriam aceitar o fantástico como algo possível, abrindo espaço a partir dali para o desenvolvimento da história e a química do elenco”. Afinal, “quando certo efeito cômico derivar de certas causas, quanto mais natural a julgarmos tanto maior nos parecerá o efeito cômico” (BERGSON, 1980, p. 16). Dessa forma, ambos os filmes exploram gestos e movimentos caricaturais, dentro de um contexto onde o riso é fruto de uma repetição de palavras que reverbera ações nos corpos dos personagens.

Ao tratar a comédia de costumes fundamentada no cotidiano de personagens burgueses, como destacam Seligman e Santos (2007), Daniel Filho explora a comicidade como poucos na contemporaneidade, contribuindo para o crescimento do gênero no atual cinema brasileiro. Partindo do pressuposto de que é preciso aprimorar o produto sem alterar sua base (FILHO, 2003), deixando para o espectador certo conforto, seu estilo pressupõe, ainda, outras características em relação ao humor.

A primeira delas é a agilidade. Acostumado às rápidas produções televisivas, principalmente àquelas dos seus primeiros anos, quando ao vivo, Daniel Filho desenvolveu um método de trabalho fixado no primeiro *take*. Como afirma o diretor: “Não gosto de repetições. Isso não significa que não ensaie tantas vezes quanto for necessário [...]. Deixo toda a equipe preparada para que valha o primeiro plano, a primeira vez. Isso tem um fator psicológico muito grande” (2003, p. 191). Tal princípio foi transposto de maneira natural ao cinema, até por se tratar de um tipo de arte cara e essencialmente dinâmica. O filme *A Partilha* (2001), por exemplo, teve 60% de suas cenas filmadas na primeira tentativa (FILHO, 2003).

Esse método ganha força no gênero de humor, pois segundo o diretor é impossível contar uma piada da mesma forma mais de uma vez, perdendo a espontaneidade e a naturalidade do artista sempre que a cena precisa ser refeita – coisa que percebeu ainda nos primórdios da televisão, quando trabalhou com Chico Anysio (Anexo A). Contribui para essa prática o fato de Daniel Filho fazer uso, eventualmente, de duas câmeras no processo de filmagem, o que permite que se explore planos diferentes e realize a melhor escolha posteriormente durante a montagem do filme. Como aponta na entrevista que cedeu à autora (Anexo A), ele começou a recorrer a esse método, muito comum no cinema estrangeiro, ainda no filme *O Cangaceiro Trapalhão* (1983), uma vez que, nesse caso, uma das câmeras estava sempre focada em Renato Aragão, estrela do filme, para captar qualquer elemento cômico¹⁰⁹.

¹⁰⁹ O uso das duas câmeras, vale destacar, não se resume aos filmes cômicos. Como apontou Daniel Filho na entrevista, esse método voltou a ser usado por ele na contemporaneidade a partir de *Primo Basílio* (2007).

A agilidade do diretor no *set* de produção se deve, no entanto, não apenas aos muitos ensaios que realiza antes de gravar e ao uso das duas câmeras, mas também ao hábito adquirido de decupar¹¹⁰ suas produções, otimizando o tempo dos demais profissionais envolvidos e, segundo ele, minimizando as tensões próprias desse tipo de empreendimento (FILHO, 2003). Nonato Estrela (Anexo D), inclusive, chegou a comentar que um dos grandes diferenciais de Daniel Filho no campo é sua capacidade de decupar cenas: “eu acho que Daniel é um grande decupador de cenas, ele decupa muito bem, ele posiciona a câmera muito bem. Ele sabe construir as cenas”. A decupagem é a prática de desenvolver esboços visuais prévios à filmagem tomando como norte os ângulos desejados e, como diz Daniel Filho, “ao estipular os movimentos de câmera e os planos através da decupagem, já se está dirigindo” (2003, p. 203). Ele afirma ainda:

Todos os meus seriados, entre eles *Mulher* e *A justiceira*, eram decupados de ponta a ponta. *A vida como ela é* e *Confissões de adolescente* também tiveram esse tratamento. Determinadas cenas de novelas [...] devem ter decupagem. Longa-metragem, eu não concebo sem esse trabalho (FILHO, 2003, p. 202)

A decupagem contribui, ainda, para o melhor uso do espaço e dos atores, favorecendo o ritmo da comédia ao extrair desses elementos a potencialidade dramática exigida na história contada. Muito de sua assertividade nesse processo se deve, como retrata em seu livro autobiográfico (FILHO, 1988), ao fato de desde os sete anos de idade frequentar assiduamente os cinemas, o que lhe dera com o passar do tempo grande repertório imagético: “como diretor, estava imerso no mundo da informação cinematográfica” (2003, p. 116).

Sempre fui uma pessoa que no decorrer da vida estudei minha profissão. Procurei também me informar sobre a vida de diretores, atores, autores, lendo scripts de cinema, lendo livros, sempre com uma sede grande de informação. Hoje, acho que isso foi melhor do que o colégio, porque acabei apreendendo tudo aquilo que o meu corpo precisava. Era como se fosse uma fome física [...]. E tenho uma deformação profissional – não lembro em que época isso começou –, que é a de não conseguir ler nada sem visualizar, nem mesmo notícia de jornal. As palavras, para mim, logo se transformam em imagens; também a música se transforma em imagem. Minha expressão é sempre a imagem. Então, quando leio

¹¹⁰ Como destaca Antonietti (2016), Daniel Filho aprendeu a decupar quando trabalhou como assistente de direção de Jacy Campos, no programa Câmera 1, ainda no início de sua experiência artística na televisão, na TV Tupi.

uma sinopse, ela imediatamente se transforma em imagens, em climas, em cores (FILHO, 1988, p. 242-243)

Diante de seu autodidatismo, Daniel Filho acaba por se fundamentar como um cineasta sem excessos, e essa visão do simples, limpo e objetivo já estava presente nas suas rotinas na televisão. Em seu primeiro livro autobiográfico, *Filho* (1988) afirma, para citar um caso específico, que constantemente utilizava como estratégia sugerir encurtar a trama dos produtos sob sua supervisão artística, obrigando os autores e diretores das obras que produzia a tirar os excessos e enxugar a história, deixando apenas o fundamental. As novelas quase sempre cumpriam o prazo normal, mas a ameaça, segundo o diretor, funcionava para simplificar e dinamizar a obra, o que geralmente resultava em melhor rendimento de audiência. Em seus filmes pode-se observar também isso. Neles não há excessos estéticos, de espaços (ao menos quantitativamente), de personagens ou de efeitos especiais, nem mesmo as tramas oferecem complexidade temática, tudo para que seu consumo seja efetivado pelo maior número possível de pessoas, de uma maneira leve e descontraída, tal como acontece em *A partilha* (2001), *Confissões de adolescentes* (2014) e *Sorria, você está sendo filmado* (2015). Todos com estrutura linear de narrativa, exploração de atuações naturalistas, contextos realistas, uso de poucos espaços e personagens bem definidos.

Essa produção enxuta é resultado também da visão do próprio diretor em relação ao campo do cinema brasileiro. Como afirma Daniel Filho:

A verdade é que fazer um filme é fácil, difícil é o que contar em um filme. Cinema, assim como o futebol, todo mundo entende, mas jogar é que são elas! Eu posso até dizer que eu não sei contar essa história, isso faz parte da gente, da gente se meter a fazer história que não pertence a nossa cultura. Eu digo assim, eu não sei pensar um filme de *science fiction*, porque a nossa cultura não chega... mal a gente consegue fazer um filme passado aqui na portaria da nossa casa. Eu acho que a gente tem o nosso tamanhinho, né, mas não quer dizer que a gente não parta aí para fazer um *science fiction* que anda funcionando tanto. Mas eu nunca me aventurei a cair por lugares que eu achasse que era areia movediça (FILHO, 2018, Anexo A)

Ainda que seja uma referência em termos de cinema de gênero, em especial o de comédia, Daniel Filho chama a atenção, em entrevista, para o fato de que suas escolhas ocorrem, quase sempre, ao acaso. A exceção foi *A partilha* (2001): assim que a peça estreou, o diretor comprou os direitos para sua adaptação para o cinema, chegando a esperar mais de doze anos para a realização do projeto. Os outros filmes foram sendo

indicados a ele por diferentes parceiros ao longo dos anos, como sugere na seguinte fala: “eu não corri atrás do *Chico Xavier*, o *Chico Xavier* que caiu no meu colo. O que eu corri atrás foi de *A partilha*, nem o *Se eu fosse você* eu corri atrás, caiu no meu colo. Então, é aquilo que eu te falei, tem uma porção de coisas, e sorte” (anexo A).

Ainda que aparentemente de maneira aleatória, as decisões artísticas de Daniel Filho como diretor são sempre no universo da ficção, maior vertente do cinema nacional contemporâneo. Segundo dados da Ancine¹¹¹, 64,1% de todos os filmes brasileiros, lançados entre 1995 e 2015, foram classificados como sendo de ficção, demonstrando que quantitativamente esta é a maior fatia de mercado. Ademais, em termos de público é também o recorte de maior apelo popular, já que, segundo a mesma agência reguladora, nenhum documentário figura na lista das maiores bilheterias do período¹¹².

Parte de seus investimentos em comédias se deve, como aponta Filho em entrevista (Anexo A), à própria organização do campo e à pressão dos financiadores, em especial dos seus parceiros do setor de distribuição. Quando perguntado sobre a interferência desses ‘mecenass’ em sua produção, o diretor destacou o fato de só conseguir tirar seus projetos do papel barganhando uma troca com o mercado, onde a principal moeda de interesse são as comédias. Como exemplo, ele destaca o fato de só agora, dez anos depois, começar a tirar do papel o roteiro de *O silêncio da Chuva*, filme em processo de pós-produção. E isso, segundo o diretor, só foi possível por ter se comprometido em contribuir com a filmagem de *Sai de Baixo*, produto baseado no programa homônimo exibido na Rede Globo de Televisão entre 1996 e 2002, criado e dirigido por ele¹¹³.

A posição de Daniel Filho no mercado de filmes, inclusive, se deve a essa relação primária com a televisão. O diretor sabe bem, como apontou em entrevista (Anexo A), que, dentro do campo do audiovisual brasileiro, está vinculado profissionalmente muito mais à sua trajetória na Rede Globo do que ao cinema, mas isso não se deve apenas ao tempo de atuação na TV, e sim ao modo como deslocou seu modelo de produção e concepção estética desta para a sétima arte. Sendo assim, considerando o histórico da tradição do humor no País, a comédia contemporânea desenvolvida por Daniel Filho

¹¹¹ Informações disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2104_0.pdf. Acessadas em março de 2018.

¹¹² Informação disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2105_1.pdf. Acessada em março de 2018.

¹¹³ Além de Daniel Filho, dirigiram o programa: Dennis Carvalho, José Wilker, Jorge Fernando, Cininha de Paula. Informação disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/sai-de-baixo/ficha-tecnica.htm>. Acessada em março de 2018.

agencia a relação com a televisão, estabelecida e firmada no início da Retomada do cinema nacional, como uma espécie de marca de distinção¹¹⁴ para o mercado.

Essa marca, ainda que não se configure como um padrão de qualidade, carrega consigo um poder de atuação e alcance que tem se tornado hegemônica em termos de bilheteria. O hibridismo produtivo e estético entre televisão e cinema, via Globo Filmes e Lereby Produções, articulado essencialmente na figura de Daniel Filho e na exploração do gênero da comédia, configura-se, pois, como um fator de moldagem do mercado, imperando o domínio de certos valores políticos e sociais para o campo do cinema nacional e seus profissionais.

Assim como na época do cinema de estúdio, quando cada organização ficou especializado em um gênero – Universal vinculada ao horror, Warner Bros ao filme de gangster, a MGM aos musicais, a Paramount às comédias; marcando, inclusive as carreiras dos diretores: John Ford e o filme de faroestes, Alfred Hitchcock e os suspenses, Douglas Sirk e os melodramas (BERGAN, 2012) –, Daniel Filho, mesmo diversificando sua atuação no cinema nacional contemporâneo, acabou tendo seu capital simbólico associado às comédias, em especial tratando sobre o universo feminino através de filmes que concentram suas tramas em aspectos como relacionamentos amorosos – *Se eu fosse você* (2006; 2009)¹¹⁵ -; conflitos familiares – *A Partilha* (2001) e *Muito gelo e dois dedos d'água* (2006) -; e sobre as dúvidas e descobertas das mulheres em suas diferentes fases de vida – *A dona da história* (2004) e *Confissões de Adolescente* (2014).

3.2 – O universo feminino: quem são essas mulheres?

A mulher é um elemento decisivo no trabalho de Daniel Filho. A partir dele é possível refletir sobre seu modelo de cinema de maneira abrangente, já que o foco no público feminino tem servido como instrumento para compor estratégias tanto de produção quanto de representação.

Daniel Filho destaca em muitas entrevistas, inclusive à que cedeu a autora (Anexo A), que produz cinema para o público feminino, com questões pertinentes ao interesse dessa parcela da sociedade – o que demonstra que ele está atento não apenas às demandas

¹¹⁴ Para Bourdieu (2009), distinção são valores ou naturezas cultivadas, ou seja, culturas tornadas naturezas.

¹¹⁵ Essa não é uma característica exclusiva de suas comédias. Correia (2015), por exemplo, ressalta que *O Primo Basílio* (2007), na versão cinematográfica de Daniel Filho, perde os aspectos da crítica social presentes no texto do escritor português Eça Queiroz, focando na trama melodramática do envolvimento extraconjugal entre o casal de primos.

sociais do contexto onde sua produção será inserida, mas também ao perfil do público que o assiste (OLIVEIRA & ROSSINI, 2016). Embora ele aponte que isso não tenha sido algo planejado, se constituindo naturalmente ao longo de sua trajetória no campo das artes, é possível atentar-se para o fato de suas escolhas terem uma dimensão comercial: para o diretor, é a mulher quem determina o consumo cultural da família brasileira (FILHO, 2003), o que faz com que o protagonismo feminino em suas obras contenha uma grande responsabilidade no que condiz ao vínculo com o grande público – por isso mesmo a recorrência no apelo às comédias, em especial às comédias românticas.

Não por acaso seus filmes constituem o microcosmo das relações familiares, o que também pode ser encontrado na tradição televisiva desenvolvida no país. Como aponta Martin-Barbero (2006), a televisão na América Latina tem a família como unidade básica por representar a principal situação de reconhecimento da maioria das pessoas. Por isso ela se fundamenta na proximidade com o público, e em princípios como transparência, simplicidade, clareza e economia narrativa. Esses elementos também podem ser observados na produção de Daniel Filho. No entanto, como também discute Martin-Barbero (2006) “no cinema, a função comunicativa central é a poética – e isto, ao menos como intenção, até nos filmes mais baratos -, quer dizer, a transfiguração arquetípica da realidade” (p. 296). Isso implica na concentração mais assertiva do público em relação ao produto, o que na filmografia de Daniel Filho pode ser explicado por uma representação focada em uma ideia de classe média e em uma ambientação espacial que foge do histórico realista do cinema nacional.

Sua concepção estratégica do feminino surgiu ainda no contexto da televisão. Como explicou o diretor: “ela [a telenovela] é basicamente feminina. Suas histórias são, acima de tudo, histórias de mulheres; a heroína é a principal protagonista. São sempre histórias românticas, dirigidas às telespectadoras, que são seu grande público” (FILHO, 2003, p. 70). A estrutura básica da telenovela, tal como aponta Daniel Filho em seus dois livros de memória, ele aprendeu com Janet Clair, uma das mais importantes novelistas brasileiras e com quem trabalhou ao longo dos anos 1970. A linhagem melodramática foi apreendida neste período, o que fez com que o diretor conduzisse suas produções e trabalhasse constantemente o universo feminino em suas obras, demarcando seu lugar de fala desde *A Partilha* (2001), seu primeiro filme nesta nova fase de Retomada.

Nesta perspectiva, a escolha das atrizes para protagonizarem suas tramas é decisiva: Gloria Pires, Paloma Duarte e Débora Falabella, por exemplo, dão vida a mais de uma personagem na filmografia do diretor. A seleção dessas mulheres, em diferentes

faixas etárias, e com intenso apelo popular, contribui para a recepção positivas dos produtos, por isso são escaladas estrategicamente, pois, como aponta o Daniel Filho, “quando não se tem os protagonistas corretos, é melhor procurar outra história” (2003, p. 161).

Desde então figuram tramas com protagonismo feminino, seladas essencialmente por discussões sobre relacionamentos amorosos. Os únicos filmes contemporâneos de Daniel Filho que fogem dessa prerrogativa são *Tempos de Paz* (2009), *Chico Xavier* (2010) e *Sorria, você está sendo filmado* (2015). Os demais trazem sempre a mulher como ponto nevrálgico, levando o público a acompanhar a história sobre a perspectiva feminina, de modo a promover empatia pelas personagens¹¹⁶.

Como destaca Comparato (1995), o público tende a se atrair emocionalmente por meio de três tipos de vínculos: a simpatia ou solidariedade para com os personagens ou tramas, a empatia ou identificação, quando se projetam na história por reconhecerem parte de si mesmos representados, ou pela antipatia ou reação, quando vislumbram aquilo que foge de seus valores e do que acreditam ser o ideal. Daniel Filho, que durante décadas realizou pesquisas de público, conhece o desejo da grande audiência e trabalha essencialmente com os dois primeiros vínculos, isto é, a simpatia e a empatia. Por isso o recurso constante às celebridades, a estética clara e limpa de seus filmes, o *happy and*.

A partilha (2001), por exemplo, transita pelo universo de quatro irmãs explorando a diversidade de seus modos de vida, de maneira a tomar ciência de suas escolhas e das imposições sociais tipicamente feitas às mulheres. Se isso ocorre dentro do contexto da fase adulta, *Confissões de adolescente: o filme* (2014) envereda por temáticas semelhantes, mas atentando-se às vivências próprias da adolescência, em uma direção que compartilha com o público uma dimensão feminina própria da classe média branca carioca, comum às telenovelas brasileiras.

¹¹⁶ O mesmo acontece com outros grandes sucessos do cinema brasileiro, como a franquia *De pernas pro ar* (2010; 2012), *Bruna Surfistinha* (2011), *Os homens são de Marte... e é pra lá que eu vou* (2014) e outros.

Figuras 53 e 54: Personagens femininas em *A partilha* (2001) e *Confissões de Adolescente* (2014)



Fontes: DVDs dos filmes

A dona da história (2004), por sua vez, aborda um conflito existencial que leva a personagem principal a questionar sua trajetória de vida. Nesse sentido, o público acompanha a história a partir do ponto de vista de Carolina (Marieta Severo/Débora Falabella) que revisita seu passado, refletindo sobre os rumos que a levaram a abrir mão do sonho de ter uma carreira como artista para casar, ser mãe e viver como uma dona de casa ao lado do amor de sua vida, Luiz Cláudio (Antônio Fagundes/Rodrigo Santoro).

Figuras 55 a 57: Imagens do filme *A dona da história* (2004)



Fonte: DVD do filme

No caso de *Se eu fosse você* (2006), o protagonismo é dividido entre os personagens Helena (Glória Pires) e Cláudio (Tony Ramos), casados e pais da adolescente Bia (Lara Rodrigues). O filme retrata de maneira maniqueísta as representações de

gênero: Helena como uma personagem calma, de voz mansa, mais afetuosa em relação à filha. Seu carro é menor que o dele, ela dirige com mais cautela, frequenta salões de beleza e shopping center e tem uma aproximação excessiva com a mãe – muito em função desta, que cobra presença e informações constantemente. Já Cláudio é traçado como uma figura forte, descontraída, profissional e assertivo quanto a resolver os problemas da família. Seu carro é maior, ele dirige em alta velocidade e com certa imprudência – como quando fala ao telefone enquanto dirige ou quando quase atropela o segurança da sua empresa. Helena é regente de um coral infantil, mas, ainda que trabalhe fora, a renda familiar parece ser provida, essencialmente, pelo trabalho de Cláudio na empresa de publicidade na qual é sócio – não à toa, quando esta entra em crise, a estabilidade do casal é abalada. As duas personalidades são díspares e suas ações apontam a discrepância entre os dois, embora os valores morais de família e propriedade sejam mantidos por ambos.

Considerando que, como aponta Giselle Gubernikoff (2009), a representação da mulher é uma intervenção ideológica na sociedade, o feminino e o masculino estão aparelhados ideologicamente com uma cultura patriarcal, temática também percorrida por Lara Lima Paiva e Maria Luiza Mendonça (2009). O filme recupera, com isso, o discurso hegemônico sobre papéis socialmente construídos, reproduzindo uma noção de feminino que encontra-se em crise desde o início do movimento feminista, mas principalmente nas últimas décadas, quando fragmentam-se “as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais” (HALL, 2006, p. 09).

Figuras 58 e 59: Imagens do filme *Se eu fosse você* (2006)



Fonte: DVD do filme

Nem mesmo Cibele foge dessa lógica. Embora não cai no estereótipo da secretária jovem e bonita que tenta roubar o patrão de sua esposa, e pareça agir de maneira consciente na medida em que se inscreve como objeto de fetiche dos clientes da agência de publicidade – estratégia usada para convencê-los a fechar os negócios com a empresa -, a personagem não consegue fazer de seu diferencial uma mudança de condição, sendo representada infantilmente como a mulher exuberante que se perde nas falácias do horóscopo.

Figuras 60 e 61: Personagem Cibele, em *Se eu fosse você* (2006)



Fonte: DVD do filme

Dessa forma, as convenções sociais não dialogam com as mudanças da contemporaneidade, na medida em que tendem a estruturar as personagens em perfis homogêneos e coerentes, quando os discursos sobre o feminino têm se tornado cada vez mais múltiplos, viscerais e políticos. Um pequeno relance de uma discussão com mais peso sobre o tema encontra-se na cena de Helena no analista, um dos poucos momentos onde sua individualidade aparece ressaltada. Nela, é o primeiro plano e, principalmente, o plano detalhe que dão conta da intimidade de seus anseios, ao afirmar:

É como se eu não existisse, como se eu não tivesse vontade própria, como se eu só servisse para ficar equilibrando as tensões entre o Cláudio e a Bia, entre minha mãe e o Cláudio, entre o coral e a minha casa. A sensação que eu tenho é que se eu não estiver ali sempre segurando daqui e dali, vai desabar tudo. [...] Vai desabar tudo em cima da minha cabeça!

00'12'21 – 00'12'52''

Eu acho que estou cansada de equilibrar, sabe? Eu acho que é isso.

00'13'18- 00'13'23

Figuras 62 a 65: Helena no analista em *Se eu fosse você* (2006)

Fonte: DVD do filme

Mas as sugestões do analista vislumbram de alguma maneira o final do filme. Para ele, a única forma de a personagem superar suas inquietações é trabalhar seu lado masculino, para então, de maneira agressiva, ocupar seu devido espaço na relação. Logo, as noções de força e de determinação estão associadas ao masculino, o que confere ao final da trama, com os personagens voltando aos seus próprios corpos, a impossibilidade de mudança mais ampla, para além do escopo da relação, do microcosmo abordado pelo filme.

Helena parece sair do âmbito da representação da comédia enquanto gênero cinematográfico e se aproximar do melodrama desenvolvido historicamente na televisão brasileira (RAMOS, 1993). Dona de casa, mãe, esposa, afetiva e amorosa, ela carrega as características de uma mulher burguesa, desamparada de uma compreensão de feminino típica do século XXI. E parte disso se deve a própria noção de público alvo ao qual o filme se destina: uma classe média conservadora, acostumada muito mais às personagens melodramáticas das telenovelas do que as heroínas independentes dos seriados, cujo princípio de entretenimento exige um final que apazigue as diferenças e os conflitos.

Primo Basílio (2007), por sua vez, resgatando o contexto da obra de Eça de Queiroz, ambientada no século XIX, vai discutir os princípios do matrimônio, instituição suplantada pelo comprometimento da fidelidade, em especial a feminina, mesmo que o filme tenha sido ambientado em tempos modernos. Luísa (Débora Falabella), ao trair seu esposo Jorge (Reynaldo Gianecchini) com seu primo Basílio (Fábio Assunção), torna-se uma espécie de sujeito contaminado, sendo vigiada pelos demais personagens e conduzida pelo discurso fílmico à loucura.

Tal como acontecia no período do Código Hays, quando a filmografia norte-americana era estabelecida a partir de normas morais constituídas segundo a tradição cristã, entre as décadas de 1930 e 1960, Luísa é alguém a ser punida pela narrativa do filme. Ela infringiu as regras dos bons costumes e fugiu do estereótipo da dona de casa, ingênua e fiel, apresentando-se como uma mulher jovem, sexual e infiel, devendo, dentro dessa concepção, ser punida e servir de exemplo à sociedade. Embora essa seja a forma da narrativa literária, a sua adaptação poderia ensejar novas leituras, inclusive para a própria traição de Luísa, assim como acontece com a adaptação de *Anna Karenina* feita por Joe Wright em 2012.

Figuras 66 e 67: Imagens do filme *Primo Basílio* (2007)



Fonte: DVD do filme

Muito gelo e dois dedos d'água (2006) apresenta um feminino diferente na filmografia de Daniel Filho. A trama, trabalhada com ares de histórias em quadrinhos, aborda a aventura de duas irmãs que decidem se vingar da avó pelos abusos de uma disciplina demasiadamente severa na infância. A narrativa é desenvolvida pela ação das duas, conduzindo o *road movie* cômico a um estado de *nonsense*. No filme, os

personagens masculinos, sem espaço de decisão, é que são talhados na fragilidade emocional tipicamente vinculada às mulheres, tornando-se dependentes das irmãs de personalidades fortes: Roberta (Mariana Ximenes), uma jovem rebelde e ativa, e Suzana (Paloma Duarte) que, ainda que casada e mãe, burla as imposições típicas de seus papéis sociais para satisfazer o desejo particular de vingança e auxiliar a irmã nessa empreitada.

Figuras 68 e 69: Imagens do filme *Muito gelo e dois dedos d'água* (2006)



Fonte: DVD do filme

Ainda assim, vale destacar que Suzana só consegue a autorização do esposo para poder viajar no final de semana com a irmã depois de fazer sexo com ele. No caso, tal como Cibele de *Se eu fosse você* (2009), Suzana tem consciência do poder do seu corpo e usa-o como estratégia de convencimento, o que pode ser verificado quando, ao telefone, fala o seguinte para sua irmã: “Oi Beta, sou eu. Pode ser que eu me atrase um pouquinho, ah, eu não sei, acho que eu vou ter que fazer algum tipo de sexo com ele” (13’16” - 13’27”). Dessa forma, ainda que a personagem carregue consigo uma liberdade não convencional na filmografia de Daniel Filho¹¹⁷, ainda há uma necessidade intrínseca de negociar com a figura masculina, e essa moeda de troca é o seu corpo, parecendo supor que ela dá ao parceiro o melhor de si para alcançar o que deseja. O sexo é uma moeda de troca, e como ela parece agir sem vontade, sugere o prazer como sendo algo próprio do

¹¹⁷ *Muito gelo e dois dedos d'água* (2006) é o caso mais consistente de filme cômico de Daniel Filho que se enquadraria no Teste de Bechdel, isso porque os demais, ainda que se encaixem em determinados momentos, tem o seu todo muito voltado para a questão do relacionamento amoroso e da reflexão sobre o homem. Esse teste foi criado pela cartunista Alison Bechdel em 1985 e tem por objetivo medir a relevância da representação feminina no cinema a partir de três categorias: a presença de pelo menos duas personagens femininas com nomes; a interação entre elas e, por fim, o trato de qualquer outro assunto que não seja o homem (MACHADO & FONSECA, 2018).

masculino, enquanto que a mulher, ao cumprir seu papel nessa obtenção do prazer masculino, não está interessada na reciprocidade da ação. Ou seja, o prazer sexual não é da ordem do feminino.

Na produção de Daniel Filho, em geral, suas personagens são apresentadas dentro do contexto doméstico, arraigadas a uma noção familiar matrimonial, discutindo uma existência que se afirma sempre em relação ao parceiro. Se na televisão, através das minisséries, o diretor conseguiu explorar personagens femininas à frente de seu tempo, compondo um modelo mais subversivo ao abordar mulheres independentes e discutir a emancipação feminina, no cinema suas produções soam conservadoras, vinculadas a uma lógica do patriarcado que relaciona o sucesso e a felicidade ao matrimônio.

Nesse sentido, o contexto parece interferir no modo como o diretor articula a representação da mulher em suas produções. Diante do conservadorismo das telenovelas fundamentadas no melodrama, Daniel Filho ajudou a compor uma mulher que se diferenciava, fazendo-as ter camadas de subjetivação e desejos próprios que motivavam o avanço das tramas sem necessariamente fazê-las depender da figura masculina. Mas no cinema, quando historicamente imperou em termos de representatividade um tipo de mulher mais livre das amarras do patriarcado, mais independente em relação ao corpo e os seus desejos¹¹⁸, ele opta por explorar a figura da mulher-mãe, dona de casa, casada e estável, que coloca no matrimônio sua mais tenra energia, criando nesse microcosmo seu espaço de atuação na vida. Logo, a composição do feminino atende a uma prerrogativa de diferenciação no campo, motivando diferentes públicos.

Em tempo, pontua-se, ainda, a falta de diversidade nas obras de Daniel Filho em relação ao feminino, uma vez que são construídas, essencialmente, tendo como pano de fundo a classe média alta e branca carioca, faltando representatividade no que concerne à raça e à classe social.

Como aponta Cris D'Amato em entrevista cedida à autora (Anexo B), embora a representatividade seja algo importante, ela não havia sido determinante até então, o que demonstra que uma nova mentalidade se aponta sobre o assunto. Isso tem acontecido pela decorrência, muitas vezes, da pressão da própria sociedade, por meio de instituições, agentes ou coletivos, ativistas na causa, que exigem na contemporaneidade espaço para

¹¹⁸ Ainda que no decorrer das narrativas o discurso fílmico subjuga essa mulher e, muitas vezes, a puna pelos excessos próprios da liberdade. É o caso de Lígia, personagem de *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002), Karinna, em *Cidade Baixa* (Sérgio Machado, 2005), Hermila, em *O céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006), *Galega* de Boi Neon (Gabriel Mascaro, 2015) e tantas outras.

outras formas de feminino: as mulheres gordas, as lésbicas e as transsexuais, as pobres, as negras, as não-cristãs, etc. Ainda assim, para a diretora, a preocupação nos filmes que realiza em parceria com Daniel Filho está muito mais no caráter lúdico do cinema, capaz de transportar o espectador para mundos oníricos, do que nas questões socioculturais – que, segundo a mesma, a depender da abordagem, podem resultar muito mais em resistência do que na aderência do grande público.

Ao buscar a marca do entretenimento e do consumo, Daniel Filho vai ao encontro de noções arraigadas de gênero, ao invés de problematizá-las, como fez na televisão – destaca-se, no entanto, que não é obrigação do cinema fazê-lo, ainda que, com seu poder de comunicabilidade de massa, fosse possível usar esta ferramenta para promover debate, conscientização e transformação social. Ao mesmo tempo em que resgata a comédia como grande gênero popular do cinema brasileiro, seus filmes apresentam personagens femininas frágeis emocionalmente, que se completam a partir da figura masculina, do casamento, da maternidade. Mulheres que se constroem em relação a um outro, referendando o amor romântico como expectativa e busca pessoal, fazendo do feminino uma estratégia de cooptação do grande público.

No entanto, um ponto que merece ser destacado é o fato de essas mulheres não serem evidenciadas de maneira sexualizada ou fetichizada, representação imposta pelo cinema voyeurístico. O que quer dizer que seus corpos não são definidos para satisfazer o olhar masculino, servindo muito mais para a manifestação da história do que para a constituição do prazer alheio. Apresentar a mulher de maneira positiva, enaltecendo sua beleza e características físicas particulares, é uma preocupação de Daniel Filho, tanto que Nonato Estrela aponta isso em entrevista cedida à autora (Anexo D), mas isso tem a ver muito mais com um glamour tipicamente desenvolvido no cinema hollywoodiano do que com uma sexualização dos corpos. Dessa forma, a vinculação com uma abordagem patriarcal está mais fundamentada no discurso dos filmes, que os conduzem às soluções moralistas apontadas anteriormente: ainda que reflitam sobre suas condições de vida, suas personagens tendem a retornar ao conforto do casamento, reconstituindo, pois, um modelo tradicional de família.

Por isso mesmo vale a pena pensar na diferença entre os conceitos de representação e de representatividade, apontados por Carla Silva Machado e Mirna Juliana Santos Fonseca (2018). Segundo as autoras, a representação está calcada na quantidade de vezes que determinado grupo social se encontra representado na mídia, bem como no número de cenas e falas que possuem. Nesse caso, as mulheres têm um alto

índice de representação na filmografia de Daniel Filho, tendo em vista que seus filmes contemporâneos giram em torno da mulher, protagonizando muitas vezes suas produções.

Segundo Jacques Aumont (1995), o filme é uma sequência de imagens fixas – os fotogramas - dispostas em sequência, gerando a ilusão de movimento e de tridimensionalidade, e, tal como a pintura, delimitado por um quadro. Dentro deste quadro, desta delimitação de um espaço imaginário, opera-se a representação que, segundo o teórico, poderia ser definida, ao menos no cinema narrativo, como a materialização de um dado universo imaginário através de uma história (AUMONT, 1995).

Embora Aumont (1995) estivesse se referindo a um cinema de película, que tem sido ao longo dos últimos anos substituído no circuito comercial pelo filme digital, o conceito de representação é válido às nossas atuais discussões, e pressupõe sempre alguém que constrói o mundo imaginário e alguém que o contempla, fazendo do olhar instância privilegiada. Para Cristiane Freitas Gutfreind (2006), além da representação ser como um processo de mediação, na medida em que permite que algo ausente se apresente através da imagem, ela é, acima de tudo, uma convenção, uma construção. Isso permitiu, segundo a autora, que os estudos sobre cinema passassem a ver o filme como um fenômeno social fruto do contexto sociocultural em que se insere, mas também “o cinema como uma técnica de reprodução cujos desdobramentos e avanços definiram um tipo de experiência constituída através de processos subjetivos” (GUTFREIND, 2006, p. 09). Assim, agindo ativamente para a construção imagética simbólica do país, o cinema “jamais é um retrato isento de uma situação, ele é sempre um discurso sobre o real que, necessariamente, toma alguma forma de partido sobre ele” (BUTCHER, 2005, p. 52).

No entanto, ainda segundo Machado e Fonseca (2018), a ideia de representatividade percorre outro viés, que é efetivamente o da qualidade do discurso e da representação: o quanto estas mulheres se mostram independentes dos homens, conduzem a narrativa, são donas da ação dramática. Afirmam as autoras:

Não basta que as mulheres sejam protagonistas, mas que seus papéis não sejam estereotipados ou, ainda, não basta que elas sejam protagonistas, seu cotidiano não deve estar atrelado ao universo masculino, de forma que essa personagem tenha destaque, apenas para dar destaque maior aos homens da narrativa (MACHADO & FONSECA, 2018, p. 143)

A mulher aparecer em destaque na obra de Daniel Filho não significa necessariamente que a representação tem qualidade discursiva, no sentido de mostrar a diversidade e a complexidade do feminino. Isso porque, como pôde ser visto, as problemáticas abordadas são sempre vinculadas aos relacionamentos (hétero-normativos), onde a mulher se apresenta como aquela que, ainda que em crise reflita sobre suas escolhas, retorna à ordem associada ao casamento, ao lar, ao universo privado. Assim, essas produções parecem estar à serviço do patriarcado, já que, como afirmam Machado e Fonseca (2018) “a representação da mulher é uma maneira de educar pela imagem” (p. 143), ou ainda, as narrativas audiovisuais e demais mídias devem ser compreendidas como pedagogias culturais, uma vez que têm efeito na formação de estereótipos, opiniões e concepções de mundo.

Nesse sentido, a linguagem dos filmes de Daniel Filho atende não apenas esteticamente a muitos aspectos da narrativa clássica, principalmente no que condiz à invisibilidade dos cortes, ao uso do plano e do contra-plano, à busca pela linearidade e à tentativa de evitar ambiguidades, mas também a um modelo de representação que fomenta a ordem das coisas. Isso porque “no cinema, o público popular diverte-se com as intrigas orientadas, do ponto de vista lógico e cronológico, para um *happy end* e ‘sente-se’ melhor nas situações e nos personagens simplesmente desenhados que nas figuras e ações ambíguas e simbólicas” (BOURDIEU, 2007, p. 35).

3.3 – Uma produção de convergência em uma cultura de convergência: estratégias midiáticas entre o novo e o já estabelecido

O campo do cinema brasileiro tem se fortalecido nas últimas duas décadas. Em função das políticas públicas empreendidas no contexto, das novas tecnologias que permitem hoje mais acesso aos meios de produção, bem como dos sucessos de públicos que criaram boas expectativas em torno da produção nacional, o mercado se consolidou. Ainda que se possa questionar o tamanho da fatia do mercado, tal feito permitiu que mais agentes passassem a produzir no setor, exigindo que as produtoras de audiovisual procurassem modos de distinção cultural.

O processo de distinção, como trata Bourdieu (2007), implica uma procura pela diferenciação, isto é, pela constituição de capitais que agreguem valores de exclusividade a determinadas pessoas ou grupos sociais. Isso pode ocorrer de muitas formas: através da obtenção de títulos vinculados ao ensino formal ou a nobreza; das condições de classe,

bem como do estilo de vida, revelando, com isso, lutas simbólicas que mobilizam a sociedade e impõem constantemente novas classificações. A distinção, dessa forma, sugere a efetivação de uma posição de destaque, o que em um mercado cinematográfico concorrido pode facilitar o acesso a redes de patrocínio e a atração do grande público.

Dentro dessa perspectiva, Daniel Filho é uma pessoa privilegiada. Seu histórico familiar permitiu que desde cedo pudesse explorar diferentes linguagens e conhecer pessoas importantes do campo artístico, e sua vinculação ao universo da televisão lhe conferiu conhecimentos em muitas áreas de formação, familiaridade com diferentes formatos e amplo conhecimento de mercado, tornando-o um homem de visão artística e empresarial – marcas que fornecem a ele uma credibilidade diante dos demais agentes do atual campo do cinema brasileiro.

Fazendo uso de tais experiências, o diretor consegue articular no cinema esse capital simbólico que possui, lidando com as expectativas do público ao imprimir na sétima arte um cinema que não rompe efetivamente com aquilo que desenvolveu durante décadas na TV. Além da aproximação com a comédia e do resgate de elementos melodramáticos – onde explora-se o núcleo familiar e as relações amorosas a partir de uma ótica, principalmente, feminina, conservando uma lógica de indústria onde a agilidade das produções é fundamental -, Daniel Filho realiza, por exemplo, o reaproveitamento de materiais da televisão no cinema, criando com isso um produto híbrido.

A convergência midiática, que se tornou uma das principais marcas da indústria do audiovisual nacional contemporâneo, começou a ser empreendida por Daniel Filho, como já apontamos, na década de 1970, quando dirigiu *O casal* (1975) depois de ter atualizado a trama para a TV em um caso especial intitulado *Enquanto a cegonha não vem*, no ano anterior. No entanto, o caso mais emblemático dessa convergência, aquele que se destacou e levou os profissionais do campo a assimilarem essa como sendo uma estratégia de produção válida para o período, foi mesmo *O auto da compadecida*. Daniel Filho, na época supervisor geral da rede Globo, solicitou a Guel Arraes que realizasse em película a série homônima exibida na emissora em 1999 (FILHO, 2003). Vislumbrava-se, com isso, uma maior qualidade imagética e uma posterior utilização do material filmado para os cinemas, o que de fato aconteceu, surpreendendo o mercado. Mesmo que a história já fosse em grande medida do conhecimento do público, o lançamento do filme dirigido por Arraes em 2000 foi um marco de bilheteria, consolidando a Globo Filmes e

Daniel Filho no processo de Retomada do cinema brasileiro, imprimindo uma nova cara ao produto nacional.

Atualmente, é possível ver o uso constante dessa estratégia no campo, fazendo dessas produções grandes sucessos de público, como ocorreu com os filmes: *Os normais* (José Alvarenga Jr., 2003), *Casseta & Planeta – a taça do mundo é nossa* (Lula Buarque de Hollanda, 2003), *A Grande Família – o filme* (Maurício Farias, 2007), *Antônia* (Tatá Amaral, 2007), dentre muitos outros. Adaptando tramas, ambiências e modelos de produções, esses filmes trazem consigo o capital simbólico construído na televisão, fomentando um apelo de público que o cinema independente pouco tem.

Não por acaso, é por meio de uma instituição como a Rede Globo de Televisão que ocorre a reconfiguração do cinema nacional e do entendimento acerca da produção popular na contemporaneidade. Com uma gestão verticalizada, ela transita com facilidade pela principal tríade do campo do cinema – produção, distribuição e exibição –, dinamizando o mercado ao dar um ritmo industrial ao recente cinema brasileiro. No centro da instauração dessa logística, o cinema empreendido por Daniel Filho, via Lereby Produções, apoiada na parceria com a Globo Filmes, tem produzido continuamente e se destacado em termos de bilheteria, chegando em alguns momentos a concorrer com relativa igualdade com os filmes importados.

Como aponta Ballerini (2012), a atual cinematografia nacional está intimamente voltada à tradição da televisão, além de recorrer em partes ao universo do teatro de revistas, do rádio e das chanchadas brasileiras – ambientes muito próximos à trajetória profissional de Daniel Filho. Isso traz implicações produtivas e estéticas para os filmes: como a adoção de sistemas integrados; uma busca por padrões de filmagem; temas e convenções próprios à TV; que se relacionam a normas administrativas, mercadológicas e políticas. Esse diálogo se fundamenta em uma estrutura que faz uso de modelos já testados e aprovados pelo grande público.

Se na época das chanchadas eram os cantores de rádios o forte atrativo, agora são as estrelas da televisão, e também da internet, que levam multidões às salas de cinema, principalmente quando nos referimos ao gênero da comédia.

Em uma sociedade conectada, em rede, diferentes tipos de cultura participativa recebem níveis variados de atenção dos grupos de mídia, por isso o caráter de distinção torna-se tão valoroso. Como apontam Henry Jenkins et.al. (2014) fazendo uso dos estudos de Raymond Williams, devemos sempre estar atentos aos fluxos e às influências culturais para entender como a cultura opera, em vez de considerá-la um conteúdo específico

isolado ou um grupo estático. Nesse sentido, para Jenkins (2009), a convergência é o resultado das trocas e interações entre as velhas e as novas mídias, entre as mídias corporativas e as alternativas, onde o peso do produtor dialoga com o poder do consumidor. Sobre o assunto, o autor complementa:

por convergência refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplos suportes midiáticos, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando (JENKINS, 2009, p. 29)

Ela é, pois, mais do que um processo puramente tecnológico, tendo em vista que se trata efetivamente de uma mudança cultural que fomenta consumidores mais ativos: “a convergência não ocorre por meio de aparelhos, por mais sofisticados que venham a ser. A convergência ocorre dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações sociais com outros” (JENKINS, 2009, p. 30).

No que consiste ao universo cinematográfico, esse processo não é algo novo. Na década de 1970, a indústria Hollywoodiana passou a usar como estratégia de mercado a relação com outras plataformas midiáticas, em especial com a televisão. Seu objetivo era, efetivamente, aumentar a ‘vida’ útil dos produtos, um modo de concorrer com a popularização da TV e do home vídeo (ACKER & IUVA, 2015).

No Brasil, como aponta Rossini (2008), ao longo dos anos muitas relações esporádicas foram estabelecidas entre o cinema e a televisão, por exemplo. Cineastas como Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Coutinho produziram documentários para serem exibidos no Globo Repórter no final dos anos 1970 e início da década de 1980; novelas e minisséries foram feitas em película, como foi o caso de *Pantanal*, exibida na Rede Manchete em 1990 sob direção geral de Jayme Monjardim; bem como a produção de publicidade para a TV realizada por cineastas como Cacá Diegues e Walter Salles Jr. Como apontam Rossini e Lunardelli (2011, p. 05):

O aprofundamento dessa relação na última década dá conta, também, daquilo que Henry Jenkins (2008) vem chamando de transmediação midiática, em que se observa uma convergência de conteúdos entre os diferentes meios de comunicação, produzindo uma reorganização do mercado comunicacional. Embora incipientes, essas estratégias de produção e de distribuição vêm sendo testadas no Brasil.

Nessa perspectiva, além de ressignificar narrativas cinematográficas para a televisão, e de adaptar tramas televisivas para o cinema, Daniel Filho está atento ao contexto de convergência e interatividade própria do universo da web. Seus últimos filmes mostram a preocupação do diretor em iniciar um diálogo com as novas mídias, estimulando um processo mais participativo do público e uma proposta de visualidade associada aos novos dispositivos tecnológicos: *Tempos de Paz* (2009) configurado para o consumo via streaming, *Sorria, você está sendo filmado* (2015) com parte da gravação sendo transmitida ao vivo na internet¹¹⁹.

Assim, faz muito sentido afirmar que o cinema, que até então dialogava quase que exclusivamente com a literatura e a televisão, hoje também estabelece parceria com o universo da internet e suas particularidades técnico-narrativas, denotando um caminho de complexidade em relação aos códigos e convenções dos audiovisuais atualmente. Esses exemplos nos reconduzem às discussões de Jenkins (2008) sobre a cultura de convergência dos meios de comunicação, já que esse processo tende a fomentar produtos disponíveis em diferentes dispositivos e que dialogam múltiplas proposições estéticas.

Segundo o teórico, o conceito de convergência dá conta das transformações pelas quais a cultura contemporânea vem passando nas últimas décadas, transformações estas que articulam tecnologia, mercado, organização social e elementos culturais, gerando com isso não apenas um fluxo de conteúdos mais dinâmico e multimídia, mas também uma postura ainda mais ativa do público no processo de construção de sentido, já que os usuários migram ou relacionam-se de maneira fragmentada com conteúdos de diferentes dispositivos.

Considerando que a convergência é antes de tudo um estatuto cultural (JENKINS, 2008), entende-se que as novas concepções dos produtos audiovisuais apontados são também resultado de uma demanda cultural das sociedades contemporâneas – parte-se do pressuposto, assim, que cultura é um conceito que só pode ser apreendido a partir das práticas, crenças e vivências do cotidiano, fazendo com que uma perspectiva em torno de identidade e sentimento de partilha social seja gerado, propagado e aceito pela sociedade em dados contextos. Tendo em consideração que a sociedade contemporânea centraliza cada vez mais os meios de comunicação de massa em seu cotidiano, parece inevitável que os produtos audiovisuais, tais como games, séries e agora o cinema, passem a dialogar

¹¹⁹ Informações disponíveis em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-113196/>. Acessadas em julho de 2015.

ainda mais com códigos e convenções de diferentes linguagens, fazendo produtos híbridos. Em função disso, faz sentido dizer que

Há um processo, ainda inicial, de deslocamentos e reorganização do campo audiovisual brasileiro diante da tendência mundial da convergência transmidiática. Nos tempos atuais, novas práticas de consumo confrontam outra configuração de mercados, de subjetividades e de narrativas. Este cenário se articula de maneira interdependente e circular, dialogando com continuidades e rupturas históricas, tornando-se terreno de tensões, disputas e negociações permanentes. O sujeito consumidor contemporâneo demanda outras estratégias produtivas e narrativas no campo audiovisual brasileiro que moldam novos mercados, produtos e formatos (BAHIA & AMANCIO, 2010, p. 115)

Vale ressaltar que tais questões surgem dentro do contexto das Novas Tecnologias de Informação e Comunicação (NTIC) que intensificam com a Web 2.0, agregando novas possibilidades de produção, distribuição e exibição destes produtos. Opera-se, pois, outros modos de relação e representação na contemporaneidade, parecendo inevitável o surgimento de representações midiáticas que perpassem diferentes mídias. Como aponta o próprio Daniel Filho:

Se, no final dos 1800, houve a revolução industrial, estamos passando agora pela revolução virtual. É algo que está mexendo com os direitos autorais, com o processo de trabalho, com trabalhadores, com emprego, com tudo. Está sendo criado um novo campo. Uma nova cultura (2003, p. 352)

Salienta-se, no entanto, como sugere João Pissarra Esteves (2011), que ao estudar as potencialidades destes espaços das Novas Tecnologias da Informação e Comunicação é preciso ter cautela para não cair em um determinismo tecnológico, isto é, partir do pressuposto de que a internet pode, por ela mesma, produzir e ser o que ela é sem que isso incorra em processos de uso e ressignificações dos sujeitos. Não são as novas tecnologias, por elas mesmas, que possibilitam formas acentuadas de interatividade e comunicação, como resultado do armazenamento, processamento, acesso e difusão de informações mais dinâmicas e descentralizadas, são, na verdade, os sujeitos que fazem uso das novas tecnologias que proporcionam o ‘alargamento das redes de interação social’, tendo em vista que o que acontece na rede afeta a vida ‘real’ do sujeito e vice-versa (ESTEVEES, 2011).

Esta mudança toda tem, portanto, um caráter sociocultural que precisa ser considerado, tendo em vista que a atuação dos sujeitos, imersos dentro de uma lógica social muito particular, investe nestes meios (e entre eles) seus desejos de novas proposições de representações. Assim, como afirma Caune (2014, p. 15), a inovação é um equilíbrio entre uma técnica, uma certa organização e uma cultura, onde “a técnica inclui as relações sociais, a organização se realiza pela mediação de uma técnica e a cultura modela as expectativas sociais e pode conduzir a aceitabilidade da inovação”.

A indústria do cinema está atenta a essas demandas da sociedade contemporânea, e tem investido em inovação a partir da relação com a web. A atuação de Daniel Filho no campo demonstra seu conhecimento em relação a essas novas configurações, seja por sua participação como produtor em filmes como *Entre abelhas* (Ian Sbf, 2015) e *É Fada!* (Cris D’Amato, 2016), como anteriormente destacado, seja para os filmes que tem dirigido, como *Tempos de Paz* (2007) e *Sorria, você está sendo filmado* (2015) – e até mesmo o *Confissões de Adolescente* (2014) que resgata inúmeras referências à cultura pop e traz uma linguagem própria do universo das redes sociais utilizadas pelos jovens, elemento revelado no próprio cartaz de divulgação do filme (Apêndice B).

Para evitar, portanto, saturar modelos e empreendimentos com o passar tempo, inova-se ao explorar novos territórios e práticas e representações. Como destaca Fernando da Silva Barbosa (2014)

A produção de conteúdos para a internet está crescendo e as empresas de radiodifusão, produtoras independentes e agências de publicidade têm a tendência de aproximarem-se para compor equipes multidisciplinares para a produção, conforme a demanda dos consumidores [...] Os grupos de comunicação hegemônicos já estão se adaptando às mudanças tecnológicas e de mercado, sob pena de ficarem para trás se não agirem a tempo (a exemplo do que ocorreu com a indústria fonográfica)” (p. 57)

Se para Bourdieu (2014) dominação cultural está intimamente relacionada a dominação política, estas iniciativas de Daniel Filho, se assim se consolidar enquanto prática e estratégia de mercado, parece enveredar para mais um domínio setorial, tendo em vista que o poder não deriva exclusivamente dos aspectos materiais e culturais de um certo grupo sobre o outro, mas também na capacidade de transformar estas coisas em capital simbólico e social, ou seja, em visão de mundo (BOURDIEU, 2014).

Pensando nestas condições de mercado, atenta-se para o fato de que seu recente interesse em produzir filmes que dialogam com a internet pode alterar significativamente

a dinâmica deste espaço virtual, tendo em vista que, como sugere Esteves (2011, p. 40), apenas

Se a Internet mantiver preservados espaços não colonizados corporativamente (ou controlados administrativamente), a sua rede de comunicações públicas poderá afirmar-se como alternativa a alguns dos bloqueios mais comuns dos meios de comunicação convencionais (formatos mainstream da imprensa, rádio e televisão)

De qualquer forma, mesmo que o universo das NTIC já possua certa história e literatura a respeito, é muito cedo para falar em controles na rede. Ainda é possível visualizar um espaço de interação não hierarquizada, onde os sujeitos são relativamente ativos nas construções de seus processos informativos e de entretenimento, compondo-se a partir de um campo fragmentado e diversificado de referências culturais e comunicacionais. Mesmo assim, atenta-se para as articulações entre cinema e internet como capazes de alterar de maneira significativa as dinâmicas desse campo. Logo, cabe a nós, pesquisadores, ficarmos atentos a essas novas configurações no setor audiovisual para identificarmos as mudanças nos modos de produção e de representação dos produtos contemporâneos, para então compreender as estratégias selecionadas e os efeitos produzidos sobre a audiência e o mercado cinematográfico brasileiro na contemporaneidade.

Diante dessa realidade, fato é que o mercado já se movimenta para dialogar melhor com esse público e tais mecanismos. Daniel Filho, em entrevista à autora (Anexo A), por exemplo, afirma que a proposta de fazer a nova versão de *Boca de Ouro* veio de uma nova lógica que parece começar a se instalar, uma maneira mais direta e rápida de produção: “essa nova forma do streaming, da HBO, da Netflix, essas coisas, é tome a grana e faça o filme”. Assim, sua produção se encaixa em dois dos quatro tipos de práticas culturais descritas por Raymond Williams (apud Jenkins et.al., 2014): a emergente, na medida em que ela é capaz de fabricar e antecipar usos futuros, ou mesmo de identificar potenciais erros em produtos novos; e a prática dominante, uma vez que seus filmes causam interesse da cultura e possuem alto potencial de mercado. No jogo entre esses dois modelos, imperam certas imagens responsáveis por criar relações de familiaridade e conforto no público, através uma ideia de cultura brasileira que atende ao público médio.

Para Daniel Filho, “a cultura brasileira, sem dúvida nenhuma, é a personalidade do país”¹²⁰, o que o fez, tanto na televisão quanto no cinema, tratar sobre temas de interesse nacional, compondo o que entende por tipos e símbolos comuns ao cotidiano brasileiro. Como afirma o diretor em entrevista, “da mesma forma que a TV retrata diariamente o fato social, o cinema é um testemunho da época, dos costumes, da tradição e do comportamento de todos os países”¹²¹.

A cultura ao qual se refere, no entanto, é efetivamente a do Rio de Janeiro, tida como uma espécie de imagem síntese do Brasil. Tal redução, uma única dimensão que sugere dar conta da identidade de um país com proporções continentais, deflagra certos estereótipos e clichês nacionais. Sobre isso, Tunico Amancio (2000) afirma que o campo da estereotipia abrange a noção da expressão fixa, da figura de retórica e da tipologia social, imagens forjadas sobre etnias, comportamentos e espaços sociais, alimentando o caráter abstrato dos espetáculos e movimentando as criações artísticas. Assim, o estereótipo e o clichê compõem então o conjunto de imagens redutoras e monossêmicas que objetivam uma essência inatingível dos grupos sociais, cristalizando cenário preexistentes, ainda que, com o passar do tempo, estejam suscetíveis a mudanças.

Cris D’Amato, em entrevista a autora (anexo B) também fala do recurso dos clichês nas produções de Daniel Filho. Para ela, é impossível fugir deles, atentando para o fato dos clichês não serem meras tolices, e sim elementos que se repetem e criam certo ar de familiaridade para com o público ou, como complementa Muanis (2014, p. 138), a “construção do clichê, da fórmula e do estereótipo só se torna possível depois que seu leitor transforma a imagem, se identifica e se reconhece nela”, de modo que a imagem passa a ser hoje um referencial construído na relação entre semelhança e reconhecimento.

Coisa semelhante ocorre em relação ao som, elemento relevante não apenas para o desenvolvimento das tramas como para a relação em trânsito que Daniel Filho estabelece entre os meios. Com exceção de *Muito gelo e dois dedos d’água* (2006), que tem um roteiro *nonsense*, o que lhe possibilita mais liberdade¹²², seus filmes costumam

¹²⁰ Informação disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3sxxSRrBc_U. Acessadas em julho de 2017.

¹²¹ Informação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5axTwmrFguw>. Acessadas em julho de 2017.

¹²² Nesse caso, a canção de abertura do filme já antevê importantes relações dramatúrgicas. Como aponta Antonietti (2016) “em *Muito Gelo e Dois Dedos D’Água* temos os créditos sendo apresentados sobre uma imagem psicodélica, ao som da canção *Tudo Tão Quiet*, interpretada por Elza Soares. As imagens psicodélicas constroem junto aos versos cancionais uma sensação de algo inesperado e inusitado. Grande parte deste sentido acontece, pois, a canção é composta de duas partes distintas, uma mais lenta e calma e outra contrastante, onde o ritmo se acelera e há a presença de vários instrumentos de sopro. A letra da

apresentar uma certa redundância entre os elementos da banda sonora e os da banda visual. O som concentra-se essencialmente na voz, explorados nos diálogos, e nas músicas responsáveis pela consolidação das cenas românticas, dramáticas e cômicas dos filmes – ignorando ou minimizando a potencialidade artística de outros sons, ruídos e, inclusive, do silêncio.

Como destaca Michel Chion (2008), o vococentrismo e o verbocentrismo são comuns no cinema mundial, isso porque grande parte dos avanços tecnológicos na área do som no cinema visou a melhor apreensão da voz, através de novos microfones e sistemas de registros, de modo a garantir mais inteligibilidade às palavras ditas do que fazer do som um campo de expressão autônomo no filme. No cinema brasileiro, em especial, durante muito tempo o som foi um grande problema a ser superado.

A relação entre som e imagem no *corpus* desta pesquisa se dá de maneira sincronizada e redundante, o que Chion (2008) denomina de valor acrescentado, uma vez que o som se acopla à imagem, e esta àquele, de uma forma que a expressão e a informação a serem transmitidas sejam dadas e apreendidas como naturais, quando na verdade são construídas intencionalmente para gerar certos efeitos no espectador. Cenas de amor possuem trilhas leves e românticas, cenas cômicas, músicas mais aceleradas e divertidas, ou seja, o som ratifica o que a imagem já diz.

Exemplo disso é a sequência em que Luísa (Débora Falabella) escreve uma carta de amor para o seu amante, em *Primo Basílio* (2007). Neste momento do filme, sua feição é de amor e entusiasmo, e a cena é acompanhada por uma trilha leve e romântica. Mas ao descer do quarto e ir até a sala para receber a visita de Sebastião (Guilherme Fontes), ela se dá conta que deixou a carta exposta, voltando ansiosamente para guardá-la. A trilha se transforma, tal como a personagem, composta agora por instrumentos de cordas que reverberam de maneira pesada e grave, revelando o medo da personagem de ser desmascarada pela empregada da casa, dona Juliana (Glória Pires). Não há, portanto, espaço para ambiguidades, contradições ou experimentações que levem o espectador a ter dúvidas. Mais do que atentar-se a esses meandros naturalizados (relação do som com a imagem), o grande público costuma ater-se à trama, à história narrada.

Como aponta Antonietti (2016), que fez uma tese de doutorado sobre a estrutura dramático-narrativa das canções na produção de Daniel Filho, seus filmes possuem muito mais versões instrumentais de canções do que canções propriamente ditas – a única

canção não se relaciona diretamente com a narrativa, mas se tem uma indicação sobre o enredo mirabolante e cheio de surpresa já pela vinheta de abertura” (p. 157).

exceção entre seus filmes contemporâneos é *A Partilha* (2001). Ainda segundo ele, que também leva em consideração a produção de Daniel Filho na televisão, tal característica pode ser entendida como uma marca muito própria da teledramaturgia, uma vez que na TV o diálogo é um dos elementos de mais prestígio.

Tabela 7: Relação entre Músicas instrumentais e Canções nos filmes contemporâneos de Daniel Filho

Filme	Ano	Música instrumental	Canção
A partilha	2001	13	16
A dona da história	2004	32	17
Se eu fosse você	2006	53	19
Muito gelo e dois dedos d'água	2006	48	22
O Primo Basílio	2007	47	4
Se eu fosse você 2	2009	34	15
Tempos de paz	2009	18	0
Chico Xavier	2010	37	4
Confissões de Adolescente	2014	38	18
Sorria, você está sendo filmado	2015	4	3

Fonte: ANTONIETTI (2016, p. 100)

O peso maior nesses filmes, portanto, não se encontra na trilha, mas no diálogo, nas falas como condutoras da ação dramática – elemento muito comum à televisão, tal como aponta Machado:

Fala-se muito em ‘civilização das imagens’ a propósito da hegemonia da televisão a partir da segunda metade do século XX, mas a televisão, paradoxalmente, é um meio bem pouco ‘visual’ e o uso que ela faz das imagens é, salvo as exceções de honra, pouco sofisticado. Herdeira direta do rádio, ela se funda primordialmente no discurso *oral* e faz da palavra a sua matéria-prima principal. Isso mudou um pouco nos últimos anos, agora há uma maior utilização de recursos gráficos computadorizados nas vinhetas de apresentação, mas, no essencial, a televisão continua usual, como nos primórdios de sua história, e a parte mais expressiva de sua programação segue dependendo basicamente de uma maior ou menor eloquência no manejo da palavra oralizada, seja da parte de uma apresentador, de um debatedor, de um entrevistado, ou qualquer outro (MACHADO, 2000, p. 71-72)

Amparado por esta matriz estético-produtiva, também encontramos em seus filmes essa verve verborrágica, mais uma evidência da relação entre televisão e cinema na produção de Daniel Filho. Ainda assim, como conclui Antonietti (2016) sobre o

aspecto sonoro de seus filmes, não se trata de uma cópia dos procedimentos televisivos, pois as versões instrumentais de canções aparecem apenas em seis filmes do diretor, contrastando com produtos dramatúrgicos, onde isso é muito mais comum. Demonstra-se, nesse sentido, ainda segundo o teórico, que seu pensamento está mais próximo ao cinema do que da televisão. De qualquer forma, como também apontou sobre as relações entre as canções e as imagens nos seus filmes contemporâneos, a música não é um elemento muito importante em suas produções, sendo desenvolvidas muito fragilmente apenas para reforçar os significados já contidos na imagem.

Assim, mesmo que seu maior legado artístico seja televisivo, Daniel Filho construiu uma trajetória no cinema brasileiro e tornou-se referência no campo do audiovisual nacional. Amparado em suas experiências anteriores, está atendo às atuais transformações culturais e tecnológicas, ressignificando os novos elementos tendo como base certos estereótipos em relação ao Brasil, e uma ambiência visual e sonora reconhecível pelo grande público. Desenvolveu, pois, um estilo como cineasta, optando por projetos de humor, principalmente, voltados ao público feminino, e que resgata códigos e convenções da televisão, criando produtos fundamentados no entretenimento das famílias, com temáticas que exploram as relações afetivas e estéticas agradáveis ao público médio - deslocando para a sétima arte muito do que já tinha sido estabelecido na TV Globo, sob sua supervisão.

4. Considerações Finais

Essa tese de doutorado foi guiada pelo seguinte problema de pesquisa: como o estilo de Daniel Filho no cinema nacional se insere dentro de um contexto político-cultural de instauração e afirmação de uma hegemonia no campo cinematográfico comercial brasileiro no século XXI? Quais as marcas estéticas e narrativas observáveis em seus filmes e que constituem o estilo do diretor, nesta articulação entre meios audiovisuais?

A metodologia empregada – que contou com a realização de um estado de arte para compreender o trato acadêmico sobre o tema, levantamento bibliográfico, quatro entrevistas e análises fílmicas -, permitiu que essas perguntas fossem satisfatoriamente respondidas. O estilo cinematográfico de Daniel Filho se impôs no campo do cinema brasileiro dentro de um contexto de convergência midiática, quando as relações entre a indústria do cinema e da televisão não são mais esporádicas, mas articuladas e detentoras de uma hegemonia no que consiste ao alcance do grande público. Isso ocorre após os anos 2000, no período da pós-Retomada, quando empresas como Globo Filmes e Lereby Produções passam a se destacar no setor.

Nesse cenário, Daniel Filho se sobressai não apenas como diretor, mas também como produtor. Em seu modelo de produção, algumas marcas estéticas e narrativas se fundamentam como constituidoras de seu estilo na sétima arte. É o caso de ambientar seus filmes essencialmente no contexto urbano da cidade do Rio de Janeiro; explorar tramas e visualidades correspondentes ao universo da classe média, principalmente através das comédias; destacar o protagonismo feminino, através de filmes que tratam das diferentes fases da vida de uma mulher, bem como dos seus relacionamentos amorosos; usar narrativas já exploradas em outros meios, como na televisão, no teatro, na literatura e no próprio cinema; escalar atores e atrizes de forte apelo popular; utilizar elementos estéticos do modo de representação institucional (VANOYE E GOLIOT-LÉTÉ, 1994) como a linearidade narrativa, a pouca dubiedade na construção dos personagens, as histórias acessíveis a toda família; escolher equipe técnica com experiência também na televisão; estabelecer parcerias com empresas *majors*; e centralizar em si mesmo as tomadas de decisão de todo processo criativo, uma vez que o próprio Daniel Filho ocupa as principais funções de responsabilidade econômica e artística em seus filmes.

A materialização dessa discussão foi norteada através do objetivo geral da pesquisa: compreender os elementos constituintes do modelo de produção de Daniel Filho

que contribuem para compor o seu estilo como diretor cinematográfico, favorecendo a constituição de um cinema para grandes plateias no Brasil. Em um primeiro momento, articulou-se um panorama contextualizado sobre os filmes dirigidos por ele desde a década de 1960 até o ano de 2015, fazendo dialogar seu fazer artístico com as transformações no campo do cinema contemporâneo e a sua formação profissional. Como não há muito material acadêmico sobre Daniel Filho, seus livros autobiográficos foram fundamentais para embasar essa trajetória, bem como o material resgatado na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Lereby Produções, além das próprias entrevistas realizadas pela pesquisadora.

Pôde-se, com isso, detalhar seu modelo de produção no recente cinema brasileiro, ainda que, em função de sua longevidade profissional e dos diversos elementos que compõem seu modo de fazer cinema, um recorte tenha sido realizado para dar conta dessa discussão. Destacou-se, então, o perfil dos profissionais presentes na equipe técnica de seus filmes; as principais parcerias no que concerne a patrocínios, apoios e distribuição; a relevância de sua posição como produtor para o desenvolvimento centralizado de sua realização; além de determinar o quanto a visualidade de seus filmes acompanha uma transição espacial e de público no audiovisual nacional.

Por último, definiu-se o estilo de Daniel Filho a partir de três elementos: a concepção de gênero cinematográfico que perpassa sua logística como diretor e que o posiciona como alguém da comédia, embora transite por diferentes gêneros; o universo feminino em suas obras; e as suas estratégias de convergência com a televisão, bem como sua aproximação com a web, que denota uma tentativa de repensar um modelo de produção mais viável na contemporaneidade.

Sua relevância como diretor e como produtor enaltece o fato de que ele conseguiu promover um diferencial no campo do audiovisual nacional, tornando as características de seu modelo de produção fatores de moldagem para o mercado. Entende-se por fatores de moldagem as estratégias utilizadas por um determinado agente ou instituição que se tornam não apenas referências para os demais, isto é, um sistema de parâmetros, modelos, que define um entendimento coletivo sobre algo, mas definidoras de um dado modelo de produção hegemônico, induzindo aos que querem competir no mercado que se ajustem aos seus comportamentos e regras, moldando o campo segundo premissas particulares (BOURDIEU, 2009; BARBERO, 2006).

A noção de moldagem abordada por Bourdieu (2009) se aproxima do seu conceito de *habitus*, onde certas estratégias sociais passam a ser asseguradas e reproduzidas

institucionalmente por um determinado grupo, agindo na constituição de uma hegemonia sociocultural. Nesse sentido, pode-se entender fatores de moldagem como os processos de transformação de estratégias de produção e de representação em *habitus* capazes de prescrever o pensamento hegemônico, suas regras de reprodução e o movimento dos agentes dentro do campo – o que também acarreta, certamente, implicações de ordem socioculturais.

No entanto, pensar o modelo de produção de Daniel Filho como fator de moldagem para todo o campo do cinema nacional contemporâneo exigiria uma pesquisa à parte, dada sua abrangência. Não basta perceber que o capital simbólico do diretor fez com que as características de seus filmes passassem a ser notadas em produções de outros diretores, como Jayme Monjardim, José Alvarenga Jr., Alexandre Avancini, Cris D'Amato. Seria preciso uma investigação específica e aprofundada para determinar efetivamente o quanto essas marcas foram absorvidas pelo mercado, influenciando outras produtoras de conteúdo audiovisual e diretores a fazerem uso de elementos semelhantes para conseguirem espaço de exibição e público, moldando o campo no que consiste a uma hegemonia estético-produtiva¹²³.

Isso exigiria uma complexa articulação de inúmeros estudos que fugiria o escopo dessa tese. Por isso, a noção de moldagem é resgatada nessas considerações finais como potencialidade para trabalhos futuros, o que denota que a pesquisa não encerra a complexidade de seu objeto, pelo contrário, começa a dar visibilidade a um sujeito artístico até então marginalizado pela academia.

De qualquer forma, os dados levantados na tese demonstraram a relevância de Daniel Filho no audiovisual brasileiro como um todo. Sua posição e influência contribuíram para a constituição do que se nomeou aqui como Cinema de Padrão Televisivo, isto é, filmes que possuem códigos e convenções, modelos de produção e visão de mercado semelhantes à rotina de realização da TV., alcançando marcos de bilheteria.

Estando o estilo vinculado ao processo de enunciação fílmica, isto é, às decisões técnicas do diretor quanto ao modo de se contar determinada história, Daniel Filho é

¹²³ Pontua-se, todavia, que o fator de moldagem precisa ser pensado para além da bilheteria conquistada, pois quando afirmamos que outros diretores ou instituições fazem uso de estratégias produtivas e narrativas semelhantes, não é correto dizer que o fazem apenas para alcançar público, pois há diferentes capitais culturais e relações de poder em jogo. Instaura-se, com isso, um sistema complexo de lutas simbólicas que contribuem para a consolidação de uma hegemonia cultural brasileira – onde Daniel Filho ocupa um espaço de protagonismo desde a década de 1970.

conhecido pela agilidade na produção – com muitas gravações realizadas no primeiro take. Ele estrutura sua dinâmica no set através de uma decupagem que lhe dá uma dimensão do todo, articulando atores, câmera, espaço, som e todos os demais elementos de um produto audiovisual como sistemas integrados. Além disso, opta por contextos que conhece e domina, padronizando um certo olhar sobre a cidade e as vivências dos personagens.

Através de premissas simples, objetivas e uma economia narrativa, seus filmes apresentam um modelo tradicional de família que está muito mais próximo ao lúdico do que às questões sociais em torno da realidade brasileira ou mesmo da representatividade feminina. Ainda assim, tem papel relevante no campo, pois é responsável por alimentar o mercado com obras de competitividade dentro de um contexto onde o cinema nacional possui ainda uma fatia muito pequena de espectadores. Contribui, também, com a formação de público, e a valorização do tempo de lazer, principalmente nas grandes cidades.

Através das comédias, seus principais sucessos, Daniel Filho ajuda a manter uma tradição brasileira voltada ao humor, único gênero com longa tradição e teor industrial no cinema nacional, diretamente vinculado à constituição da identidade nacional – ainda que filmes de dramas e policiais, próximos ao que se conhece como ‘filmes de favela’ também venham sendo historicamente desenvolvidos e bem recebidos. O humor bebe na fonte do teatro de revista, do rádio e do circo, linguagens consideradas à margem pela intelectualidade brasileira. Modernizado por uma visualidade que atende ao público médio afeito à TV e ao consumo dos shopping centers do País, Daniel Filho desenvolve tramas de costumes fundamentadas no cotidiano de personagens burgueses, fazendo uso de ambiências muitas vezes comuns às produções televisivas, às quais os espectadores já estão acostumados.

Além disso, recorre a estratégias comuns aos *blockbusters* internacionais, como a ausência de tempos mortos nos filmes, redundância de informações e ação constante, o que implica pensar que, atento ao mercado mundial, Daniel Filho atualiza e nacionaliza os códigos e convenções estrangeiros. E para alcançar sucesso, superando problemas históricos do campo, ele distribui grande parte de seus filmes via empresas *majors*, com mais capital de investimento e poder diante do setor de exibição nacional. Isso tende a lhe conferir mais acesso a salas e forte campanha de marketing, elementos fundamentais para o alcance da bilheteria almejada. O que contribui, também, nesse sentido, é a escolha dos

atores. Responsável por um rico *network*, Daniel Filho só realiza produções com artistas nacionalmente conhecidos, agregando apelo popular aos filmes.

Seu lugar de fala, portanto, é de alguém que construiu seu poder de articulação e influência vinculado à mídia de maior acesso aos brasileiros: a televisão. Os saberes, sujeitos, técnicas, tudo está atrelado a essa tradição, que passou a configurar como um elemento de distinção na medida em que foi sendo valorizada pelo mercado por atrair público às salas de exibição.

Daniel Filho é dono de uma trajetória peculiar no audiovisual, e continua produzindo até hoje. Seu último trabalho, *Boca de Ouro*, em processo de pós-produção, ratifica os constantes retornos que realiza. Depois de participar como ator de obra homônima filmada por Nelson Pereira dos Santos em 1963, ele pretende reatualizá-la, agora como diretor – provavelmente inserindo nela suas marcas estilísticas. Isso prova a fama de homem inquieto, artisticamente falando, envolvido com a sétima arte do País e atento ao gosto construído pelo público e às demandas do mercado.

Ainda que suas produções sejam importantes para a história da televisão e do cinema brasileiro, sua figura ainda enfrenta resistência no universo acadêmico, como apontou o estado da arte (Apêndice A), o que demonstra uma discrepância entre a intelectualidade e a produção popular de cinema no Brasil.

Ademais do valor comercial de suas obras, sua relevância não se concentra apenas no alcance de bilheteria de seus produtos, mas no papel que ele exerce como artista frente a um público médio, que tem representatividade na estrutura social e cumpre um papel simbólico definidor na cultura brasileira. Assim como ocorre nos outros segmentos artísticos, como no teatro, nas artes plásticas e na música, seu cinema retrata essa parcela de público e de consumidor que constitui nossa sociedade, construindo modelos de produção e de representação que atendem aos seus anseios, fatores fundamentais para definir um estilo particular que precisa ser considerado no atual campo do cinema nacional.

A maior dificuldade encontrada na produção dessa tese foi a de levantar materiais bibliográficos sobre Daniel Filho que não tivessem sido produzidos por ele mesmo. São escassas as fontes, o que dificultou o processo de checagem das informações, e exigiu que a pesquisa comportasse questões elementares sobre sua vida, antes de problematizar seu modelo de produção e estilo. Parece sintomático que parte significativa do conteúdo sobre sua extensa trajetória artística tenha sido escrita por ele mesmo, uma vez que sua

atuação no campo do entretenimento configure parte significativa da memória audiovisual do País. O que demonstra, nesse sentido, a relevância desta tese.

As entrevistas realizadas foram importantes para compor as análises aqui empreendidas, mas alguns complicadores devem ser pontuados. Além do longo processo de aproximação e negociação com os entrevistados – Daniel Filho, por exemplo, demorou três anos para aceitar a contribuir com a pesquisa -, e o pouco tempo junto a eles, cerca de uma hora e meia, impossibilitou que outras questões surgissem. Um trabalho como esse, no nosso entender, exigiria um acompanhamento de sua rotina no set, por exemplo, o que não foi possível.

Assim, Daniel Filho ainda é um objeto digno de atenção acadêmica. A presente pesquisa explorou alguns dos elementos estilísticos que firmaram sua identidade e seu lugar de fala no cinema, mas ainda é um passo inicial diante da complexidade que suas obras emanam em termos de alcance e significado frente à cultura brasileira.

A teoria utilizada na pesquisa deu o suporte necessário para o desenvolvimento das análises realizadas. Os eixos propostos por Silva (2009) foram considerados quase em sua completude, mesmo que não de maneira pontual. Refletiu-se sobre a *instituição* a partir da inserção da Ancine, e de suas novas políticas no campo, bem como por meio da atuação da Globo Filmes e da Lereby produções no mercado; a *tecnologia* através das lógicas de Daniel Filho quanto ao uso de duas câmeras, dos estúdios e de sua investida para com o universo da web; o *mercado* foi pensado como um todo através das principais mudanças ocorridas nas últimas décadas, que desencadearam uma nova relação do público com o cinema nacional; a esfera do *patrimônio*, essa sim pelo viés negativo, em função do pequeno acervo existente sobre Daniel Filho; a *formação profissional*, dele e de muitos de seus parceiros; bem como os eixos da *produção*, por meio de seu modelo; da *distribuição*, através do diferencial de suas parcerias; e *exibição*, pautando número de salas e demanda de público¹²⁴. Conceitualmente, os principais articuladores desses eixos foram as noções de campo, modelo de produção e estilo.

Sendo assim, a pesquisa articula a análise dos filmes ao modelo de produção de Daniel Filho, entendendo que questões técnicas e estilísticas são fundamentais na constituição do lugar e da importância do diretor no campo do audiovisual brasileiro. Pessoalmente, acredito que ela tenha satisfatoriamente respondido às questões propostas, mas para trabalhos futuros, realizados por mim ou por outros interessados, convém

¹²⁴ O eixo dos Direitos Autorais não versava sobre a discussão aqui realizada, podendo ser posteriormente abordado em trabalhos futuros.

articular melhor questões sobre hegemonia e fatores de moldagem, pois não basta pontuar, de maneira científica, Daniel Filho no campo, traçando os caminhos e as escolhas que resultaram no profissional que é (seu estilo, portanto), mas compreender como ele agencia o capital cultural frente aos demais.

Por fim, ressalta-se que a realização da presente tese contribuiu significativamente para a minha formação enquanto profissional e docente da área. Não apenas isso, me fez enxergar que a academia deve ser o espaço para refletir, de maneira indiscriminada, sobre os produtos que atingem as pessoas e contribuem para a constituição cultural do País. Nós, os pesquisadores, somos responsáveis por conferir o devido espaço e representatividade desses objetos, destacando, dentre outras questões, os benefícios e prejuízos em termos de representação e representatividade – capazes de promover debates e, com sorte, chamar a atenção para possíveis políticas públicas que fomentem a diversidade do cinema nacional.

5. Bibliografia

ABREU, Nuno Cesar. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 2006.

ACKER, Ana Maria; IUVA, Patrícia de Oliveira. **Estratégias do High Concept no cinema brasileiro** – os casos Cidade de Deus e Tropa de elite. Porto Alegre: 10º Encontro Nacional de História da Mídia / ALCAR, 2015.

ADORNO, Theodor. **A indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGUIAR, Mariana de Araújo. **A produção do teatro de revista no início do século XX: o texto teatral e seu uso para a historiografia**. VI Simpósio Nacional de História Cultural: Ver- Sentir – Narrar, 2012.

ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Barcelona: Paidós Comunicación, 2000

AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)**. Niterói: EdUFF, 2011.

_____. **Em busca de um clichê: panorama atual do brasil no cinema estrangeiro de ficção**. IN: Estudos de cinema: Socine II e III. São Paulo: Annablume, 2000.

ANKERKRONE, Elmo Francfort. **A História das Novelas Brasileiras**. Coluna Televisão, 2001. Disponível em: <http://www.sampaonline.com.br/colunas/elmo/coluna2001ago31.htm>, visitado em setembro de 2018.

ANTONIETTI, Andre Checchia. **Os Modos de Inserção e as Relações Dramático-Narrativas da Canção no Cinema e na Televisão Brasileira no Exemplo de Daniel Filho**. Campinas: Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas Instituto De Artes, 2016. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/321082>. Acessado em julho de 2018.

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

AUMONT, Jacques, et al. **A estética do filme**. Campinas/SP: Papyrus, 1995.

AUTRAN, Arthur. **Panorama da historiografia do cinema brasileiro**. Revista ALCEU, v.7, n.14, 2007.

BAHIA, Lia & AMANCIO, Tunico. **Notas sobre a emergência de um novo cenário audiovisual no Brasil nos anos 2000**. Niterói: Revista Contracampo, 2010.

BAHIA, Lia. **Uma análise do campo cinematográfico brasileiro sob a perspectiva industrial**. Universidade Federal Fluminense: Dissertação de mestrado, 2009.

BALLERINI, Franthiesco. **Cinema brasileiro no século 21**: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional. São Paulo: Summus, 2012.

BARACHO, Maria Luiza Gonçalves. **Televisão Brasileira: Uma (Re)Visão**. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, ISSN: 1807-6971, Vol. 4 Ano IV nº 2, Abril / Maio/ Junho de 2007.

BARBOSA, Fernando da Silva. **Novas Formas de Produção, Plataformas e Consumo de Produtos Audiovisuais na Internet**. São Paulo: REGIT, Fatec-Itaquaquecetuba, v. 1, n. 1, p. 45-59, jan/jun. 2014.

BAZIN, André. **O que é o cinema?**. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2014.

BERGAN, Ronald. **Cinema**: Guia Ilustrado Zahar. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2012.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

_____. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**. São Paulo. Anna Blume, 1995.

BILHARINHO, Guido. **Cem anos de Cinema Brasileiro**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013.

BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin. **Film Art**: an introduction. 8ª ed. New York, NY: Mc Graw Hill, 2008.

BORDWELL, David. **The way Hollywood tells it**: story and style in modern movies. Berkeley: University of California Press, 2006.

BORDWELL, David, STAIGER, Janet & THOMPSON, Kristin. **El Cine Clásico de Hollywood**: Estilo Cinematográfico y modo de producción hasta 1960. Buenos Aires: Paidós, 1997.

BORGES, Danielle dos Santos. **A produção cinematográfica brasileira (1995-2014) e o atual modelo de políticas públicas para o cinema nacional**. Revista Eptic: vol. 17, nº 3, ISSN 1518-2487, setembro-dezembro, 2015.

BORGES, Danielle dos Santos. **A retomada do cinema brasileiro: uma análise da indústria cinematográfica nacional de 1995 a 2005**. Dissertação de mestrado. Barcelona, 2007.

BORELLI, Silvia Helena Simões. **Telenovelas Brasileiras: Balanços e Perspectivas**. São Paulo: Perspectiva vol.15 no.3 São Paulo July/Sept. 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000300005&script=sci_arttext, visitado em 25 de maio de 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BOURDIEU, Pierre (coord.). **A miséria do mundo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

_____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

_____. **Você disse “popular”?**. Collège de France, tradução de Denice Barbara Catani do texto publicado sob o título “Vous avez dit ‘populaire’?”, em Actes de la recherche en sciences sociales, nº 46, março, p. 98-105, Paris, 1983.

BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.

CAETANO, Maria do Rosário. **Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada**. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 196 a 216- jul./dez. 2007.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas**. Salvador: III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2007.

CAUNE, Jean. **Cultura e comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

CHALUPE, Hadija. **Modelos de distribuição do filme nacional**. Revista Observatório Itaú Cultural / OIC - n. 10 (set./dez. 2010). – São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2010.

CHARTIER, Roger. **"Cultura Popular": revisitando um conceito historiográfico**. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, vol. 8, Dº 16, p. 179-192, 1995.

CHION, Michel. **A Audiovisão: introdução a uma análise conjunta da imagem e do som**. Lisboa: Edições Texto & Gráfica, 2008.

COAN, Emerson Ike. **O domínio do entretenimento na contemporaneidade**. Revista AÇÃOMIDIÁTICA - Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura. Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Vol. 2. Nº 2. Ano 2012.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993

COLLAÇO, Vera R. M. & SANTOLIN, Rosane F. **As Revistas, seu público e a modernização da cidade**. DA Pesquisa - Revista de Investigação em Artes/ Universidade do Estado de Santa Catarina, v. 3, 2008.

COMPARATO, Doc. **Da Criação ao Roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

CORREIA, Carlos Alberto. **O Primo Basílio e a Relação Espaço e Tempo no Audiovisual**. Tese de Doutorado: Faculdade de Ciências e Letras de Assis- Universidade Estadual Paulista, 2015.

COSTA, Jorge Manuel Paixão da. **Telenovela: Origem e Evolução de um Modo de Produção: o caso português**. Lisboa, 2001. Disponível em: <http://dited.bn.pt/30486/1475/1900.pdf>, visitado em 25 de maio de 2011.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **Cinema e construção cultural do espaço geográfico**. Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual - Rebeca, ano 2, nº 3, janeiro-junho 2013.

_____. **Espaços de subjetividade e transgressão nas paisagens fílmicas**. Campinas: Pro-Posições, vol. 20, nº. 3 (60), p. 109-119, set./dez. 2009.

DANTAS, Guibson; RODRIGUES, Gárdia. **A inserção da Globo Filmes no cenário cinematográfico brasileiro**. Revista *Aniki*, doi:10.14591/aniki.v5n2.404; ISSN 2183-1750, vol.5, n.º 2, 2018.

EAGLETON, Terry. **A Ideia de Cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

EARP, Fábio Sá; SROULEVICH, Helena. **O mercado de cinema no brasil**. Revista Políticas Culturais: Reflexões e Ações, 2009. Disponível em: https://politicasculturais.files.wordpress.com/2010/03/earp_-o-mercado-de-cinema-no-br-2009.pdf. Acessado em setembro de 2018.

EDUARDO, Cléber; VALENTE, Eduardo & VIEIRA, João Luiz. **Cinema Brasileiro Anos 2000, 10 Questões**. Centro Cultural Banco do Brasil, 2011. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/downloads/Catalogo_completo.pdf.

ESTEVEVES, João Pissarra. **Novos Media e Deliberação** – sobre redes, tecnologia, informação e comunicação. Revista Media & Jornalismo, vol. 18- n.º 10, 2011.

FECHINE, Yvana. **O Núcleo Guel Arraes e sua “pedagogia dos meios”**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – E-compós, 2007.

FERREIRA, Carolin Overhoff. **Uma breve história do teatro brasileiro moderno**. Revista Nuestra América, nº 5, 2008.

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

_____. **Antes que me esqueçam**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S.A, 1988.

FILME B. **Retomada: 20 anos depois**. Festival do Rio: outubro, 2015.

FILME CULTURA, Revista. **Entrevista com Daniel Filho**: por Gustavo Dahl, Daniel Caetano, João Carlos Rodrigues e Marcelo Cajueiro, nº 52, 2010. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-52/>. Acessado em dezembro de 2018.

FONTANA, Fabiana Siqueira. **O Acervo Paschoal Carlos Magno e novas perspectivas para a análise do teatro brasileiro moderno**. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. **O Rio de Janeiro que Hollywood inventou**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.

_____. **O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global?**. IN: MELEIRO, Alessandra (Org). **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado: América Latina**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

GAUDREAU, Andre & JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GOMES, Itânia Maria Mota. **Gênero Televisivo como Categoria Cultural: Um Lugar no Centro do Mapa das Mediações de Jesús Martín-Barbero**. Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 111-130, janeiro/abril 2011.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GUBERNIKOFF, Giselle. **A imagem: representação da mulher no cinema**. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. **O filme e a representação do real**. E-Compós, 2006. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/90/90>. Acessado em fevereiro de 2017.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

_____. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. **A centralidade da cultura:** notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Porto Alegre: Educação & Realidade. v. 22, nº2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

JAGUARIBE, Beatriz. **O Choque do real:** estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. **Cultura da Conexão:** criando valor e significado por meio da mídia propagável. São Paulo: Editora ALEPH, 2014.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência:** a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação. São Paulo: Editora ALEPH, 2009.

JOHNSON, Randal. **Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990.** Revista USP, nº19, 1993.

JULLIER, Laurent & MARIE, Michel. **Lendo as Imagens do Cinema.** São Paulo: Editora Senac, 2007.

LEAL, Plínio Marcos Volponi. **Um olhar histórico na formação e sedimentação da TV no Brasil.** Fortaleza/CE: VII Encontro Nacional de História da Mídia – Mídia Alternativa e Alternativas Midiáticas, 2009.

LINO, Sonia Cristina. **‘A tendência é para ridicularizar [...]’:** Reflexões sobre cinema, humor e público no Brasil. Rio de Janeiro: Revista Tempo, 10, pp. 63-79, 2000.

LUKÁCS, George. **História e Consciência de Classe:** estudos sobre a dialética marxista. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

MACHADO, Carla Silva; FONSECA, Mirna Juliana Santos. **Representações do gênero feminino nos filmes mais vistos nos cinemas brasileiros em 2015:** quando a representatividade pode levar ao empoderamento. Revista Communitas v. 2, n. 3: Múltiplos discursos, práticas e políticas na/da educação, p. 138-157, 2018.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** São Paulo: Editora Senac, 2000.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MATTA, João Paulo Rodrigues. **Políticas Públicas Federais de Apoio à Indústria Cinematográfica Brasileira:** um histórico de ineficácia na distribuição. IN: MELEIRO, Alessandra (org.). Cinema e Mercado: indústria cinematográfica brasileira. Vol. III. São Paulo: Ed. Escrituras, 2010.

MATTELART, Armand. **Diversidade cultural e mundialização.** São Paulo: Parábola, 2005.

MATTOS, Sérgio. **Um Perfil da TV Brasileira:** 40 anos de história. Salvador: Associação Brasileira de Agências de Propaganda/ Capítulo Bahia: A TARDE, 1990.

MEIRELLES, William Reis. **Paródia & Chanchada**: imagens do Brasil na cultura das classes populares. Londrina: Eduel, 2005.

MELEIRO, Alessandra (Org). **Cinema no Mundo**: indústria, política e mercado: América Latina. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

MENDONÇA, Leandro José Luz Riodades de. **Cinema e indústria**: o conceito de modo de produção cinematográfico e o cinema brasileiro contemporâneo. ECA-USP: Tese de doutorado, 2007.

METZ, Christian. **Linguagem e Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MICHEL, Rodrigo Cavalcante & AVELLAR, Ana Paula. **A indústria cinematográfica brasileira: uma análise da dinâmica da produção e da concentração industrial**. Revista de Economia, Editora UFPR, v. 38, n. 1 (ano 36), p. 35-53, jan./abr. 2012.

MORAES, Dênis de. **Comunicação, Hegemonia e Contra-Hegemonia: a contribuição teórica de Gramsci**. REVISTA DEBATES, Porto Alegre, v.4, n.1, p. 54-77, jan.-jun. 2010.

MOURA, Flávia Almeida; ROCHA, Larissa Leda Fonseca. **Memória e história**: entrevista como procedimento de pesquisa em Comunicação. Revista Comunicação Midiática, ISSN: 2236-8000, v. 12, n. 2, p. 161-176, 2017.

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

MUANIS, Felipe. **Audiovisual e Mundialização**: televisão e cinema. 1ed. São Paulo: Alameda, 2014.

MULVEY, Laura. **Prazer Visual e Cinema Narrativo**. IN: XAVIER, Ismail (Org.). A Experiência do Cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasil, 1983.

NILSSON, Bibiana. **Cinema, Situação e Liberdade**: Karim Aïnouz em diálogo com Sartre. Dissertação de Mestrado: UFRGS, 2017. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/164386>. Acessado em novembro de 2018.

OLIVEIRA, Vanessa Kalindra Labre de. **Cultura e audiovisual**: o campo do cinema contemporâneo e os desafios políticos da representatividade. IN: FREITAS, Ernani Cesar de; SARAIVA, Juracy Assmann & HAUBRICH, Gislene Freiten. Diálogos interdisciplinares: cultura, comunicação e diversidade no contexto contemporâneo [recurso eletrônico]. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2017.

OLIVEIRA, Vanessa Kalindra Labre de; ROSSINI, Miriam de Souza. Daniel Filho e o cinema brasileiro para as grandes plateias: modos de produção e de representação. IN: BENETTI, Marcia; BALDISSERA, Rudimar. **Pesquisa e Perspectivas de Comunicação e Informação**. Porto Alegre: Sulinas, 2018.

_____. **Reconfigurações do cinema brasileiro contemporâneo**: as estratégias de gênero no Cinema de Daniel Filho. Buenos Aires: Anais do V Congresso

da Associação Argentina de Estudos de Cinema e Audiovisual / AsAECA - Perspectivas contemporâneas del audiovisual: cine, televisión y nuevas pantallas, p. 1395-1407, 2016.

OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio de. **O livro do Boni**. Rio de Janeiro: casa da palavra, 2011.

OLIVEIRA, Vanessa Kalindra Labre de. **O Cinema Nacional Contemporâneo e a Internet: Repensando as fronteiras midiáticas**. Natal-RN: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Natal – RN, 2015.

ORICCHIO, Luiz Zenin. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAIVA, Lara Lima; MENDONÇA, Maria Luiza. **A nova ordem / desordem das representações de gênero na contemporaneidade: leitura crítica dos filmes Se eu fosse você e Se eu fosse você 2**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, PR – 4 a 7 de setembro de 2009.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes: conceitos e metodologia(s)**. VI Congresso SOPCOM, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>

PEREIRA, Álvaro Dyogo. **Teatro, cinema, diálogos e relações: Boca de Ouro e seus contextos**. Revista Dobras, v.8, nº 18, 2015.

PEREIRA, Stella Aranha; COSTA, Danielle Lima; SANTOS, Thays Fernanda Silva dos. **Salas de cinema: da rua ao shopping center**. Belo Horizonte: II CONINTER – Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades, 2013.

PIMENTEL, Juliano Rodrigues. **Reflexões sobre a tradição discursiva no atual panorama de pesquisa e historiografia do Cinema Novo**. Mediação, Belo Horizonte, v. 17, n. 21, jul./dez. de 2015.

QUEIROZ, Francisco Assis de. **Industrialização e Modernização no Brasil: 1930-64**. Revista Geografia (Londrina): vol 11, nº 1, 2002.

RAMOS, José Mário Ortiz. **A questão do gênero no cinema brasileiro**. Revista USP, nº 19, 1993.

RAMOS, José Mário Ortiz, BUENO, Maria Lucia. **Cultura audiovisual e arte contemporânea**. São Paulo em Perspectiva, 15(3), 2001.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Breve Panorama do Cinema Novo**. REVISTA OLHAR - ANO 02 - N. 4, 2000.

REIS, Ana Carla Fonseca. **Marketing Cultural e financiamento da cultura: teoria e prática em um estudo internacional comparado.** São Paulo: Cengage learning, 2009.

_____. **Economia da cultura e desenvolvimento sustentável: o caleidoscópio da cultura.** Barueri, SP: Manole, 2007.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte (MG): Letramento; Justificando, 2017.

ROCHA, Gilmar. **O Circo no Brasil – Estado da Arte.** Belém (PA): 27ª Reunião Brasileira de Antropologia, 2010.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção: para quem gosta, faz ou quer fazer cinema.** Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

ROSSINI, Miriam de S., OLIVEIRA, Vanessa K. L. de., ALMEIDA, Guilherme F., NILSSON, Bibiana. **Tendências do Cinema Brasileiro Contemporâneo: modelos de produção e de representação.** Revista Sessões do Imaginário: cinema, cibercultura e tecnologias da imagem – PUCRS, ano 21, nº 35 (2016), 2016.

ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas televisivas na atual produção cinematográfica brasileira.** Revista GEMInIS, ano 5, nº 1, vol. 1, p. 19-33, 2014.

ROSSINI, Miriam de Souza; ABREU, Luis Felipe Silveira de; MACEDO, Lennon Pereira. **O filme brasileiro popular contemporâneo: fenômenos de público e modelos estéticos (2002-2012).** Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação: XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – S. Cruz do Sul – RS, 2013.

ROSSINI, Miriam de Souza. **Para um estudo das narrativas entre meios: escrevendo para cinema e televisão.** Revista Comunicación, nº10, vol.1, 2012.

_____. **Convergência tecnológica: cruzamentos entre cinema e televisão.** Animus, Revista Interamericana de Comunicação Midiática – UFSM, 2008.

_____. **O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro.** Porto Alegre: Famecos, 2007.

ROSSINI, Miriam de Souza; LUNARDELLI, Fatimarlei. **Cinema Brasileiro by Globo Filmes: entre hibridismos de linguagem e convergências de conteúdo.** Porto Alegre/RS: Anais do XX Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - Compós, 2011.

RUY, Karine dos Santos. **Para onde vão nossos filmes: um estudo sobre a circulação do blockbuster nacional no mercado de salas.** Dissertação de Mestrado: PUCRS, 2011.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso**: a representação humorística na história brasileira: da Bella Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANGION, Juliana. **Vale a pena ver de novo?** A Globo Filmes e as novas configurações do audiovisual brasileiro na pós-retomada. Tese de doutorado. Campinas/SP: 2011.

SANTOS, Luciano Correia dos. **Entre promessas e a realidade da televisão digital**: estratégias da Rede Globo na convergência. Tese de doutorado: Unisinos, 2012.

SCHATZ, Thomas. **O gênio do sistema**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **Hollywood genres**: formulas, filmmaking, and the Studio System. Boston: McGrawHill, 1981.

SELIGMAN, Flávia. **A comédia de costumes e a sexualidade no cinema brasileiro: três ciclos de boa bilheteria**. Curitiba/PR: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009.

SELIGMAN, Flávia & 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, set/dez 2007.

SELONK, Aletéia. **O imaginário do produtor cinematográfico do tipo comunicativo** – um estudo do espaço audiovisual do Brasil. Porto Alegre: tese de doutorado, PUCRS, 2007.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. **Crítica à imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Alexandre Rocha da; ROSSINI, Miriam de Souza; ROSÁRIO, Nísia Martins do; KILPP, Suzana. Manifesto Audiovisualidades. IN: **Do audiovisual às Audiovisualidades**: convergência e dispersão nas mídias. Porto Alegre/RS: Asterisco, 2009.

SILVA, Anderson Lopes da. **Revisitando Ruy Guerra**: Um percurso metodológico pela análise fílmica de Os cafajestes (1962). Depto. de Cine y TV - Facultad de Artes - Universidad Nacional de Córdoba – Argentina: Revista TOMA UNO, nº 3, páginas 135-144, ISSN 2312-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico), 2014.

SILVA, Ermínia. **Circo-Teatro**: É Teatro No Circo. São Paulo: V Reunião Científica da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2009b. Disponível em:

http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/historia/Erminia_Silva_-_Circo-teatro_e_teatro_no_circo.pdf. Acessado em setembro de 2018.

_____. **O circo**: sua arte e seus saberes – o circo no Brasil do final do século XIX e meados do XX. Campinas/SP: Unicamp, dissertação de mestrado, 1996.

SILVA, Flávio Luiz Porto e Silva. **Melodrama, folhetim e telenovela**: anotações para um estudo comparativo. FACOM - n° 15 - 2° semestre de 2005.

SILVA, Hadija Chalule da. **O filme nas telas**: a distribuição do cinema nacional. São Paulo: Ecofalante, 2010.

SILVA, João Guilherme Barone Reis e. **Assimetrias, dilemas e axiomas do cinema brasileiro nos anos 2000**. Porto Alegre: Revista Famecos, vol. 18, n°3, 2011.

_____. **.. Exibição, Crise de Público e Outras Questões do Cinema Brasileiro**. Porto Alegre: Sessões do Imaginário, 2008.

_____. **Comunicação e indústria audiovisual**: cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SILVA, Renata Cardoso da. **Teatro de revista e representação social do feminino no início do século XX**. Dobras - Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, Vol. 9, n° 19, 2016. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/450/407>. Acessado em setembro de 2018.

SIMIS, Anita. **Cinema e política cultural durante a ditadura e a democracia**. In: V ENLEPICC - Encontro Latino de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura, Salvador, 2005.

SIMÕES, Inimá Ferreira. **Salas de cinema de São Paulo**. São Paulo, PW/Secretaria Municipal de Cultura/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

THOMPSON, John B. **Ideologia e Cultura Moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis/RJ: Vozes, 2011.

TIETZMANN, Roberto. **Efeitos visuais e seus usos em filmes brasileiros entre os anos de 2009 a 2013**. Foz do Iguaçu, PR: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2014.

TUDOR, Andrew. **Teorias do Cinema**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2009.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WINCK, João Baptista. **Quem conta um conto aumenta um ponto**: design de audiovisual interativo. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

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

ANEXO A¹²⁵**Entrevista cedida pelo diretor Daniel Filho à pesquisadora, realizada em 29 de janeiro de 2018, via Skype.**

Vanessa Labre: Em primeiro lugar, te agradeço, Daniel Filho, por aceitar ceder essa entrevista e contribuir com o desenvolvimento da pesquisa. Vamos começar falando um pouquinho sobre as tuas escolhas. O que faz você escolher uma história para ser contada?

Daniel Filho: Cada vez é uma coisa diferente, essa profissão não é uma ciência exata. Ela tem várias alternativas para a gente ir escolhendo as coisas. Em primeiro lugar entra a experiência. Aliás, não tem primeiro lugar, entra a experiência, entra o objetivo que você está precisando alcançar no momento. Que tipo de objetivo, que tipo de produto você quer fazer. Sem dúvida nenhuma o fator sorte sempre existe, mas também existe você correndo atrás da sorte. É um jogo. A gente vive e continua sendo cigano, andando com o pires por aí, fazendo o número e depois passando o pires para as pessoas jogarem as suas moedas. Logicamente a gente está sempre entre o prazer e o útil, quer dizer, a gente às vezes tem que servir o nosso mecenas e simultaneamente está procurando o prazer da realização.

Vanessa Labre: Você se preocupa em manter um estudo de público, uma pesquisa de mercado para saber o que o público está aberto a receber? Faz exposições testes dos seus filmes, por exemplo? Como funciona isso?

Daniel Filho: Eu não faço exposições testes. Quer dizer, já fiz testes com filmes, mas normalmente eu nem estou presente, e isso é muito perigoso... primeiro que eu acho que fazer o que o público pede é ruim porque normalmente as pessoas pedem o que já conhecem. As pessoas preferem comprar pronto. Não é exigido do público a capacidade de ver o que podemos fazer agora, que passo darmos. Não deve-se entregar ao público o que não pertence a ele. Pertence aos fazedores de arte, de comunicação, eu não sei que nome dar a isso que a gente faz, ao *entertainer*, ao cara que faz o espetáculo, saber o que as pessoas querem. Logicamente você trabalha com um público perto de você. A experiência da televisão me permitiu trabalhar para ter produtos que agradassem, que tivessem uma boa penetração no Brasil, e com isso nós estávamos trabalhando com muitas culturas, com todas as culturas que envolvem esse Brasil. Portanto, quando a gente acertou, eu acredito, eu marco como ponto do acerto de popularidade uma novela chamada *Irmãos Coragem* [1970-1971] em que ela realmente fechou todas as pontas, ela conseguiu agradar homens e mulheres, do norte ao sul, do oeste ao nordeste, todas as classes. O importante é você fazer alguma coisa que chame a atenção desse pessoal que não quer te assistir. Então a escolha, a pura e simples escolha de um produto para ser feito, produzido, tem muitas alternativas. Eu citei algumas delas. Tem a questão do momento, inclusive, o mais difícil quando se trata de cinema, principalmente no Brasil, é o tempo entre o momento que você tem a ideia até o momento que você lança o filme. Isso pode demorar, no mínimo, um ano e meio, dois anos. Eu conseguia ser rápido na

¹²⁵ A transcrição manteve-se o mais fiel possível à fala dos entrevistados, tanto no conteúdo fornecido quanto nos modos de expressão utilizados por eles. Alguns trechos, contudo, foram ajustados, principalmente no que tange às repetições e incorreções típicas da oralidade, sem que houvesse qualquer tipo de prejuízo ou interpretação acerca do que foi dito.

televisão, quando eu tinha em minhas mãos todas as possibilidades. No cinema demora mais.

Vanessa Labre: Grande parte dos seus filmes tem o Rio de Janeiro como cenário, mas diferente de uma certa tradição no cinema nacional não é esse Rio de Janeiro marginal da favela, do tráfico, dos conflitos de classe. Que Rio de Janeiro é esse para você?

Daniel Filho: Eu sou carioca. Para mim é muito mais fácil falar do Rio de Janeiro do que falar do Nordeste. E eu gosto de ter o domínio do local que eu estou falando, mesmo que seja para fazer uma coisa muito boba, como são as comédias. Eu acho bom a gente ter o domínio, a não ser quando você passa para uma coisa mais caricata. Por exemplo, eu não sei nada do Norte. Se fosse para o Sul... quer dizer, eu produzi coisas no Sul, como *O Tempo e o Vento*, mas quem dirigiu foi o gaúcho Paulo José.

Vanessa Labre: Em alguns filmes, como o *Se eu fosse você*, por exemplo, quase não tem referência de espaço, a gente quase não identifica que ali é o Rio de Janeiro.

Daniel Filho: Não é importante.

Vanessa Labre: Essa questão do espaço não é importante para você?

Daniel Filho: Não. Depende do filme. Tem filme que a gente tem que mostrar o Rio de Janeiro. Eu devo fazer um filme agora chamado *O silêncio da chuva*, que eu vou mostrar o Rio de Janeiro, mas é um Rio de Janeiro chuvoso, diferente. Que dizer, é o mais real do Rio de Janeiro, que é mais chuvoso que solar. Mas as pessoas gostam muito de associar o Rio de Janeiro ao sol, às belezas, às praias.

Vanessa Labre: Você tem preferência por filmar em estúdio, fazer locações, externas?

Daniel Filho: Por comodidade, por segurança, por domínio, eu prefiro o estúdio. Eu gosto mais do estúdio porque nele a gente tem o domínio da luz, do espaço, do tempo. Mas também a gente fica preso no orçamento. Reproduzir um cenário no Brasil com alguma verossimilhança custa muito caro, por isso a gente parte às vezes para locação. Algumas coisas são melhores na locação. Um dos filmes que eu mais fiz em locação, e eu fiz muitos filmes em locação, mas eu acredito que o que eu mais fiz em locação foi *Chico Xavier. Tempos de Paz*, também, que é um filme pequeno, ele é em locação, não tem um cenário.

Vanessa Labre: Vamos falar um pouco sobre seus dez últimos filmes lançados.

Daniel Filho: Eu estou começando a filmar *Boca de Ouro* agora.

Vanessa Labre: A Cris D'Amato me disse. Pensando nesses dez filmes, você acha possível identificar, como diretor, um certo modelo de produção, no sentido de ter alguns elementos e estratégias que vão se repetindo ao longo dessas produções? Você consegue identificar na tua direção elementos que traçam seu estilo no cinema?

Daniel Filho: Estou pensando... É o seguinte, essa carreira no cinema após os anos 2000 até agora foi uma carreira que eu não esperava que acontecesse. Eu me dizia um homem de televisão. Eu fiz cinema ao longo desse tempo todo como ator e muito pouco como diretor, apesar do cinema ser o que eu realmente mais gosto. Mas não existia a indústria

de cinema, não existia essa possibilidade antes. Está começando agora, muito devido uma nova era que é a era digital, a era do streaming, a era dos downloads. Então o cinema era para mim, e para muitos, uma coisa muito difícil. Para ter dez filmes filmados nesse período... você falou que são dez, né?

Vanessa Labre: São. *A Partilha, A Dona da História, Se eu fosse você, Se eu fosse você 2, Muito gelo e dois dedos d'água, Primo Basílio, Tempos de Paz, Chico Xavier, o Confissões de adolescente e o Sorria, você está sendo filmado.*

Daniel Filho: Tem o *É fada!*, praticamente. Ele é uma direção silenciosa minha, eu dou para a Cris [D'Amato]. É uma parceria mais ou menos igual ao de *Confissões de Adolescente*. Tem coisas que eu dirigi que me pediram para eu dirigir. Puxa vida, o Chico Xavier... eu sou ateu, eu sou totalmente ateu, e dirigir o Chico Xavier foi uma coisa louca. Então, eu estou tentando achar uma lógica na minha carreira e não estou achando. A lógica é o seguinte: a gente filma. Por exemplo, eu não contava em filmar o *Boca de Ouro*, nunca tinha me passado pela cabeça dirigir o *Boca de Ouro*, o que parece incrível, uma coincidência. As pessoas sempre me falam sobre *A vida como ela é*, que gostam muito, que é um ótimo Nelson Rodrigues, muito elogiosos a respeito disso. E eu escudo tudo com muito carinho, muito contente, logicamente. Mas aí eu fui em uma reunião, e o diretor atual da Globo Filmes está fazendo filmes de janela curta: eles dão um dinheiro para você fazer um filme e você faz. Isso me pareceu que é o novo método, me pareceu que isso aí tinha uma velocidade maior. Eles me dão o dinheiro inteiro e eu produzo, mas logicamente não estamos contando muito com o público. Essa nova forma do streaming, da HBO, da Netflix, essas coisas, é tome a grana e faça o filme, e aí, então, eu pude escolher, eu disse que topava. E vai fazer o quê? eu vou fazer um Nelson Rodrigues. Então está fechado. Aí me sentei outra vez com o Euclides Marinho, que é meu parceiro, foi meu parceiro no *A vida como ela é* e definimos. Curiosamente, como eu fiz o Boca [de Ouro] como ator há 55 anos atrás, a gente viu o filme, o filme é bom, continuo achando que é muito bom para a época, é um filme diferente na carreira do Nelson Pereira dos Santos, mas é um filme bem executado, bem feito, é um bom filme do Nelson Rodrigues para 1962. Mas eu e o Euclides achamos que ele merecia uma revisão. Não o filme do Nelson, eu não me atreveria a refilmar um filme do Nelson [Pereira dos Santos], um filme que tem a assinatura autoral do Nelson de *Vidas Secas*, de *Amuleto de Ogum* ou mesmo uma adaptação literária como o Memória do Cárcere - esse aí é uma peça do Nelson filmada, mas como uma peça na minha opinião muito cinematográfica, tem um pouco do Rashomon ali, que na verdade também tem o Cidadão Kane, aquela coisa toda em flashback; sei lá, vamos fazer. Então é uma questão de oportunidade. Logo depois, eu estou produzindo, era para eu dirigir, mas eu não quis, eu estou produzindo o *Sai de baixo*, nada contra a dirigir comédia, mas eu já fiz o *Sai de Baixo* que preste, então eu estou participando do *script*, irei a algumas filmagens, colocarei eles na mesma levada que a gente tinha há vinte e dois anos atrás. Acho que isso faz bem com a idade, quando você pega e começa a fazer tudo de novo, o que você filmou. Muitos diretores fizeram isso. Então é meio assim que a coisa funciona para mim, não tem uma lógica. Esse ano apareceram essas coisas porque eu fiquei um ano sem filmar.

Vanessa Labre: O universo feminino parece ser muito importante nas tuas obras. Nesses dez filmes, você tem sempre o protagonismo da mulher, uma certa ambiência e temáticas voltadas para o feminino. Assim, além da presença do Rio de Janeiro, da exploração do gênero da comédia, essa questão do feminino é algo definidor do teu trabalho. Você concorda?

Daniel Filho: O feminino sem dúvida nenhuma. A gente só nota as coisas com o passar do tempo, quando você anda, anda, anda e depois você volta para ver o caminho que você fez. Quando você está caminhando você não está olhando para onde você está indo, você está andando, você está marchando. E aí eu fico pensando que, realmente, quando eu vejo as coisas que eu fiz é tudo dedicado essencialmente a mulher. Não sei se tem a ver com toda a minha experiência de novela, porque minha vida maior está toda dedicada à televisão. É até curioso que após os sessenta e poucos anos começa a aparecer uma carreira no cinema. Quando eu pedi para sair da TV Globo, com 56 anos de idade, eu deveria ter me aposentado, mas eu fiz uma nova carreira com o *Confissões de Adolescente*. O *Confissões de Adolescente* é uma coisa completamente feminina. Uma curiosidade: eu estava escrevendo com o Euclides [Marinho] e com o Domingos de Oliveira, por causa do *Malu Mulher*, um seriado chamado Homem. E quando a gente estava lá falando do Homem, como é que ia ser, bolando milhões de maneiras de contar, o Domingos [de Oliveira], na reunião, falou assim para mim, ‘Daniel, eu estou fazendo uma coisa lá para minha filha, eu li o diário dela e achei que dava uma coisa legal, vai lá assistir, está uma coisa tão bonitinha com as meninas’. Aí eu fui assistir, possivelmente assisti a segunda ou terceira apresentação e fiquei realmente extasiado, emocionado, chorei vendo a Maria Mariana declarar Vinícius de Moraes. Nesse mesmo dia eu comprei os direitos de *Confissões de Adolescente*. Eu estava fora da TV Globo, eu não tinha que trabalhar, mas eu estava tentando fazer algo que só agora vingou, que é a produção terceirizada. Quando eu saí da TV Globo em 1991 era para fazer uma produção terceirizada, não existia esse campo na época, atualmente seria bem mais fácil, tem tanta coisa sendo feita, mas a verdade é que eu tive uma bola para chutar e uma vez só, foi o *Confissões de Adolescente*. Mas na verdade, na hora em que eu chutei, que eu fiz o gol, eu não sabia que eu só tinha aquela chance. Lógico, eu tinha a pressão de fazer alguma coisa que funcionasse, mas eu não esperava que iria ser o sucesso que foi. Então, por caminhos e descaminhos eu acabei realmente fazendo coisas sobre mulher. A novela talvez tenho algo a ver com isso, sei lá, a novela é uma coisa tão feminina, é feita para a mulher. E atualmente, você sabe, eu comecei a defender essa teoria de que no cinema quem manda é a mulher, quem escolhe o filme para ser visto é a mulher. Se você fizer um filme que não agrada as mulheres, você está caminhando a largos passos para ter pouco público. Então, quando eu falei aqui de *Irmãos Coragem*, eu precisava colocar o homem sentado na cadeira com a mulher, era ela só que assistia a novela. Mesmo que os homens vissem, eles não admitiam. Eu gosto que o público veja, eu já falei isso várias vezes, é necessário você ter uma comunicação com o público, você quer que as pessoas assistam o seu filme. E eu tenho filmes que não são femininos também. *Tempos de Paz*, um filme que as pessoas normalmente se emocionam muito, não é feminino, o próprio *Sorria* [você está sendo filmado] não é feminino. É curioso porque eu estou realmente vendo, eu falei muito com a mulher porque me atrai mais. Eu fiz *Malu Mulher*, por exemplo, é uma criação minha. Eu fiz também um seriado chamado *A Justiceira*, e um outro programa chamado *Mulher*, que foi uma ideia do Boni [José Bonifácio de Oliveira Sobrinho]. A bem da verdade eu acho a mulher muito mais interessante que o homem. Nós, homens, somos muito bobos, muito simples, dois mais dois são quatro. A mulher não, a mulher é mais complicada.

Vanessa Labre: Você falou de vários elementos que você trouxe para o cinema que vieram da tua experiência na televisão, a questão da mulher, a preferência pelos estúdios...

Daniel Filho: A televisão no Brasil me deu uma possibilidade que muitos diretores tiveram em outros lugares. Teve uma época que as pessoas não me consideravam muito do cinema. Acho curioso que você esteja falando da minha carreira cinematográfica quando eu não considero minha carreira cinematográfica fundamental. Porque mesmo as pessoas do cinema não me veem como um homem de cinema. Sabem do sucesso, mas para eles não sou um homem de cinema. Para mim tanto faz, eu sou um homem do berço, eu faço essas coisas, e atualmente, a coisa estourou mesmo. Não tem mais cinema, mais televisão, agora é tudo junto e misturado. Mas eles não me veem como um cara de cinema e eu fiquei fazendo. O pessoal do cinema, a turma, os críticos, os cineastas, os produtores, claro que eles me reconhecem, me aplaudem. Mas veja, eu estava no início do Cinema Novo, mas você não vai ver em nenhum momento alguém falando de mim no Cinema Novo. Não existe em nenhum livro, nenhum compêndio, em nada, no máximo em um site dizendo que eu trabalhei no filme tal. Mesmo após alguns filmes que eu fiz, não me chamavam muito depois que eu optei pela televisão, e eu optei pela televisão simplesmente para comer, e dei certo como diretor. Eu sou apaixonado pelo cinema, e foi minha primeira paixão com quatro, cinco anos de idade. O primeiro filme que eu vi, e eu vi na sua primeira exibição, foi o *Bambi*. Sofri muito, muito. Depois meu pai trabalhou em um teatro que tinha uma projeção de cinema de tarde, aí ficavam os fotogramas dos filmes e eu os guardava. Eu tinha um rolo de fotogramas. Por isso quando eu vejo aquele rolo de filme no Cinema Paraíso eu choro junto porque era o rolo que eu tinha, não era o rolo censurado, era o rolo que o cara cortava e sobrava. Então a minha paixão sempre foi o cinema. Mas eu vim do circo. Meu pai era cantor, minha mãe bailarina, trabalhava em teatro de revista, depois quando fechou o cassino, foram para o circo. Essa história foi me levando pelos caminhos que eu podia ir, mas sempre sonhando com o meu cinema lá atrás. Tanto é que quando o Boni me chama para dirigir novelas, eu achei estranho, eu fazia parte da turma que não assistia novela, apesar de que eu já tinha feito novela como ator. Mas não era o que eu gostava. Quando ele me chamou para dirigir novelas, ele usa até a frase “e aí você vai poder brincar de cineminha, aquele que você gosta de fazer”. E então quando eu peguei *A Rainha Louca* [1967] eu comecei a brincar de cineminha, você entende? Porque eu sempre digo “eu não sou um bom diretor, eu tenho uma boa memória”. Ao ver uma cena, ao ler uma cena, eu sou capaz de dizer quantas vezes ou pelo menos enumerar várias vezes que aquela cena foi feita, como foi feita, como foi resolvida, que enquadramento tinha, que corte que foi usado. E isso aí não parou ao longo da minha vida. Eu não sei te dizer quantos filmes eu assisti na minha vida, é bem difícil de dizer, sendo que a maioria eu vejo pelo menos duas vezes. Não há a menor possibilidade de eu saber quantas vezes você eu vi *Cantando na Chuva*, *Psicose*, *My Darling Clementine* ou *Cidadão Kane*, não tem a menor possibilidade de eu saber. Eu tenho uma vasta coleção de filmes em casa que eu fui comprando lá na época do vídeo cassete e eu vejo muito filme diário. Todo dia eu vejo um filme, então a paixão pelo cinema e a formação que eu tenho ela está muito ligada ao amor que eu tenho por isso.

Vanessa Labre: Você dirigiu cinco filmes entre 1969 e 1983: *A cama ao alcance de todos*, *O pobre príncipe encantado*, *O impossível acontece*, *O casal* e *O Cangaceiro Trapalhão*. Como foi dirigir e produzir cinema nesse período? De que forma essa tua experiência inicial contribuiu para o cinema que você faz atualmente?

Daniel Filho: Veja, dos filmes que você citou, nenhum deles eu quis fazer. Não partiu de mim. Não é que eu não quis fazer, não partiu de mim. O primeiro filme que eu dirigi foi *Pobre príncipe encantado*. O Jarba Barbosa estava produzindo comédias, ele produziu o Renato Aragão e, vendo a minha direção na televisão, me procurou com a sinopse do

filme. O Wanderley Cardoso disse assim “você quer dirigir esse filme dele?”, eu tinha vontade de fazer um filme, eu nunca tinha dirigido no cinema. Foi o primeiro cara a me convidar para isso. Então eu peguei e enfrentei essa batalha. Os dois outros filmes são filmes de episódios, é um filme oportunista porque na época era barato fazer assim, virou moda. *A cama ao alcance de todos* é possivelmente o primeiro filme que eu realmente ponho alguma coisa de mim. Aquela história é escrita por mim e pelo Flávio Migliaccio, filmado entre amigos em cinco, seis dias, tem meia hora de duração. Eram para ser três episódios, um dirigido pelo Alberto Salvá, um por mim e o outro pelo Domingos de Oliveira. Aí o Salvá disse que o dele estava ficando ótimo e que ia ficar grande, e que não dava para botar o do Domingos. Então eu tive que aumentar o meu, e o que eu não gosto do meu é justamente o que eu tive que aumentar, aquela cena do Jece Valadão no cinema eu tive que aumentar. Não ficou bom. Depois veio o filme *O casal*, que primeiro eu fiz na televisão porque o Vianinha [Oduvaldo Vianna Filho] estava morrendo, aí o Gláucio Pedroso disse assim “Daniel tem uma história que ele escreveu, que é praticamente biográfica dele, e tal, por que a gente não faz para ele ver? a história está na mão do Roberto Farias”. Aí eu fui, peguei e fiz na televisão, se chamou *Enquanto a cegonha não vem* [1974]. O Tarcísio Meira assistiu e quando acabou de passar o caso especial ele me ligou dizendo que a história daria um ótimo filme e que queria produzir. Inicialmente eu não levei a sério, mas ele insistiu, mesmo quando eu disse que a história não teria papel nem para ele nem para a Glória [Menezes], ele queria produzir não por ele, mas porque achava que a história iria dar um bom filme, e que eu faria bem. Aí eu fui para o Roberto Farias e fizemos um triângulo: eu, o Roberto [Farias] e o Tarcísio [Meira], e fizemos *O casal*. Depois eu fui procurado lá em 1982, 1983 pelo Renato Aragão para dirigir um filme dele. E como é que eu vou dizer *não* para o Renato Aragão? Primeiro, era dinheiro certo! Depois, eu queria. Eu era obrigado a ver aqueles filmes, então deixa eu ver se eu faço um filme direito para livrar a cara dos pais um pouco e o filme ser um pouquinho melhor. Pretensão minha. Daí eu filmei [*O cangaceiro trapalhão*]. Quer dizer, nenhum desses cinco filmes foi uma iniciativa minha, as pessoas é que vieram me oferecer os projetos. Com a minha decepção de ter sido esquecido lá no Cinema Novo, nunca me ocorreu que as pessoas iriam me procurar para fazer filmes, mas foram. Acontecia também algumas reações, algumas ligações com produtores brasileiros que eram uma coisa complicada porque eles vinham, falavam, falavam, falavam, você trabalhava, trabalhava e os caras não te pagavam. Pegavam o roteiro e faziam com outra pessoa. Não era muito legal. Então é isso, quando eu volto, eu volto por causa da Globo, né.

Vanessa Labre: Por falar em Globo, como funciona a parceria da Lereby Produções com a Globo Filmes?

Daniel Filho: Funciona tumultuado. Há muito tempo que eu queria fazer uma ligação da televisão com o cinema. Quando eu era diretor artístico da Globo lá nos anos 1980 eu tentava fazer essa ligação, e não dava certo. Não queriam, não achavam bom. É um assunto mais complexo e envolve o pensamento de outras pessoas. Aí quando eu voltei para a Tv Globo em 1996 eu tinha um contrato que me permitia, quer dizer, eu voltei sendo apenas um contratado como diretor, eu era responsável apenas pelos programas que eu dirigiria. O que era uma coisa boa, era um núcleo. Não era exatamente o que eu queria, que era produção independente, mas... vamos lá, então eu entrei com dois programas que foram: *A vida como ela é* e *o Sai de baixo*. E aí eu recebi uma oferta do Severiano Ribeiro para abrir outra vez a Atlântida, criar outra vez isso aí, e eu cheguei até a assinar um contrato. Mas o Roberto Irineu [Marinho], já na época o dono da Globo, no comando da emissora, me chamou e disse que não tinha jeito, que tínhamos que fazer

o velho sonho da Globo Filmes, e que ele iria abrir a Globo Filmes para eu ser, palavras dele, o presidente da empresa. Aí não sei como, não sei por que, talvez aí tinha uma nova diretoria, e eu fui sendo empurrado para o canto, e fiquei com essa relação estranha com a Globo Filmes. Quando eu fiz a Globo Filmes eu tive pudor de não começar com um filme meu. Eu fui produzindo, peguei algumas coisas que já estavam na praça meio produzidas, e fui entrando noutros filmes para produzir, o que eu achava que deveria ser a Globo Filmes. Só depois disso eu produzi um filme meu que eu estava para fazer desde que a peça estreou: *A partilha*. Eu quis fazer *A partilha* e fiquei mais de doze anos com o roteiro na mão, porque aí veio o Collor, acabou o cinema, depois eu tentei fazer nos EUA, me mandei daqui, naquela hora do *Confissões de Adolescente*, eu fui tentando fazer cinema. Então, depois de produzir alguns filmes para a Globo Filmes, eu produzi o meu, e que então era sócio, meio a meio, 51% para a Globo, 49% para mim. Como *A partilha* foi bem, as pessoas começaram a investir, como a Sony, o Bruno Wainer, foi inclusive o Bruno Wainer que me trouxe o *Chico Xavier*. Eu não corri atrás do *Chico Xavier*, caiu no meu colo. O que eu corri atrás foi *A partilha*, nem o *Se eu fosse você* eu corri atrás, caíram no meu colo. Então, é aquilo que eu te falei, tem uma porção de coisas, e sorte.

Vanessa Labre: Você fala muito da sua trajetória na TV e em algumas entrevistas nessa questão do Padrão Globo de Qualidade, que foi desenvolvido em partes por você. Na sua opinião, existe hoje um padrão de qualidade no cinema? Essa é uma questão que te preocupa, desenvolver um padrão de qualidade também no cinema?

Daniel Filho: Não. O padrão de qualidade existiu apenas na TV Globo e quase que praticamente é uma palavra de venda. É assim como “a pausa que refresca”, é uma coisa de comercial: o padrão de qualidade! Se a gente for ver, todas essas grandes marcas elas vêm com um slogan, e como nós tínhamos o Boni que é um homem de comercial, um homem de publicidade forte, e tínhamos também o nosso João Carlos Magaldi, então apareceu o padrão de qualidade. E nós tínhamos, o Boni e eu, coisas que víamos na televisão e nós achávamos que poderíamos fazer melhor. Tinha uma certa displicência vinda ainda da televisão radiofônica porque, como tudo no Brasil, era uma coisa meio feita sem pensar, vai montando e depois é que a pessoa pensa. E eu e o Boni tínhamos um sonho de ter uma coisa feita direito, bem-feita, bem trabalhada, séria e sempre tentando fazer melhor, sem perder o contato com público, mas bem executado, sabe? Com uma boa história, que prendesse. Então foi nisso que a gente foi trabalhando. Nem sempre acertando, mas sempre mirando nesse objetivo, no padrão de qualidade, que vai desde a câmera não se mexer, porque às vezes enquadrava mal, à qualidade musical, qualidade de iluminação, acabamento de cenário. Puxa vida, mas ainda você vê que vai lá bate a porta e balança a parede toda, tinha umas coisas... a qualidade da novela era ruim, o texto poderia ser melhor, e aí fomos. E tudo tem um motivo, uma hora, que é o seguinte: existem confluências que acontecem, né, como é que você tem Pelé, Tostão e Rivelino na mesma seleção? Isso aí é uma causalidade. E eu acho que na Globo nós tivemos uma enorme sorte com Walter Clark, com Boni, comigo, a Janete Clair, Dias Gomes, Mauro Pedroso, Oduvaldo Vianna, Paulo Pontes, vai entrando o Jorge Andrade, e a gente foi criando uma possibilidade. Essa possibilidade e essa seriedade eu acho que eu trouxe para o cinema para as produções nas quais eu participei. Logicamente algumas coisas aconteceram em função da Globo, e a minha participação é pequena, ou grande, ou mais ou menos. Quando a gente trabalhou no Carandiru e no Cidade de Deus, que faz parte de uma primeira leva da Globo Filmes, a gente estava correndo atrás, não foi sem querer que esses filmes apareceram e que eu repito, dois bons filmes daquela primeira grande leva da Globo Filmes. Tinha aquela coisa de as pessoas falarem: “mas concorre ao Oscar?”,

eu digo “sei lá o que concorre ao Oscar! Eu sei lá o que ganha Cannes”. Isso é uma prisão, você fazer um filme para concorrer ao Oscar. Como é um filme que concorre ao Oscar? Eu não sei, não tenho a menor ideia como é que se faz um filme para concorrer ao Oscar. Cannes muito menos! Mas Cacá Diegues sabe como faz um filme para concorrer. Eu já fui duas vezes a Cannes, mas acompanhando filmes em que eu estava, e continuo não entendendo nada daquilo. O importante é o que o filme se comunique com o público, essa aí é a minha visão.

Vanessa Labre: Ao voltar a fazer cinema como diretor, a partir de 2001, você se deparou com alguma coisa realmente desafiadora, algo que a sua experiência na televisão não poderia ajudar?

Daniel Filho: Não. A verdade é que fazer um filme é fácil, difícil é o que contar em um filme. Cinema, assim como o futebol, todo mundo entende, mas jogar é que são elas! Eu posso até dizer que eu não sei contar essa história, isso faz parte da gente, da gente se meter a fazer história que não pertence a nossa cultura. Eu digo assim, eu não sei pensar um filme de science fiction porque a nossa cultura não chega... mal a gente consegue fazer um filme passado aqui na portaria da nossa casa. Eu acho que a gente tem o nosso tamanhinho, né, mas não quer dizer que a gente não parta aí para fazer um science fiction que anda funcionando tanto. Mas eu nunca me aventurei a cair por lugares que eu achasse que era areia movediça.

Vanessa Labre: Bem no começo da entrevista você falou em servir o mecenas. Dentro da organização do campo do cinema hoje, com a questão das leis de incentivo, quem seria o mecenas do Daniel Filho?

Daniel Filho: Todas as pessoas que vão colocar dinheiro para eu fazer o filme.

Vanessa Labre: E quais são os teus principais parceiros nesse sentido?

Daniel Filho: Eu diria para você que é a Globo Filmes, é a Sony, que é a Columbia, e é a Imagem, que atualmente trabalha um teto. São três parceiros que estão próximos a mim.

Vanessa Labre: Em que medida essas instituições interferem na sua produção?

Daniel Filho: Interferem. Não interfere na produção, é no filme que você está escolhendo se agrada a eles. Por exemplo, *O silêncio da Chuva*, eu estou com esse roteiro há dez anos. E aí eu digo ‘é uma história boa’, e todo mundo meio que desconversa e tal, não fecha. Agora eu consegui fechar. Mas logicamente eu consegui fechar porque eu fiz uma moeda de troca: é o *Sai de baixo*. E eu tinha vindo do *É fada!* que deu bem. Então, há uma moeda de troca.

Vanessa Labre: E a moeda de troca é essencialmente uma comédia?

Daniel Filho: É fazer um filme que eles considerem popular. E é complicado isso porque quando foi comprado o texto do *É fada!*, era para ser uma outra atriz. Nós compramos o material junto com a Globo pra fazer com essa pessoa, mas a equipe achava que ela já não dava mais para fazer o filme, então os distribuidores, de uma forma ou outra, deram uma pequena condenada nela, e eu fiquei com o script na mão, e eu sabia que a história só existiria se tivesse na cabeça da história uma pessoa com penetração popular. E

conforme o tipo de penetração desta pessoa o filme tinha que ter características que conversassem com o público desta pessoa, entendeu? Então, quando a gente decidiu pela Kéfera [Buchmann], a gente trabalhou um filme para falar com o público que a seguia, na época oito milhões. O pessoal ainda não tinha corrido para fazer filme com os blogueiros, eu fiz isso, possivelmente por ser uma pessoa que está muito atenta, eu saí na frente pra pegar os blogueiros.

Vanessa Labre: Você vê isso como uma tendência hoje no cinema nacional?

Daniel Filho: Não. A tendência no cinema nacional é procurar sempre a pessoa que está na moda. E como você tem uma distância entre pensar no filme e lançar o filme, aí que vem o perigo. É praticamente um estudo de balística, você dá um tiro em um objeto que ainda não passou, mas que ainda vai passar por ali. Então é uma projeção de engenharia emocional grande, você chutou e pum! Acertou na hora! Eu conseguia fazer isso com mais rapidez na televisão porque eu tinha todo o sistema de produção na minha mão e todos os autores na minha mão, os diretores, os cenários, tudo estava à mão. Era fácil eu dizer ‘quero fazer uma história de uma menina gaúcha e blá blá blá’, em um mês estava tudo pronto. Atualmente para fazer uma história e vou demorar uns dois, três anos.

Vanessa Labre: Algumas características do teu modo de produção são muito conhecidas: a questão do primeiro take, sua preferência por trabalhar em estúdio, o uso de duas câmeras. Que outras características da sua direção são importantes?

Daniel Filho: Eu trabalhei com duas câmeras em alguns filmes. Por exemplo, o próximo que vou fazer eu vou gravar com apenas uma. As duas câmeras servem muito para filme de humor. *A partilha* é uma câmera só, *Muito gelo* [e dois dedos d’água] é uma câmera só. Eu não sei, mas eu acho que eu começo a usar duas câmeras mesmo, e ainda assim como certa parcimônia, no *Primo Basílio*. As duas câmeras não eram usadas muito no Brasil porque o pessoal tinha medo de usar. Eles sabiam, eu sabia, que nos Estados Unidos eram duas câmeras o tempo todo, o que facilita, mas aquelas câmeras que a gente ainda usava em negativo eram diferentes. Agora que está digital, se você filmar em 4K ou mesmo em 2K dá para mexer no enquadramento, portanto eu posso fazer um plano americano e um close simultaneamente, é mais fácil corrigir o plano. Na bem da verdade, eu usei duas câmeras pela primeira vez no *Cangaceiro Trapalhão* porque eu tinha uma câmera sempre em cima do Renato Aragão. O humorista é uma coisa muito espontânea, é impossível você contar uma piada duas vezes. Você não pode contar uma piada duas vezes para a mesma pessoa, mesmo que você conte contará de uma maneira mais encabulada e a piada não sairá tão direita, mesmo que você seja muito engraçada. Eu fiz muito isso dirigindo Chico Anysio, lá nos primórdios. Chico Anysio não fazia duas vezes, ensaiava falando baixinho mais ou menos para a gente saber para onde ele ia, porque para o Chico, como a gente não tinha público, para ele, a reação de um câmera ou de um booman, mesmo sem poder rir, mas só a expressão corporal dele se divertindo com que ele estava fazendo, para o Chico era o público dele, daí ele tinha a noção exata do que estava funcionando ou não. No cinema a mesma coisa. Eu vou de primeira porque quando eu rodo de primeira eu já ensaiei muitas vezes, quase sempre mais vale a pena combinar e rodar porque o cinema tem uma espontaneidade necessária. São muitos os diretores que rodam de primeira, vou te dizer alguns: John Ford, Robert Altman, Sidney Lumet, Clint Eastwood, Ingmar Bergman, muitos rodam de primeira.

Vanessa Labre: Para manter essa espontaneidade.

Daniel Filho: Isso, para manter a espontaneidade, a emoção. Não quer dizer que eu possa fazer uma segunda, uma terceira, uma quarta. Mas é porque você está trabalhando com o ator e o ator é emoção, o que você quer ver dele é uma coisa que está no olho e que não dá para explicar. O close, o movimento, essa coisa do cinema captar essa imagem, eu adoro o cinema por essa magia, esse negócio do plano 1 é muito bom, funciona muito para os atores. Depois eles se habituem e passam a gostar disso, porque não é um quarto escuro que eles entram, é uma estreia. Às vezes as coisas estão mais frescas, às vezes eles fazem e é preciso uma segunda vez e você faz, mas aí também tem a parte técnica, você tem que fazer com que todo mundo esteja coordenado: o cara do microfone, do traveling, o cara que puxa o carrinho, a câmera que faz o movimento, o outro ator que entra. Tudo isso tem uma tensão, se você repete aparece uma tensão que não pertence ao filme. Quando você faz de primeira, todo mundo sabe que vale aquela, todo mundo está com uma emoção provocada. Eu não rodo sem perguntar para todos eles se estão todos seguros, tem que estar seguro do que vai fazer, eu não quero um desastre.

Vanessa Labre: Vamos resgatar um pouquinho da sua matriz familiar, essa história do teatro de revista...

Daniel Filho: Muito importante na minha vida.

Vanessa Labre: ...como isso ajudou a constituir sua imagem de artista voltado para o entretenimento?

Daniel Filho: Tudo, tudo. Eu tenho pelos poros essa criação. Você tem que pensar que não existia escola de cinema, nem faculdade, nem livros falando sobre o cinema. Você sabia o que você sabia, o que você via, o que você pegava com os outros, o que você olhava. Eu tive essa sorte de começar na base de tudo que é o circo. O circo tem a emoção, o roteiro, o espetáculo, o humor, a beleza, tudo acontece no circo. Curiosamente, eu não sou a única pessoa apaixonada pelo circo no cinema, Fellini era apaixonado pelo circo, mas ele não teve essa chance que eu tive de ter trabalhado em um. Então eu fui para o teatro de revistas que é um teatro musical, teatro com vedete, que tem humor, que tem a cena série, que você tem que cantar, dançar, tem orquestra. Eu sou criado nesse ambiente da escola do teatro revista, antes disso, como os meus pais foram donos de teatros de revista, antes mesmo de me tornar artista, ainda garoto com 9, 10, 11 anos eu era lanterninha, indicando as cadeiras para o público, fui bilheteiro, passei para coxia do teatro, fui maquinista, contrarregra, eletricista, toquei tambor, atabaque na orquestra, aí depois eu comecei com 14, 15 anos, como eu sabia a peça decorada, a Luz del Fuego [Dora Vivacqua] me convidava e eu fazia com ela nas segundas-feiras o circo, o pavilhão, ou feiras, por volta aqui do Rio de Janeiro. Íamos lá, ela fazia um espetáculo e eu entrava apresentava fazia uma cena com ela e ela depois ficava lá e eu ganhava um cachêzinho. Isso com 14, 15 anos. Aos 15 anos não tem mais jeito, eu larguei o colégio que eu ia péssimo, já tinha repetido o primeiro colegial, e aí fiquei no teatro de revista. Eu estreei no teatro de revista em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, em um teatro chamado A praia ou algo assim, depois fiz uma excursão no Rio Grande do Sul em 1953, saí de Porto Alegre e me lembro que fui para Pelotas, de Pelotas para Rio Grande, depois fomos para Bagé, Santana do Livramento, Uruguaiana, de Uruguaiana fomos para Santiago do Boqueirão, para Santa Maria. Depois seguimos para Curitiba. Isso era um teatro que a gente chama de um teatro de chanchada bem mambembe em que cada dia era uma peça diferente, foi uma experiência fantástica. Ou seja, não tinha elefante, mas comecei

realmente com a história do elefante: o cara está recolhendo a bosta do elefante e o outro camarada diz ‘você gosta de fazer isso?’, o cara responde ‘não, eu não gosto’, ‘então por que você não larga isso?’ e o cara diz ‘e eu vou largar o show business?’. Aí quando vem essa paixão você não vai largar. Eu agradeço muito que você tenha gastado esse tempo para escrever uma tese sobre mim, mas eu volto a te dizer que eu sou muito mais um homem do show business do que um homem de cinema. O cinema é uma terceira etapa da minha vida, embora eu tenha filmado à beça! É muito grande, quando eu olho o meu currículo eu digo ‘meu Deus, como eu fiz coisa!’, mas você nota que a televisão é muito maior.

Vanessa Labre: E eu fico muito feliz de tentar colocar um pouco seu nome dentro dessa discussão acadêmica voltada para o cinema.

Daniel Filho: Você tinha feito uma pergunta que me fez pensar, eu rodei dois filmes pensando já no streaming, que foi o *Tempos de Paz* e depois o *Sorria* [você está sendo filmado]. O *Sorria* é feito para você ver no celular.

Vanessa Labre: *Tempos de Paz* também?

Daniel Filho: *Tempos de Paz* eu queria ver o quanto mais barato eu podia fazer direito um filme no Brasil, o filme é inteiramente pago por mim.

Vanessa Labre: e o *Sorria* também?

Daniel Filho: o *Sorria* também.

Vanessa Labre: O *Sorria* tem uma lógica completamente diferente

Daniel Filho: Aliás o *Tempos de Paz* alguém deu algum dinheiro, no cartaz tem o slogan da Ancine, mas era um orçamento de oitocentos mil, que era considerado um baixo orçamento pela Ancine. Ninguém recebeu, eu não recebi, o Toni [Ramos] não recebeu, o Dan [Stulbach] não recebeu, e o filme não deu o dinheiro. Eles quiseram lançar o filme como grande, e eu queria lançar um filme pequenininho, aí os caras fizeram 50 cópias. Na época estava marcado para ser o primeiro filme lançado em digital porque foi o primeiro filmado em digital no Brasil, as pessoas não usavam digital ainda, eles achavam que o digital não colava. Não tem mais volta a coisa do digital.

Vanessa Labre: Mas ele não chegou a ser o primeiro exibido em digital.

Daniel Filho: Não, porque eles não quiseram exhibir. Aí eu tive que fazer a cópia e ao fazer isso ficou mais caro, foi encarecendo o filme. Já o *Sorria* não teve incentivo de ninguém, é dinheiro do meu bolso e todo mundo trabalhou de graça, todos os atores. É verdade, quem trabalhou de graça foram os atores, o cenógrafo que é o diretor de arte, o Marcos Flaksman, todo mundo que aparece ali como produtor associado trabalhou de graça.

Vanessa Labre: Fazer um projeto como esse é pensar numa possibilidade de escapar dessas leis de incentivo?

Daniel Filho: Eu estava mais tentando ver como poderia ser barato e que filme poderia fazer para esse streaming. Então é um recorde fazer um filme em dois dias, é um recorde, mas para mim era um filme que eu tinha visto certo, eu acho que eu vi comprei os direitos achei que fazendo no Brasil eu faria mais engraçado que na Sérvia e sem dúvida o nosso filme é muito mais engraçado que o filme sérvio. Eu, talvez, poderia até fazer mais público no filme se ao invés de dois dias eu tivesse filmado em oito, mas isso custaria mais caro.

Vanessa Labre: Bom, eu agradeço muito pela entrevista, Daniel Filho.

Daniel Filho: Que nada, eu que agradeço você pela insistência. Me perdoa eu ter deixado você na sala de espera por tanto tempo. Tem uma ordem de eu não dar entrevistas, mas realmente é porque eu não suporto mais falar sobre esses assuntos, aí as vezes eu fico melhorando a história para ver se fica um pouco melhor porque aquela versão está muito antiga (risos). Mas eu não menti. Então, quando a Cris [D'Amato] me falou de você, eu abri essa exceção.

Vanessa Labre: Muito obrigada.

Daniel Filho: Um beijo

ANEXO B

Entrevista cedida pela diretora Cris D'Amato à pesquisadora, realizada em 19 de janeiro de 2018, no Leblon, bairro da cidade do Rio de Janeiro.

Vanessa Labre: Obrigada por aceitar o convite dessa entrevista e contribuir com a presente pesquisa. Vamos começar falando sobre o sucesso, você e o Daniel Filho trabalharam juntos em vários filmes, alguns deles com recorde de bilheteria. O que você acha que justifica o apelo popular desses filmes?

Cris D'Amato: Eu acho que quando você identifica a personagem com as pessoas você obtém isso. Quando você conta a história de um mito, como em *Chico Xavier*, você alcança determinadas pessoas. Eu acho que o Daniel tem esse dom de alcançar, de saber fazer, como fazia na televisão, né, com *Dancin' Days* e diversas novelas que ele fez de sucesso, ele sabe o público que ele quer atingir e ele vai lá e atinge. *Malu Mulher* foi isso, foi uma inovação feminina, e ele está sempre a favor do feminino, eu acho isso muito legal. Se você olhar os filmes deles, *A dona da história...* eu amo esse filme, *A partilha*, *Se eu fosse você*, que é sobre um casal, mas tem um lado feminino, né?

Vanessa Labre: O próprio *Confissões de Adolescente*.

Cris D'Amato: Sim, o *Confissões* trata de coisas femininas, tem também o *A vida como ela é*. Ele trabalha esse feminino muito bem. Eu acho que ele fala muito bem com a mulher. Eu conheci o Daniel com muito medo de conhecer o Daniel Filho, mas na verdade para mim ele é como um pai, foi com ele que tive confiança de dirigir. O primeiro filme que eu fiz com ele foi o *Se eu fosse você* (2006). Eu já tinha dirigido umas coisas, umas coisinhas pequenas, como figuração, e aí em um determinado momento do filme ele olhou assim para mim e disse: então faz assim, você vai lá para fora dirige a cena do Ary [Fontoura], do atropelamento, e eu fico aqui adiantando. E eu olhei assim para a cara dele e ele disse assim: 'que foi? Depois de tantos anos você não sabe dirigir?' Eu disse 'claro que sei'. E eu fui, e foi uma das primeiras cenas que eu dirigi com ator. E o medo dele não gostar, né.. você acha que ele viu? Ele não viu! Ele só viu na montagem.

Vanessa Labre: Ele confiou.

Cris D'Amato: Ele confiou. Então ele é uma pessoa que deposita em você confiança. Ele te dá confiança. Você tem que retribuir, né, você retribui de maneira generosa. Não é que você não possa errar, você até pode errar, mas a confiança que ele deposita ele quer ouvir de você se foi bom ou não, mas você tem que dizer a verdade. Essa é a confiança que ele trabalha em você.

Vanessa Labre: Você falou dessa questão do feminino, que realmente é muito importante. Além dele, em termos de direção, que outros elementos se repetem?

Cris D'Amato: Tem os clichês, né? Os clichês, a gente não pode escapar deles, por isso eles existem. A obviedade às vezes não é tolice, é uma coisa que vai lá e está com você. Há um elemento que se repete o tempo inteiro com ele: é a forma de direção. Ele dirige muito bem ator.

Vanessa Labre: Por ser ator.

Cris D'Amato: Por ser ator, mas não só por ser ator, conheço muito ator que não sabe dirigir ator. Mas pela sensibilidade, a marca que ele faz bem. Ele faz marcas para o ator, ele trabalha sempre com duas câmeras, e eu passei a trabalhar com duas câmeras por conta dele, não sei mais trabalhar só com uma. É um desafio, você tem que mudar o eixo. E ele faz a movimentação para o ator, a mise-en-scène, de acordo com a posição da câmera. Ele não chega e coloca a câmera assim, ele não bota a câmera para seu close, você faz o seu close, você se aproxima da câmera, nas marcas dele.

Vanessa Labre: Ele está pensando o espaço a partir da câmera.

Cris D'Amato: Ele pensa no espaço, exatamente. Ele faz o espaço a partir da câmera, e do ponto de vista da interpretação e do momento da cena, e eu acho isso muito legal. Tem uma cena no *Se eu fosse você* que é um balé, não tem nenhum corte na cena, eu acho, não me lembro, mas eu acho que não tem porque eu ainda falei para ele 'não vamos fazer mais porque ficou ótimo', foi a cena da briga do Tony [Ramos] com a Glória [Pires] no *Se eu fosse você* (2006), quando eles chegam de um recital, acho, e tem uma briga na escada. Aquilo ali é um balé para a câmera, a câmera anda. Eles fazem aquilo para a câmera. E, assim, é muito bom isso.

Vanessa Labre: Como foi resgatar a história do *Confissões de Adolescente*, que já tinha sido retratada na TV na década de 1990?

Cris D'Amato: Na verdade tudo isso vem da cabeça dele. Tudo! Ele fala assim 'eu acho que eu quero fazer o Confissões, vamos fazer o Confissões de adolescente que eu acho que vai dar um bom filme'. Porque assim, eu já tinha dirigido meu longa, mas continuei a trabalhar com ele como diretora assistente, não tem nenhum problema, enfim, e o Confissões a gente foi muito feliz. O filme, ele poderia até ter dado mais.

Vanessa Labre: Fez quase um milhão.

Cris D'Amato: É, deu quase um milhão, uns 900 mil. Para o momento foi um bom filme, claro, em termos de bilheteria, mas eu acho que se fosse hoje depois do *É fada!*, depois do *Fala sério, mãe!* eu acho que a gente atingiria um outro público. O Daniel é sempre muito precursor das coisas, né? Ele vai e faz. Assim, na comédia, para o cinema nacional é isso, comédia, Daniel vai lá e cria, depois vem os outros e também fazem. A gente fez *Fala sério, mãe!* em *As brasileiras*, no episódio da Glorinha com a filha dela. Quem escolheu? Daniel.

Vanessa Labre: Vocês têm experiência tanto na TV quanto no cinema. Você acha que esses filmes que vocês realizaram juntos trabalham essa convergência, esse hibridismo entre TV e cinema?

Cris D'Amato: Não.

Vanessa Labre: Nem com esse jogo de câmera, talvez?

Cris D'Amato: Não. Eu acho o seguinte: eu acho que a TV vem se especializando, vem renovando, conseguindo uma linguagem própria de séries. As referências são séries, não

são filmes. No meu ponto de vista as referências são sempre séries, quer dizer, essas séries que estão bombando. *Game of Thrones* está agora na novela das sete, não é isso? Eu penso que o cinema deu uma alavancada muito grande. Eu sou da retomada do cinema, eu nasci para o cinema na retomada dele, eu não conhecia uma câmera, eu não sabia o que era cinema, eu não sabia o que era TV, eu sabia o que era teatrão, eu vim do teatro. Então, assim, tudo na minha vida aconteceu de uma maneira muito rápida, mas eu não acho... a interpretação para o cinema e para a televisão, inclusive, é muito diferente. O cara é bom ator, ponto, mas a coisa minimalista do cinema é bem diferente, eu acho.

Vanessa Labre: Sobre o espaço, o Rio de Janeiro está sempre presente nos filmes do Daniel Filho. No entanto, o que a gente tem de imaginário sobre essa cidade, pensando no cinema brasileiro, é favela, morro, conflitos de classe, as questões das drogas. E esse universo não está presente no cinema que vocês fazem. Se a gente pegar o primeiro *Se eu fosse você* quase não tem referência nenhuma de espaço. Como é pensar essa questão?

Cris D'Amato: A gente quer contar histórias, a gente não quer fazer um passeio turístico. Eu acho que cada um faz o cinema da maneira que quer, mas assim, eu acho, aí sou eu, não vou falar nem pelo Daniel, eu acho muito ruim a exploração desse lado do Rio de Janeiro. Eu acho que a gente faz cinema para o mundo inteiro. Apesar de gostar muito de *Tropa de Elite* e de *Cidade de Deus*, tem determinadas pessoas que sabem fazer isso bem. Eu acho que nem eu nem o Daniel saberíamos mostrar esse Rio de Janeiro. Eu tenho acesso a ele, mais acesso que o Daniel, mas eu não sei se eu quero contar essa história, se eu quero falar sobre a pobreza, a pobreza que eu digo é a pobreza de alma. Eu não sei se eu quero mostrar as pessoas morrendo, o tráfico. Eu quero fazer mais ficção e menos documentário dessa realidade que a gente vive. Eu acho que o mundo hoje está muito complicado para a gente falar sobre determinadas coisas porque tudo é tão delicado, sabe? Tratar da favela, da questão do tráfico, da polícia, da política, eu acho tão delicado. Não é uma coisa que eu saiba fazer, e eu acho que não é uma coisa que o Daniel queira fazer. A gente pode falar do lúdico, da brincadeira, do sorriso, aonde a gente tem o sorriso, aonde a gente ganha o sorriso que o público está perdendo, né, eu acho que é o contraponto dessa história. Eu sou super a favor, eu só não sei fazer esse tipo de filme. Nem eu nem o Daniel já foi chamado para fazer. Não é que eu não enxergue isso, eu enxergo. Mas eu quero trabalhar isso de outra maneira. Não na exposição, ganhando dinheiro em cima disso. Me incomoda.

Vanessa Labre: Você está falando sobre resgatar o sorriso do público que se perde com essa realidade. Que público seria esse?

Cris D'Amato: Todos. As pessoas falam sobre o tipo de público que vai ao cinema, mas eu não concordo com isso, eu não sei dizer qual tipo de gente é, é a classe 'C', 'D'? 'A' vê no vídeo? Você sabe quanto custa um salário mínimo? Você acha que aquela pessoa vai escolher, se escolher, você acha que ela tem o hábito de ir ao cinema? Ela tem o hábito de ir ao teatro? Ninguém trabalha educação e cultura para que a gente tenha formação de plateia. A importância da televisão para o cinema, nesse sentido, é enorme, porque ali ela vê, se diverte e pensa 'poxa, quando vier o 2, eu vou lá ver' porque ela não aguenta esperar. Mas eu acho que o público do cinema está mais para C+, B, mas assim, é muito louco, as pessoas criticam muito a comédia, acham que é um gênero menor. Shakespeare fez comédia a vida inteira, fez drama, mas fez comédia e popular. Ainda assim tem uma coisa de ser menor. Não é. É muito mais difícil você fazer rir do que você fazer chorar. Para mim, é infinitamente mais difícil, porque você conseguir juntar todo mundo na

mesma energia para dar uma gargalhada, assim como chorar também, mas a gargalhada explode, não é uma coisa interna, né, eu joga para fora. As mulheres tendem a gostar mais de comédia. O homem vai porque a mulher leva, né, ‘se você for comigo nesse eu vou com você no outro’. Mas eles acabam se divertindo. Eu vi isso no Se eu fosse você 1 e 2. No 1 os caras iam e depois eles passavam a adorar e assim foi no Se eu fosse você 2, eles já iam com mais sorriso. *SOS* [Mulheres ao mar] a mesma coisa, os homens iam com uma cara... no 2 já estavam lá para ver. Tem esse cuidado com o público, eu acho que o público tem que ser bem tratado.

Vanessa Labre: Tem essa reflexão sobre o público desde o começo do processo. Acaba sendo um diferencial de vocês, porque já têm a distribuição organizada, o número de cópias, de salas...

Cris D’Amato: Hoje em dia a gente faz meio que com a distribuidora, com a Globo Filmes e com o que a gente consegue alavancar. Mas a gente só sabe o número de cópias depois, por exemplo, todo mundo acha que a gente sabe antes, ‘ah, vamos fazer um filme para ser lançado com 500 cópias’, mas não é. A gente faz o filme, aí o distribuidor diz ‘hmm vamos lançar com 500, hmm vamos lançar com 100, vamos lançar com 10’. O alcance dele, o investimento que ele tem para a distribuição, é a partir do que ele vê, do que ele assiste.

Vanessa Labre: Vamos falar um pouco sobre essa coisa com a web. O *Sorria, você está sendo filmado* ele é um filme completamente diferente dos que vocês já fizeram. Baixo custo...

Cris D’Amato: Baixíssimo, e a gente fez o streaming. Eu não ia fazer nada no *Sorria*, mas eu não consigo não fazer nada. Eu vou lá, ajudo, tinha uma primeira assistente, eu só estava ali de amiga, para dar uma mão. Só que faltou uma atriz, aí o Daniel quis que eu fizesse. É um modelo de filme que eu gosto muito. Quem sugeriu, quem falou desse filme foi o assistente dele. Ele falou desse filme sérvio para o Daniel, o Daniel assistiu e achou uma ótima ideia e então comprou os direitos. E o Daniel foi lá e refez, reescreveu, tudo foi ele. Eu adoro o filme. Tem gente que não gosta porque é uma câmera parada o tempo inteiro.

Vanessa Labre: Tem a ver com essa aproximação estética com a web, por simular uma webcam. Além disso, o *É Fada!* traz a figura da Kéfera [Buchmann]. Como se deu isso? Parece que se abre uma outra janela de possibilidades.

Cris D’Amato: Dessa vez não foi ele não, aí fui eu. Eu conheço a Kéfera, ela trabalhou para mim no *SOS* [Mulheres ao mar, 2014] como blogueira de divulgação. Ela tem a idade da minha filha. Vi que era uma menina talentosa, espontânea. Atriz, o sonho dela era trabalhar como atriz. Eu acho que a internet para ela foi uma maneira que ela teve de se expor para poder ser conhecida, para poder ganhar personagens. E a gente nunca perdeu contato. Quando a gente foi fazer o *É fada!* tinha a questão de ‘com que atrizes?’. Chegamos a cogitar outros nomes, tivemos problemas de agenda. Daí certo dia eu fui assistir a Kéfera, que estava aqui no Rio [de Janeiro] com um espetáculo no Teatro Bradesco. Fui eu, o Julio Uchoa, que é produtor, e o Bruno Garotti. Quando eu cheguei eram milhares de pessoas, as crianças gritando e eu fiquei ‘que porra é essa? essa menina bombou, o que é isso?’. Aí fomos na bilheteria, pegamos os ingressos e era gente implorando para comprar nossos ingressos, e eu, ‘nossa, essa menina está fazendo

sucesso, é um fenômeno'. A gente entrou e estava abarrotado, gente saindo pela culatra, e aí começou a peça e todo mundo gargalhando, eu não entendia nada. Quando terminou eu fui ao camarim, olhei para ela e falei 'eu vou te indicar para fazer uma coisa, para ser protagonista, você vai poder fazer?'. Falei da Kéfera para o Daniel, que não a conhecia. Mostrei alguns vídeos, e embaixo tinha as visualizações, na época eram cinco, seis milhões, agora está em doze. No dia seguinte ela chegou tremendo para conversar com o Daniel, ele gostou dela, ela é muito espontânea, eu gosto muito da Kéfera. Aí a gente fez com ela e foi um sucesso. Depois disso vários outros filmes foram feitos [com youtubers], mas sem o mesmo sucesso. A gente fez 1 milhão e 700, e 600, e os outros não. Me chamaram para fazer outros, e eu dizia que não, que já foi.

Vanessa Labre: No caso você não vê isso como uma tendência do cinema nacional?

Cris D'Amato: Não, eu não vejo. Eu vejo a Kéfera podendo fazer outros personagens, mas eu não vejo isso como uma tendência não. Espero que não, né, porque não era isso só, tinha a questão da atriz. Os outros não são atores, ela é atriz. Então tem uma diferença nessa história, talvez esse tenha sido o diferencial do filme, não sei.

Vanessa Labre: Você falou um pouquinho sobre essa questão da comédia, ela é o principal gênero em termos de retorno de bilheteria no cinema nacional.

Cris D'Amato: Só deixam a gente fazer isso.

Vanessa Labre: Então você acha que tem uma exigência do mercado?

Cris D'Amato: Claro. Do mercado não, do distribuidor, da Globo Filmes, de todo mundo. Todo mundo gosta de dizer que quer fazer um filme diferente, aí você vai lá com um projetinho, eu tenho um projeto que se chama *Intimidade Indecente*, da Leilah Assunção, que eu vou fazer agora em novembro, lindo, é uma peça de teatro de super sucesso que aí quando você vai pedir as coisas você tem que dar em contrapartida uma comédia. Então agora o que está acontecendo é isso. Você pode fazer um filme sério, contando que você dê uma comédia em troca. É a casadinha que a gente está fazendo hoje em dia. Aí o crítico vem e diz 'mas você só faz comédia', mas meu amigo, só me dão dinheiro para isso! Eu não tenho culpa se só dão dinheiro para isso. Eu quero fazer outros gêneros, cinema tem que abranger tudo. Eu posso não querer fazer, mas tem que ter tudo. Acho que não tem que ser só Rio [de Janeiro] e São Paulo, esse eixo. Cinema tem que vir de Fortaleza, de Brasília, do Acre, do Brasil inteiro. Agora é que estamos melhorando nesse sentido, e por que? Por conta dos realizadores, dos produtores, e não por conta de um fomento. É porque o pessoal tem garra para fazer. O sul ainda tem a Casa de Cinema, mas outros lugares não têm. A Bahia está ali presente.

Vanessa Labre: Pernambuco também.

Cris D'Amato: Pernambuco. Nossa, Pernambuco é maravilhoso. Eu acho que isso é o importante do cinema, a gente tinha que brigar por isso no cinema, não se a pessoa está fazendo comédia ou drama. Vamos dar espaço para todos. Isso é que me incomoda, e acho que incomoda o Daniel também. Por isso eu gosto de fazer filme fora. Amo fazer filme fora do Brasil porque eu acho que as pessoas têm no inconsciente a vontade de ir a determinados lugares na vida, e às vezes não podem ir. Eu gosto de mostrar isso, 'vai sonhar um pouquinho ali, sonha aqui'. O Daniel fez isso no *Muito gelo* [e dois dedos

d'água], a gente foi para Alagoas, eu amo filme de locação. Eu acho filme de locação um filme real, os atores ficam inteiros, todo mundo fica inteiro. Ninguém fica preocupado com coisas externas, a gente fica inebriado dentro de determinados lugares. O cinema é uma arte que inebria. Eu fico completamente inebriada dentro do cinema, eu esqueço de pagar contas! E não sou só eu. É todo mundo que está ali, é muito amor. O cinema é amor. Você tem que ter amor porque você trabalha 17 horas por dia, e não importa se você é diretor, aliás o diretor trabalha muito, muito em cinema. Acho que é um dos lugares que mais o diretor trabalha, é muita adrenalina. Eu sou uma apaixonada pelo que eu faço. Não tem essa de 'ah, você vai mudar de profissão para ganhar um milhão por semana', pô, eu posso fazer uma semana, na outra eu vou falar 'hm, eu vou voltar para o cinema'. E é isso que eu faço na minha vida. Eu vou para a TV Globo em determinada série, dirijo, porque é o Miguel [Falabella] que eu adoro, porque é a Cininha de Paula, que eu adoro, mas eu não consigo ficar. E eu tive muitas propostas, graças a Deus. Nunca fechei nenhuma porta, mas aqui fora me chama mais. E com o Daniel é a mesma coisa. O Daniel era diretor geral, poderosíssimo, quando ele resolveu fazer o *Confissões de Adolescente* (1994) para a Tv Cultura e ele saiu daquilo ali. Depois, quando ele saiu de novo, aí saiu de vez, claro que dá uma melancolia, ele criou uma TV Globo junto com o Boni. Mas eu falava para ele: 'você está no cinema!' As outras emissoras foram lá querendo pegar ele e eu 'pelo amor de Deus! Não acredito que você vai fazer isso, você vai voltar para a tv?'. Aí ele não voltou. E é feliz. O Daniel tem 80 anos e é um homem feliz com o que faz, e não para de trabalhar, e não para de assistir filmes. É um inferno falar com ele porque ele assiste quatro filmes por dia, ele vai até as 4h da manhã assistindo filmes. Ele assiste filmes cinco vezes, e ele quer ver como são os efeitos. Ele é uma das pessoas que mais conhece porque ele vê cinema, ele vê muito cinema, ele vê tudo. Ele é um investigador. Ele é uma pessoa que não se sacia com aquilo que tem, isso é uma característica muito forte do Daniel. Daniel não senta, ele não senta assim 'ah, já sei fazer isso, tá tudo certo', não.

Vanessa Labre: Não se acomoda.

Cris D'Amato: Não, não. Eu estou para ver, eu já trabalhei com muitos, eu já fiz 29 longas como primeira assistente de direção, trabalhei com vários. Eu estou para ver alguém que saiba mais do que ele. As pessoas podem até fazer um sucesso grande, mas saber cinema como o Daniel, eu nunca vi. De tudo, em todos os sentidos, eu acho isso muito legal.

Vanessa Labre: Como funciona a parceria com a Globo Filmes?

Cris D'Amato: A Globo Filme está aí para todo mundo.

Vanessa Labre: Mas em função do histórico do Daniel, por ele ter contribuído para a fundação da Globo Filmes...

Cris D'Amato: Ele foi a pessoa que pensou a Globo Filmes.

Vanessa Labre: Exato.

Cris D'Amato: Ele não tem nenhuma mordomia na Globo Filmes não. Eu sacaneio ele 'caraca, a gente não tem nenhuma mordomia aqui!'. Na verdade, a Globo Filmes é uma criação, um pensamento do Daniel, que depois se concretizou com outras pessoas, nem sei se ele estava no início da Globo Filmes. Acredito que sim, mas eu não me lembro

porque ele não foi diretor de lá porque ele queria fazer cinema. Assim, *A justiceira* (1997) é uma coisa de cinema. Se você perceber, já é um ‘estou indo embora’. Depois veio *Mulher* (1998-1999), que se você vê, já é uma linguagem de série. Então, ele tem isso porque ele vê muita coisa, ele vê antes da gente, porque ele tem acesso a isso. Eu falo para ele ‘você é rico, eu não sou, você tem acesso a isso, você tem apartamento em Nova York, eu não tenho’. Eu não vejo as coisas antes, no Imax. Eu assisto no Imax do New York City do Rio de Janeiro, digo sacaneando. Mas ele tem esse privilégio. Claro, o Fernando Meirelles também deve ter, mas o Fernando tem a publicidade também. Eu acredito, essa é uma opinião minha, pessoal, que o Daniel tem uma coisa à frente do tempo pelo acesso, e não só pelo acesso porque outros têm acesso, mas ele tem um ganho aí.

Vanessa Labre: Um olhar diferenciado.

Cris D'Amato: Tire pelos efeitos especiais. Quer ver o Daniel ficar feliz é entender como é feito o efeito especial de algum filme. Eu odeio filmar com aquele verde, eu odeio. Aí ele já sabe que eu odeio então cena de carro eu falo ‘eu não vou filmar no verde não’, ‘mas é muito mais fácil para não ter trabalho’, ‘eu não vou filmar no verde, se quiser filmar no verde vai você’. É assim a nossa relação. No *É Fada!* (2016) ele sugeriu filmar tudo no verde, ‘eu não vou fazer assim eu não vou fazer esse filme, é tudo no verde! É fada green, eu não vou fazer!’. Aí a gente briga, briga, mas eu gosto dele junto. Então a gente divide quem dirige as cenas. As cenas do verde a maioria são dele, ele sabe fazer isso, eu não sei, eu não gosto. Eu fico fora da realidade no plano verde, isso me incomoda. Ele diz que eu tenho que aprender a usar a tecnologia, ele achou um absurdo eu filmar no ônibus: ‘como assim você vai filmar no ônibus?’, ‘tem verdade!’.

Vanessa Labre: Será que isso tem a ver com sua tradição no cinema, sua experiência quase toda é no cinema, e ele vem de uma tradição de TV, com essa coisa do estúdio, dos planos mais fechados, tudo mais programado?

Cris D'Amato: Talvez, talvez

Vanessa Labre: Porque, por exemplo, o Daniel fala muito da questão do primeiro take não sei se ainda funciona então você ensaia muitas vezes para que a gravação seja feita de primeira.

Cris D'Amato: Ele é assim.

Vanessa Labre: Então, é muito mais fácil fazer isso em estúdio, quando se tem tudo controlado.

Cris D'Amato: Pois é, isso é real, mas não é tão real assim. Ele criou um mito nessa história com relação a dar certo de primeira. Você quer ver ele ficar louco é quando ele faz o plano e alguém erra, ou da técnica ou ator. ‘Agora só no quinto’, ele diz. Daniel para que é só no quinto! ‘você quer ver? é só do quinto!’, ‘Mas você está agorando!’, ‘Vai ser só’. Aí faz o segundo, e erra, eu já fico desesperada, aí no terceiro acerta e ele ‘então, ficou uma bosta, perdi a espontaneidade’. Ele dá uma bronca indiscriminadamente, ele não quer saber se você é o câmera, se você é contrarregra, para ele é tudo o mesmo pacote. E claro, tem o jeito de falar do Daniel, é um jeito que todo mundo tinha medo. Hoje em dia as pessoas têm menos medo, mas existe uma coisa ali, eu tinha medo de trabalhar com

ele. O primeiro dia que eu trabalhei com ele a minha boca secou, eu não conseguia falar ‘ação’, porque eu falava corta e ação. E ele olhava assim para minha cara... a boca secou, o meu script do *Se eu fosse você* (2006) caiu no vaso sanitário quando eu fui ao banheiro, tamanho o meu nervoso. Eu lembro exatamente do que eu filmei com ele no primeiro dia, foi a cena do restaurante. O Tony [Ramos] e a Glória [Pires] chegam, e tinha o Denis Carvalho e tinha um garçom. Aí eu pensei, eu vou deixar o garçom do local porque o cara sabe servir, né, eu não vou botar um figurante para fazer isso porque ele treme. Só que eu esqueci que o garçom também treme, e em determinado momento ele [Daniel Filho] deu uma fala para o garçom, aí eu o rapaz disse. Mas ele não era ator. E Daniel me falou ‘aprenda, quem contracena com elenco tem que ser ator, se o diretor te pede alguma coisa você tem que dar’. Aí o cara rodou, errou, óbvio. ‘Eu quero ver é como esse rapaz vai fazer’, aí o rapaz tremia, e eu chamei ele, chamei o garçom, e disse ‘ele é nervoso, ele é muito nervoso, ele é assim porque ele está nervoso, não é com você não, você fez bem e você só errou ali, você fala assim, assim, assim’ e falei com o cara ‘a minha vida está depositada aqui, agora’. E o garçom fez tudo direitinho, ele se comportou. Aí Daniel falou ‘sorte, sorte’ e saiu. Essa foi a minha primeira experiência com Daniel Filho.

Vanessa Labre: Como se deu esse contato inicial?

Cris D'Amato: Carla Camurati. Eu trabalhava com a Carla Camurati, eu tinha acabado de fazer um filme com o marido ou ex-marido dela e a Carla sempre foi muito grudada comigo e eu grudada com ela. Um dia a gente estava almoçando na produtora aí toca o telefone, ‘Ah, ela é ótima, é Cris D'Amato’. E a Carla namorou Daniel, por isso que ele tem uma ligação forte com ela, e eu disse ‘Você está louca!’, e ela disse ‘por que não vai trabalhar com ele? ele sabe tudo’, ‘ele sabe tudo, mas esculhamba todo mundo, eu não vou, se esse cara me mandar tomar no cu eu vou dar na cara dele!’. Porque eu também não sou uma pessoa muito facilzinha, eu sou muito legal, mas eu não sou fácil, eu tenho personalidade. Na minha lógica, foi isso que me fez ficar com ele porque a gente briga, mas se entende. No *Chico Xavier* (2010) tivemos uma briga horrorosa, eu fui embora do set e deixei ele com 500 figurantes, perdido. Naquela cena, a pior cena do filme eu abandonei ele porque ele disse que se eu quisesse ir embora que pudesse ir, ele queria que eu mandasse embora os meus assistentes, eu não vou mandar embora! Aí ele disse ‘então, você pode ir embora’, eu disse ‘jura?’, dei uma piscadinha e fui embora com ódio. Depois a equipe veio falar comigo, insistiu que ele queria conversar, e Daniel me pediu desculpas na frente de toda a equipe. Porque ele vê muitos defeitos em pequenas coisas. Tudo bem, Deus está nos detalhes, mas, assim, era uma porta, a fechadura não estava do lado certo, aí ele falava que não ia dar certo. Como alguém vai olhar para fechadura com os atores que a gente tem? se alguém olhar para fechadura esta cena está uma merda. Nessa cena tinham 500 figurantes, eu voltei, marquei tudo, eu adoro trabalhar com muita gente, ao contrário dele, eu amo ter 500 figurantes. Eu me sinto um pouco no teatro. Quando conversamos, ele disse que me amava, eu disse ‘eu também te amo, mas a gente não pode ser do jeito que você é, a gente tem que ver o lado bom das coisas, e não ficar olhando para o lado ruim das coisas. É um filme do Chico Xavier, você não pode ter essa visão’. Eu escrevi esse filme, eu e ele, mas eu escrevi esse filme, eu assino o roteiro desse filme como colaboradora, eu não assino na frente porque tinha uma coisa de contrato, então eu não assino na frente, mas fui eu que coloquei aquela criança ali, não existia aquela criança. O Chico Xavier era a partir da idade adulta e eu falei ‘Daniel, eu preciso saber quem é esse cara, se eu não souber quem é essa criança eu não vou saber quem é esse adulto’, então eu assino colaboração com Marcos Bernstein. Eu sabia tudo do Chico, tudo. Eu fiz uma pesquisa, chegava sempre com uma cena nova e a gente trabalhava junto. Esse filme

é muito nosso nesse sentido, eu tinha essa coisa, eu amo Chico Xavier, eu não conhecia profundamente antes, mas ele é um homem bom, independente da religião dele ele é de uma bondade... Quando Daniel pediu desculpas eu chorei, ele chorou, todo mundo chorou. Aí eu falei, Chico Xavier já abençoou a gente. Esse é um filme que eu amo, eu acho um filme tão tocante, um filme bonito. O Daniel tem isso, as ideias são dele. De vez em quando ele olha para mim diz 'eu tenho uma ideia genial para você', aí ele me dá a ideia. Eu nunca rodei nenhuma ideia ainda, mas eu vou rodar, e ele vai ser ator, já falei para ele.

Vanessa Labre: Ele sente falta de atuar..

Cris D'Amato: Adora, adora. Aí eu falei eu vou rodar, mas você vai ser meu ator principal. Então a gente vai fazer, eu acho que a gente vai fazer.

Vanessa Labre: Você falou um pouco sobre o privilégio do Daniel Filho de ter uma certa condição de acesso.

Cris D'Amato: De ter criado esse acesso. Ele vem de uma família de circo, de teatro de revista, ele morava no Méier, um bairro do subúrbio no Rio de Janeiro. Ele andava com uma sandalhinha, só tinha aquela. Então ele veio lá de baixo, quem deu uma maior estabilidade para ele foi a Dorinha Durval, ele disse. A Dorinha Durval é um ponto de virada na vida dele, ajudou muito quando ele precisou de dinheiro. Ele tem uma gratidão enorme, o Daniel é um ex-marido excelente. Ele ajuda, dá carinho. Eu acho isso muito legal.

Vanessa Labre: Para vocês, como é pensar essa questão da representação do feminino? Vocês se preocupam em refletir acerca de uma diversidade? Porque todas as personagens femininas dos filmes de vocês são brancas, classe média... existe um pensamento, uma discussão sobre uma democratização dessa representação ou naturalmente é essa imagem do feminino que vem à mente de vocês?

Cris D'Amato: Olha, eu acho que hoje a gente até pode pensar diferente, eu não vou ser hipócrita porque hipocrisia não é minha praia, eu acho que Daniel nunca teve um pensamento sobre isso, a não ser com a Chica Xavier. Chica Xavier, que é uma atriz que ele ama, está presente em muitos filmes dele. Outras personagens negras eu não vejo... ah, não, mentira, no *Mulher* (1998-1999) tinha uma médica e na *Justiceira* (1997) também. Mas não é como *Se eu fosse você* (2006), não é a Glória Pires e o Tony Ramos. Mas eu não acho que é uma coisa de preconceito, é uma coisa de tradição, de um outro momento na vida. Eu acho que agora a gente está numa virada. Agora ele vai fazer um filme chamado *O silêncio da chuva* e ele refez boa parte do roteiro para repensar o papel da mulher na trama dando empoderando à mulher. Ele é produtor de *Medida Provisória*, filme do Lázaro Ramos. O Lázaro é uma pessoa que carrega essa bandeira, um ativista, e Daniel está envolvido nisso. Eu acho que a gente está em um momento de virada a partir de agora, é uma pena não ter pensado antes nisso como uma coisa natural, mas eu não sei... Eu estudei em escola pública então nunca me passou se você era branca ou era negra, me passou quem era você. Eu nunca tive essa questão na vida, se eu gostava de você porque era branca, negra, bonita, asiática, mas agora eu sinto que eu tenho que dizer que eu gosto muito de você, muito mais de você, isso me incomoda um pouco. Assim, o Miguel Falabella foi criticadíssimo, ele fez uma série chamada *Sexo e as Negas* (2014), nossa ele sofreu 500 processos por conta disso, e só tinha atores negros! E ele quis fazer

só com atores negros. O Miguel também tem essa mesma coisa do Daniel, são anjos na minha vida, são os arcanjos, o Miguel e o Daniel, que me movimentam a pensar em determinadas coisas de outras maneiras. Mas ele foi muito criticado, então eu fico pensando, só negro pode fazer filme de negro? se eu botar uma negra como protagonista de um filme e ela falar alguma coisa que não esteja de acordo com o que todo mundo acha eu vou ser execrada?

Vanessa Labre: Entendi. É uma situação delicada.

Cris D'Amato: Eu tenho medo de trabalhar com a delicadeza, e aí eu não vou trabalhar o sonho. Eu não quero fazer isso, eu não vou fazer esse cinema politicamente correto. Não espere isso de mim, podem me esculhambar, mas eu não vou fazer porque o movimento é quer assim. Eu estou falando da ficção, eu não estou fazendo documentário. Para mim, a personagem pode ter uma característica, ela pode ser antissemita, eu não estou falando que isso é real, que isso é legal, eu estou falando que existe. Eu não vou ser politicamente correta no cinema, eu sou na minha vida, mas na arte? arte é crítica, se você não tem um distanciamento você não está fazendo arte, você está fazendo documentário, eu não vou fazer e Daniel também não vai. Claro, a gente tem um cuidado maior hoje, eu acho legal a gente ter mais questões femininas. A questão do racismo é muito delicada, eu fico 'mas gente como é que eu vou trabalhar isso?' porque eu nunca fui racista eu não tenho isso. E assim, teve um filme há uns anos atrás só de atores negros, que era com Taís [Araújo], o Milton [Gonçalves], o menino filho do Pitanga [Rocco Pitanga]. Foi para Gramado, ganhou diversos prêmios. Você viu esse filme?

Vanessa Labre: Não.

Cris D'Amato: Ninguém viu. Não foi só você que não viu. Essa coisa do Miguel [Falabella] ter colocado na mídia para dar uma alavancada nessa história, foi lá e foi brechado. Você precisa ver a quantidade de processos, de críticas! Aí você para 'meu Deus o que é então?', você fica com medo, você deixa quem é ativista fazer. Às vezes a gente fala assim 'ah, o garçom é cearense, os garçons vêm do Nordeste, a maioria dos garçons realmente vêm do Nordeste', não é uma coisa pejorativa, mas hoje em dia eu não posso falar isso. Eu não sei mais o que eu posso falar, eu tenho que me policiar, eu não gosto de me policiar. Eu nunca tive nenhum problema com ninguém na minha vida eu trato todo mundo igual, do diretor ao boy de set, porque para mim é igual, eu preciso tanto do boy de set quanto do diretor. Se o boy de set não passar a frutinha, a água, se não fizer o trabalho dele bem aquele cara lá em cima tá ferrado. O figurante, eu sou a rainha dos figurantes porque para mim eu preciso tanto do figurante quanto do ator. Se eu estou chamando o figurante é porque eu preciso dele, então para mim ele tem a mesma importância. Algumas pessoas falam que é gado, eu nunca falei isso na minha vida. Eu já fui figurante e fui mesmo, eu fui figurante uma vez quando eu tinha uns 15 anos e fui maltratada. O figurante está ali para ter uma oportunidade, para ver um ator, para saber o que é uma produção, às vezes está ali para passar o tempo porque já é aposentado. Você tem que tratar bem todo mundo independente de qualquer coisa. Não sei se uma atriz negra vai protagonizar um filme do Daniel Filho, eu não sei se uma atriz japonesa vai protagonizar um filme do Daniel, não sei se uma atriz libanesa, eu não sei. Agora as pessoas estão forçando uma barra, eu não vou partir do zero, eu vou escrever para que isso seja natural e não forçado. Isso me incomoda, essa coisa de cota, eu já ouvi muito isso 'ah eu vou colocar uma negra porque tem cota'.

Vanessa Labre: Isso é uma exigência dos editais?

Cris D'Amato: Até agora não, mas pode virar. Eu não acho errado não, eu acho que está certo, mas não pode virar uma obrigação, tudo que é obrigado é chato. A gente precisa ter cuidado, tem que ter muito cuidado porque, assim, o Daniel nunca foi preconceituoso, se tiver que ser uma negra vai ser uma negra, se tiver que ser uma asiática vai ser, depende da personagem, o que a personagem pede.

Vanessa Labre: E a escolha desses personagens, dessas histórias?

Cris D'Amato: O Lázaro [Ramos] no *Sorria* [você está sendo filmado, 2015] não é porque o Lázaro é negro, porque ele faz um porteiro, é porque ele faz o melhor personagem. O Lázaro é um puta ator, eu acho que a gente não tem que pensar pela cor, pela raça, por nada, a gente tem que pensar pelo bom senso, o bom ator vai ter espaço. O negro demorou para ter esse espaço, sem dúvida nenhuma, o Lázaro veio, aí a Taís [Araújo], eles são ativistas dessa causa, mas não pode me colocar isso como obrigação. Isso tem que ser natural.

Vanessa Labre: Você falou um pouco sobre a comédia ter virado uma espécie de moeda de troca...

Cris D'Amato: É uma moeda de troca. Assim, você quando vai fazer *Intimidade Indecente*, que é o que eu vou fazer, eu tenho que fazer um SOS: *Mulheres ao mar 3* ou eu tenho que fazer uma outra comédia. Eu vou fazer agora o *Sai de Baixo*.

Vanessa Labre: Mas como é que funciona essa moeda de troca?

Cris D'Amato: O próprio distribuidor, a própria Globo Filmes. Você chega lá com seu projeto, por exemplo, *O silêncio da chuva* do Daniel, “tá mas qual o retorno desse filme?” pode ser bom, pode não ser bom. Aí eles pedem para fazer uma comédia porque aí ela compensa *O silêncio da chuva* para o caso dele não ter público. É uma compensação. E é o que o distribuidor, a Globo filmes, o investidor, todo mundo está fazendo. Então o Daniel vai fazer *O silêncio da chuva* e eu vou ter que fazer o *Sai de Baixo*, quem dirige sou eu com elenco original, tudo direitinho.

Vanessa Labre: Então, Cris, nós terminamos. Eu agradeço imensamente.

Cris D'Amato: Então é isso, ficou bom para você? Dá para fazer sua pesquisa? eu gosto de gente que estuda, eu tenho filha, eu não nego isso.

Vanessa Labre: E é muito difícil.

Cris D'Amato: Eu sei, eu sei, eu já estive desse lado. Eu já fui uma estudante de jornalismo e via como era difícil, eu sei como é difícil tudo na vida por isso que eu gosto de facilitar. Se não está me fazendo mal que custa eu falar contigo rapidinho, tudo certo, eu faço isso com vários estudantes, o pessoal da UFF, não é só com você. O Daniel não faz, pois eu acho que eu vou ficar velha falando para os garotos porque você pode falar, passar, pode contar, você está formando outra pessoa. As pessoas falam que falta educação no país, pô, você não dá sua contribuição! Eu dou a minha, eu contribuo com que eu posso, com o que eu tenho.

Vanessa Labre: E algumas informações são realmente muito difíceis de acessar.

Cris D'Amato: Eu sei. E aí eu vou te dar um furo, não sei se é real: parece que vão fazer um documentário sobre ele. Aí depois vão dizer foi a Cris, e eu vou dizer que não fui eu, eu não vou ser parceira, não vai dar certo.

Vanessa Labre: Que ótimo, espero que façam mesmo. Muito obrigada, Cris D'Amato.

Cris D'Amato: Imagina, Vanessa.

ANEXO C

Entrevista cedida pelo diretor de arte Marcos Flaksman à pesquisadora, realizada em 19 de janeiro de 2018, no Leblon, bairro da cidade do Rio de Janeiro.

Vanessa Labre: Marcos, eu te agradeço pela disponibilidade, por aceitar falar comigo. Bom, a direção de arte é o designer estético do filme, pensar uma visualidade, um conceito para ele. Como é que você tem pensado esses conceitos nos filmes? Você consegue visualizar alguns elementos que perpassam todos esses filmes que você já trabalhou com Daniel Filho, coisas que se repetem que criam uma espécie de estilo?

Marcos Flaksman: É uma pergunta difícil. Eu nunca pensei nisso.

Vanessa Labre: Você sempre pensa os projetos individualmente?

Marcos Flaksman: Eu vou dar uma breve retrospectiva de como eu conheci Daniel filho: ele é um homem de uma geração antes da minha, é tipo 10 anos mais velho que eu, como também são 10 anos mais velhos que eu quase todos os diretores com quem eu trabalhei, porque eu comecei muito garoto. Então, eu, muito garoto, comecei no teatro por uma série de circunstâncias que não importam, por sorte, ventos favoráveis, eu me vi envolvido por esses caras, quer dizer, interagindo com esses caras. Eu estou falando do pessoal do Teatro de Arena de São Paulo, do Teatro Oficina de São Paulo, eu comecei no teatro, a minha origem é o teatro. E no cinema também, eu tenho 51 anos de cinema. No primeiro filme que eu fiz, eu fui convidado pelo Leon Hirszman, foi em 1967, eu ia fazer 23 anos de idade. Fui convidado para ser diretor de arte, não tinha ideia do que era isso, não sabia mesmo. Eu era um cenógrafo que tinha surgido assim explosivamente já há alguns anos antes disso. Ele me chamou, ficou meu amigo muito rapidamente, era uma pessoa adorável e nós fizemos o *Garota de Ipanema* (1967). Depois disso, quer dizer, o cinema para mim era eventual, transformou-se em eventual, e eu tive uma má impressão do cinema, das pessoas que faziam cinema no Brasil. Mesmo essas pessoas da minha geração, porque eu não conheci, eu não trabalhei com todas, eu não fui absorvido pelo cinema. Então, eu conheci o Glauber [Rocha], conheci o Nelson Pereira [dos Santos], trabalhei com Walter Lima Jr., enfim eu conheci esse pessoal do Cinema Novo todo, mas foi uma época muito conturbada porque eram os anos de chumbo, eu estava fazendo teatro aqui e estava tendo aquelas coisas, e eu acabei indo para Europa. Ganhei um prêmio de viagem, que era um prêmio importantíssimo que tinha aqui, na França e na Alemanha: o prêmio Molière de teatro. Eu ganhei esse prêmio em 1965, eu tinha, portanto, 20 anos, estava na escola de arquitetura, não sabia fazer nenhuma merda. O que eu mais sonhava era ir embora do Brasil, e aí então terminei meu curso e fui embora. Eu era estudante, trabalhava como profissional desde o terceiro ano da escola, quando eu tinha 19 anos e depois eu me formei e fui embora do Brasil. Então deu um certo descompasso com esse pessoal do cinema, e de teatro também. Eu via a revolução do teatro lá, e depois vi maio de 68 lá e todas essas coisas. Então, eu tinha essa bolsa e pedi uma extensão, mas depois de maio de 68 todos os estudantes estrangeiros terceiro-mundistas foram convidados gentilmente a se retirarem do país, então eles deram uma passagem para ir embora. Só que eu tinha uma outra no bolso, daí eu peguei a passagem deles e joguei fora. Fiquei um tempo clandestinamente e depois voltei, acabei tendo que voltar para o Brasil. Chegando aqui o que que estava acontecendo aqui no Brasil? AI-5, passeata dos cem mil. Foi uma época muito, muito, muito conturbada. Pouco depois disso, algum tempo depois disso, eu já tinha voltado a fazer cinema no final dos anos 70, eu fiz dois filmes antes de

viajar, eu fiz o *Garota de Ipanema* (1967) e o *Brasil ano 2000* (1969), que é um filme que eu considero um dos precursores do movimento tropicalista, seja lá o que foi o movimento tropicalista que é uma coisa meio híbrida difícil de definir. Bom, o meu histórico é esse, um histórico de trabalhar com produtos ‘marginais’, na época eram marginais porque eram grupos políticos marginalizados pela instituição do governo militar, diferente do marginal de hoje. Depois disso houve uma evolução, eu tive ainda problemas com a polícia política, mas nada grave. Fui preso, mas fui solto. E no final dos anos 1970, princípio dos anos 1980, eu estava numa fase mais estável, digamos assim o Brasil estava procurando uma estabilidade, a chamada abertura política. No começo dos anos 80 eu fui contratado pela Rede Globo de Televisão, o Jô Soares me levou para lá. Aí eu entrei para o chamado rame-rame da classe artística, ah, faz teatro, faz cinema, e acaba na televisão. E na TV Globo eu conheci o Daniel Filho. Fiquei muito amigo de um amigo dele, o montador João Paulo, morreu o ano passado e ficamos arrasados. Era considerado um irmão dele. Eu trabalhava com o Jô [Soares] basicamente, aí depois quando eu fui ver eu estava alocado na Rede Globo na área de show. Tinha um programa de shows que o Daniel [Filho] era uma espécie de supervisor e diretor, que era *Os grandes nomes* (1980-1984), e eu fiz alguns com ele, como o da Rita Lee. Fiz isso com ele lá na Globo e nos conhecemos, nunca tinha feito dramaturgia com ele e considerava o Daniel uma pessoa que tinha um trajeto completamente diferente, o que eu acho que é verdade. Quer dizer, ele vem de uma família do circo, eu conheci o pai, conheci a mãe, depois conheci a família toda dele, e ele, não que eu considerasse ele de direita, aliás ele não era, não é de direita, mas ele não era da turminha revolucionária de teatro, não era do Oficina não era do Arena, não tinha relações, enfim. E na época, anos 80, ele era um plenipotenciário da TV Globo, ele mandava e desmandava, ele inventou tudo lá junto com Walter Clark, o Boni, o Borjalo, e outros. E era muito mais do que hoje, absolutamente dona do mercado, sem o menor traço de competição. Então ditava tudo, como dita até hoje de uma certa maneira, só que hoje é muito menos. O Daniel [Filho] sabe muito sobre televisão, seriados, canais fechados, internet, ele adora falar sobre isso, essa multiplicidade de janelas de exibição, etc. Então, o Daniel Filho realmente é uma pessoa muito importante no estabelecimento do chamado padrão de qualidade da Globo, coisa que você falava e as pessoas sabiam o que era. E você lá dentro, eu trabalhei lá dentro, eu convivi com isso. Eu era considerado um fogueteiro do teatro, olhava para televisão com certo nojo, olhava mesmo. Então você tem essa batalha, você tem que criar esse tipo que chamamos talento e reinventar uma maneira de criar. Aqueles desenhos que eu fiz para lá, ele [Daniel Filho] fez uma delicadeza, infelizmente eu viajei muito, fui morar fora do país, me separei, então eu perdi, mas ele fotografou os meus projetos, os estilos do que nós gravamos e me deu de presente umas fotos maravilhosas. Mas foi tudo vetado, ele disse ‘nós vamos redesenhar essas coisas, não vai chegar aos pés do que você desenhou, mas nós vamos ter que reinventar porque nós não temos como produzir’. Não era nem pelo tamanho das coisas, mas era pela operação. O Daniel era essa pessoa. Quando eu conheci o Daniel ele era essa pessoa, ele não ia ser essa pessoa, ele já era: um sujeito que tinha uma péssima fama de autoritário, de ‘quero nomes’, ‘eu vou botar na rua’. Hoje ele está mais velho, está bem diferente, e trabalhei com ele depois disso mais tarde, não me lembro quando foi a data que ele me procurou para fazer um filme que era uma adaptação de uma peça teatral do Falabella chamada...

Vanessa Labre: *A partilha* (2001).

Marcos Flaksman: *A partilha*, exatamente. Então foi o primeiro trabalho que eu fiz com ele no cinema e nos damos super bem.

Vanessa Labre: E foi o primeiro dele nesse contexto pós 2000.

Marcos Flaksman: Isso, foi o primeiro dele a partir dessa volta. Na verdade, volta não, na entrada dele no cinema. O Daniel é uma enciclopédia do cinema, eu conheço algumas pessoas assim, cinéfilos, que sabem tudo, os nomes dos diretores, as datas, os estilos, os grupos de diretores que trabalhavam na mesma coisa, os contestadores. Daniel sabe tudo, ele tinha uma videoteca, que ele deve ter se livrado dela aos poucos, deve ter doado, uma coisa monumental, entendeu? E eu então fui trabalhar com ele em *A partilha* (2001), porque eu já fazia direção de arte há um bom tempo, e direção de arte é uma atividade, digamos assim, muito particular. Se você chamar diretores de arte e pedir para que eles falem sobre o que que é direção de arte as pessoas vão te dizer obviedades, como por exemplo: somos nós que determinamos a cartela de cor. Nada disso tem a menor importância. Qual a importância que tem a cartela de cor? Foda-se a cartela de cor, não tem importância nenhuma. O importante é que o cinema, diferentemente do teatro, porque eu venho do teatro e sei que é importante, o cinema fragmenta ação dramática, ou seja, quando você tem o roteiro de um filme, não no caso de *A partilha* (2001), especificamente, porque nós fizemos em estúdio grande parte, mas você tem uma fragmentação. Você filma uma parte não sei onde, a outra parte não sei onde, uma parte no exterior, uma parte no interior, por causa de problema de agenda de atores também você tem que se dividir. Ou seja, uma obra teatral é uma obra finita, o cinema também é, um roteiro fechado, a televisão também trabalha com roteiro fechado, e tem uma curvatura dramática, definida. No teatro você ensaia e tem como definir qual é o topo, o ápice dramático da ação. E você tem vários outros ápices dramáticos de cada personagem, etc e tal. Esses tipos de gráficos são feitos e são estudados, só que o cara às vezes, não que eu já vi fazer, porque eu acho uma maluquice você começar pegar o ator, ele chegou no set, não conhece a equipe não conhece nada, e aí você fala para ele: ‘nós vamos começar pela cena da morte da sua mãe’, ou então, ‘vamos começar pela cena em que você esfaqueia sua mãe’. Não, espera aí! deixa eu ter um pouco de conversa com ela. Mas a ação é fragmentada, você não vai filmar isto obedecendo a curva, então ator de cinema ele tem que estabelecer essa curva junto com diretor, ele tem que saber que a dor do peito é nesse ponto mais alto da curva, aconteça quando acontecer. Bom, então nós organizamos, você faz cenografia. Eu sou arquiteto por formação e eu prezo muito as diferentes leituras. Bom, uma das coisas que eu prezo: o espaço, a leitura espacial. O que é a leitura espacial? Para desofisticar, é o seguinte: você vai comprar um apartamento, aí você vê um anúncio, um stand, aí o cara que te mostra uma planta e te diz, ‘você entra por aqui, tem uma portinha, essa é a cozinha’. Se você tem uma noção espacial razoável você entende, se não, você não entende. É um problema, é uma questão pessoal, algumas pessoas não têm noção de escala e muitas são enganadas por isso. A cenografia trabalha com isso, e principalmente quando você trabalha no estúdio, quando você constrói porque você pode construir o que você quiser, e você pode fazer um espaço *fake*, um espaço pequeno *fake* em que você incluía a câmera e não veja o espaço dela. Isso tudo é para contar que eu tive com ele [Daniel Filho] uma surpresa absolutamente sensacional. Eu sempre contei para todo mundo e ele sabe disso, e é verdade, e ele tira onda, ele é um tirador de onda, né, ele é um pavão. É o seguinte: eu entreguei para ele as plantas, eu já o conhecia e tal, mas nunca tinha trabalhado com dramaturgia com ele.

Vanessa Labre: Isso em *A partilha* (2001)?

Marcos Flaksman: Sim. Essas plantas já foram feitas a partir de uma locação, que seria nossa relação de exterior, que eu também tinha escolhido. Ele é muito preguiçoso, todos os diretores são especialmente muito preguiçosos para isso. E aí mostrei para ele a planta, ele olhou assim e disse 'ah, espetacular, ótimo, perfeito'. Bom, né, já ouvi isso tantas vezes, o cara olha, é a mesma coisa de eu pegar uma partitura e dizer 'sensacional', eu posso dizer, né, posso não entender nada. Só que ele percebeu que eu não estava acreditando que ele estava entendendo, como ele percebeu que eu não acreditava na história dele ter tanto domínio e tal, ele - normalmente no teatro, eu vou fazer só um parênteses, no teatro, no ensaio, quando você já tem a cenografia projetada você faz marcações na sala de ensaio com fita crepe para dimensionar os espaços e tal – ele não me pediu nada disso porque geralmente a minha assistente vai lá e faz, ele não me pediu nada disso. Aí quando o cenário estava ficando pronto entrando em acabamento, na finalização da pintura, ele pegou e falou assim 'quando é que eu posso ensaiar aqui?', aí eu falei 'deixa baixar o cheiro da tinta, depois eu vou dar mais um envernecimento, daí você já pode'. Ele estava louco para entrar com os atores lá, porque eram atores, atrizes, razoavelmente experientes, aí ele falou 'senta aqui do meu lado para você ver uma coisa'. Elas entraram, porque elas tinham chegado no estúdio e tinham ido para o camarim, elas entraram no estúdio e ele falou 'estamos na sala' e elas foram e sentaram nas poltronas onde elas estariam realmente, e aí ele falou 'vamos desenvolver a cena número 1'. A cena número 1 era... eu não me lembro mais, digamos que era sair da sala e ir para a cozinha, sair da cozinha e entrar no corredor, aí entrava no quarto e saía pelo outro. E elas sabiam a geografia perfeitamente, então ele fez um ensaio de pé sem que ao menos eu tivesse mostrado o cenário para elas, para me provar que elas conheciam o cenário, que ele tinha traduzido o espaço e tal. E é uma coisa muito especial nele, não é uma coisa tão comum, entendeu? não é absolutamente incomum, mas é uma coisa especial, o diretor que tem tanto domínio espacial. Então eu conheci o Daniel que era uma pessoa que tinha domínio espacial.

Vanessa Labre: Em relação aos outros filmes, como foi essa leitura espacial?

Marcos Flaksman: Tranquilíssimo. Porque aí eu fui e abusei um pouco disso, né? abusei um pouco dessa possibilidade. É muito mais fácil trabalhar com uma pessoa assim, ele é uma pessoa que tem uma facilidade muito grande porque tem essa formação de estúdio. É muito mais confortável filmar em estúdio, muito mais. Você quando filma no estúdio você abre mão dessa realidade bruta, mas tanto ele quanto eu, eu acho, e isso é uma pergunta que você deveria fazer lá na frente, que é o seguinte: o real para nós é um ponto positivo, o real permeia o tempo todo, mas ele não é o fim. Ele é o meio. Então a gente se baseia em espaços reais, em situações reais, em pessoas reais, mas elas são recriadas ficcionalmente. Tudo no cinema de ficção é recriado ficcionalmente. Se você quiser fazer documentário você vai fazer documentário! Documentário é uma outra coisa, a câmera se comporta de uma outra maneira, o documentário tem que se confrontar com a realidade bruta, nua e crua, você não tem como escapar porque você está mostrando isso exatamente, na lata. Então nos outros filmes, eu não lembro, eu fiz alguns, eu fiz sete filmes com ele, eu nunca fiz série na televisão com ele, mas eu fiz com ele um filme que foi uma recriação importante, eu acho, que foi um filme, uma reescritura, do Primo Basílio, que é um romance conhecido pelas pessoas que leem, mas absolutamente esquecido pelo público em geral ao meu ver. Medianamente conhecido lá em Portugal, mas aqui ninguém sabe o que é. Mas é uma história, segundo a leitura do Daniel e eu concordo com ele, que se aproxima bastante do universo do Nelson Rodrigues que é o Perdoa-me por me traíres. E nós filmamos isso decidindo por um período, decidimos por

uma época, decidimos pelos anos 1950, decidimos que era o Rio de Janeiro. Quer dizer, reinventamos tudo, só que a história era a mesma, com as mudanças necessárias, com elenco sensacional! E eu considero um filme muito importante que foi muito, muito, muito pouco considerado pela chamada intelectualidade julgadora, a chamada intelectualidade aditiva do cinema brasileiro. Quer dizer, eu não tenho nem muito que reclamar disso, tenho em alta conta, mas são pessoas que classificam as outras, qualificam ‘ele é assim, ele é assado, ele é desse escola, daquela escola’ essas babaquices todas, críticas em geral. Mas esse filme passou reto, não sei se você já viu, não é assim uma coisa, mas é um filme dentro das possibilidades do cinema brasileiro.

Vanessa Labre: A Glória está maravilhosa.

Marcos Flaksman: Maravilhosa! E o interior daquela casa? aquilo tudo é invenção, aquilo foi estúdio, tudo aquilo foi feito em estúdio, aquele muro... foi um somatório de links, foi cinema profissional mesmo, aí são dois profissionais, entre outros, que fizeram aquilo. Nos dois primeiros dias de filmagem nós fizemos todas as cenas externas, na rua, desde a primeira vez que ela entra, na que ela se despede toda faceira na frente da porta de casa, até quando o cara passa na casa e informa que ela morreu e que as pessoas se mudaram de lá. No transcorrer, todos os fatos intermediários, inclusive, da morte dela, da empregada. Para você fazer isso, você tem que ter um planejamento absolutamente rigoroso, quer dizer qual é o figurino, em relação às filmagens lá na frente, qual é o figurino que ela está, se ela está com chapéu sem chapéu. Em suma, fizemos isso juntos. E fizemos outros filmes, fizemos filmes grandes. Eu acho que nos filmes que eu fiz com o Daniel tivemos entre 15 ou 20 milhões de ingressos vendidos, eu não tenho certeza. É muita coisa, muita coisa! Porque o *Seu fosse você* (2006) foi um sucesso.

Vanessa Labre: O 2 fez pouco mais de seis milhões, o primeiro 3 milhões e meio.

Marcos Flaksman: É isso aí, só nesses já são nove milhões, mais os outros, todos esses filmes intermediários que dão 800 mil, um milhão e duzentos. As pessoas viam esses filmes e falavam do estilo dele, ele ficava mais chateado do que ofendido, mas ele ficava chateado. Diziam que ele fazia cinema como quem fazia televisão. Vou te dizer uma coisa, eu acho o seguinte: na verdade isso é uma maldade, uma maldade pelo seguinte: o que fazia a diferença hoje não faz mais e na hora que a pessoa se toca do argumento, se fudeu, ele para. Porque na televisão, não sei se você se lembra, você é novinha, mas você deve se lembrar que há 10 anos atrás, 15 anos atrás, a televisão era de tubo, e a maior delas tinha 29 polegadas. E aí foram aparecendo as televisões de 800 linhas, 1200 linhas, com mais definição, consideradas de alta definição. Até então as televisões eram linhas horizontais, a definição era muito pequena, fazia muita diferença. Então o que é que acontece: os diretores de televisão privilegiavam os closes, os planos mais fechados por uma questão de você conseguir entender o que estava vendo, porque se fizesse planos gerais você ia ver um borrão. O cinema que filmava em película tinha essa projeção óptica, te dava uma definição como te dá hoje um HD, só que hoje o HD te dá isso em casa, você compra hoje uma tela de 65 polegadas, custa R\$ 2000 reais, algo como R\$ 150 por mês e você tem em casa e é do caralho. O que não invalida que na época que não tinha isso ele fizesse dessa maneira porque ele estava fazendo um produto que era o cinema, mas já um pouco com um *feeling* de que as telas iam mudar. Eu acho injusto porque ele tem uma qualidade de diretor de cinema que vem do teatro, que nem todos têm. Ele ensaia, ele deve estar ensaiando agora porque ele vai filmar no mês que vem, ele deve estar ensaiando todo dia, ele ensaia como se ensaia no teatro. Ele pode levantar esses

atores, fazer uma marca de cenário e passar o filme todo. Eles sabem todas as falas, todas as marcas.

Vanessa Labre: Inclusive isso facilita a questão do primeiro take.

Marcos Flaksman: É. Isso também é um charme. Ele é uma comédia! Quando ele fica mal, hoje em dia ele fica muito pouco mal, quando ele era mal ele fazia coisas do arco da velha. Então, por exemplo, ele fazia uma cena, marcava uma cena que tinha um carrinho, o carrinho avançava, a cena se dava lá, ele marcava, ensaiava com os atores, tudo certo, ensaiava com a câmera, fazia o ensaio técnico com a câmera e os atores, perguntava se tinha algum problema com o som, perguntava se tinha alguma dificuldade técnica, aí todo mundo dizia ‘não, tudo ok, Daniel, tá tudo ótimo’. Aí vamos rodar. De vez em quando tinha erro de foco, é normal. Aí ele falava assim, ‘vai lá, quer rodar de novo?’, então ele pegava a cadeira dele e virava de costas. É uma falta de educação, no mínimo uma falta de educação. E eu o vi fazer isso várias vezes. Em outras vezes o vi sair do estúdio. Para ele, um erro de foco não dá para deixar passar, mas ele não tinha mais o que fazer, já estava tudo ensaiado e marcado. E eu ficava lá esperando. Esse é o Daniel.

Vanessa Labre: Você falou do real, no sentido da ficção ser uma recriação do real. Nós temos toda uma tradição no cinema brasileiro que é o filmar nas ruas, fazer externas, por uma questão estética ou de orçamento. E então nós temos um cinema *mainstream*, onde podemos alocar Daniel Filho, que se volta mais para a questão do estúdio, provavelmente em função da experiência dele na televisão.

Marcos Flaksman: E no teatro.

Vanessa Labre: E no teatro. O que é que muda para você pensar a direção de arte nesses espaços fechados de estúdio, quer dizer, como esse plano é traçado junto com o Daniel?

Marcos Flaksman: Dentro do estúdio é muito simples trabalhar porque a gente desenha, realiza e filma. No estúdio nós temos trezentas mil possibilidades. Você pode filmar de cima... tem um plano famoso, conhecido do *Se eu fosse você* (2006), um plano primeiro que eles estão deitados, ele queria filmar de cima para evidenciar uma radiação, o alívio, uma bobagem, é uma comédia, né! Então ele queria uma câmera de cima, esse cenário era um estúdio, era um estúdio para que a gente pudesse fazer isso. Você não faz isso em um apartamento, além disso, esse cenário de *Se eu fosse você* (2006) é típico. Eu fiz milhões de piadas visuais e eu vejo que as pessoas não veem porque as pessoas viajam, e é a intenção nossa, que as pessoas viagem. Então, a maneira como foi desenhado aquilo dali, aquele banheiro, os reflexos do espelho... a coisa do espelho é importante para a verificação da troca dos sexos, de pele. Tanto que no 2 eu mudei tudo, menos o banheiro, ele é de frente, mas a conformação do banheiro era igual. Eu falei para ele, vamos deixar igual, eu não vou fazer melhor que isso, então para quê mudar? E a gente fez igual o banheiro. Então o ‘indoors’ é muito fácil. Eu fiz agora o *Confissões de adolescente* (2015) com ele e, também, aquele pai nas dificuldades econômicas que ele dizia que tinha ele não moraria naquele lugar. Ao mesmo tempo nós queríamos um apartamento para poder filmar, e nós queríamos que fosse na Barra da Tijuca, nossa referência externa era a Barra da Tijuca. Mas não importa, não é o real porque eu posso inventar trezentas histórias do porquê daquele cara estar lá, entendeu? Era da mãe dele, era do tio dele, ele ganhou um dinheiro e perdeu, ele era melhor de vida e agora está pior de vida, tanto que ninguém pergunta. Essas coisas não fazem parte da história que está sendo contada.

Vanessa Labre: Essa coisa de recriar uma realidade me faz pensar na questão do Rio de Janeiro propriamente dito. Quase todos os filmes dele têm esse imaginário do Rio de Janeiro.

Marcos Flaksman: Qual filme?

Vanessa Labre: Ah, quase todos. *A partilha* (2001), *Se eu fosse você você* (2006), até mesmo o *Sorria, você está sendo filmado* (2015) está falando sobre a questão do Rio de Janeiro.

Marcos Flaksman: *A partilha* (2001) é Copacabana... Você sabe que o *Sorria* [você está sendo filmado, 2015] é uma refilmagem de um filme sérvio, né?

Vanessa Labre: Sim. E esses filmes trabalham com uma ideia diferente do Rio de Janeiro, parece ser um Rio de Janeiro que apaga as marcas da cidade, concorda comigo?

Marcos Flaksman: Você pode perceber que nos filmes que eu fiz com ele, acho que nenhum deles eu admiti mostrar o Pão de Açúcar, por exemplo, acho que nenhum filme meu tem um *shot* de Copacabana. Não precisa colocar os cartões postais genéricos, por que vai colocar? Eu acho que o Rio de Janeiro agora com o Nelson Rodrigues eu proporia, eu não sei como é o roteiro nem nada, eu sei que ele está filmando o *Boca de Ouro*, mas ele provavelmente vai ter chance de mostrar um Rio de Janeiro mais próximo do real porque ele vai puxar para trás, eu espero que puxe, se não está errado. Ele tem que filmar, porque quando você puxa para uma época atrás você evita comparações imediatas. Não é que você não possa filmar, mas se você puxa um pouquinho para trás você já coloca uma viagem no tempo que ajuda a pessoa a relaxar no reconhecimento de sua própria cidade, no reconhecimento da própria cidade do Rio de Janeiro. E aí eu acho que você não precisa dela, o espírito carioca ele é traduzido quase como em uma caricatura. Se você vê, por exemplo, o malandro carioca, tem o malandro carioca. O Ruy Guerra, não o Nelson, mas o Ruy Guerra quando filmou a *Ópera do malandro* (1986), e como era o malandro? Vestia terno branco, chapéu, sapato de duas cores, entendeu? Então era a figura do malandro, uma caricatura. Ou você chama de estereótipo ou você chama de caricatura. E mesmo você filmando hoje em dia, se eu tivesse que filmar hoje o Rio de Janeiro um filme de ficção, no exterior a gente tem feito isso, você procura sempre nos primeiros locais cinematográficos um local que diga alguma coisa, e esse lugar é um olhar. Você sabe que o seu olhar natural é um olhar de 270° graus? a lente mais aberta do cinema sem deformar a imagem é um olhar assim, então já é uma escolha. O olhar é um olhar seletivo e é um olhar enquadrado, isso é ficção. Eu acho que a obra dele não traduz uma visão do Rio de Janeiro, eu acho que ele nunca pensou nisso.

Vanessa Labre: Além do Rio de Janeiro, outros elementos perpassam a obra do Daniel Filho, como o uso do estúdio...

Marcos Flaksman: Isso é a formação dele.

Vanessa Labre: Tem também a questão da comédia, do gênero, uma representação voltada para o público feminino, protagonistas mulheres – ele mesmo já deu algumas declarações sobre produzir para o público feminino.

Marcos Flaksman: Isso é verdade. Na televisão mesmo, aí saindo do cinema para a televisão, ele fez o famoso *Malu Mulher* (1979-1980), que era uma coisa revolucionária. Para mim não fez cócegas, as mulheres que eu conheci na época eram trezentas vezes mais malucas e revolucionárias que a *Malu*, mas para o público em geral era muito para frente. Eu acho que isso é verdade. *A Partilha* (2001), por exemplo, são quatro mulheres.

Vanessa Labre: Muitas recentes comédias do cinema nacional são associadas ao Padrão Globo de Qualidade por serem realizadas por profissionais com experiências tanto na TV quanto no cinema, ou mesmo por contarem com atores da televisão, por adaptarem seus conteúdos, etc. Na sua opinião, essa convergência entre cinema e TV alterou em algum sentido o modo de fazer direção de arte no Brasil?

Marcos Flaksman: Eu acho que esteticamente não. Eu acho que a TV de alta definição, hoje quando a gente fala de TV - eu não sou pesquisador, tá? -, hoje a TV se beneficia do cinema, na medida em que a televisão de hoje é de alta definição. Se você me visse montando um estúdio para a televisão há vinte anos atrás, quinze anos atrás, doze, nem é tanto tempo assim, você veria tanto buraco que antes você não via, hoje uma espinha no rosto de uma atriz você vê. Imagina, antes entrava de qualquer jeito porque você via muito mal o que era reproduzido, muito, muito deficiente. Hoje não. Eu acho que a televisão se beneficiou dos diretores de arte do cinema, até porque a televisão tem convocado os diretores de arte do cinema porque eles estão habituados a trabalhar com alta definição, porque o cinema é alta definição por excelência.

Vanessa Labre: Qual trabalho com o Daniel Filho foi mais difícil para você fazer, o mais complexo?

Marcos Flaksman: Vou colocar de outra maneira. Nós fizemos *Tempos de Paz* (2009), que eu acho que é um filme muito carente de acabamento. A abertura do filme me deixa absolutamente frustrado. Tem um navio chegando, aquilo para mim é programa infantil. Por que é desenho infantil? Porque é muito complicado fazer? Não. Por que não tem gente que saiba fazer? Não. Porque tem um preço para fazer, custa um valor que ele não tinha. Então é um filme de baixo orçamento e que nós fizemos o possível com o baixo orçamento, entendeu? E eu acho que foi uma grande vitória, esse filme vendeu menos de duzentos mil ingressos e é um filme que ele considera... ele queria fazer um filme de arte, e os críticos caíram na conversa dele. Eu já vi artigos que diziam que *Tempos de Paz* (2009) era o melhor filme de Daniel Filho. Eu acho que passa quilômetros disso, não é o melhor filme mesmo! Não é um filme ruim, a peça era muito mais interessante, o espetáculo era incrível. O teatro é muito melhor que o cinema, né. E tem coisas que eu não gosto no filme, mas é um filme que não merecia ter tido a recepção que teve. E era um filme que a gente queria fazer em preto e branco, porque o preto e branco muda um pouco o uso da luz no cinema, primeiro porque cinema é luz, já dizia o meu querido amigo John Boorman. Ele tem um livro sobre o filme *Floresta das Esmeraldas* (1985), eu fiz com ele, chamado *Money into light*, que é uma definição perfeita do cinema para mim. Para mim, cinema é *Money into light*, só que você tem que colocar outros ingredientes. É *Money into light* com o que mais que você precisa, você precisa, não vou falar dos ingredientes físicos, o elenco, uma boa equipe técnica, um bom fotógrafo, etc e tal. Mas você precisa de dramaturgia. Quando você mistura o dinheiro com uma boa dramaturgia e mói, você tem um grande filme. Eu acho que na verdade o cinema com a televisão de hoje, o teatro, o teatro é um sobrevivente e é o melhor de todos, todos esses vivem e sobrevivem da dramaturgia, dramaturgia que é tudo. Eu dediquei minha vida a isso, e

acho que eu sou uma pessoa que fui salva por isso, não fui salvo por Cristo não fui salvo pela igreja, eu fui salvo pelo teatro. Porque a dramaturgia é esse passo além do real que te obriga a abrir seu peito, se não você passa direto, passa reto, você perde a viagem.

Vanessa Labre: Me conte um pouquinho sobre o projeto de *Sorria você está sendo filmado* (2015), porque ele é bem diferente dos demais.

Marcos Flaksman: O *Sorria você está sendo filmado* (2015) é uma ideia sensacional. Mas eu vi uma cópia muito ruim, então eu perdi muita coisa. Quando fomos fazer, minhas assistentes, que são sensacionais, punhos de ferro, não deixam passar nada, me mostraram coisas que eu não tinha percebido. O filme é o suicídio de um cara, a que você não vê, se dá fora de cena, numa câmera de computador fixa que mexe uma vez, dá só uma mexida. A gente fez em dois dias e meio a filmagem, três dias, eu estava filmando outra coisa, pra mim foi uma loucura, eu estava filmando Chico Buarque [artista brasileiro, 2015], mas era perto, eu estava na cidade das Artes e ele estava aqui no estúdio. Foi uma maluquice, uma correria danada. Então eu peguei e falei para Daniel ‘vamos fazer igual’, e aí foi uma briga, porque ele é um tirador de onda. Depois de estudar muito, inclusive o computador, como é que eu ia obter aquela imagem, né, porque é uma imagem que você não mexe a câmera, como é que eu ia obter aquela imagem que iluminava uma parte esquerda que não sei o quê, que iluminava uma parte do lado direito, aquele quadro, como é que eu podia fazer com as profundidades todas... e troquei algumas coisinhas, troquei o aquecimento, troquei o tipo de fogão que era diferente, troquei umas besteiras, entendeu, mas mantive a geografia devidamente afiada e o Daniel manteve mais ou menos os movimentos dramáticos, quer dizer, as visitas, as entradas, saídas e tal, foi uma experiência sensacional

Vanessa Labre: Bem diferente dos outros filmes.

Marcos Flaksman: Muito diferente, nós fizemos em três dias. Agora eu, por exemplo, quando apresentei o desenho ele disse ‘tá errado, a câmera tem que chegar mais para trás’, eu falei se você não botar a câmera onde está marcado, vai dar errado, marquei e botei um ‘X’ para botar o tripé exatamente no eixo da câmera. Não teve outra, ele pediu para trocar, teimoso, chato. Ligo não, eu estou cagando, botou pra trás, não tem jeito, aí puxa para trás puxa para frente, para um lado, para o outro... botou no X. ‘É aqui, você tinha razão’. É claro que eu tinha razão, eu estudei essa merda! Foi interessante fazer, nada de sensacional, nada de espetacular. Ele gostou muito de fazer e ele tem muita facilidade para fazer, eu fiquei muito seguro de fazer com ele porque era como se fosse um *vaudeville*, como se fosse um palco, um grupo fazendo um número, aí saía e entrava outro grupo, fazia o número e saía, entrava um solo e fazia um número. Foi assim que o filme foi feito.

Vanessa Labre: Vou só retomar um ponto: o estilo de Daniel Filho como diretor. Quando a gente fala de estilo a gente está falando em uma série de estratégias que são constantemente utilizadas ao longo de vários filmes e que dão uma certa identidade ao diretor. Então, você consegue pensar em algum elemento? Quando você é convidado para trabalhar com Daniel Filho, tem alguma coisa que você faz diferente apenas porque é com ele?

Marcos Flaksman: Sinceramente não, embora eu saiba por exemplo que pra manter o bom humor dele eu sugeriria fazer um estúdio, o meu bom humor também...

Vanessa Labre: É um elemento...

Marcos Flaksman: O meu humor não varia tanto quanto o dele, por enquanto pelo menos. Mas eu prefiro porque um estúdio é muito mais confortável, tem cadeiras maravilhosas que a gente manda botar o nosso nome e ar-condicionado... eu não sei definir estilo, eu acho que a definição que dão para o estilo dele, que é o estilo televisivo, não acho que seja justo. Você imagina o seguinte, você lê um roteiro de cinema, tá? Então além dessa curva que existe e que você percebe e qualquer pessoa que lê percebe, você tem também toda a questão prática da produção, como é que a gente vai fazer isso, o que vamos fazer em estúdio o que não vamos fazer em estúdio, o que vamos fazer assim, o que vamos fazer assado. E aí entram vários fatores: dinheiro, possibilidade de deslocamento, custo de deslocamento, custos das locações, porque as vezes você quer uma locação que não tem dinheiro para pagar, todas essas chateações inerentes à coisa, mas tem uma coisa que eu adoro, eu sou um cachorro treinado, ou seja, se eu estou fazendo um filme eu estou vendo o filme como um todo, eu estou montando o filme na minha cabeça, não importa que ele filme isso, depois aquilo. Na minha cabeça está nítido, está montado. Este é o papel do diretor de arte. Não tabela de cor e texturas. Eu uso isso tudo, eu uso porque eu não tenho como deixar de usar, se eu quero uma parede mais absorvente ou mais escura eu pinto mais escuro! Eu posso pintar ou posso deixar de pintar. Mas não é isso. O importante é que se eu quero sair do escuro, eu quero sair do escuro para o escuro ou para o claro e isso está na minha cabeça. Eu nem falo sobre isso, nem coloco na mesa, eu estou lá para isso, estou sendo pago para isso, entendeu? Então tem um profissional cuidando disso, assim como tem um profissional para o figurino, um profissional cuidando da caracterização que é espetacular, eles são espetaculares! O estilo... eu não sei nem se, por exemplo, o Kurosawa, que é um cinema de impacto, é um estilo? Eu não sei te dizer. Eu não vejo cinema dessa maneira, entendeu? Provavelmente é uma ignorância minha, mas vai continuar sendo porque eu não estou interessado nisso. Eu não sei qual o estilo do Kurosawa, qual o estilo do Truffaut, não sei, essa resposta eu não sei te dar. Eu espero não ter estilo também, eu sou classificado, inclusive, mas é no teatro e num corte de tempo. Eu sou de uma turminha, que na verdade são três pessoas, que são os arquitetos cenógrafos dos anos sessenta e setenta que é o Flávio Império, o Eichbauer e eu. E é ótimo! Quer me classificar como cavalo de corrida também, ótimo! Para mim não me envaidece e não me chateia.

Vanessa Labre: Você tem todo esse histórico político e todo esse discurso, e participou de produções que são, como eu posso dizer...

Marcos Flaksman: Comerciais.

Vanessa Labre: Não é nem pela questão de serem comerciais, é por ser um cinema que anula as contradições próprias de uma grande cidade como o Rio de Janeiro, com personagens brancos, ricos, que falam de questões próprias da classe média.

Marcos Flaksman: Mas o cinema do Daniel não é um cinema social. Eu vou te dar um exemplo que é um exemplo excelente, eu acho: um filme que eu não fiz, de uma amiga minha chamada Anna Muylaert. A Anna fez o *Que horas ela volta?* (2015) e eu acho que a direção de arte que escolheu, pode ter sido um acaso, não, espero que não tenha sido totalmente um acaso, mas pode ter sido um acaso sim, ou uma sorte. Eu conto com a sorte o tempo todo, sorte não é falar mal das pessoas, tem que falar bem das pessoas que têm

sorte. A casa em que eles moram, ela é um dos personagens que frutifica a discussão da diferença de classe. A casa é confinada, você não vê os arredores, você não vê a rua onde a casa está, você não vê o bairro, você não vê por cima do muro como é o vizinho. Confinada nela mesma. Isso é uma escolha, o fato de você não ver a rua, quer dizer... eu não me lembro mais, mas eu acho que você não vê.

Vanessa Labre: Acho que tem uma ou outra cena em que vemos alguma coisa.

Marcos Flaksman: Ah, sim, que eles saem, mostra o portão da casa. Pois é, mas a casa para mim é um personagem, eu falei isso para Anna, é um personagem tão forte porque é uma casa que representa o poder, entre aspas, da classe média de São Paulo. E a classe média que inclui tudo, inclui o filme, inclui o preconceito de classe, o convívio hipócrita com essa diferença de classe, o assédio sexual, tudo, porque a menina é assediada pelo cara. Tudo. E a casa é um personagem, é um personagem porque tem a geladeira onde tem o sorvete do menino que ela não devia comer. Isso acontece na minha casa! Eu não sei como você mora, como você viveu, quais são suas origens, mas isso acontece na casa de todo mundo. Você compra o seu sorvete mais caro e você espera que o empregado que trabalha para você não coma. Aí você diz, é natural, é normal. É normal, mas vira um símbolo no cinema de ficção se você dedica um tempo do filme a isso. É um símbolo bem sacadíssimo, eu adorei esse filme. Para mim, é um filme de classe média, que se passa na classe média, que não precisa passar tiroteio, eu estou cansado, de saco cheio de filmes de favela, mata um para lá, tiroteio para cá! Isso aí é uma parte da realidade, isso é um recorte da realidade. Isso não é o Rio de Janeiro. Eu não estou dizendo que isso não seja no Rio de Janeiro, eu estou dizendo que isso não é o Rio de Janeiro, para mim pelo menos não é. Eu nunca vivi na favela, vivi no Rio de Janeiro praticamente minha vida toda. Eu já filmei em favela a beça, nunca morei em uma favela, já pensei em montar meu ateliê em uma favela e desisti, tinha problema de acesso, tinha que negociar com o tráfico, essa coisa, né. Eu acho que se você pega o *Se eu fosse você* (2006), por exemplo, eles moravam em uma casa maravilhosa. O cara era um publicitário, eu me lembro que tinha até uma agência, construíram uma agência para o cara e tudo, foi um cenário montado em uma escola de freiras, eu já fiz tudo que é cenário lá. Então, nesse filme, por acaso, você já viu algum filme do Fred Astaire cantando, dançando e tocando piano que dissesse qual era a fonte de renda dele? Não, né! O público está cagando para a fonte de renda. O cinema desde os anos 30, tirando Orson Welles naturalmente, é um cinema que está cagando para o lado social. E eu acho que o *Se eu fosse você* (2006) é um exemplo típico de um cinema que é a chamada comédia romântica que podia se passar aí, mas eu podia fazer isso em Budapeste, por exemplo, na Croácia que deve ter lugares maravilhosos. Quer dizer, eu faço aquele cenário em qualquer estúdio, e a gente filma. Não acho que exista essa preocupação do Daniel Filho de refletir a cinema em que ele vive. Eu acho que o reflexo da 'carioquise' no cinema dele é a maneira como ele vê o mundo, a forma de ver as mulheres, entendeu? É isso. Espero ter ajudado.

Vanessa Labre: Ajudou muito, me fez refletir bastante. Muito obrigada.

ANEXO D

Entrevista cedida pelo diretor de fotografia Nonato Estrela à pesquisadora, realizada em 7 de novembro de 2018, via Skype.

Vanessa Labre: Oi Nonato, um prazer falar com você.

Nonato Estrela: Tudo bem?

Vanessa Labre: Tudo ótimo. Desde já eu agradeço demais você ter aceitado conversar comigo. Eu adoraria ter essa conversa pessoalmente, de verdade. Mas estamos um pouco distantes, imagino que você esteja no Rio de Janeiro.

Nonato Estrela: É isso mesmo.

Vanessa Labre: Então, Nonato, você trabalhou como diretor de fotografia em quatro dos recentes de Daniel Filho: *Muito gelo e dois dedos d'água* (2006), *Primo Basílio* (2007), *Se Eu Fosse Você 2* (2009) e *Chico Xavier* (2010). Vocês já trabalharam juntos inclusive na televisão.

Nonato Estrela: É, na televisão a gente já fez muita coisa.

Vanessa Labre: Como é que começou essa parceria de vocês?

Nonato Estrela: Essa parceria começou através do diretor de fotografia Edgar Moura, que fez um trabalho com o Daniel e eu era o assistente do Edgar, fui câmera e fiquei trabalhando com ele, conhecendo... sendo que depois Daniel e Edgar não trabalharam mais juntos, aí o Daniel iniciou um trabalho contínuo na TV e eu fiquei sem trabalhar com ele um tempo porque eu continuei fazendo cinema.

Vanessa Labre: isso foi em que período?

Nonato Estrela: Isso foi na época depois de *A Justiceira* [1997]. Aí eu fiquei fazendo cinema e ele ficou fazendo televisão, depois eu voltei para televisão e fiquei trabalhando com Guel Arraes e Daniel era meio que um supervisor do Guel Arraes. Depois Daniel saiu da TV e eu continuei filmando com outros diretores de fotografia. Eu estava ocupado, e ele trabalhou com outras pessoas. E na época do *Muito gelo e dois dedos d'água* (2006) eu retornei a trabalhar com ele. Aí ele me chamou, voltamos a trabalhar, engatamos os filmes direto e íamos engatar o quinto, mas eu também estava ocupado com outro trabalho e não deu certo. Sempre que a gente se encontra ele diz 'vou te chamar de novo para trabalhar', ótimo, ele fica sempre esperando porque eu adoro trabalhar com ele.

Vanessa Labre: E como foi fazer esses quatro projetos? porque eles são bem diferentes.

Nonato Estrela: Trabalhar com Daniel é sempre divertido, mesmo nos dramas, como é o caso de *Primo Basílio* (2007) e um pouco no caso do *Chico* [Xavier, 2010], mas sempre tem uma atmosfera muito agradável no *set* e o Daniel é muito louco né? faz parte do processo criativo dele essa coisa, ele é maluco no bom sentido, no sentido criativo. Dentro dessa pegada, ele consegue resultados muito bons. Ele é uma pessoa que prepara os filmes

dele, mas deixa para resolver as questões do *set*, de decupagem das cenas, na hora que está fazendo. O processo dele é um pouco assim: ele ensaia muito os atores, ele consegue ter os atores na mão e isso ele faz antes de começar a rodar. Geralmente ele fica, assim, 15 dias, 20 dias, às vezes até mais junto com os atores passando, trabalhando texto, trabalhando a ação dos atores, o *action*. E ele deixa para trabalhar a câmera, trabalhar os movimentos de câmera, a linguagem do filme, a narrativa que ele quer dar, ele deixa para fazer na hora. Isso eu acho que deixa ele no estado muito emotivo, excitado. Então ele no set é extremamente criativo, isso é muito bom para a gente, é surpreendente para nós, técnicos. A gente sabe um pouco do que vai acontecer, mas a gente não sabe totalmente o que vai acontecer, ele sempre surpreende com alguma coisa, seja na decupagem seja no movimento de câmera. É muito legal, ele tem o filme muito na mão dentro desse processo meio conturbado, meio difícil de administrar. Mas é o processo dele.

Vanessa Labre: O modelo de produção de Daniel Filho parece ser bem centralizado. Ele participa da construção do roteiro, dirige, produz. O quanto você, como diretor de fotografia, tem autonomia dentro desse processo? Como é que a construção desse plano de fotografia junto com ele?

Nonato Estrela: Pois é, a gente está lá produzindo com ele, na hora do set ele dá a partida inicial do processo e a gente vai junto aos poucos lapidando. Ele vai dizendo e a gente vai contribuindo, e às vezes ele vai aceitando ou não, depende muito do *feelling* dele. Cabe a gente às vezes ficar quieto, cabe às vezes... é muito engraçado porque às vezes ele dá espaço e você contribui bastante, mas o processo dele é assim, ele pede algumas coisas, por exemplo: ah nesse momento aqui eu queria uma luz mais dramática, é o momento em que atriz está sofrendo, é um momento de solidão dela. E aí a gente vai fazendo, todos juntos com ele no entendimento. E às vezes a gente fala 'aqui não é bom' e ele aceita ou não, mas ele sempre é impressionante. Ele sempre tem muita certeza do que ele quer isso destrói qualquer coisa que a gente tenta impor a ele, ele tem muita certeza do tiro que ele está dando.

Vanessa Labre: Daniel tem essa coisa do primeiro *take*, como você mesmo disse, essa questão de ensaiar demais com os atores para realizar no primeiro take. Isso agiliza todo processo ainda que tome decisões ali no momento da realização. É isso?

Nonato Estrela: É, porque como ele prepara muito os atores, só se a coisa estiver muito fora do tom no período de ensaios que ele teve anteriormente é que ele vai interferir muito, mas ele não interfere muito no momento porque já os personagens já estão todos trabalhados, delimitados. E ele gosta muito dessa coisa no primeiro momento, que é uma coisa que eu depois de ter trabalhado com ele comecei a perceber em vários momentos, em várias situações de dramaturgia, que ele tem total razão. Quando você repete muito tira a espontaneidade da cena, e às vezes ela precisa dessa surpresa, essa surpresa precisa estar no rosto do ator que está falando aquele texto, é bom para ele. Se ele fica falando três, quatro, cinco vezes, aquilo fica mecânico, né? Eu acho que às vezes, em determinadas funções, o mecânico é bom, mas muitas vezes a surpresa pra todos, para o ator, para ele, para todos, é melhor do que uma coisa muito rígida. E isso é um método de trabalho do Daniel que eu acho espetacular, muito bom mesmo.

Vanessa Labre: E pensando nessa direção de fotografia na televisão e no cinema, para você realizar essa função nesses dois meios é muito diferente?

Nonato Estrela: É um pouco diferente, né? Na televisão você tem que ter a arte de esticar, aí eu estou pensando narrativamente. Se você está fazendo uma série, ou coisa assim, você tem que esticar a ação, e no cinema você tem que ter o poder de síntese. Você tem que dizer naquele tempo menor o que você teria, se tivesse fazendo uma série, um tempo enorme para fazer. Eu meio que comparo assim: acho que a novela é uma carta, acho que a série é um bilhete e o cinema é um telegrama, entendeu? Você tem a mesma mensagem, você tem que passar o mesmo sentimento, mas com esses três diferentes formatos, tentar causar o mesmo dano na plateia.

Vanessa Labre: E quais seriam as semelhanças entre a direção de fotografia na televisão, em uma série ou novela, e no cinema?

Nonato Estrela: Eu diria que é um pouco, não é muito diferente não. E isso, como eu disse antes, é narrativamente falando. Porque uma luz dramática ou uma luz alegre, ou um amanhecer, anoitecer, entardecer, um interior dia, um exterior noite sempre será no cinema ou na televisão da mesma forma.

Vanessa Labre: Na filmografia de Daniel Filho tem alguns nomes que se repetem como o seu, o da Cris D'Amato, o do Marcos Flaksman. Como é desenvolver esses projetos sempre com as mesmas pessoas, como é essa parceria?

Nonato Estrela: É, a gente já se conhece, né, a gente já trabalha com o Daniel nesses e em outros projetos, então a gente já conhece, eu já sei o jeito do Marcos, o jeito da Cris, então é um facilitador. Eu posso dizer, 'pô, Marcos, conserta ali aquele negócio, sabe como é o Daniel, ele vai chegar e vai reclamar daquilo e tal'. A gente se ajuda, a gente já sabe qual é o nosso campo de trabalho, para quem a gente trabalha, não estou falando apenas do Daniel, mas para quem a gente está trabalhando, entendeu? Então é muito bom, eu trabalho com eles para o Daniel, e também para outras pessoas. Eu acabei de fazer um filme com o Marcos agora que foi do Sérgio Rezende, *O paciente*. Fazia um tempo que eu não trabalhava com o Marcos. A gente já sabia como que era e tal, a gente se conhece e trabalha junto há muitos anos.

Vanessa Labre: Na televisão, o uso do estúdio é fundamental para dar agilidade às produções. Já no cinema brasileiro há uma tradição de uso de locações e externas, seja por conta do realismo ou do baixo orçamento. No entanto, vários filmes da última década vêm rompendo com isso, dentre eles consta a participação de Daniel Filho, que resgata para o cinema essa coisa dos estúdios, próprio da televisão. Como é pensar a construção da fotografia nesses espaços, a diferença de trabalhar em locações e externas, como foi o caso de *Muito Gelo e dois dedos d'água* (2006) que vocês foram para Alagoas, ou *Primo Basílio* (2007), todo em estúdio. Como é pensar em estúdios, locações e externas?

Nonato Estrela: Para o fotógrafo, o estúdio é muito melhor porque você consegue colocar a luz e fazer o quadro, se for necessário você tira uma parede, você coloca uma parede, enfim, os recursos de um estúdio são muito extensos, são enormes. A locação tem uma limitação, mas eu acho que às vezes, dependendo da situação, as locações são personagens também, né, elas têm peso tão grande quanto os atores e conseqüentemente ajuda muito a fotografia. Mas para o fotógrafo o ideal é que tenham as duas misturas, e acho que trabalhar com essas duas ferramentas é muito legal. Enriquece muito. Na locação, no exterior, você tem que ser muito criativo, contar muito mais com improviso do que dentro do estúdio. No estúdio é tudo mais dentro do controle. Pode chover, pode

fazer sol, você está fabricando todas as coisas que podem atrapalhar. Às vezes, no exterior, as coisas que podem atrapalhar você tem que ser incorporadas de repente, porque não tem orçamento, tem que filmar naquele dia, que o dono da locação não quer algo, o ator precisa ir embora, enfim, pode ter muitas variantes. E aí o improviso começa a atuar no filme. Às vezes atua para o bem, às vezes para o mal, né? Mas para mim, tanto faz. O Daniel prefere trabalhar em estúdio, ele se sente mais confortável. Ele gosta do conforto do estúdio. Confesso que fico dividido, quando eu fico muito tempo no estúdio eu já fico com vontade de ir para fora e vice-versa.

Vanessa Labre: Te parece que os ambientes em estúdio exploram mais essa coisa da câmara fechada por isso a fotografia é diferente, ou a gente não tem mais essa distinção?

Nonato Estrela: Não, não. Não tem muita essa divisão não, eu acho que essa questão de ser mais fechado, mais aberto, é uma questão de linguagem mesmo.

Vanessa Labre: *Muito gelo e dois dedos d'água* (2006), *Primo Basílio* (2007), *Se Eu Fosse Você 2* (2009) e *Chico Xavier* (2010) são projetos completamente diferentes. Você consegue visualizar algum elemento semelhante neles?

Nonato Estrela: Eu acho que Daniel é um grande decupador de cenas, ele decupa muito bem, ele posiciona a câmera muito bem. Ele sabe construir as cenas com as lentes de uma forma muito... eu costumo dizer que a câmera dele é meio invisível, ele faz tão bem feito que você não percebe muito a câmera, quando você vê está em um lugar, de repente você está no outro, porque as coisas vão te levando para um outro lugar sem você perceber muito. O Daniel consegue fazer isso. Eu o acho um dos melhores decupadores de cena. Uma vez a gente foi fazer uma cena que tinha sei lá umas quatro páginas, uma coisa muito grande, uns 4 atores ou mais, eram uns quatro casais, uma festa, e aí tinha muita figuração. Ele meio que fez um quadrado colocou um casal em cada ponta do quadrado e filmou. As pessoas estavam muito apavoradas porque a gente tinha prazo para cumprir, era algo que poderia nos dar algum problema, se a gente estourasse o horário isso iria acarretar um efeito dominó no cronograma do filme e ele disse 'não, vamos resolver isso rápido, não se preocupe'. E daí ele não falou para ninguém, disse 'eu quero isso, eu quero isso, eu quero isso' aí voltou para a Fernanda Torres, não sei mais quem era agora, não lembro, colocou os atores um em cada ponta e a câmera meio que rodou em 360 pegando todos eles e depois ele fez de um eixo para o outro, de ator de referência para outro, a figuração correndo no meio. Quando a gente viu já tinha feito as quatro páginas em um negócio que estava desenhado para ser um problema para a produção, e não foi. Daí ele olhou para mim e disse 'Vamos embora Nonato, acabou, quer uma carona?' e foi assim, é impressionante mesmo e tudo foi perfeito. É muito legal isso, eu acho que são poucos os diretores que conseguem fazer isso.

Vanessa Labre: Ele tem muita experiência, sem dúvida. Nonato, como você definiria a função de direção de fotografia?

Nonato estrela: O diretor de fotografia é uma pessoa que tenta realizar os desejos do diretor. Teoricamente é isso. Agora eu acho que a gente faz muito mais que isso, obviamente, a gente constrói junto, às vezes a gente constrói porque sei lá tem uma crise e o cara não consegue fazer e a gente vai lá e faz, e propõe. O diretor de fotografia é além de um realizar, ele é um fazedor de sonhos. Eu sou diretor de fotografia há 30 anos, é óbvio que eu já sei dirigir. Eu estou lá junto com os diretores há 30 anos, aprendi com

um, com outro, pegar uma coisa de cada, um pouco do Guel, um pouco do Daniel. Querendo ou não você acaba aprendendo também. Às vezes você cuida da dramaturgia para favorecer a luz, também é isso, eu acho que eu também realizo não só os diretores.

Vanessa Labre: Você acha que fazer cinema no Brasil mudou agora com o cinema digital?

Nonato Estrela: Mudou para melhor. Para mim foi muito bom começar na fotografia ainda na película, porque quando você filmava na película você não via exatamente na hora o monitor como as coisas estavam saindo. Você tinha que filmar, mandar para o laboratório para ver o que você fez. E como também não tinha vídeo, não tinha monitor no set, o fotógrafo era o único que via as coisas, através da câmera. As pessoas tinham uma ideia, mas só ele tinha aquilo na cabeça. Eu peguei esse cinema, eu fiz dois filmes assim. Aí logo depois entrou o monitor no set, e depois tinha a película e o monitor, por fim acabou a película. Quando entrou o monitor as coisas já foram diferentes, a responsabilidade que o fotógrafo tinha, que era muita, foi dividida com várias outras pessoas. Os outros departamentos começaram a participar mais, a dar opinião. E a questão do digital, eu acho que a gente chegou em uma sofisticação tão grande, os efeitos estão maravilhosos, estão cada vez mais reais. Alguns problemas negativos que a gente tinha não tem mais no digital, digo, questões técnicas foram resolvidas. O digital vem para melhorar muita coisa. Agora eu falo que, para mim, foi muito bom ter trabalhado com película porque me deu segurança de fazer luz, me deixou com olhar muito crítico em relação à luz, ao quadro. Eu era muito mais crítico com olhar, eu tinha que ser muito crítico com olhar, isso foi me dando um *know how*. Fazer uma luz bonita no digital é tranquilo. Ao mesmo tempo a gente vê muita gente nova que entrou, comprou uma câmera e aí começa a fazer uma coisinha e outra e de repente vira diretor de fotografia. Tem umas distorções evidentemente, aí são coisas do mundo moderno, não é?

Vanessa Labre: Muitas comédias recentes do cinema nacional são associadas ao Padrão Globo de Qualidade, por serem realizadas por profissionais com experiências tanto na TV quanto no cinema, ou mesmo por contarem com atores da televisão, por adaptarem seus conteúdos, etc. Mas esse padrão é também de imagem, ou de estética visual. Você acredita que faz sentido associar o cinema que você e o Daniel Filho realizaram juntos a um padrão de qualidade da televisão?

Nonato Estrela: Eu acho que a gente faz cinema para todo mundo. Eu acho que a comédia... o Brasil sempre foi o país da comédia, desde Oscarito, enfim. No mundo do cinema, a comédia sempre foi uma coisa muito presente. Eu acho que para se ter uma indústria que a gente consiga fazer filmes, como eu acabei de fazer *O paciente*, que é um filme político, a gente precisa algum motim que dê muito dinheiro, né? Eu acho super válido você pegar o auxílio da televisão, juntar a televisão com o cinema para faturar e aí alimentar a própria indústria, tem que fazer mesmo. Não tenho nada contra isso. A mesma produtora que faz *De pernas pro ar* (2010) faz *O paciente*, entendeu? Eu acho que é isso, tem espaço para todo mundo, uma coisa tem que alimentar a outra.

Vanessa Labre: Então você acha que faz sentido falar em um cinema de padrão televisivo?

Nonato Estrela: Eu acho que não como um padrão do tipo 'o cinema é assim', eu acho que o cinema *também* é assim. Eu acho que passa por aí também, e eu acho que tem que

passar porque é como eu digo, a gente tem que se alimentar de alguma maneira. Só vai fazer filmes de arte? Filmes de arte, sinceramente, são importantes, vão para festivais, mas não dão público. Tem espaço para todos. A gente é um país muito diferente, tem vários tipos de público.

Vanessa Labre: Desses quatro projetos com o Daniel Filho, qual foi o mais desafiador?

Nonato Estrela: O que eu mais gostei de fazer foi o *Chico Xavier* (2010) e o *Primo Basílio* (2007). Eu acho que eu colocaria os dois no mesmo plano. E os outros são comédias, né, não estou desmerecendo, mas são filmes mais fáceis de fazer, com uma luz mais aberta enquanto os personagens falavam besteira. Os outros não, a luz precisava contar uma história, nesse sentido o *Primo Basílio* e o *Chico Xavier* são mais desafiantes. Consequentemente são mais trabalhosos de fazer.

Vanessa Labre: O quanto a ideia de ter que alcançar o máximo de público possível interfere no teu planejamento da fotografia de um filme?

Nonato Estrela: Interfere um pouco sim. Por exemplo, eu fiz o *Minha mãe é uma peça* (2013), com o Paulo Gustavo. Eu não posso fazer a mesma luz que no *Chico Xavier* (2010), um claro profundo dentro da casa dele, com o Paulo Gustavo. O público quer ver o Paulo Gustavo, quer ver aquela mãe que ele faz, não tem como esconder aquilo. Então tem certos critérios que a gente tem que ter. Você tem que pensar em que tipo de público você quer atingir. Também não dá para fazer o Chico lá chorando, sofrendo porque não é compreendido, com uma luz do Paulo Gustavo. Não dá. Então o contrário também não funciona.

Vanessa Labre: Você consegue enxergar que nesses filmes dramáticos a luz acrescenta mais à narrativa? Na comédia ela está à serviço dos atores e da história? É isso?

Nonato Estrela: Exatamente. No drama está à serviço da história também. A câmera também, como a câmera mexe, quando eu falo em fotografia falo da câmera também.

Vanessa Labre: O Daniel Filho costuma trabalhar com duas câmeras em um processo de eixo, como é pensar nessa disposição da câmera?

Nonato Estrela: É, ele gosta de trabalhar com duas câmeras, acho que mais pelos diálogos, assim, muito por causa dessa questão que a gente estava falando de ser espontâneo. Se você trabalhar com uma câmera só você precisa fazer em um eixo depois fazer no outro eixo. Ou não. Ultimamente a gente tem feito menos isso. Mas você tem que fazer de um lado, depois o outro. E aí quando você faz um lado com uma câmera só, o outro ator que está passando o texto, mas não está aparecendo, na hora de fazer o lado dele não fica surpresa nenhuma. Ele já sabe como vai reagir, tudo. Então se você tiver as duas câmeras, uma apontada para cada lado, dentro de um determinado eixo possível, os dois vão ter surpresas. Ele gosta disso, acha que isso vai facilitar para os atores.

Vanessa Labre: E tem uma coisa que é bem importante na filmografia do Daniel Filho: a figura feminina. Ele mesmo fala em várias entrevistas que faz um cinema voltado para a mulher, abordando temáticas do universo feminino, pois para ele as mulheres são determinantes no consumo cultural no país.

Nonato Estrela: É mesmo. Eu acho que é mesmo.

Vanessa Labre: Como é pensar a fotografia voltado para esse universo feminino?

Nonato Estrela: Eu nunca pensei nesse universo feminino não, mas ouvindo você falar agora, realmente, me parece que faz sentido.

Vanessa Labre: Há algum elemento que enalteça a figura feminina, uma iluminação que glamourize, alguma coisa assim? Consegue identificar algum elemento desse tipo?

Nonato Estrela: Ah, isso é. Mas isso também depende de cada atriz. Se você pega uma pessoa mais velha, com marcas do tempo no rosto, você tem que ter um tipo de iluminação que não a coloque muito para baixo. Ao passo que se for uma pessoa nova, muito nova, uma menina, se você se passar não tem tanto valor assim. Mas eu tenho uma preocupação total com a mulher. Tanto que as mulheres são lindas nos meus filmes. Aliás, eu aprendi isso com o Daniel, para falar a verdade. Desde que eu tomei uma bronca dele sobre isso eu aprendi. Eu acho que a gente só aprende errando. Eu errei, não vou dizer com que atriz foi. Era um programa na televisão e eu errei a luz, e um belo dia eu estava em casa com meus filhos e era ele no telefone ‘Você está louco? O que aconteceu, meu filho? Você fez isso com a nossa atriz!’, aí me obrigou a ir lá e filmar de novo. E eu acredito que nesse ponto ele foi muito generoso porque ao mesmo tempo que ele brigou comigo, chamou minha atenção, me deu uma bronca, ao mesmo tempo ele estava me ensinando. E eu consegui separar a bronca, peguei o ensinamento e eu acho que me ajudou muito a iluminar essa ideia depois disso. E eu levei para a vida na minha profissão de fotógrafo.

Vanessa Labre: Uma outra marca nos filmes do Daniel Filho é essa questão do espaço urbano, voltado quase sempre para o Rio de Janeiro. É sempre uma ideia do Rio de Janeiro, mas diferente do que a gente entende, do que se construiu no cinema nacional, é um Rio de Janeiro que não mostra desigualdades sociais, favelas. Temos a orla, a classe média, pessoas brancas...

Nonato Estrela: É, obviamente. Mas é porque as histórias do Daniel são sempre da classe média. São sempre de comportamento, são as questões. Ele está preocupado com os comportamentos, é o que preocupa ele, mais do que as desigualdades sociais. Eu acho que talvez agora, ele com o tempo possa mudar a temática dele, mas ele está preocupado com o comportamento.

Vanessa Labre: Existe algum tipo de imaginário sobre o Rio de Janeiro que vocês queiram tratar nos filmes? Esse Rio de Janeiro ensolarado, limpo, asséptico, nesse sentido?

Nonato Estrela: Depende do filme. Você se refere a qual?

Vanessa Labre: O *Se eu fosse você 2* (2009), por exemplo.

Nonato Estrela: É, o *Se eu fosse você 2*... mas eu acho que é uma visão que o resto do Brasil tem do Rio de Janeiro. Uma cidade bonita, ensolarada, com praias, mulheres lindas. Eu acho que, se tratando de uma comédia, de atingir um público grande, acho que esses elementos em relação à cidade são importantes.

Vanessa Labre: Quanto tempo em média dura uma produção com ele?

Nonato Estrela: Hoje em dia os filmes estão ficando mais curtos por questão de grana. Mas os filmes do Daniel geralmente são seis semanas, às vezes oito, mais ou menos isso. Agora que ele está mais velho deve estar filmando... não, é por aí. O Daniel já tem oitenta e um, é muito cansativo para ele ficar no set, quando é estúdio também. Exterior, então, é muito desagradável, né. Por mais que a gente se cerque de proteção, a gente fica ali, na rua.

Vanessa Labre: Como diretor de fotografia você está presente esse tempo inteiro, de 6 a 8 semanas, ou você entra em um momento posterior?

Nonato Estrela: Eu estou o tempo inteiro. Eu estou até antes. Porque tem a preparação, né, primeiro você tem que discutir o roteiro, conversar, conceituar junto com o diretor. Aí ele leva referências, você traz referências, discutem referências. Isso entra também o diretor de arte, aí entra a pessoa do figurino e ela também sugere coisas, às vezes contribui bastante com alguma referência, daí vem a preparação, depois as filmagens e depois a finalização. Um diretor de fotografia em média trabalha seis semanas, seis ou oito de filmagens, mais duas ou três de preparação e mais uma semana de finalização, que é a marcação de luz, que os meninos chamam de *color grading*, que é acertar as cores.

Vanessa Labre: E a gente pode pensar um pouco na questão do cinema hegemônico, que hoje no Brasil está inevitavelmente associada à Globo Filmes. Você acha que o Daniel Filho é o principal representante desse cinema hegemônico?

Nonato Estrela: É, eu acho que ele é o principal. Porque eu acho que quando nasceu a Globo Filmes ele meio que inaugurou a Globo Filmes. Ele meio que...

Vanessa Labre: Idealizou.

Nonato Estrela: Idealizou. E tem outros filmes também que ele deu opiniões, contribuiu, né, como produtor. Então eu acho que ele contribuiu sim.

Vanessa Labre: É isso, eu agradeço demais pela conversa, Nonato.

Nonato Estrela: Adorei te conhecer.

ANEXO E – Termos de consentimento assinados pelos entrevistados



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
 FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
 Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação

Projeto de pesquisa: O cinema brasileiro contemporâneo: a construção de um modelo de produção a partir de Daniel Filho.

Objetivos do projeto: O presente trabalho aborda o modelo de produção de Daniel Filho no contexto do cinema contemporâneo brasileiro, de modo a determinar os elementos constituintes que têm contribuído para compor o estilo do diretor, fomentar a constituição de um cinema comercial contemporâneo no Brasil e gerar efeitos de moldagem na construção de uma hegemonia cultural no país. Para tal, desenvolveu-se três objetivos específicos: (1) traçar um panorama contextualizado sobre os filmes dirigidos por Daniel Filho até o presente momento; (2) investigar o modelo de produção de Daniel Filho no que concerne a concepção de gênero cinematográfico que perpassa sua logística como diretor, o universo feminino em suas obras e a representação do espaço fílmico onde suas tramas acontecem, e (3) investigar a influência do estilo de Daniel Filho no desenvolvimento de uma hegemonia técnico-estético-narrativa na contemporaneidade, considerando, para isso, os elementos de seu modelo de produção que geraram fatores de moldagem no mercado cinematográfico comercial brasileiro, influenciando outras produtoras de conteúdo audiovisual e diretores (as).

Professora orientadora: Dr^a Miriam de Souza Rossini.
Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0811758911094691>

Doutoranda: Vanessa Kalindra Labre de Oliveira
Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9855253864318698>
 E-mail: vanessaklabre@gmail.com
 Fone: (51) 98300-4766

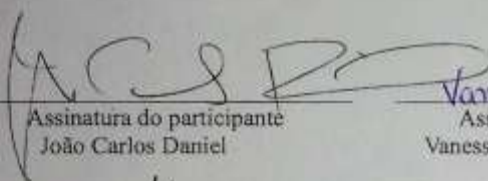


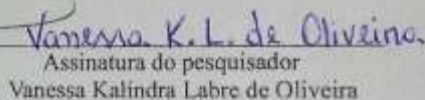
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE ESCLARECIDO

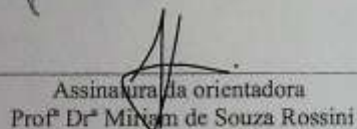
O Sr. João Carlos Daniel está sendo convidado a participar do projeto de pesquisa acima citado. As informações compartilhadas durante a entrevista serão usadas para a produção da citada tese de doutorado, bem como para sua publicação posterior em formato de livro. A participação é voluntária. O seu nome será usado como fonte das informações que repassar.

Eu, João Carlos Daniel (em artes: Daniel Filho), declaro ter sido informado e concordo em participar do projeto de pesquisa acima descrito, e permito que meu nome seja citado como fonte das informações que eu repassar à pesquisadora através de entrevista.

Rio de Janeiro, 29 de Janeiro de 2018.


Assinatura do participante
João Carlos Daniel


Assinatura do pesquisador
Vanessa Kalindra Labre de Oliveira


Assinatura da orientadora
Prof. Dr. Mingim de Souza Rossini

Comitê de Ética em Pesquisa da UFRGS:
Av. Paulo Gama, 110 - 7º andar
90046-900 Porto Alegre - RS
Fone: (051) 316.3629
Fax: (051) 316.4085
E-mail: pro-reitoria@propesq.ufrgs.br



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE ESCLARECIDO

A Sr^a. Cris D'Amato está sendo convidada a participar do projeto de pesquisa acima citado. As informações compartilhadas durante a entrevista serão usadas para a produção da citada tese de doutorado, bem como para sua publicação posterior em formato de livro. A participação é voluntária. O seu nome será usado como fonte das informações que repassar.

Eu, Cris D'Amato, declaro ter sido informado e concordo em participar do projeto de pesquisa acima descrito, e permito que meu nome seja citado como fonte das informações que eu repassar à pesquisadora através de entrevista.

Rio, 19 de fevereiro de 2018.

Cris D'Amato
Assinatura da participante
Cris D'Amato

Vanessa Kalindra Labre de Oliveira
Assinatura da pesquisadora
Vanessa Kalindra Labre de Oliveira

[Assinatura]
Assinatura da orientadora
Prof^a Dr^a Murgam de Souza Rossini

Comitê de Ética em Pesquisa da UFRGS:
Av. Paulo Gama, 110 - 7^o andar
90046-900 Porto Alegre - RS
Fone: (051) 316.3629
Fax: (051) 316.4085
E-mail: pro-reitoria@propesq.ufrgs.br



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE ESCLARECIDO

O Sr. Marcos Flaksman está sendo convidado a participar do projeto de pesquisa acima citado. As informações compartilhadas durante a entrevista serão usadas para a produção da citada tese de doutorado, bem como para sua publicação posterior em formato de livro. A participação é voluntária. O seu nome será usado como fonte das informações que repassar.

Eu, Marcos Flaksman, declaro ter sido informado e concordo em participar do projeto de pesquisa acima descrito, e permito que meu nome seja citado como fonte das informações que eu repassar à pesquisadora através de entrevista.

Rio de Janeiro, 19 de Janeiro de 2018.

Assinatura do participante
Marcos Flaksman

Vanessa Kalindira Labre de Oliveira
Assinatura da pesquisadora
Vanessa Kalindira Labre de Oliveira

Assinatura da orientadora
Profª Drª Miriam de Souza Rossini

Comitê de Ética em Pesquisa da UFRGS:
Av. Paulo Gama, 110 - 7º andar
90046-900 Porto Alegre - RS
Fone: (051) 316.3629
Fax: (051) 316.4085
E-mail: pro-reitoria@propesq.ufrgs.br

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL - FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
Rua Ramiro Barcelos 2705, 2º andar - Bairro Santaria - 90035-007 - Porto Alegre - RS
Telefones: (51) 3308.5116, 3308.5388 Fone/fax: 3308.5379
<http://www.ppgcom.ufrgs.br> - e-mail:



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE ESCLARECIDO

O Sr. Nonato Estrela está sendo convidado a participar do projeto de pesquisa acima citado. As informações compartilhadas durante a entrevista serão usadas para a produção da citada tese de doutorado, bem como para sua publicação posterior em formato de livro. A participação é voluntária. O seu nome será usado como fonte das informações que repassar.

Eu, Nonato Estrela, declaro ter sido informado e concordo em participar do projeto de pesquisa acima descrito, e permito que meu nome seja citado como fonte das informações que eu repassar à pesquisadora através de entrevista.

Rio de Janeiro 07 de novembro de 2018.

Assinatura da participante
Nonato Estrela

Assinatura da pesquisadora
Vanessa Kalindra Labre de Oliveira

Assinatura da orientadora
Prof. Dr.ª Miriam de Souza Rossini

Comitê de Ética em Pesquisa da UFRGS:
Av. Paulo Gama, 110 - 7º andar
90046-900 Porto Alegre - RS
Fone: (051) 316.3629
Fax: (051) 316.4085
E-mail: pro-reitoria@propesq.ufrgs.br

APÊNDICE A – ESTADO DA ARTE

Ao longo da tese de doutorado, até que o projeto fosse devidamente reorganizado e sistematizado, alguns levantamentos em termos de estado da arte foram realizados. Inicialmente, focados na discussão sobre a Globo Filmes, para só depois centrar-se na figura de Daniel Filho, exclusivamente. Tendo isso em mente, foram consideradas as seguintes palavras-chaves nesse processo: Daniel Filho, Lereby Produções, A partilha, A dona da história, Se eu fosse você, Primo Basílio, Chico Xavier, Tempos de paz, Muito gelo e dois dedos d'água, Confissões de adolescente e Sorria, você está sendo filmado.

A pesquisa deteve-se em várias fontes: o banco de teses e dissertações da Capes, os repositórios das principais universidades públicas e privadas de todos os estados brasileiros, os anais dos três principais congressos de comunicação na área do cinema no país – Compós, Socine e Intercom -, e também os periódicos de comunicação com Qualis A2, A1 e B1 – a partir de busca realizada na Plataforma Sucupira. Parte do material listado foi citado ao longo da tese, mas aparece aqui de maneira sistematizada.

Livros, teses e dissertações

O levantamento foi realizado inicialmente no banco de teses e dissertações da Capes, além dos repositórios institucionais das principais universidades de todos os estados brasileiros, sendo no mínimo uma federal, uma particular e outra estadual¹²⁶. Foram poucas as pesquisas encontradas sobre Daniel Filho, retorno esse que ocorreu apenas nas regiões sul e sudeste do País.

Discutindo essencialmente sobre a indústria, as produtoras cinematográficas no Brasil e os processos de distribuição do produto nacional, temos a dissertação *Para onde vão nossos filmes: um estudo sobre a circulação do blockbuster nacional no mercado de salas*, de Karine dos Santos Ruy, realizada na PUCRS e defendida em 2011 e *As transformações do campo cinematográfico no Brasil e suas implicações sobre a entrada do filme nacional no mercado Europeu*, escrito por Leonardo Gustavo Schneider, em 2013, na área de administração da UFRGS. Desses, ambos realizados no sul do País, a dissertação de Ruy (2011) é a que mais dialoga com o objeto de pesquisa desta tese, uma vez que a autora não apenas analisa o atual campo do cinema nacional, como também

¹²⁶ Em alguns estados brasileiros não existe universidades estaduais. Quando verificado isso, considerou-se apenas as instituições federais e particulares.

analisa dois filmes de Daniel Filho: *Se eu fosse você* (2006) e *Se eu fosse você 2* (2009), discutindo o modelo de distribuição adotado, e a importância das *majors* no processo de inserção dos filmes no mercado e sua popularização diante do grande público.

As demais produções foram desenvolvidas na região sudeste. Em Minas Gerais, por exemplo, encontrou-se a dissertação *A representação de Chico Xavier como herói virtuoso: uma análise da narrativa midiática Chico Xavier*, escrita por Aline Torres Sousa Carvalho na UFSJ, em 2011. No entanto, não foi possível ter acesso ao trabalho completo online, o que restringe qualquer tipo de análise sobre ele.

No Rio de Janeiro, por sua vez, foi possível encontrar a dissertação de mestrado de Rosiane Silva de Souza, intitulada *Quando a literatura bate à sua porta: O Primo Basílio no texto e na tela*, realizada no departamento de letras da PUC-Rio, em 2013, e a dissertação *A dona da história: origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro*, escrita por Pedro Butcher em 2006, na UFRJ. Como o trabalho de Souza (2013) se concentra em entender como se deu a adaptação do romance de Eça de Queiroz para a televisão, em formato de série, dirigida por Daniel Filho e lançada em 1988, é o texto de Butcher (2006) que mais nos auxiliou na pesquisa desta tese, justamente em função da relação de parceria que Daniel Filho estabelece com a Globo Filmes.

Em São Paulo, verificou-se uma tese de doutorado realizada na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP intitulada *O Primo Basílio e a relação espaço e tempo no audiovisual*. Este trabalho foi realizado por Carlos Alberto Correia, em 2015, e tem como foco compreender o modo como as configurações espaciotemporais do romance de Eça de Queiroz foram adaptadas para a TV, em formato de minissérie, e para o cinema, ambas sob direção de Daniel Filho.

Além desse, pontuou-se também a tese de Juliana Sangion, escrita na UNICAMP e nomeada *Vale a pena ver de novo? A Globo Filmes e as novas configurações do audiovisual brasileiro na pós-retomada*, de 2011. Cinco anos depois da dissertação de Pedro Butcher, esta tese expande algumas considerações feitas por este, verticalizando sobre o *modus operandi* da proposta econômica da instituição. Ainda assim, as abordagens sobre Daniel Filho são superficiais, figurando apenas como uma espécie de apêndice à trajetória bem-sucedida da Globo Filmes, empresa vinculada ao Grupo Globo.

No estado de São Paulo, foi observada uma tese de doutorado intitulada *Os modos de inserção e as relações dramático-narrativas da canção no cinema e na televisão brasileira no exemplo de Daniel Filho*, realizada por Andre Checchia Antonietti e defendida na Universidade Estadual de Campinas, em 2016. Esse trabalho faz

articulações com a produção do diretor também no período da TV, e traz elementos importantes quanto ao trata da banda sonora em seus filmes.

Como pode-se observar, embora alguns autores, principalmente Ruy (2011) Butcher (2006) e Sangion (2011), atribuam à Daniel Filho relevância na produção cinematográfica brasileira na contemporaneidade, eles não chegam a discutir sistematicamente seu método de trabalho, a ponto de definir seu estilo enquanto cineasta. O contexto teórico dessas pesquisas está focado, essencialmente, na atuação da Globo Filmes no mercado.

Os trabalhos que se concentram, de fato, em Daniel Filho foram escritos por ele mesmo em diferentes momentos de sua vida. Seu primeiro livro autobiográfico, lançado em 1988, foi intitulado *Antes que me esqueçam* e retrata suas experiências no circo, no teatro de revista e na televisão, além de abordar alguns episódios de sua vida em família. Em 2003, ele lançou *O Circo Eletrônico: fazendo TV no Brasil*, abordando sua experiência na televisão, o desenvolvimento do ‘padrão Globo de qualidade’ e suas primeiras experiências no cinema. Soma-se a isso as entrevistas dele as quais temos acesso na internet.

Artigos publicados em revistas de comunicação Qualis A2, A1 e B1

Fazendo uso do recurso de busca da Plataforma Sucupira, selecionou-se as revistas no campo da comunicação que dialogassem com estudos sobre o audiovisual. Utilizando as palavras-chaves anteriormente mencionadas, foram encontrados trabalhos em seis diferentes periódicos.

A Revista Famecos: Mídia, Cultura e Tecnologia dispunha do artigo *A Globo Filmes e o cinema de mercado: padronização e diversidade*, escrito por Roberto Elísio dos Santos e João Batista Freitas Cardoso (2011), onde se discute sobre a padronização da Globo Filmes por meio da análise de três filmes, sendo um deles *Tempos de Paz*, dirigido por Daniel Filho em 2009. Na revista Intercom, por sua vez, foi encontrado o artigo *A espetacularização da figura de Chico Xavier e a doutrina Espírita na narrativa midiática ‘Chico Xavier’* (2013), escrito por Aline Torres Sousa Carvalho e Guilherme Jorge de Rezende – o texto é resultado da dissertação da primeira, já mencionada anteriormente.

Em *Notas sobre a emergência de um novo cenário audiovisual no Brasil nos anos 2000*, escrito por Lia Bahia e Tunico Amâncio (2010) e publicado na Revista

Contracampo, aborda-se, dentre outras questões, o deslocamento de diretores da televisão para o cinema, pontuando, brevemente, a figura de Daniel Filho neste cenário. Já na Revista Eptic, da UFS, encontrou-se o artigo intitulado: *Vinte anos da retomada: dinâmica da concentração da produção e distribuição do filme brasileiro no mercado nacional*, de coautoria partilhada por Fernando Antonio Prado Gimenez, Daniela Torres da Rocha e Fabiano Luiz Xavier dos Santos (2015). O texto trata da concentração existente na produção e distribuição do filme brasileiro, e Daniel Filho aparece nesse contexto como um dos maiores realizadores da contemporaneidade. Além disso, os autores apontam ainda a importância da participação de algumas produtoras nacionais no mercado, dentre elas a Lereby Produções, tanto por sua continuidade produtiva quanto por seu alcance de público e renda.

Na Significação: Revista de Cultura Audiovisual, o estado da arte apontou o artigo *A classe média e a proliferação das “globochanchadas”*. Escrito por Márcio Rodrigo Ribeiro (2016), o texto menciona a importância da Globo Filmes na criação de uma certa estética para o cinema brasileiro, principalmente no que consiste à consolidação do gênero da comédia. Embora cite que o crescimento da empresa tenha se dado no período em que Daniel Filho atuou como diretor artístico, o autor não aprofunda a questão, se limitando a tratar sobre o caráter cômico dos filmes da Globo Filmes.

Verificou-se, ainda, na Revista Sessões do imaginário o texto *Tendências do Cinema Brasileiro contemporâneo: modelos de produção e de representação*, escrito em 2016 por mim em coautoria com a Prof^a Dr^a Miriam de Souza Rossini e os colegas do Grupo de Pesquisa em Processos Audiovisuais: Bibiana Nilsson e Guilherme Fumeo Almeida. O artigo versa sobre a diversidade de modelos de produções e de representação do cinema brasileiro contemporâneo, e pontua a coprodução com a televisão como um deles, a partir da análise do filme *Se eu fosse você 2*, dirigido por Daniel Filho em 2009.

Por fim, chama-se atenção para uma publicação fora do escopo aqui definido, em uma revista Qualis B2. O texto se chama *As marcas televisivas na atual produção cinematográfica brasileira*, e foi escrito por Miriam de Souza Rossini (2014) para a Revista GEMInIS. Nele, a autora aborda a trajetória artística de Daniel Filho na TV e no cinema, fazendo, posteriormente, uma análise sobre os aspectos repetitivos nos filmes *Se eu fosse você* (2006) e *Se eu fosse você 2* (2009). Assim, ao se concentrar na figura de Daniel Filho, essa se torna uma importante referência para a análise acerca do diretor.

Artigos publicados em anais de congressos: Compós, Socine e Intercom

Considerou-se, também, para o estado da arte artigos publicados nos anais dos três principais congressos de comunicação na área do cinema: o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom Nacional; a Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - Socine, e a Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - Compós.

Quanto aos anais da Intercom, apenas citações esporádicas sobre algum filme de Daniel Filho, remetendo quase sempre aos marcos de bilheteria do cinema nacional na contemporaneidade. Mais pontualmente, temos o artigo de Lara Lima Paiva e Maria Luiza Mendonça intitulado *A nova ordem / desordem das representações de gênero na contemporaneidade: leitura crítica dos filmes Se eu fosse você e Se eu fosse você 2* (2009), onde aborda-se o modo de representação do feminino e do masculino pela grande mídia dentro de um cenário tido como pós-moderno, que implica na redefinição do que se entende pelos papéis sociais do homem e da mulher; e o texto *Efeitos visuais e seus usos em filmes brasileiros entre os anos de 2009 a 2013*, de Roberto Tietzmann (2014), onde o autor analisa os filmes com mais de um milhão de espectadores indicados à categoria de efeitos visuais no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro entre os anos de 2009 e 2013, no qual, dentro de um *corpus* de oito filmes, se inserem *Se eu Fosse Você 2* (2009) e *Chico Xavier* (2010), ambos dirigidos por Daniel Filho.

No que consiste aos trabalhos publicados nos anais da Socine, disponibilizados no site oficial da Sociedade, o centro da discussão sobre o cinema comercial brasileiro contemporâneo está fundamentado nos debates sobre as políticas públicas empreendidas pelo Estado desde a Retomada do cinema nacional e a convergência midiática entre televisão e cinema, principalmente no que tange à atuação da Globo Filmes no setor. Embora os textos sejam pertinentes quanto à problematização de ambas as condições teóricas, poucos são os trabalhos que pontuam explicitamente a figura de Daniel Filho nesse cenário, seja atuando como produtor seja como diretor. Os que o fazem são: *A classe média e a proliferação das “globochanchadas* (RIBEIRO, 2014); *As marcas televisivas na atual comédia cinematográfica brasileira* (ROSSINI e LUNARDELLI, 2013); *Globo Filmes para um Globo público: um cinema com padrão de qualidade* (SELIGMAN, 2011); *A circulação do blockbuster brasileiro no mercado de salas* (RUY, 2011); *Filmes espíritos no Brasil: a renovação de uma tradição* (CÁNEPA, 2011); e dois textos de Lia Bahia: *Globo Filmes e o fluxo entre cinema e televisão no Brasil* (2011) e *Convergência*

à brasileira: reflexões sobre a indústria audiovisual (2010). Nos livros organizados pela Socine também não foram encontradas pesquisas sobre o diretor, apenas, novamente, breves citações associando-o à Globo Filmes ou pontuando seus filmes como marcos de bilheteria do cinema brasileiro contemporâneo.

Nos anais da Compós, no Grupo de Trabalho Fotografia, Cinema e Vídeo, foi encontrado apenas um trabalho que tangencia de fato a temática desta tese. Trata-se do artigo *Cinema brasileiro by Globo Filmes: entre hibridismos de linguagem e convergências de conteúdo*, publicado por Miriam de Souza Rossini e Fatimarlei Lunardelli em 2011. Embora esteja centrado na produção da Globo Filmes, o texto discute as novas marcas do cinema brasileiro contemporâneo, dando protagonismo ao papel de Daniel Filho nesse cenário.

Dessa forma, considerando os achados de pesquisa, onde poucos são os trabalhos que permitem de fato pensar o modelo de produção e o estilo de Daniel Filho, entende-se que sua atuação no cinema nacional tem sido subestimada. Mesmo com sua intensa produção e importância no universo do entretenimento brasileiro, sua figura parece ocupar um espaço à margem. Tendo em vista esse cenário, a tese teve como pretensão dar visibilidade teórica à figura de Daniel Filho como diretor e produtor, trazendo para o centro do debate o contexto da arte comercial, fundamental na composição de nosso entendimento sobre a cultura brasileira e para a movimentação de nossa indústria cinematográfica, ainda tão estigmatizada.

APÊNDICE B – DADOS DOS FILMES

SORRIA, VOCÊ ESTÁ SENDO FILMADO (Daniel Filho, 2015)

Sinopse: Inspirado na obra “Morte de um Homem nos Bálcãs” (2012), do sérvio Miroslav Momcilovic, o filme conta a história dos moradores de um prédio em Copacabana ao descobrirem sobre o suicídio de um dos proprietários. A atuação deles diante do caso muda, no entanto, quando eles descobrem que estão sendo filmados por uma webcam, que registrou todo o incidente desde o início.



FICHA TÉCNICA:

Direção: Daniel Filho
Assistente de Direção: Natália Souto e Bárbara Duvivier
Gênero: Comédia
Produção: Lereby Produções
Coprodução: Globo Filmes
Produtor: Daniel Filho
Produtores associados: Deborah Secco, Lázaro, Ramos, Lúcio Mauro Filho, Otávio Augusto, Marcos, Caruso, Marcos Flaksman, Susana Vieira
Produção Executiva: Angelo Gastal
Distribuição: H2O Films
Roteiro: Fernando Ceylão e Daniel Filho
Autor original da obra: Miroslav Momcilovic
Direção de Fotografia: Miguel Lindenberg
Direção de Arte: Marcos Flaksman, ABC

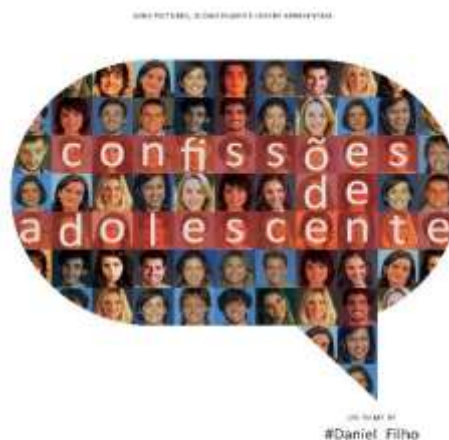
Montagem: Danilo Lemos
Figurino: Bia Salgado
Produção de Locação:
Produção de Elenco: Marcela Altberg
Continuista:
Data de lançamento: 7 de maio de 2015.
Bilheteria: 39.548 espectadores
Número máximo de salas ocupadas: 89

ELENCO

Lázaro Ramos, Susana Vieira, Otávio Augusto, Lúcio Mauro Filho, Deborah Secco, Roberta Rodrigues, Marcos Caruso, Juliano Cazarré, Aramis Trindade, Thiago Martins, Thiago Rodrigues, Bruce Gomlevsky, Thereza Amayo, Luiz Guilherme Favati, Gustavo Pereira, Cris D'amato, Kika Freire, Pedro Nercessian.

CONFISSÕES DE ADOLESCENTE (Daniel Filho e Cris D'Amato, 2014)

Sinopse: Inspirado nos diários de Maria Mariana, que também originaram um espetáculo teatral, um livro e uma série televisiva, 'Confissões de adolescente - O Filme' conta a história de quatro irmãs – Tina (Sophia Abrahão), Bianca (Bella Camero), Alice (Malu Rodrigues) e Karina (Clara Tiezzi) -, que vivenciam diferentes fases do universo feminino: o primeiro beijo, a primeira relação sexual, o primeiro emprego, o primeiro rompimento.



FICHA TÉCNICA

Direção: Daniel Filho e Cris D'Amato

Assistente de Direção: Bruno Garotti

Gênero: Comédia

Produção: Lereby Produções

Coprodução: Sony Pictures Home Entertainment, INC, Sony Corporation of America, Globo Filmes

Produtor: Daniel Filho

Produtor Executivo: Angelo Gastal

Distribuição: Columbia TriStar Buena Vista Filmes do Brasil, Sony Pictures Home Entertainment

Roteiro: Matheus Souza

Direção de Fotografia: Felipe Reinheimer

Direção de Arte: Marcos Flaksman

Montagem: Diana Vasconcellos

Direção Musical: Olivia Byington

Figurino: Bia Salgado

Produção de Locação: Johnny Catrolli

Continuista: Patrícia Alencastro

Data de lançamento: 10 de janeiro de 2014.

Bilheteria: 816.971 espectadores

Número máximo de salas ocupadas: 394

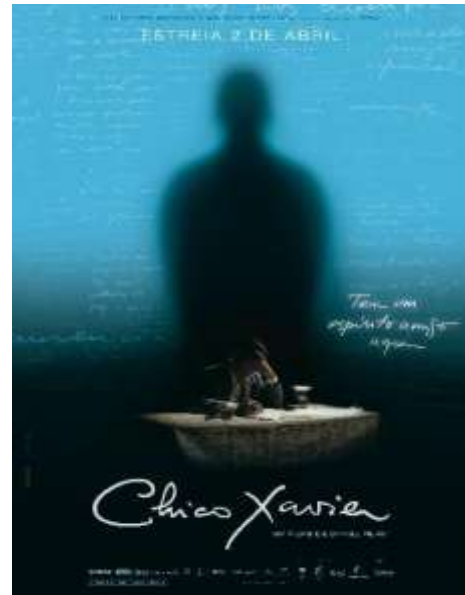
Patrocínios e Apoios: BNDES; Governo do Rio de Janeiro; Sony, G-TECH

ELENCO

Sophia Abrahão, Bella Camero, Malu Rodrigues, Clara Tiezzi, Cassio Gabus Mendes, Anna Rita Cerqueira, Olivia Torres, Tammy di Calafiori, Guilherme Prates, Lucca Diniz, Ana Vitória Bastos, Antonio Faro, Kika Freire, Georgiana Góes, Hugo Bonemer, Maria Mariana, Leandra Lopez (recepcionista), Cintia Rosa, Christian Monassa, Daniele Valente, Thiago Lacerda, Caio Castro, Thiago Sant'anna, João Fernandes, Bruno Jablonski, Deborah Secco, Dida Camero, Julia Mestre, Eduardo Melo, Bruna Griphão, Nina Albuquerque, José Victor Pires, Carolina Loback, Dieter Fuhrich.

CHICO XAVIER (Daniel Filho, 2010)

Sinopse: Baseado no livro *As Vidas de Chico Xavier*, do jornalista Marcel Souto Maior, o filme descreve a trajetória de Chico Xavier, principal líder espírita no Brasil, falecido em 2002. Acompanhando a história desse homem, tidos para alguns como um fenômeno divino, para outros como uma fraude, revela-se as minúcias de uma conturbada vida de 92 anos de atividade mediúnica e filantrópica.

**FICHA TÉCNICA**

Direção: Daniel Filho

Assistente de Direção: Cris D'Amato

Gênero: Drama / Biografia

Produção: Lereby Produções

Coprodução: Sony Pictures (Columbia), Downtown Filmes, Globo Filmes e Estação da Luz Filmes

Produtor: Daniel Filho

Produtores Associados: Bruno Wainer, Eduardo Girão, Servis Vipal, Prefeitura Municipal de Paulínia, Finep, Cemig, Governo do Estado de Minas Gerais, Agência da Boa Notícia

Produção Executiva: Julio Uchoa

Distribuição: Sony Pictures, Downtown Filmes

Roteiro: Marcos Bernstein, ABC

Direção de Fotografia: Nonato Estrela, ABC

Direção de Arte: Claudio Amaral Peixoto

Montagem: Diana Vasconcellos, ABC

Figurino: Bia Salgado

Produção de Locação: Flávia Santos

Produção de Elenco: Ruy Brito

Continuista: Glaucia Pelliccione

Data de lançamento: 02 de abril de 2010.

Bilheteria: 3.413.231 espectadores

Número máximo de salas ocupadas: 329

Patrocínios e Apoios: Vipal, Servis Segurança, Agência da Boa Notícia, Cemig, Governo de Minas Gerais, Filme em Minas, Pólo Cinematográfico de Paulínia

ELENCO

Nelson Xavier, Ângelo Antônio, Matheus Costa, Tony Ramos, Christiane Torloni, Giulia Gam, Letícia Sabatella, Luis Melo, Pedro Paulo Rangel, Giovanna Antonelli, André Dias, Paulo Goulart, Cássia Kiss, Cássio Gabus Mendes, Rosi Campos, Carla Daniel, Ailton Graça, Charles Fricks, Jean Pierre Noher, Nildo Parente, Bruce Gomlevsky, Cadu Fávero, Thelmo Fernandes, Cynthia Falabella, Via Negromonte, Osvaldo Mil, Larissa Vereza, Anselmo Vasconcellos, Ana Rosa, Gregório Duvivier, Samuel de Assis, Cininha de Paula.

TEMPOS DE PAZ (Daniel Filho, 2007)

Sinopse: Diante do final da 2ª Guerra Mundial, o governo de Getúlio Vargas liberta seus presos políticos, ao mesmo tempo em que recebe milhares de imigrantes europeus. Esse é o cenário que coloca frente a frente Segismundo (Tony Ramos), chefe da imigração na Alfândega do Rio de Janeiro tenso com a possibilidade de encontrar em liberdade algumas de suas vítimas de tortura, e Clausewitz (Dan Stulbach), um ator polonês que vê no Brasil a possibilidade de reescrever sua própria história.

**FICHA TÉCNICA**

Direção: Daniel Filho

Assistentes de Direção: Bruno Garotti, Anita Barbosa, Adriana Tenório

Gênero: Drama

Produção: Lereby Produções

Coprodução: Globo Filmes

Produtor: Daniel Filho

Produtores associados: Patrick Siaretta, Tony Ramos, Dan Stulbach, Bosco Brasil, Egberto Gismonti e Julio Uchôa

Produtor Executivo: Julio Uchôa

Distribuição: Downtown Filmes

Roteiro: Bosco Brasil

Direção de Fotografia: Tuca Moraes, ABC

Direção de Arte: Marcos Flaksman, ABC

Montagem: Diana Vasconcellos, ABC

Direção Musical: Egberto Gismonti

Figurino: Marília Carneiro

Produção de Locação: Flávia Santos

Continuista: Glaucia Pelliccione

Data de lançamento: 14 de agosto de 2009

Bilheteria: 95.792 espectadores

Número máximo de salas ocupadas: 52

Patrocínio e Apoio: Lei de Incentivo à Cultura, Ancine, Prêmio Adicional de Renda 2007, MRS logística, Teleimage

ELENCO

Tony Ramos, Dan Stulbach, Daniel Filho, Louise Cardoso, Ailton Graça Honório, Anselmo Vasconcelos João, Ewa Stulbach Havah, Pablo Sanábio Oswaldo, Ricardo Marecos, Breno de Filippo, Alexandre Bordalo Barbosa, Nilvan Santos Castilho, Bernardo Jablonski, Zezé D´ Alice, Maria Maya, Leonardo Tierre, Marcos Flaksman, Felipe Martins, Carlos Henrique Casé, Camila Lins, Liliane Mija Passageira Romena, Atila Balazs Szemerédi, Ion Muresanu.

SE EU FOSSE VOCÊ 2 (Daniel Filho, 2009)

Sinopse: Quando o casal Cláudio (Tony Ramos) e Helena (Glória Pires) estão novamente em crise e resolvem se distanciar, uma outra troca de corpos acontece entre eles. Diante da situação, descobrem que a filha Bia (Isabelle Drummond), agora com 18 anos, está grávida e vai se casar, um prato cheio para diversas confusões entre os dois.



FICHA TÉCNICA

Direção: Daniel Filho
Assistente de Direção: Cris D'Amato e Cininha de Paula
Gênero: Comédia
Produção: Total Entertainment, Globo Filmes
Coprodução: Fox Film do Brasil, Globo Filmes, Lereby Produções
Produtores: Iafa Britz, Marcos Didonet, Vilma Lustosa, Walkiria Barbosa e Daniel Filho
Produtores Associados: Quanta, Teleimage
Produção Executiva: Iafa Britz, Marcos Didonet, Vilma Lustosa e Walkiria Barbosa
Distribuição: 20th Century Fox
Roteiro: Adriana Falcão, Euclides Marinho, Renê Belmonte
Direção de Fotografia: Nonato Estrela, ABC
Direção de Arte: Marcos Flaksman, ABC
Montagem: Diana Vasconcellos

Direção Musical: DJ Marcelo Mansur, DJ Memê
Figurino: Marília Carneiro
Produção de Locação: Flávia Santos
Continuista: Patrícia Alencastro
Data de lançamento: 02 de janeiro de 2009
Bilheteria: 6.112.851 espectadores
Número máximo de salas ocupadas: 315
Patrocínios e Apoios: Lei do Audiovisual, Lei de Incentivo à Cultura, Ancine, Sky, BNDES, Redecard

ELENCO:

Glória Pires, Tony Ramos, Cassio Gabus Mendes, Maria Luisa Mendonça, Francisco Anysio, Isabelle Drummond, Bernardo Mendes, Maria Gladys, Marcos Paulo, Ary Fontoura, Adriane Galisteu, Vivianne Pasmarter, Carlos Bonow, Maria Maya, Renata Batista, Chico Anysio; Marcos Paulo.

PRIMO BASÍLIO (Daniel Filho, 2007)

Sinopse: Ambientado em São Paulo, no final da década de 1950, o filme conta a história de Luísa, que mesmo casada com o engenheiro Jorge, se envolve afetivamente com seu primo Basílio, um elegante bon-vivant. Vivendo entre a paixão e o amor, ela se vê chantageada pela empregada Juliana (Glória Pires), que descobre seu segredo. O filme é baseado no romance “O primo Basílio”, escrito pelo português Eça de Queiroz.



FICHA TÉCNICA

Direção: Daniel Filho
Assistente de Direção: Cris D'Amato
Gênero: Drama
Produção: Lereby Produções, Miravista
Coprodução: Globo Filmes, Total Entertainment
Produtor: Daniel Filho
Produtoras Associadas: Iafa Britz, Quanta
Produção Executiva: Caíque Martins Ferreira
Distribuição: Buena Vista International
Roteiro: Euclides Marinho, Rafael Dragaud, Daniel Filho
Direção de Fotografia: Nonato Estrela, ABC
Direção de Arte: Marcos Flaksman, ABC
Montagem: Diana Vasconcellos, ABC
Direção Musical: Guto Graça Mello

Figurino: Marília Carneiro
Produção de Locação: Rob Darwin
Produção de Elenco: Ciça Castello; Marcela Altberg
Continuista: Patrícia Alencastro
Data de lançamento: 10 de agosto de 2007
Bilheteria: 838.726 espectadores
Número máximo de salas ocupadas: 163
Patrocínios e Apoios: BNDES, Goodyear, Porto Seguro Seguros, Prêmio adicional de renda Ancine 2005

ELENCO

Débora Falabella, Fábio Assunção, Reynaldo Gianecchini, Glória Pires, Guilherme Fontes, Simone Spoladore, Zezeh Barbosa, Laura Cardoso, Gracindo Jr., Ancelmo Vasconcelos, Ana Lúcia Torre.

MUITO GELO E DOIS DEDOS D'ÁGUA (Daniel Filho, 2006)

Sinopse: Roberta (Mariana Ximenes) e Suzana (Paloma Duarte), irmãs com estilos de vida completamente diferentes, se unem para se vingar da avó Judite (Laura Cardoso), responsável pela educação demasiadamente severa das duas durante a infância. O plano: sequestrá-la e levá-la para a casa de praia da família, torturando-a com seus próprios métodos de ensino.



FICHA TÉCNICA

Direção: Daniel Filho
Assistente de Direção: Tatiana Fragoso e Leonardo Carvalho
Gênero: Comédia
Produção: Lereby Produções, Miravista
Coprodução: Lereby Produções, Miravista, Total Entertainment
Produtor: Daniel Filho
Produtor Executivo: Iafa Britz
Distribuição: Buena Vista International
Roteiro: Alexandre Machado e Fernanda Young
Direção de Fotografia: Nonato Estrela, ABC
Direção de Arte: Cláudio Amaral Peixoto
Montagem: Felipe Lacerda
Direção Musical: Guto Graça Mello

Figurino: Marília Carneiro
Produtor de Locação: Johnny Catroli
Produtor de Elenco: Ruy Brito
Continuista: Patrícia Alencar
Data de lançamento: 06 de outubro de 2006
Bilheteria: 509.098 espectadores
Número máximo de salas ocupadas: 132
Patrocínios e Apoios: Goodyear, Texaco, Cimento Ciplan, telemar, Banco do Brasil, Governo de Alagoas, Oi, Kodak, Teleimage, Quanta

ELENCO

Mariana Ximenes, Paloma Duarte, Ângelo Paes Leme, Laura Cardoso, Tiago Lacerda, Carla Daniel, Ailton Graça, Matheus Costa

SE EU FOSSE VOCÊ (Daniel Filho, 2006)

Sinopse: Cláudio (Tony Ramos) e Helena (Glória Pires) são casados há muitos anos e enfrentam a rotina do casamento quando um evento sobrenatural faz com que troquem de corpos. Diante da tentativa de reverter o efeito, eles vão passar a desempenhar o papel social do outro, o que os conduzem a uma maior compreensão do parceiro, restabelecendo o amor entre os dois.



FICHA TÉCNICA

Direção: Daniel Filho

Assistente de Direção: Cris D'Amato, Tatiana Fragoso, Anita Barbosa

Gênero: Comédia

Produção: Globo Filmes, Total Entertainment

Coprodução: Lereby Produções, Fox Film do Brasil e Globo Filmes

Produtor: Iafa Britz, Marcos Didonet, Vilma Lustosa, Walkíria Barbosa, Daniel Filho

Produção Associada: Quanta, TeleImage, Espaço Z

Produtor executivo: Iafa Britz, Marcos Didonet, Vilma Lustosa, Walkiria Barbosa, Daniel Filho

Distribuição: 20th Century Fox

Roteiro: Adriana Falcão, Renê Belmonte, Daniel Filho e Carlos Gregório

Direção de Fotografia: José Roberto Eliezer

Direção de Arte: Marcos Flaksman

Montagem: Felipe Lacerda

Figurino: Beth Filipecki

Produção de Locação: Flávia Santos

Produção de Elenco: Ciça Castello, Marcela Altberg

Continuista: Patrícia Alencastro

Data de lançamento: 06 de janeiro de 2006

Bilheteria: 3.644.956

Número máximo de salas ocupadas: 197

Patrocínios e Apoios: BR Petrobrás, Nova Schin, Claro, Governo do Rio de Janeiro – Secretaria de Estado de Cultura, Lei de Incentivo à Cultura

ELENCO

Glória Pires, Tony Ramos, Thiago Lacerda, Lavínia Vlasak, Glória Menezes, Danielle Winits, Maria Ceíça, Lara Rodrigues, Maria Gladys

A DONA DA HISTÓRIA (Daniel Filho, 2004)

Sinopse: Carolina (Marieta Severo), uma mulher de 55 anos de idade, é casada com Cláudio (Antônio Fagundes) há muito tempo. Diante da estabilidade e da monotonia, ela passa a reavaliar sua vida, encontrando-se consigo mesma, ainda na juventude. A partir disso, sonhos, escolhas e amores são questionados.



FICHA TÉCNICA

Direção: Daniel Filho
Assistente de direção: Rafael Salgado
Gênero: Comédia romântica
Produção: Lereby Produções, Miravista
Coprodução: Lereby Produções e Globo Filmes
Produtor: Daniel Filho
Produtor executivo: Caíque Martins Ferreira
Distribuição: Buena Vista International
Roteiro: João Falcão, João Emanuel, Daniel Filho
Direção de Fotografia: José Roberto Eliezer
Direção de arte: Clóvis Bueno
Montagem: Felipe Lacerda
Produção de Locação: Rob Darwin
Produção de Elenco: Ruy Brito
Continuista: Patrícia Alencastro

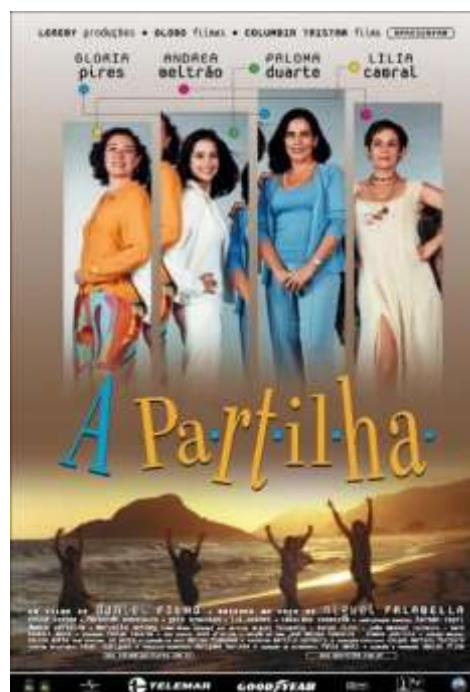
Direção musical: DJ Memê
Figurino: Bia Salgado
Data de lançamento: 01 de outubro de 2004
Bilheteria: 1.271.415 espectadores
Número máximo de salas ocupadas: 260
Patrocínios e Apoios: BNDES, Goodyear, Texaco, Cimento Ciplan

ELENCO

Marieta Severo, Débora Falabella, Antônio Fagundes, Rodrigo Santoro, Fernanda Lima, Giulia Gam, Daniel Oliveira.

A PARTILHA (Daniel Filho, 2001)

Sinopse: Depois da morte da matriarca, quatro irmãs – Selma (Glória Pires), Regina (Andréa Beltrão), Laura (Paloma Duarte) e Lúcia (Lílian Cabral) - discutem a partilha dos bens, em Copacabana, no Rio de Janeiro, enquanto discutem sobre as diferentes trajetórias de vida que cada uma delas seguiu ao longo da vida. Casamento, filhos, sexualidade, independência e muitas outras questões são postas à mesa nessa comédia que tem como pano de fundo o universo feminino.



FICHA TÉCNICA

Direção: Daniel Filho

Assistente de direção: Daniela Braga, Rafael Salgado

Gênero: Comédia dramática

Produção: Lereby Produções, Globo Filmes e Columbia TriStar Filmes do Brasil

Coprodução: Globo Filmes

Produtor: Valéria Amorim, Daniel Filho

Produtor associado: Euclides Marinho

Produtor executivo: Caíque Martins Ferreira

Distribuição: Columbia Pictures do Brasil

Roteiro: João Emanuel Carneiro, Daniel Filho, Miguel Falabella e Mark Haskell Smith

Diretor de fotografia: Felix Monti

Diretor de Arte: Daniel Flaksman

Montagem: Felipe Lacerda

Direção musical: Nelson Motta

Figurino: Marília Carneiro

Produção de Locação: Rob Darwin

Produção de Elenco: Ruy Brito, Cibele Santa Cruz

Continuista: Gisella Bezerra de Mello

Data de lançamento: 08 de junho de 2001

Bilheteria: 1.449.411 espectadores

Número máximo de salas ocupadas: 155

Patrocínios e Apoios: Goodyear, Telemar

ELENCO

Elenco: Glória Pires, Andréa Beltrão, Lílian Cabral, Paloma Duarte, Herson Capri, Thiago Fragoso, Dennis Carvalho, Chica Xavier, Marcello Antony

APÊNDICE C

Formulário modelo para a entrevista realizada com o diretor Daniel Filho

BLOCO I - Processo de produção dos filmes

Hoje, com certeza, você é um dos maiores produtores do cinema brasileiro. Seu nome ou sua produtora Lereby aparecem associados a uma diversidade de filmes. Como você escolhe as histórias que vai produzir? E quais os aspectos em um filme que você, enquanto produtor e diretor, considera relevante atentar?

Quando você produz os próprios filmes, como é exercer essa função?

Na televisão, o uso do estúdio é fundamental para dar agilidade às produções. Já no cinema brasileiro há uma tradição de uso de locações e externas, seja por conta do realismo ou do baixo orçamento. No entanto, vários filmes da última década vêm rompendo com isso. Como essas questões aparecem no seu cinema? É importante mesclar estúdios, locações, externas? Ou esse quesito não é importante?

Chama a atenção que a sua equipe de trabalho é enxuta e há vários nomes que se repetem nos filmes. Isso facilita o processo da produção? E a controlar o orçamento?

É possível dizer que você estabeleceu um modelo de produção, no sentido de trabalhar sistematicamente com os mesmos elementos, temáticas, público alvo, equipe técnica, etc.?

Seu último filme, *Sorria, você está sendo filmado* (2015), parece pressupor uma inicial aproximação de sua prática cinematográfica com a web, desde as concepções de produção até de estética. O que lhe motivou a isso, e como você encara a relação entre o audiovisual e a web hoje em dia?

Quais as principais diferenças que você apontaria entre produzir para a televisão e produzir para o cinema? E agora para web?

Após mais de dez filmes como diretor, quais são as marcas de estilo que você percebe no cinema que produz?

BLOCO II – Referências e Temáticas dos filmes

Qual foi a importância de suas experiências no circo e no teatro de revistas para seu desenvolvimento como artista?

E como sua matriz familiar (pais, avós – citando seus nomes completos) influenciaram sua vida artística e o estilo de filme que você faz?

Como você define sua relação com o humor e com a comédia? Qual a importância desses elementos para a sua definição como artista?

Nos seus livros, você fala da importância do universo feminino na construção das narrativas televisivas. E como avalia essa importância nas narrativas para o cinema?

BLOCO III - Legado para o cinema

Os filmes que você dirigiu entre as décadas de 1960 e 1980 são bem diferentes dos seus filmes contemporâneos. Fale como foi fazer cinema no período da ditadura militar e no modo como essas primeiras experiências como diretor de cinema contribuíram para suas atuais práticas artísticas.

Fazer cinema num período e noutro mudou muito, no Brasil?

Você é um dos delineadores do Padrão Globo de Qualidade. O que isso significa hoje? Ter um padrão de qualidade é importante para a televisão? E para o cinema?

Qual a sua contribuição na criação da Globo Filmes e como tem se estabelecido o diálogo entre ela e a Lereby Produções ao longo dos anos?

Você acha correto afirmar que existe hoje um ‘cinema de padrão televisivo’, no sentido de que parece haver uma parcela de filmes nacionais que faz uso de um modelo de produção característico da TV?

Vários filmes dirigidos e/ou produzidos por você constam na lista das maiores bilheterias do cinema nacional contemporâneo. A que você credita esse feito?

Como você percebe que influenciou (e ainda influencia) o cinema brasileiro contemporâneo, seja por meio de sua atuação como diretor seja como produtor?

APÊNDICE D

Formulário modelo para a entrevista realizada com a diretora Cris D'Amato

BLOCO I – Contato com Daniel Filho

Você e Daniel Filho têm realizado vários filmes na contemporaneidade, alguns deles com grande sucesso de bilheteria. A que você credita esse feito? E como se iniciou essa parceria?

Na prática, como se configura sua participação como assistente de direção dos filmes dirigidos por Daniel Filho? Em que medida você contribui também em outros setores da produção audiovisual?

Você e Daniel Filho dividem a direção do filme *Confissões de Adolescente*, produto que já havia sido adaptado para a televisão na década de 1990. Como se deu a proposta de reaver a trama infanto-juvenil para o cinema?

BLOCO II - Processo de produção dos filmes dirigidos por Daniel Filho entre 2001 e 2015.

Na televisão, o uso do estúdio é fundamental para dar agilidade às produções. Já no cinema brasileiro há uma tradição de uso de locações e externas, seja por conta do realismo ou do baixo orçamento. No entanto, vários filmes da última década vêm rompendo com isso. Como essas questões aparecem nos filmes que você e Daniel Filho realizam conjuntamente? É importante mesclar estúdios, locações, externas? Ou esse quesito não é importante?

Atentando-se à ficha técnica dos filmes lançados por Daniel Filho na contemporaneidade, alguns nomes se repetem, como o seu, o de Bia Salgado, o de Claudia Bejarano, dentre outros. Como a cumplicidade dessa equipe, acostumada a trabalhar junto, contribui para a realização dos filmes? Isso facilita o processo da produção? E a controlar o orçamento?

Na cinematografia que desenvolve junto a Daniel Filho, você percebe a sistematização de um modelo de produção, no sentido de trabalhar com os mesmos elementos, temáticas, público alvo, equipe técnica, etc.?

Como vocês estabelecem as parcerias e o modo de financiamento de cada produção?

O filme *Sorria, você está sendo filmado* (2015), onde você atua como assistente de direção e atriz, parece pressupor uma inicial aproximação desse tipo de cinematográfica popular com a web, desde as concepções de produção até a estética. O que motivou a equipe a isso? Como você encara a relação entre o audiovisual e a web hoje em dia, já que, inclusive, em *É Fada!*, filme dirigido por você e produzido por Daniel Filho, vocês trazem a figura da Kéfera Buchmann, uma das mais populares youtubers no país?

Tanto você quanto Daniel Filho têm experiências na televisão. Na sua opinião, quais as principais diferenças entre produzir para a TV e produzir para o cinema?

Em termos de retorno de bilheteria e capital, a comédia é o mais importante gênero do recente cinema brasileiro. Como você define sua relação com o humor e com a comédia?

Nos filmes contemporâneos que você desenvolve com Daniel Filho, há um espaço privilegiado para protagonistas femininas, como por exemplo: *Confissões de Adolescente* (2014), *Se eu fosse você* (2006), *Se eu fosse você 2* (2009) e *Muito gelo e dois dedos d'água* (2006). Como você avalia a importância do universo feminino na construção dessas narrativas e no contato com o grande público?

BLOCO III – O campo do cinema

Como é fazer cinema brasileiro atualmente? Quais as principais dificuldades e facilidades encontradas com esse sistema de leis de incentivo fiscal que impera hoje no mercado?

Muitas recentes comédias do cinema nacional são associadas ao Padrão Globo de Qualidade, por serem realizados por profissionais com experiências tanto na TV quanto no cinema, ou mesmo por contarem com atores da televisão, por adaptarem seus conteúdos, etc. Você acredita que faz sentido associar o cinema que você realiza com Daniel Filho a um padrão de qualidade da televisão? Nesse sentido, você acha correto afirmar que existe hoje um 'cinema de padrão televisivo', no sentido de filmes que fazem uso de modelos de produção característicos da TV?

APÊNDICE E

Formulário modelo para a entrevista realizada com o diretor de arte Marcos Flaksman

BLOCO I – A direção de arte

O diretor de arte é responsável pela criação de um design estético, de uma identidade visual para o filme. Como ocorreu o desenvolvimento dos seus projetos de direção de arte nos filmes que realizou com Daniel Filho?

Você identifica elementos ou um estilo de direção de arte que se repete nessas produções?

Como se iniciou a sua parceria com Daniel Filho?

BLOCO II - Processo de produção

Na televisão, o uso do estúdio é fundamental para dar agilidade às produções. Já no cinema brasileiro há uma tradição de uso de locações e externas, seja por conta do realismo ou do baixo orçamento. No entanto, vários filmes da última década vêm rompendo com isso. Como essas questões aparecem nos filmes que você e Daniel Filho realizam conjuntamente? É importante mesclar estúdios, locações, externas? Ou esse quesito não é importante?

Grande parte dos atuais filmes dirigidos por Daniel Filho invocam o Rio de Janeiro como cenário. Mas em alguns deles, como *Sorria, você está sendo filmado* (2015) e a franquia *Se eu fosse você* (2006 e 2009) as referências ao Rio de Janeiro do imaginário cinematográfico nacional, com as favelas, o Cristo Redentor e os conflitos de classe são excluídos. Como foi pensar a direção de arte desses filmes nessa perspectiva?

O filme *Sorria, você está sendo filmado* (2015) parece pressupor uma inicial aproximação desse tipo de cinematográfica popular com a web, desde as concepções de produção até a estética. Sendo esse filme baseado na obra de Miroslav Momcilovic, como foi fazer a adaptação da história para o contexto do Rio de Janeiro?

Em termos de retorno de bilheteria e capital, a comédia é o mais importante gênero do recente cinema brasileiro. Como é pensar visualmente a comédia no Brasil e, principalmente, na produção de Daniel Filho?

Nos filmes contemporâneos que você desenvolve com Daniel Filho, há um espaço privilegiado para protagonistas femininas, como por exemplo: *Confissões de Adolescente* (2014), *Se eu fosse você* (2006), *Se eu fosse você 2* (2009) e *A partilha* (2001). Como você avalia a importância do universo feminino na construção dessas narrativas e no contato com o grande público? Como isso é considerado por você na hora de pensar a direção de arte?

BLOCO III – O campo do cinema

Muitas recentes comédias do cinema nacional são associadas ao Padrão Globo de Qualidade, por serem realizados por profissionais com experiências tanto na TV quanto no cinema, ou mesmo por contarem com atores da televisão, por adaptarem seus conteúdos, etc. Na sua opinião, essa convergência entre cinema e TV alterou em algum sentido a direção de arte no cinema nacional?

Você acredita que faz sentido associar o cinema que você realiza com Daniel Filho a um padrão de qualidade da televisão?

APÊNDICE F

Formulário modelo para a entrevista realizada com o diretor de fotografia Nonato Estrela

BLOCO I – Contato com Daniel Filho

Você participou de vários filmes de Daniel Filho como diretor de fotografia, alguns deles com grande sucesso de bilheteria.

Fez a direção de fotografia em quatro filmes dele: *Muito gelo e dois dedos d'água* (2006); *Primo Basílio* (2007); *Se eu fosse você 2* (2009) e *Chico Xavier* (2010). Também trabalhou com Daniel Filho na televisão, em séries como *As Brasileiras* (2012), *As cariocas* (2010) e *Mulher* (1997).

Conte-nos um pouco sobre essas experiências. Como se iniciou a parceria com Daniel Filho? E como foi trabalhar nesses projetos?

BLOCO II - Processo de produção dos filmes dirigidos por Daniel Filho entre 2001 e 2015.

Tanto você quanto Daniel Filho têm experiências na televisão. Na sua opinião, quais as principais diferenças entre filmar para a TV e filmar para o cinema? E as semelhanças?

Atentando-se à ficha técnica dos filmes lançados por Daniel Filho na contemporaneidade, alguns nomes se repetem, como o seu, o de Bia Salgado, o de Claudia Bejarano, dentre outros. Como a cumplicidade dessa equipe, acostumada a trabalhar junto, contribui para a realização dos filmes? Isso facilita o processo da filmagem? E quanto à repetição de temáticas, de gêneros narrativos, de escolha por um público-alvo, etc. Isso impacta a escolha da fotografia dos filmes?

Na televisão, o uso do estúdio é fundamental para dar agilidade às produções. Já no cinema brasileiro há uma tradição de uso de locações e externas, seja por conta do realismo ou do baixo orçamento. No entanto, vários filmes da última década vêm rompendo com isso.

Como essas questões aparecem nos filmes que você e Daniel Filho realizam conjuntamente? É importante mesclar estúdios, locações, externas? E, de novo, como isso impacta na escolha da fotografia? Há uma tendência para planos mais abertos, mais fechados, por exemplo?

Você consegue identificar elementos que se repetem nessas obras, em termos de fotografia? Você percebe algum tipo de semelhança entre a direção de fotografia realizada nesses programas televisivos e no cinema dirigido por Daniel Filho?

BLOCO III – O campo do cinema

Como você define a direção de fotografia? Há diferenças entre a direção de fotografia para a televisão e para o cinema? Acha que essa área mudou no cinema brasileiro após a

entrada da imagem digital, que aproximou a captação de imagem entre cinema e televisão? Você percebeu diferenças no seu trabalho em relação a isso?

Muitas comédias recentes do cinema nacional são associadas ao Padrão Globo de Qualidade, por serem realizados por profissionais com experiências tanto na TV quanto no cinema, ou mesmo por contarem com atores da televisão, por adaptarem seus conteúdos, etc. Mas esse padrão é também de imagem, ou de estética visual. Você acredita que faz sentido associar o cinema que você realiza com Daniel Filho a um padrão de qualidade da televisão? Nesse sentido, você acha correto afirmar que existe hoje um 'cinema de padrão televisivo', no sentido de filmes que fazem uso de uma estética visual característica da TV?