

*Reconfigurações do cinema brasileiro contemporâneo:
as estratégias de gênero no cinema de Daniel Filho*

VANESSA KALINDRA LABRE DE OLIVEIRA ¹
Y MIRIAM DE SOUZA ROSSINI ²

UFRGS

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo refletir sobre a cinematografia de Daniel Filho levando em consideração duas instâncias: discussões acerca das características da comédia, bem como da importância deste gênero para a atuação do diretor no mercado cinematográfico nacional; e o modo de representação do feminino em sua cinematografia, aqui sugerido como uma estratégia estilística importante em suas produções. Como uma relevante figura criativa, Daniel Filho tem sido expressivo na aproximação da televisão com o cinema, convertendo-se em um dos cineastas de maior bilheteria dos últimos anos no Brasil – fundamentando grande parte de sua produção no gênero cômico. Assim, discute-se acerca do processo de convergência (estética e de conteúdo) dos modos de produção entre os meios audiovisuais, e dos modelos de representação dessas comédias brasileiras, compreendendo o lugar desta cinematografia no mercado nacional e o impacto que têm causado no campo do cinema na contemporaneidade.

Palavras-Chaves: Daniel Filho; Cinema brasileiro; Comédia; Representação do feminino; Análise fílmica.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Contato: vanessaklabre@gmail.com

² Doutora em História (UFRGS). Professora do Programa de Pós-Graduação (PPGCOM) e do Departamento de Comunicação (DECOM) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista de Produtividade do CNPq. Contato: miriam.rossini@ufrgs.br

Daniel Filho nasceu em uma família com intensa tradição no circo e no teatro de revistas³. Inserido no universo do espetáculo popular de rua desde cedo, estas bases artísticas marcam até hoje sua vida profissional, principalmente a que desenvolveu na televisão a partir de 1956, quando participou de diversas emissoras (TV Tupi, TV Rio, TV Excelsior, por exemplo), exercendo quase todas as funções do campo do entretenimento.

Paralelo à televisão, uma carreira significativa era construída no cinema, através de atuações nos filmes: *Esse Rio que eu amo* (Carlos Hugo Christensen, 1962), *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962) e *Boca de Ouro* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), além de ser dublador de *Barravento* (Glauber Rocha, 1962). Foi, inclusive, graças a sua experiência no cinema que ele chegou à Rede Globo de Televisão. Fundada em 1965, a TV Globo passou seus primeiros anos com a seguinte base empresarial: José Wallace como o homem de negócios; Walter Clark, responsável pelas transações comerciais e Gloria Magadan, diretora geral de novelas (FILHO, 2003). Com a entrada de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, e sua insatisfação com o modo de produção e representação empreendido por Gloria, veio a contratação, em 1967, de Daniel Filho, visto como capaz de colocar os princípios do cinema nas telenovelas, tornando-as mais verossímeis e atrativas. Assim, como Daniel Filho mesmo afirma, seu “primeiro movimento como diretor de novelas foi abraçá-las, procurando criar um ponto de contato entre elas e o povo” (FILHO, 1988, p. 248)

Dirigindo toda a teledramaturgia da Rede Globo a partir de 1970, ao lado de Boni e Walter Clark, tornou-se um dos responsáveis pela reconfiguração da teledramaturgia brasileira e pela criação do dito ‘Padrão Globo de Qualidade’ (FILHO, 1988), alçando a novela ao produto midiático mais popular e exportado do Brasil, agindo de maneira direta na mediação e construção da ritualidade do povo brasileiro e dos seus hábitos de consumo e produção de sentido.

Cinéfilo convicto, dirigiu esporadicamente para o cinema entre os anos de 1960 e de 1980 – em 1983, por exemplo, foi responsável por um dos filmes do quarteto humorístico Os Trapalhões: *O cangaceiro trapalhão*, que apresentou inovações estéticas e narrativas para os filmes desse grupo que produzia para o público infanto-juvenil. Seria apenas em 1996, entretanto, que Daniel Filho se envolveria de modo efetivo e contínuo no campo do cinema, como diretor e produtor. O marco desse engajamento cinematográfico foi a fundação de sua

³ Seu tetravô, Mariano Casali, já fazia parte da tradição do circo na Itália no século XVIII, trabalhando em um grupo de saltimbanco ao lado de sua esposa. Imigrantes no Brasil, sua família ajudou a perpetuar a história do circo no país, seguido artisticamente por Ana Casalis, bisavó de Daniel Filho, e de Juan Daniel Ferrer, seu pai. Importante ator do teatro de revista, o pai de Daniel Filho atuou ao lado de importantes nomes do teatro brasileiro como Grande Otelo, Colé e Mara Rubia, tornando-se também um famoso cantor de bolero. Em meados da década de 1940, comprou e atuou no Gran Circo Atlântico, onde Daniel Filho começou a se aventurar no campo das artes, fazendo esquetes teatrais aos sete anos de idade (FILHO, 1988).

empresa Lereby Produções – inicialmente ela apenas fornecia produtos para a TV, mas logo em seguida se aventurou também no contexto da sétima arte. Dois anos depois, o inquieto Daniel Filho idealizou e contribuiu para a fundação da Globo Filmes, produtora cinematográfica associada ao Grupo Globo que seria sua grande parceira nos negócios a partir de então.

Ambas as empresas, Lereby Produções e Globo Filmes, surgem em um período muito peculiar na história da cinematografia brasileira: a Retomada do cinema nacional. Em meados da década de 1990, após a superação da crise instituída no governo de Fernando Collor de Mello, o cinema brasileiro voltou a galgar espaço no campo a partir da reorganização dos eixos do mercado. Isso implicou um novo tipo de relacionamento com o Estado que, por sua vez, contribuiu para a elaboração de novos órgãos de regulação e legitimação do cinema nacional, fazendo a economia do setor voltar a se estabilizar. Como resultado, tivemos um crescimento no número de produtoras atuando no setor – entre 1995 e 2005, segundo a Ancine⁴, são 162 empresas registradas (BORGES, 2007), dentre elas a própria Lereby Produções que, em amplo espectro, produz para cinema televisão e teatro.

Neste contexto, vemos um trânsito de profissionais oriundos da televisão e da publicidade migrando para o cinema, reconfigurando as estéticas do cinema nacional contemporâneo e dinamizando o mercado (ROSSINI, 2012). Essa proposição, isto é, a aproximação da televisão com o cinema, faz tensionar um antigo sistema simbólico construído no Brasil: o cinema historicamente inserido enquanto um bem cultural, enquanto a televisão acolheu para si a perspectiva do entretenimento. O reconhecimento de empresas como a Globo Filmes e a própria Lereby Produções se insere dentro de uma realidade de mudanças de expectativa do público em relação ao cinema brasileiro. Agora, este cinema – além de ser um bem cultural identificado com a marca do cinema independente que empodera os discursos não-hegemônicos a uma lógica de debate e representatividade sociocultural – também passou a ser valorizado por sua função de bem de consumo, restituindo ao campo cinematográfico nacional uma tradição brasileira voltada ao cinema popular, marcado principalmente pelas comédias.

Isso se aproxima, em alguma medida, do deslocamento sofrido no campo das artes com a própria inscrição do cinema como um meio relevante na sociedade moderna. Como afirma Benjamin (2014), a arte deixou de ser pensada, produzida e admirada em função de seu *valor de culto*, isto é, obras feitas para não serem vistas pelos homens comuns, feitas para os deuses ou para seres privilegiados e

⁴ Agência Nacional do Cinema – Ancine: órgão criado em 2001 e que tem a função de regular, fomentar e fiscalizar o campo cinematográfico brasileiro.

que, quanto mais raras, maior capital simbólico possuíam. Agora a arte atinge o *valor de exposição*, tendo em vista a emancipação das práticas artísticas do seio do ritual, o crescimento das oportunidades de exposição de seu produto e do teor de reprodutibilidade técnica e retorno financeiro. É no centro desta discussão que se encontra a figura do Daniel Filho – não por acaso ele foi o terceiro diretor que mais produziu na primeira década dos anos 2000, sendo responsável por oito longas-metragens, atrás somente de Evaldo Mocarzel, que fez 14 filmes, e Moacyr Góes, com onze produções lançadas (EDUARDO, et al. 2011). Depois destes, Daniel Filho ainda dirigiu outros dois filmes, como é demonstrado na tabela abaixo.

Tabela 1 – Filmes de dirigidos por Daniel Filho

Filme	Ano	Gênero	Bilheteria
Sorria, você está sendo filmado	2015	Comédia	Indisponível
Confissões de adolescente1	2014	Comédia/Drama	816.971
Chico Xavier	2010	Biografia/Drama	3.413.231
Tempos de paz	2009	Drama	95.792
Se eu fosse você 2	2009	Comédia	6.112.851
Primo Basílio	2007	Drama	838.726
Muito gelo e dois dedos d'água	2006	Comédia	509.098
Se eu fosse você	2006	Comédia	3.644.956
A dona da história	2004	Comédia romântica	1.271.415
A partilha	2001	Comédia/Drama	1.449.411

FONTE: Autoras, a partir de dados da Ancine⁵

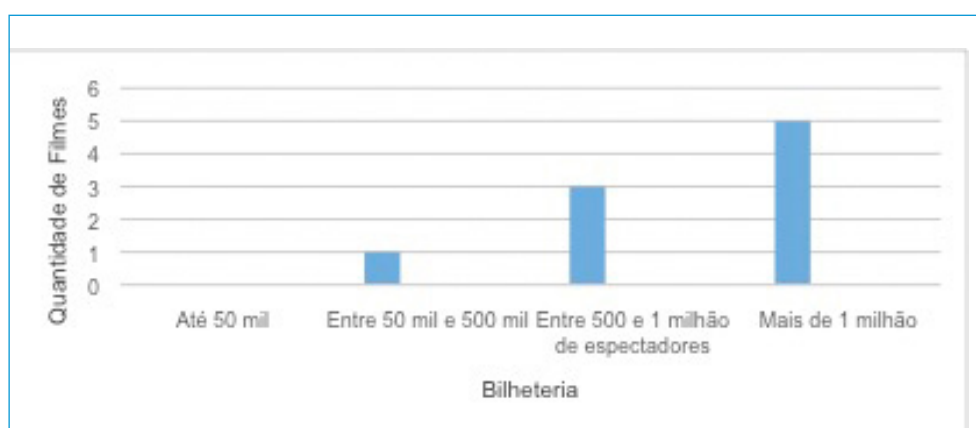
Se considerarmos sua atuação apenas como diretor de cinema nos últimos anos, verificaremos que, em média, Daniel Filho tem produzido um filme a cada 1 ano e 5 meses, o que demonstra intensa produtividade – os anos de 2006

⁵ Os dados dessa tabela e dos demais gráficos foram obtidos a partir do relatório da Ancine disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2105-22052015.pdf>. Acessado em outubro de 2015.

e 2009 foram atípicos, já que ele dirigiu dois filmes concomitantemente. Parte disso só é possível pela credibilidade de Daniel Filho no mercado, em função de seu histórico como homem que entende a logística da audiência, alcançando com isso bilheteria expressivas, e pelo incremento de seu modelo de produção, que impõe um ritmo ágil para a equipe – ele, inclusive, pressiona para que tudo fique pronto com o menor número de tomadas possíveis (ROSSINI, 2014).

Desconsiderando seu último filme, *Sorria, você está sendo filmado*, já que ainda não foram disponibilizados pela Ancine os dados referentes às produções de 2015, temos até então nove produções que, em termos de bilheteria, se dividem da seguinte forma:

Gráfico 1 - Relação entre quantidade de filmes e bilheteria alcançada



FONTE: Autoras, a partir de dados da Ancine

A partir destes dados, verifica-se que nenhum filme produzido por Daniel Filho, até 2014, teve menos de 50 mil espectadores. O contraponto para por esses dados em perspectiva é o estudo desenvolvido por Silva (2001) sobre a produção brasileira da primeira década dos anos 2000. Ao analisar a tabela de filmes do período disponibilizada pela Ancine, o pesquisador constatou que, dos 519 filmes lançados na década, 354 não conseguiram sequer chegar a 50 mil espectadores, ou seja, 68,2% da amostra analisada por ele. Fazendo um paralelo entre a produção de Daniel Filho e os dados levantados por Silva (2001),⁶ é possível apontar que: 11,11% da produção de Daniel Filho figura entre 50 mil e 500 mil espectadores, e outros 33,33% alcançaram entre 500 mil e menos de um milhão de público. Somando-se esses dois índices observa-se que 44,44% dos filmes de Daniel Filho atingiram entre 50 e menos de um milhão de espectadores enquanto que apenas 26,01% da produção nacional no período conseguiu

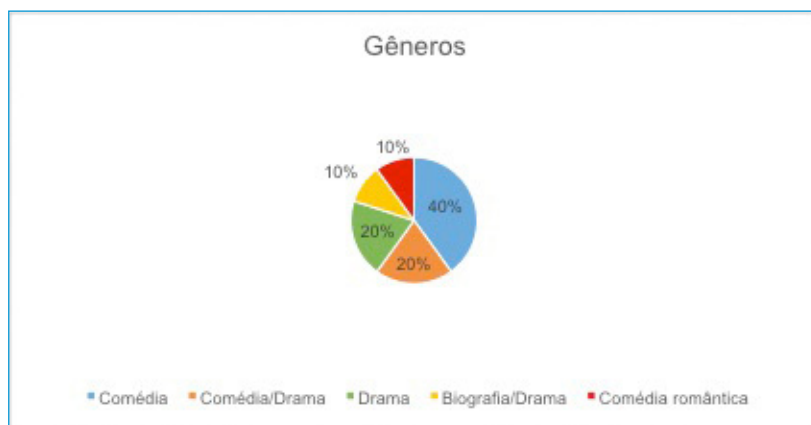
⁶ Ressalta-se, todavia, que entre as produções de Daniel Filho consideradas nesta comparação, consta *Confissões de adolescente*, filme de 2014 – fora, portanto, do escopo levantado por Silva (2001), mas que, ao nosso ver, não desvirtua a discrepância que se pretende acentuar com este estudo de caso.

tal feito. Essa discrepância fica ainda mais evidente se considerarmos os filmes que conseguiram mais de um milhão de espectadores: 55,53% dos filmes de Daniel Filho atingiram esta marca; alguns deles, inclusive, superaram e muito tal patamar. Já entre as demais produções nacionais apenas trinta filmes atingiram esse número, configurando, segundo Silva (2001), apenas 5,78% dos lançamentos da década – que, por sua vez, abocanharam cerca 70% da bilheteria, o que torna o cinema produzido por Daniel Filho ainda mais relevante em termos de movimentação do mercado cinematográfico brasileiro.

Além de questões próprias de mercado, como o tipo de distribuição feita, o número de cópias e as estratégias de marketing empreendidas para que estes filmes pudessem ter tais resultados – elementos não centrais neste trabalho –, parte do sucesso comercial dos filmes de Daniel Filho pode ser entendido a partir da logística de produção e de representação dos gêneros por ele trabalhados, principalmente em relação às comédias, seu grande filão.

Dos dez filmes realizados pelo cineasta desde os anos 2000, sete são classificados como comédia, ainda que alguns deles também apresentem estruturas dramáticas, tornando-se essencialmente híbridos, como pode ser evidenciado no gráfico a seguir:

Gráfico 2 – Gêneros trabalhados por Daniel Filho



FONTE: Autoras, a partir de dados da Ancine

Assim, partindo do pressuposto de que as comédias são centrais para o entendimento da obra de Daniel Filho, faremos, a partir de então, um levantamento das principais características do gênero, de modo que possamos traçar um paralelo entre elas e o modo de representação das personagens femininas que figuram em seus filmes cômicos, quais sejam: *A partilha* (2001), *A dona da história* (2004), *Se eu fosse você* (2006), *Muito gelo e dois dedos d'água* (2006), *Se eu fosse você 2* (2009), *Confissões de adolescente* (2014) e *Sorria, você está sendo filmado* (2015).

Estratégias e efeitos da comédia no cinema brasileiro

A comédia surge na origem do teatro, na Grécia. Como um gênero marginal por excelência, sua sagacidade crítica sempre veio envelopada com ares e situações do dia-dia, sendo marcada, dentre outras coisas, pelo princípio do riso, da empatia do público e pelas situações do cotidiano, diferentemente das tragédias. Assim como no próprio teatro, no cinema o gênero culturalmente foi se subdividindo em inúmeras categorias – como comédia romântica, dramática, de costume ou pastelão, marcando a história do cinema mundial e, muito particularmente, a cinematografia brasileira.

No Brasil, em especial porque até o final da década de 1980 os cinemas eram distribuídos pelos bairros (SELIGMAN, 2009), houve vários ciclos de produção que fortemente envolviam as comédias. Exemplo disso foram as chanchadas, marcadas pelo uso das paródias nas décadas de 1940 e 1950 (MEIRELLES, 2005); da pornochanchada, com um forte apelo erótico, nos 1970; e, mais recentemente, nos anos 1980 e 1990 através de filmes cujos protagonistas eram figuras midiática de grande apelo popular, como Xuxa Meneghel e Angélica, além do já citado grupo humorístico Os Trapalhões, principal expoente do mercado cinematográfico brasileiro, que também tem suas origens na televisão (LUNARDELLI, 1996) – desde os anos de 1970, o grupo produziu continuamente, dividindo-se entre o cinema e a televisão na criação de comédias paródicas, voltadas para toda a família. Assim, como afirma Seligman (2009, p. 02), “um dos gêneros mais explorados pelo cinema popular brasileiro foi o da comédia, em especial, da comédia de costumes, associando elementos da cultura popular, com artistas conhecidos primeiro pelo rádio e depois pela televisão”.

Sua realização de baixo custo, agilidade no processo de produção e de grande apelo de público fizeram da comédia o gênero de maior representatividade no país, líder nos rankings de bilheteria até hoje. No entanto, com o decorrer dos anos, principalmente em função da transição dos cinemas de bairros para os multiplex dos shopping centers, o perfil de público influenciou a maneira de produção destes filmes, deixando-os mais próximos do modo de representação das produções televisivas. Não por acaso, na contemporaneidade, há um fluxo relevante de profissionais com experiência tanto na televisão quanto no cinema, mesclando, naturalmente, os códigos e as convenções dos meios. São exemplos disso diretores como José Alvarenga Jr. (que dirigiu vários filmes de Os Trapalhões nos anos 1980, e que posteriormente dirigiu uma série de grande sucesso na Rede Globo, *Os Normais*, que rendeu dois filmes também de grande bilheteria), Luiz Fernando Carvalho (diretor de estilo cult, marcado pelo maneirismo estético no cinema e na televisão), Fernando Meirelles (publicitário e diretor de

cinema, entre outros, do megassucesso *Cidade de Deus*, além de idealizador e diretor de várias minisséries também para a Rede Globo) e o próprio Daniel Filho, que se transformou no grande produtor do cinema brasileiro da pós-retomada. Em sua busca pelo público de classe média, que passou a frequentar as salas de shoppings – mais caras e elitizadas do que cinemas de bairro –, o diretor aproximou cinema e televisão através das iniciativas entre Globo Filmes e Lereby Produções, e utilizou todas suas décadas de experiência com o Padrão Globo de Qualidade para produzir um novo design para o cinema brasileiro, mesclando qualidade estética e competência narrativa (ROSSINI, 2014).

Assim, considerando que a comédia é por natureza um gênero que existe em função da relação com a condição sociocultural que a acolhe, caso contrário o processo de não-empatia inviabilizaria o riso, buscaremos, a partir de agora, compreender as estratégias e os efeitos alcançados com os filmes cômicos de Daniel Filho, tendo em vista a relevância da comédia na cinematografia do diretor e a boa receptividade desses filmes no mercado nacional. Considerando a abrangência possível para estas análises, abordaremos neste artigo o modo de construção das personagens, principalmente no que consiste às personagens femininas, figuras que marcam sua passagem pelo cinema no período da Retomada e pós-Retomada do cinema nacional – contexto no qual serão compreendidas as análises a seguir.

Grande parte da produção de Daniel Filho na televisão teve como pressuposto a figura feminina como àquela responsável pelo consumo cultural da família. Como afirmou o próprio diretor sobre as telenovelas: “ela 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). Essa marca é transposta para o cinema no momento em que Daniel Filho passa a atuar com constância no campo cinematográfico, em fins dos anos 1990, a partir de sua empresa Lereby Produções e de sua parceria com a Globo Filmes.

Em *A partilha* (2001), por exemplo, as protagonistas são quatro irmãs que enfrentam as dificuldades de dividir a herança da mãe recém falecida, enquanto revivem suas histórias e conversam sobre seus desafios. Selma (Glória Pires) é casada com um militar que controla a rotina do casal como se controla um exército. Ao viver uma relação estável ao longo de tanto tempo, ela esporadicamente reflete sobre sua condição de vida, o que a faz frequentar o terapeuta três vezes por semana. Regina (Andrea Beltrão) é divorciada e tem crenças exotéricas; vive livremente sua sexualidade e tem consciência da liberdade feminina alcançada nas últimas décadas. No entanto, embora isso seja às vezes exaltado, demonstra que tal liberdade não significa felicidade, afinal, sente-se só. Já Lúcia (Lilia Cabral) é uma mulher madura que largou o ex-marido que a agredia e, depois de

conhecer um parisiense e por este se apaixonar, abandonou a família para viver na França. Sofre, pois, com a distância emocional do filho e, embora demonstre se entreter com roupas e perfumes importados, sente que perdeu parte de sua identidade ao migrar para outro país. Laura (Paloma Duarte), por sua vez, a caçula da família, trabalha em um jornal e quer dinheiro para fazer sua tese na Alemanha. Em função da idade e de sua orientação homossexual, sentiu-se ao longo da vida sozinha ao ter que lidar com a indiferença das irmãs, que passavam por outras fases e questões.

Assim, cada uma delas enfrenta dificuldades muito particulares do universo feminino, contemplando questões que permitem a identificação do grande público. Ainda que certas questões não sejam aprofundadas, como a homossexualidade e o entendimento sobre a construção da identidade nacional, o filme fornece pontos de discussões relevantes às temáticas. Se, no entanto, isso é verdade, as conclusões as quais o filme chega parece apenas ratificar um discurso masculino e a cultura do patriarcado, como na cena final do filme, em que Selma só aceita vender o apartamento da família depois que seu marido a convence de que tudo que as irmãs querem, no fundo, é ser como ela, uma mulher normal, casada e estável, como sugere o diálogo:

Selma: Minha vida é medíocre

Luís Fernando: Você está muito nervosa, meu amor. Também, com essas irmãs malucas que você tem! É normal...

Selma: Eu não quero mais ser normal.

Luís Fernando: Oh, Selma, não tem nada de errado ser normal. Olhe para suas irmãs, elas só querem ser normais⁷

É esse o mesmo pressuposto que rege Carolina (Marieta Severo), personagem de *A dona da história* (2004). Vivendo uma crise de idade, ao mesmo tempo em que questiona sua vida estável e monótona ao lado de Luiz Cláudio (Antônio Fagundes), Carolina reencontra a si mesma mais jovem, vislumbrando um futuro diferente do seu. Mudando certas escolhas de sua vida, ela transforma também seu próprio futuro, defrontando como teria sido sua história nestes casos. O final do filme, desta forma, parece crucial à discussão: depois de conseguir tudo o que sempre almejou quando jovem, fama, parceiros e viagens, a velha Carolina defronta a jovem sonhadora: “você trocaria tudo isso pelo grande amor da sua vida?”. E, sim, ela troca, o que a reconduz a mesma vida de antes, ao lado do fiel esposo.

Assim, o sucesso profissional não é suficiente à personagem. É o amor, e não qualquer amor: é o primeiro e grande amor da juventude que a conduz à

⁷ Trecho do filme: 1:25:45'-1:26:11'.

felicidade. Uma felicidade que, sim, questiona a vida, que por vezes pensa em desistir, mas que, de maneira melodramática, se apresenta como o único caminho a ser seguido. Igual a Selma, Carolina reafirma o que possui em detrimento das demais possibilidades de sua vida, afinal, e igualmente à Regina e à Lúcia, parece ter descoberto que a solidão só é superada de fato com o matrimônio.

Os dois maiores sucessos de público de Daniel Filho também trouxeram à tona o enfoque no casamento. O filme *Se eu fosse você* (2006) alcançou 3.644.956 milhões de espectadores, enquanto a sequência *Se eu fosse você 2* (2009) atingiu 6.112.851⁸, tornando-se o quarto filme brasileiro mais visto na história de nossa cinematografia⁹. Ambos giram em torno do relacionamento entre o casal Helena (Glória Pires) e Claudio (Tony Ramos), que trocam de corpos e passam a viver no lugar do outro e a refletir sobre a posição de cada um no relacionamento. No primeiro filme, a troca ocorre em função de uma energia cósmica gerada pelo alinhamento atípico dos planetas do sistema solar, e no segundo devido às mudanças climáticas ocasionadas pelo aquecimento global e pelo desequilíbrio do meio ambiente.

Em ambos os filmes a vida dos dois parece codificada pela perspectiva do feminino atrelada ao sentimento e à sensibilidade artística – Helena representada no ambiente familiar e suas atividades junto ao coral –, e o masculino ao universo do trabalho e do capital – Cláudio vinculado à empresa de publicidade e às suas campanhas de teor machista. Neste sentido, o riso é enfatizado justamente pelos desajustes das personagens ao terem que viver dentro do corpo do outro, momento este de descobertas sobre si mesmo, mas principalmente sobre o parceiro e as dificuldades em exercer suas atividades e rotinas. A resolução deste problema, e o retorno aos próprios corpos, ocorre sempre no final dos filmes em função da reafirmação do amor entre os dois. Esse é um importante aspecto melodramático nestas produções: o amor sempre vence: é o famoso *happy and* do cinema.

Já as personagens de *Muito gelo e dois dedos d'água* (2006) parecem fugir dessa lógica. As irmãs Suzana Pessequeiro (Paloma Duarte) e Roberta (Mariana Ximenez) podem ser consideradas as personagens mais ativas e determinadas da filmografia do Daniel Filho – talvez isso só seja possível em função do contexto narrativo que inspira o absurdo. De perfis distintos, Suzana é o ponto de apoio, a personagem relativamente estável, casada e mãe de uma criança, enquanto Roberta é uma jovem que tem problemas com álcool e um histórico de

⁸ Dados disponíveis no site da Agência Nacional do Cinema - ANCINE: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2105-22052015.pdf>. Acessado em outubro de 2015.

⁹ Atrás de *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro* (José Padilha, 2010), *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976) e *A dama do lotação* (Neville de Almeida, 1978).

depressão. O plano das duas: se vingar da avó, uma senhora que ao longo do tempo fez uso de métodos nada ortodoxos para ensinar as netas a como se posicionar perante à sociedade.

Ao contrário de Renato (Ângelo Paes Lemes) e Francisco Pessegueiro (Thiago Lacerda), personagens da trama caracterizadas como figuras patéticas, manipuláveis e que, de fato, seguem suas parceiras onde quer que elas determinem, Roberta e Suzana são as responsáveis pela ação do filme. Para colocar em prática o plano mirabolante que formularam, elas são capazes de se desvincularem das amarras do cotidiano, mas sem abandoná-las por completo, e se aventurarem em uma espécie de desejo íntimo de vencer a opressão da avó e as expectativas culturais geradas em relação a elas: o plano funciona, portanto, como uma espécie de linha de fuga das personagens.

São também decisivas as descobertas naturais da juventude na comédia dramática *Confissões de Adolescente* (2014). Quatro irmãs, assim como em *A Partilha*, vivenciam experiências distintas, mas que de alguma maneira, é um pouco comum a todas as demais. Assim como Laura, Bianca (Bella Camero) vem à tona para abordar a homossexualidade e a dificuldade de posicionar-se como tal na sociedade em que se insere. Karina (Clara Tiezzi), por sua vez, resgata referências da cultura pop para falar sobre o primeiro romance colegial, enquanto Alice (Malu Rodrigues) vive as expectativas da primeira relação sexual. Por último, e como que costurando as outras histórias da trama, guiando o espectador como o fio de Ariadne, Tina (Sophia Abrahão) vive etapas igualmente complexas para uma jovem garota: o rompimento de um relacionamento de muito tempo – o que exige uma redescoberta de si mesma –; as obrigações cada vez maiores da faculdade, além do questionamento natural sobre o futuro profissional e a necessidade de se sustentar sozinha.

Desta forma, as recorrências narrativas na construção das personagens femininas, nos filmes de Daniel Filho, demonstram a longa linhagem melodramática dessas personagens. Assim como as mulheres de suas telenovelas, chorosas e necessitadas de amparo e amor, esse feminino delineado para o cinema cumpre com as mesmas expectativas. Com isso a normalidade, ou a normatividade sexual – base para o funcionamento da família patriarcal – permanece inalterada, enquanto é aplaudida por um grande público, quase sempre composto de mulheres.

Também é interessante observar que muitas das atrizes que participam de seus filmes são oriundas do casting da Rede Globo. Entre elas, destaca-se a atriz Glória Pires que desde sua adolescência atua em trabalhos do diretor, e talvez por isso encarne melhor seu ideal de figura feminina.

Considerações finais

Problematizar a participação de Daniel Filho na reconfiguração do cinema brasileiro contemporâneo, esse que se delinea nos últimos quinze anos, é fundamental para entender os novos rumos do processo de produção, do design estético e da narrativa e de seus códigos de representação.

O universo da produção cinematográfica ficcional brasileira em longa-metragem ultrapassa os 50 filmes anuais, mas a grande maioria desses filmes não tem o impacto de bilheteria de um filme de Daniel Filho, conforme se demonstrou. E mesmo os filmes de grande bilheteria do cinema brasileiro dos últimos anos possuem Daniel como produtor ou produtor associado. Em pouco mais de uma década, portanto, ele efetivamente dotou o cinema brasileiro de um aspecto mais “pop”, o que sempre foi, afinal, a sua intenção¹⁰. Com filmes de produção rápida, marcados por narrativas que dialogam com estórias já conhecidas do grande público – o que facilita a identificação –, Daniel Filho reafirmou no cinema aquilo que já havia feito na televisão brasileira: um modelo de produto que dialoga com o grande público, em especial o feminino.

No entanto, ao buscar essa marca do entretenimento e do consumo rápido e fácil, o diretor redefiniu as bases temáticas do nosso cinema, que agora reflete diretamente as questões e os enfoques advindos da televisão. Assim, 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.

A outra ruptura que esse cinema propõe é quanto a temática hegemônica desde os anos de 1960 no cinema brasileiro: as questões da exclusão social. Como o cinema brasileiro contemporâneo de mercado é feito para as classes médias, que frequentam as salas de shopping, sua temática é de cunho pessoal, individual, subjetivo. Por isso a única mudança que suas personagens centrais (e até secundárias) almejam é entre os próprios pares da relação, embora esta mudança não seja de transformação, apenas de acomodação dos desejos.

Com essas características, o cinema dirigido por Daniel Filho – e também muitos daquele que ele produz – conseguiu em pouco mais de uma década redefinir o que se entende por cinema brasileiro: ao invés do cinema da fome, com filmes feios e gritados (como pregava Glauber Rocha), passou a imperar um cinema que atende ao gosto do público médio, e que por isso mesmo se alinha a uma moral conservadora pequeno burguesa.

¹⁰ Ver entrevista do diretor à Revista de Cinema, 2001.

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2014.
- BORGES, Danielle dos Santos. *A retomada do cinema brasileiro: uma análise da indústria cinematográfica nacional de 1995 a 2005*. Dissertação de mestrado. Barcelona, 2007.
- 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
- FILHO, Daniel. *O Circo Eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- _____ . *Antes que me esqueçam*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- LUNARDELLI, Fatimareli. *Ô Psit! o cinema popular dos trapalhões*. Porto Alegre: Artes&Ofícios, 1996.
- MEIRELLES, William Reis. *Paródia & Chanchada: imagens do Brasil na cultura das classes populares*. Londrina: Eduel, 2005.
- ROSSINI, Miriam de Souza. *As Marcas Televisivas na Atual Produção Cinematográfica Brasileira*. Revista GEMInIS, ano 5, nº1, vol. 1, 2014. Disponível em: <http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/181>
- _____ . Para um estudo das narrativas entre meios; escrevendo para cinema e televisão. *Revista Comunicación*, N°10, Vol.1, año 2012, PP.1323-1333 ISSN 1989-600X. Disponível em: http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa8/102.Para_um_estudo_das_narrativas_entre-meios-escrevendo_para_cinema-e_televisao.pdf.
- SELIGMAN, Flávia. *A comédia de costumes e a sexualidade no cinema brasileiro: três ciclos de boa bilbeteria*. Curitiba/PR: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009.
- SILVA, João Guilherme Barone Silva e. *Assimetrias, dilemas e axiomas do cinema brasileiro nos anos 2000*. Porto Alegre: Revista Famecos, vol. 18, nº3, 2011.
- (Footnotes)
- 1 Daniel Filho divide a direção deste filme com Cris D'amato, que até então participara de suas produções como assistente de direção.