



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

**COPRODUÇÕES GAUCHAS:
TERRITÓRIOS E CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA NA BUSCA DE UM CINEMA
TEMPLADO**

KLAUS SCHOMMER BENEVENUTO

Foz do Iguaçu,
2022



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

**COPRODUÇÕES GAUCHAS:
TERRITÓRIOS E CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA NA BUSCA DE UM CINEMA
TEMPLADO**

KLAUS SCHOMMER BENEVENUTO

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC III) apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Dias Fonseca

Foz do Iguaçu,
março de 2022

KLAUS SCHOMMER BENEVENUTO

COPRODUÇÕES GAUCHAS:
TERRITÓRIOS E CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA NA BUSCA DE UM CINEMA
TEMPLADO

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto Latino-
Americano de Arte, Cultura e História da
Universidade Federal da Integração
Latino-Americana, como requisito
parcial à obtenção do título de Bacharel
em Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Dias Fonseca
UNILA

Prof. Dr. Fábio Allan Mendes Ramalho
UNILA

Prof. Dr. Virginia Osorio Flores
UNILA

Foz do Iguaçu, 31 de março de 2022

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família pelo constante apoio dado nestes anos de formação superior. Mesmo que separados por milhares de quilômetros, em território nacional ou argentino, sua presença e torcida sempre esteve ao meu lado e por isso, agradeço;

Aos amigos feitos durante este ciclo em que mudei de cidade três vezes e que, ao me escutarem falando sobre o que me inspira, sobre o que me motiva e me interessa, sempre escutaram com a empolgação que também lerão esta breve pesquisa;

Aos colegas estudantes que, ao propormos a criação de um Centro Acadêmico, estiveram dispostos a gastarem seu tempo e energia preciosa em direção à uma representação discente na nossa Universidade;

Aos professores do corpo docente do nosso querido curso que desde o primeiro ano de formação, sempre trouxeram inspiração aos futuros formandos, só tenho admiração;

Aos professores que ativamente fizeram parte das diversas avaliações que esta pesquisa transitou, desde seu estágio fundacional, como projeto de pesquisa;

Aos professores da banca, agradeço pela entusiasmada aceitação ao convite de serem avaliadores deste trabalho;

Ao parceiro desta longa caminhada, Eduardo Dias Fonseca, que desde os primeiros passos acadêmicos sempre me incentivou a estudar, a crescer pessoal, profissional e academicamente, que construiu esta pesquisa em conjunto me orientando da melhor forma possível, com carinho, responsabilidade e visando sempre o melhor resultado, meu muito obrigado.

La Función del Arte

*Diego no conocía la mar. El padre, Santiago
Kovadloff, lo llevó a descubrirla.*

Viajaron al sur.

*Ella, la mar, estaba más allá de los altos
médanos, esperando.*

*Cuando el niño y su padre alcanzaron por fin
aquellas cumbres de arena, después de
mucho caminar, la mar estalló ante sus ojos.
Y fue tanta la inmensidad de la mar, y tanto su
fulgor, que el niño quedó mudo de hermosura.*

*Y cuando por fin consiguió hablar, temblando,
tartamudeando, pidió a su padre:*

—¡Ayúdame a mirar!

Eduardo Galeano

BENEVENUTO, Klaus Schommer. **Coproduções Gauchas**: Territórios e construção imagética na busca de um Cinema Templado. 2022. 56f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2022.

RESUMO

Este trabalho buscará tematizar processos de coproduções internacionais do Rio Grande do Sul com Argentina e/ou Uruguai entre 2005 e 2019. Como hipótese, traçamos características em comum nos textos fílmicos que nos permitiram categorizar, através de análise mercadológica, estética e social, coproduções internacionais como parte de um processo de cinema transnacional denominado Cinema Templado. A dimensão mercadológica se dá através de análises de dados disponibilizados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, já as análises estética e social se dão através de análise fílmica. Para a análise estética, nos utilizaremos das escolhas da direção de fotografia enquanto construção imagética. Para a análise social, do debate sobre território, paisagem e processos de identificação presente em alguns filmes.

Palavras-chave: Cinema templado; cinema gaúcho; coprodução internacional; território; direção de fotografia.

BENEVENUTO, Klaus Schommer. **Coproducciones Gauchas:** Territorios y construcción imagética en busca de un Cine Templado. 2022. 56h. Trabajo de Conclusión de Curso (Graduación en Cine y Audiovisual) – Universidad Federal de Integración Latino-Americana, Foz do Iguazu, 2022.

RESUMEN

Este trabajo buscará tematizar procesos de coproducciones internacionales de Rio Grande do Sul con Argentina y/o Uruguay entre 2005 y 2019. Como hipótesis, dibujamos características en común en los textos fílmicos que nos permitieron categorizar, a través del análisis de mercado, estético y social, coproducciones internacionales como parte de un proceso cinematográfico transnacional llamado Cine Templado. La dimensión de mercado se realiza a través del análisis de datos proporcionados por el *Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual*, mientras que los análisis estético y social se realizan a través del análisis cinematográfico. Para el análisis estético, usaremos las elecciones de la dirección de la fotografía como una construcción de imágenes. Para el análisis social, del debate sobre territorio, paisaje y procesos de identificación presentes en algunas películas.

Palabras clave: Cine templado; cine *gaúcho*; coproducción internacional; territorio; dirección de fotografía.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – ¿Habrá alguien en ese momento pensando en nosotros?	29
Figura 2 – A fronteira é um limite que o homem inventa, Nalu.	30
Figura 3 – Puedes quedar, si querés. Pero solo por esta noche.	32
Figura 4 – E as lã? Tu vai voltar a fazer fio?	32
Figura 5 – Nalu passa pela porta com a bicicleta. Tempo. Entra na casa.	36
Figura 6 – Eu tô indo. Tô tentando.	37
Figura 7 – A profundidade de campo em um diálogo.	38
Figura 8 – É estranho. Parece que ela ainda tá lá.....	39
Figura 9 – A primeira vez que Ana encara – e é encarada – pela paisagem. .	39
Figura 10 – Eu também queria que o Juan me levasse pra passear fora da vila.	40
Figura 11 – ¿Como vas a hacer para irte?	41
Figura 12 – ¿Te vas a quedar acá sola? ¡Es un desierto eso!	44
Figura 13 – Sério? É só isso que divide? Pra mim parece a mesma coisa.	44

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – País de coprodução e situação patrimonial	21
Tabela 2 – Produtoras associadas e situação patrimonial	22
Tabela 3 – Distribuidoras e público	23
Tabela 4 – Formas de fomento no Brasil	24
Tabela 5 – Valor total captado, renda e situação patrimonial brasileira	25

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANCINE	Agência Nacional do Cinema
FSA	Fundo Setorial do Audiovisual
FUNCINES	Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional
INCAA	Instituto Nacional del Cine y Artes Audiovisuales
ICAU	Dirección del Cine y Audiovisual Nacional
CAACI	Conferência de Autoridades Audiovisuais e Cinematográficas Ibero-americanas
MP	Medida Provisória
OCA	Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual
RS	Rio Grande do Sul
REBECA	Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
SOCINE	Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

SUMÁRIO

UNA CANCIÓN ME TRAJÓ HASTA AQUÍ	9
DE NINGÚN LADO DEL TODO, DE TODOS LADOS UN POCO	15
AQUEL DESCONCERTANTE PAISAJE	27
SEGUINDO A FRENTE FRIA, PAMPA A DENTRO E ATRAVÉS	46
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	48
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	51
ANEXOS	52
ANEXO A – TABELA “LISTAGEM DE COPRODUÇÕES INTERNACIONAIS”	53
ANEXO B – TABELA “MECANISMOS DE INCENTIVO E FUNDO SETORIAL DO AUDIOVISUAL”	54

UNA CANCIÓN ME TRAJÓ HASTA AQUÍ¹

Esse trabalho se propõe a tematizar processos cinematográficos relacionados à lógica de cinemas nacionais e transnacionais. A partir dessas práticas, pensamos no continente sul-americano e mais especificamente na região subtropical de clima temperado (nos atrevemos a usar o termo em espanhol, templado) como potencial foco de processos culturais transnacionais. Para tal, propomos utilizar o corpus de filmes coproduzidos por proponentes do Rio Grande do Sul com parcerias da Argentina e/ou do Uruguai como parte de um processo de cinema transnacional, que, a partir de uma análise social, econômica e técnica, buscamos caracterizá-lo em uma hipotética categoria que nos referiremos como Cinema Templado.

A partir do preconceito de que já existiria um processo de cinema transnacional consolidado envolvendo essas três nações, buscamos textos fílmicos que teriam um aporte neste sentido. As coproduções internacionais foram escolhidas como indícios de um processo transnacional. Através das tabelas disponíveis no Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual (OCA/Ancine), filtramos as coproduções realizadas no Rio Grande do Sul, e a partir dos títulos encontrados, elencamos as coproduções cujas parcerias foram com o Uruguai e com a Argentina. As oito obras – *Diário de um Novo Mundo* (2005, dirigido por Paulo Nascimento), *Reus* (2013, dirigido por Alejandro Pi, Eduardo Piñero e Pablo Fernández), *A Oeste do Fim do Mundo* (2014, dirigido por Paulo Nascimento), *Prova de Coragem* (2016, dirigido por Roberto Gervitz), *A Terra Vermelha* (2017, dirigido por Diego Martinez Vignatti), *Mulher do Pai* (2017, dirigido por Cristiane Oliveira), *Las Ineses* (2019, dirigido por Pablo Jose Meza) e *Meu Mundial* (2019, dirigido por Carlos Morelli) – serão estudadas dentro de uma análise de processos mercadológicos de fomento e circulação.

Duas dessas obras – *A Oeste do Fim do Mundo* (2014, dirigido por Paulo Nascimento e fotografado por Alexandre Berra) e *Mulher do Pai* (2017, dirigido por Cristiane Oliveira e fotografado por Heloísa Passos) – serão analisadas numa dimensão técnica das escolhas da direção de fotografia, a partir de uma ótica voltada ao debate sobre território e paisagem presente em cada

¹ Tomamos a liberdade de titular nossos capítulos com versos de músicas de Drexler e Ramil.

filme. Foram escolhidas duas obras dentre o corpus para possibilitar uma análise fílmica mais aprofundada no curto período temporal da pesquisa enquanto monografia. Quanto à escolha dos títulos, percebemos que estes filmes trazem elementos visuais mais significativos em comparação aos outros, além de uma coesão textual que poderia ser encontrada entre as obras e que serão apontadas no capítulo intitulado *Aquel desconcertante paisaje*.

Entendemos o corpus como um conjunto de filmes heterogêneos que compartilham as características de serem coproduções internacionais gaúchas com Argentina e Uruguai entre 2005 e 2019², que compartilham a multiculturalidade enquanto marca narrativa e trazem o território como caminho importante de reflexão. A partir da análise deste corpus, o trabalho pretende encontrar marcas de um hipotético processo de cinema transnacional que poderia ser categorizado como Cinema Templado.

O Cinema Templado seria um cinema transnacional, que tivesse participação do Rio Grande do Sul, do Uruguai e da Argentina e que, em sua imagem tratasse da paisagem e do território através de procedimentos autorais da direção de fotografia.

Como ponto de partida à uma reflexão acerca das proximidades culturais do Rio Grande do Sul com os países com os quais compartilha fronteiras, observamos questões advindas de outros processos culturais. Em “A Estética do Frio”, o pelotense Vitor Ramil (2009) nos aproxima da ideia de transnacionalidade da cultura do Rio Grande do Sul em relação aos seus países fronteiriços; Uruguai e Argentina. Ramil versa sobre uma distância estética entre o Brasil “quente”, tropical, e o Brasil “frio”, sulino.

Através da música (afinal, Vitor Ramil é compositor), nos aproximamos do cenário cultural do Rio Grande do Sul, sua proximidade com seus países fronteiriços e as implicações identitárias que impulsionam o autor, em busca pela sua identidade – sul-riograndense, brasileira, gaúcha, todas ou nenhuma?

Ao ampliar essa questão a todos os sul-riograndenses, em mais um movimento de olhar para si, percebeu que os próprios se sentem “os mais diferentes em um país feito de diferenças.” (RAMIL, 2009, p. 13) e o povo mais

² Até a data desta pesquisa, o Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual não disponibilizou dados anteriores a 2005 nem posteriores a 2019.

ocupado em questionar a própria identidade (RAMIL, 2009). Um dos frutos desse constante questionamento foi o 1º Encontro Fronteiras Culturais (Brasil-Uruguai-Argentina) realizado em 2000 em Porto Alegre³. Neste encontro discutiram-se, a partir de conceitos como o multiculturalismo, identidades nacionais (e plurais) e a chamada globalização por baixo, as relações culturais que os gaúchos têm com os seus vizinhos castelhanos.

Aqui vale a pena abrimos um parêntese sobre os gentílicos que usarei para se referir àquilo, àqueles e àquelas originários do Rio Grande do Sul:

o estereótipo do gaúcho é um dos mais difundidos nacionalmente, se não o mais difundido: misto de homem do campo e herói, [...] Popularmente, é visto como valente, machista, bravateiro; um tipo que está sempre vestido a caráter e às voltas com o cavalo, o churrasco e o chimarrão. [...] É significativo que, no variado leque de tipos regionais brasileiros, esse mesmo gaúcho [se referindo ao *gaucho* platino] tenha se estabelecido como marca de representação de todos os rio-grandenses, justamente ele, que nos vincula aos países vizinhos, que nos “estrangeiriza” (RAMIL, 2009, p. 11)

Ramil articula sobre como o gentílico nos estrangeiriza, nos aproximando dos países platinos. Pode ser dito que o gentílico e a própria distância estética, discutida mais a frente, agem em um constante processo de desterritorialização e reterritorialização sobre o Rio Grande do Sul e seu cidadão, se entendermos que ao estrangeirizar o gaúcho, não o faz totalmente; não diz que o gaúcho é argentino ou uruguaio, mas tampouco diz que é brasileiro.

À essa noção, cabe o entendimento de estrangeiro por Georg Simmel, como pontua França (2003): o estrangeiro “tem uma posição de membro e, ao mesmo tempo, está fora” (p. 46) e o de território por Guattari e Rolnik (1996): o território “é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos” (p. 323). Ao me referir à des-re-territorialização, me refiro à noção deleuze-guattariana desse processo, onde “a territorialidade do Estado se faz neste processo de desterritorialização [...] O Estado se reterritorializa no processo de sobre-codificação” (HAESBERT; BRUCE, 2009, p. 12).

³ O resultado desse encontro foi um livro organizado por Maria Helena Martins de mesmo nome. Fronteiras Culturais: Brasil, Uruguai e Argentina, 2002.

Outros processos de desterritorialização estão presentes no manifesto de Ramil (*A Estética do Frio*, mesmo título de seu disco de 1997), desde a sua origem. Foi apresentado por ele em 2003, em Genebra, Suíça, numa conferência chamada *Porto Alegre, un autre Brésil – um outro Brasil – e* depois foi lançado em livro pela editora Satolep Livros.

Mais tarde, em um documentário realizado por Luciano Coelho, *A Linha Fria do Horizonte* (2011), o conceito da Estética do Frio ecoa na Argentina (subtropicalismo de Kevin Johanssen) e no Uruguai (templadismo de Daniel e Jorge Drexler)⁴. Aguiar (2000), em seu texto “A América Latina não Existe”, conceituaria essa região como uma comarca pampeana, se valendo de uma expressão do uruguaio Ángel Rama: “um mundo semovente e virtual de comarcas culturais (a expressão é de Rama) que não coincide necessariamente com os sistemas nacionais” (AGUIAR *in* MARTINS (org.), 2002, p. 67).

Ramil (2009), ao buscar a motivação dele a pensar sobre a estética do frio, lembra de um dia fatídico de quando ele morava no Rio de Janeiro. Enquanto, em um telejornal, em junho, era anunciado com normalidade o carnaval fora de época do Nordeste, as geadas do Rio Grande do Sul causavam surpresa e estranheza; eram descritas como de clima “europeu”, como se o apresentador não se identificasse naquelas imagens frias, mas sim nas imagens saturadas do calor nordestino. Ramil, portanto, se encontrou nas imagens frias e se viu um estrangeiro às imagens quentes.

Precisamos de uma estética do frio, pensei. Havia uma estética que parecia mesmo unificar os brasileiros, uma estética para a qual nós, do extremo sul, contribuíamos minimamente; havia uma ideia corrente de brasilidade que dizia muito pouco, nunca o fundamental de nós. Sentíamos-nos os mais diferentes em um país feito de diferenças. Mas como éramos? De que forma nos expressávamos mais completa e verdadeiramente? O escritor argentino Jorge Luís Borges, que está enterrado aqui em Genebra, escreveu: *a arte deve ser como um espelho que nos revela a nossa própria face*. Apesar de nossas contrapartidas frias, ainda não fomos capazes de engendrar uma estética do frio que revelasse a nossa própria face. (RAMIL, 2009, p. 14, grifo no original)

A resposta ao cantor veio da própria proposta: a única coisa que nos une em nossa heterogeneidade é o frio. Como clima e como representação. Como clima pois não se sente tanto frio no Brasil quanto no Sul. E como

⁴ Kevin Johanssen e os irmãos Daniel e Jorge Drexler são músicos platinos de referência na “música transnacional” que Ramil esboça.

representação pois o frio nos remete a imagens: Jacques Leenhardt (2002) descreve uma imagem complementar à de Ramil. Enquanto Leenhardt descreve “a alma do ‘gaúcho’ é uma paisagem, na qual só a silhueta do homem a cavalo estabelece um ponto assinalado na imensidade.” (2002, p. 30), Ramil descreve o gaúcho, vestido com um poncho, tomando um chimarrão fumegante em frente a uma paisagem plana com cores frias e pouco saturadas: “o pampa é a extensão mesma, a ‘hanura sem limites” (LEENHARDT *in* MARTINS (org.), 2002, p.30). Não significa, portanto, que a Estética do Frio no cinema seja representada diretamente por essas imagens, mas também por outros elementos que possam existir em comum entre as obras analisadas, sejam eles econômicos, estéticos ou sociais. É nesse sentido que levantamos a hipótese de que existiria uma categoria de cinema transnacional que denominamos Cinema Templado.

Essas imagens de poucos elementos sugerem “uma natureza resultante de um trabalho ao mesmo tempo casual e criterioso, e denotava rigor, profundidade, concisão, clareza, sutileza, leveza” (2009, p.20) diria Ramil, se referindo à canção quase-titular *Milonga de Sete Cidades (A Estética do Frio)*⁵ de seu disco chamado *Ramilonga – A Estética do Frio* (1997).

Neste momento nos separamos da música em nossa busca. Se nela a resposta a uma estética identitária entre Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina se apresenta subjacentemente à milonga⁶, no cinema, podemos pensar em outras estratégias. A partir dessa lógica, pretendemos buscar, nesta pesquisa, elementos que possam corroborar com a hipótese de categorizar o Cinema Templado, cujas características se dão pelos seguintes objetivos: entender se as coproduções internacionais entre produtoras sul-riograndenses⁷ com os países limítrofes podem caracterizar um processo de cinema transnacional, multicultural, tendo como ponto de partida o território e como esse

⁵ A letra segue: “Fiz a milonga em sete cidades / Rigor, Profundidade, Clareza / Em Concisão, Pureza, Leveza / E Melancolia”

⁶ Aqui eu poderia me alongar sobre o ritmo musical, mas ficam as recomendações da leitura de “A Estética do Frio” junto ao álbum *Ramilonga*, de Vitor Ramil e o TED Talk de Jorge Drexler disponível em: <https://www.ted.com/talks/jorge_drexler_poetry_music_and_identity>. Acessado em 30 mar. 21

⁷ É importante frisar que não se entende o Rio Grande do Sul como um Estado à parte do brasileiro, e nem se deseja tal coisa. A separação se dá justamente pela distância cultural entre a “brasilidade” e o pouco que a porção sul do Brasil contribui para tal (RAMIL, 2009, p. 13). Vitor Ramil pontua: “a busca de uma estética do frio era uma busca de definição e afirmação da minha brasilidade, questão original ainda por ser resolvida.” (2009, p. 24)

processo pode apontar para algumas definições, sejam elas estéticas, a partir de elementos visuais, conceituais ou econômicos.

Se espera encontrar processos culturais similares àqueles da música, narrados por Ramil, pois, se o núcleo de referência cultural para os gaúchos muitas vezes é Buenos Aires (RAMIL, 2009), a tendência ao se buscar parcerias em coproduções internacionais se orienta aos países subtropicais da América do Sul, e, ainda mais àqueles que os sul-riograndenses compartilham costumes e fronteiras.

Para isso, analisaremos o corpus fílmico a partir de dados mercadológicos no segundo capítulo. A situação patrimonial, as produtoras associadas, as distribuidoras, a renda de circulação e as formas de fomento no território brasileiro serão dissecados. Mais adiante, analisaremos *A Oeste do Fim do Mundo* (2014, dirigido por Paulo Nascimento e fotografado por Alexandre Berra) e *Mulher do Pai* (2017, dirigido por Cristiane Oliveira e fotografado por Heloísa Passos) em duas dimensões: a partir da técnica fotográfica e as escolhas da direção de fotografia, principalmente sobre a espacialidade e a representação do território e da paisagem, baseando-se na tese de Moraes (2020), que entende o diretor de fotografia como um ativo na construção da experiência imagética do cinema, trazendo a lógica de autoria no cinema para além do diretor de cena.⁸

Este trabalho, portanto, consta em uma pesquisa trifacetada: estuda os aspectos econômicos, técnicos e sociais do cinema para construir uma hipotética categoria onde poderíamos enquadrar o corpus fílmico, chamada de Cinema Templado.

⁸ Entendemos o cinema como um trabalho em conjunto e não tiramos a importância de nenhuma área, inclusive na questão da autoria. Para esta pesquisa, portanto, achamos mais relevante a fotografia e sua construção pois os textos de partida - Ramil (2009) e Leenhardt (2000), por exemplo – constantemente evocam imagens.

DE NINGÚN LADO DEL TODO, DE TODOS LADOS UN POCO

Para identificar processos tão complexos como o conceito de cinema transnacional, devemos, primeiro, compreender o que é cinema nacional. Apesar de comumente ser entendido como o cinema feito em tal país, essa simplificação não é nem a melhor, nem a única forma de caracterizá-lo (HIGSON, 1989). Países com órgãos públicos de cinema e audiovisual têm, por lei, o que consideram um filme como nacional.

A brasileira Agência Nacional do Cinema (ANCINE), através da Medida Provisória 2228.1/2001, artigo 1º, inciso V, entende que uma obra cinematográfica, para ser nacional, deve ser produzida por empresa brasileira registrada na ANCINE, dirigida por brasileiro ou morador no país a três anos e se utilizar em sua produção, no mínimo, 2/3 da equipe brasileira ou residente no país a mais de 5 anos, em coprodução com países que o Brasil tem acordos de coprodução internacional, ou em coprodução com países que o Brasil não tem acordos, mas neste caso a empresa nacional deve ter 40% dos direitos autorais e no mínimo 2/3 da equipe ser brasileira ou residente no país a mais de três anos.

Já o *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA), sediado em Buenos Aires, entende, disposto na lei nº 17.741, artigo 7º, de 1968, que um filme nacional é produzido por um cidadão argentino ou que tenha residência legal no país, que seja falado em castelhano, que seja, no mínimo, 75% gravada em território nacional e que sua equipe técnica e artística seja formada, no mínimo, por 75% de trabalhadores argentinos.

O Uruguai, através da *Dirección del Cine y Audiovisual* (ICAU – antigo *Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay*), mediante o dispositivo legal nº 18.284, artigo 10º, classifica uma obra cinematográfica nacional como aquela que é produzida por pessoa física ou jurídica com residência regular no país, registrada no ICAU, que se realize total ou parcialmente no território uruguaio e que a maioria da equipe tenha residência permanente no país. Em casos de coprodução, que a obra empregue 20% de uruguaios, no mínimo.

Os termos da lei não são a única forma nem a mais adequada de se conceitualizar “cinema nacional”, termo que inclusive sofre questionamentos críticos e teóricos como categoria analítica (COPERTARY e

SITNISKY, 2015). Higson, em seu artigo fundacional sobre o tema, caracteriza cinema nacional como “uma questão complexa, e eu concordaria que é inadequado reduzir os estudos de cinemas nacionais somente àqueles filmes produzidos dentro de um estado-nação particular” (1989, p. 44)⁹.

A complexidade trazida pelo conceito de cinema nacional vem do adjetivo; o conceito de nação e cultura nacional não é redutível o suficiente para conceituarmos sem antes pensarmos na constituição de um estado-nação, suas comunidades imaginadas (Benedict Anderson, 2008) e a noção de identidade cultural e suas representações (Stuart Hall, 2006).

Hall entende as nações como produtoras de sentidos, um “sistema de representação cultural” (2006, p.49) e, portanto, as identidades nacionais são formadas e transformadas no campo da representação. As identidades são construídas quando os sentidos produzidos pelas culturas nacionais são passíveis de identificação. As nações, portanto, são comunidades imaginadas (ANDERSON, 2008) ao passo em que um sujeito, identificado como integrante de tal nação, mesmo sem conhecer todos os seus companheiros, entende a totalidade da nação. Por exemplo, um sujeito, digamos, brasileiro, entende que existem 210 milhões de brasileiros vivos, que fazem parte da nação brasileira, mesmo sem conhecer todos.

A partir dessa ideia, de que as nações são espaços imaginados que, a partir de novos modos de subjetivação, cria sistemas de identificação e de identidades, podemos entender como a comarca pampeana seria uma comunidade de sentimento, “um devir coletivo, que possibilita a experimentação de algo que escapa a um estado de coisas demarcado pela terra geográfica” (FRANÇA, 2003, p. 23).

A nação ou a terra, formulada pelo cinema, inventa espaços de solidariedade transnacionais, espaços que ensejam uma espécie de *adesão silenciosa*. Tais espaços são um modo de nos colocar em processo, de produzir acontecimento, isto é, de solicitar de nós, enquanto singularidades, uma comunhão paradoxal porque o cinema tem a potência de acentuar a singularidade de uma comunidade de diferentes. [...]

Esse lugar de identificação – que é um devir de cambiante, frágil, próprio a uma comunidade imaginada desenraizada de um solo comum, pátria desconhecida e indeterminada nos seus modos de manifestação – implica outras formas de imaginário baseadas em

⁹ Tradução do autor. "National cinema is, then, a complex issue, and I would argue that it is inadequate to reduce the study of national cinemas only to consideration of the films produced by and within a particular nation state."

novos mapas de pertencimento e afiliação translocais. O que interessa é a identificação, sempre ambivalente, que esses filmes trazem a partir da constituição de suas terras e fronteiras, identificação ambígua porque sinaliza para uma terra imaginada, que é instável e precária na sua condição de “um possível” (FRANÇA, 2003, p. 25-26, grifos no original)

Além disso, as identidades nacionais, segundo Hall, são a junção de “duas metades da equação nacional – oferecendo tanto a condição de membro do estado-nação político quanto uma identificação com a cultura nacional” (2006, p. 59). Se apresentando como um forte dispositivo homogeneizante, as identidades nacionais são uma estrutura de poder cultural, se considerarmos que a maioria das nações são uma junção de culturas diferentes unidas através de processos violentos de conquistas e supressão das diferenças culturais (o nacionalismo provinciano do Rio Grande do Sul, por exemplo, é suprimido quando se entende o sul-riograndense como brasileiro¹⁰). Considerando também que as identidades nacionais são profundamente heterogêneas, nos resta entender as nações modernas e as culturas nacionais como “um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade” (HALL, 2006, p. 62).

Logo, somente podemos pensar em um cinema nacional heterogêneo e diverso, não podendo ser diferente. Tudo que é homogeneizante é também excludente. Embora o debate acerca do conceito de cinema nacional seja complexo, pensar o transnacional é ainda mais meticuloso. Como ponto de partida, vale ecoar o que Copertary e Sitnisky apontam no início de seu capítulo: os cinemas nacionais sempre foram “profundamente atravessados por fenómenos y prácticas globales y transnacionales” (2015, p. 11). É um bom estímulo entendermos as coproduções internacionais como cerne de um fenômeno cultural de supressão das fronteiras dos estados-nações, até porque “son las coproducciones los *fenómenos transnacionales* [...] que desafían [las] categorías nacionales” (COPERTARY; SITNISKY, 2015, grifo meu).

Ao inaugurarem a primeira edição do *journal* “Transnational Cinemas” em 2010, Will Higbee e Song Hwee Lim escrevem sobre um transnacionalismo crítico nos estudos de cinema e traçam um panorama dos

¹⁰ Não podemos deixar de lado as lutas de gênero, orientação sexual e raça que são as minorias que mais sofrem esse poder violento e homogeneizante das identidades nacionais. Por ser um tema complexo que foge do foco do trabalho, não aprofundaremos nessas questões.

conceitos de cinema transnacional, seus desenvolvimentos e problemáticas. São três as maiores correntes de pensamento ao se referirem aos cinemas transnacionais; a primeira tende a focar em questões de produção, distribuição e exibição, colocando o “modelo nacional como ‘limitante’, enquanto o transnacional se torna uma maneira mais sutil de entendermos as relações do cinema com as formações culturais e econômicas que raramente estão contidas nas fronteiras nacionais” (HIGBEE; LIM, 2010, p. 9)¹¹. A segunda abordagem, ainda de acordo com Higbee e Lim (2010), entende os cinemas transnacionais como fenômenos regionais, levando os autores a debaterem as relações entre “supranacional” e “transnacional”. A terceira e última aproximação ao conceito de cinemas transnacionais tem como enfoque cinemas diaspóricos, de exílio e pós-coloniais, onde seus realizadores e realizadoras visam desafiar a construção de nação e cultura nacional característica do neocolonialismo através da análise da representação cinematográfica de identidade cultural. Por extensão, desafiam também a ideia de cinema nacional como algo estável nas suas formas ideológicas e formais.

Mesmo que “a ideia de nação/etnia passa a ser construída e reconstruída dentro de uma nova lógica, onde a evidência das fronteiras nacionais, demarcadora de cinematografias, é substituída pelas coproduções transnacionais” (FRANÇA, 2003, p. 26), ao nos aproximarmos dos conceitos de cinemas transnacionais não devemos entendê-los como parte de uma dinâmica binária nacional/transnacional. Pelo contrário, a noção de nacional e as fronteiras do estado-nação interagem com o conceito desterritorializado de cinema transnacional:

Uma abordagem transnacional para o cinema não necessariamente segue um modelo crítico que tenta simplesmente identificar o transnacional dentro de um campo nacional específico delimitado por fronteiras territoriais. [...] ao seguir a dimensão transnacional intrínseca do conceito de cinema nacional em termos tanto econômicos quanto estéticos, a estrutura que proponho enfatiza, em vez disso, o caráter relacional do cinematográfico e sua capacidade de criar pontes representacionais, ideológicas e sociais entre diferentes formações socioculturais, entre nações. (ORTEGA, 2010, p. 89)

¹¹ Tradução do autor. “[...] national model as ‘limiting’, while the transnational becomes a subtler means of understanding cinema’s relationship to the cultural and economic formations that are rarely contained within national boundaries.”

Além disso, o conceito de cinema transnacional deveria ser crítico e discursivo, questionando como essas atividades de realização cinematográfica lidam com o nacional em todos os níveis, sem negar um em relação ao outro, mas sim como potencialidades de transformação do nacional e do transnacional. O transnacionalismo crítico se recusa a ver o transnacional ocupando um espaço *entre* os nacionais, mas sim interagindo e transformando-os (HIGBEE; LIM, 2010).

A desterritorialização está presente nas coproduções internacionais quando as entendemos como um processo de se buscar financiamento ou facilidades de produção em outro lugar que não o território do estado-nação que a produtora parte. O processo pode ser entendido em 3 partes: ele parte de um capital territorializado (fundos de incentivo a cinemas nacionais, por exemplo), se desterritorializa quando busca incentivo de outros estados-nações (é o caso do fundo IBERMEDIA¹² ou de fundos de festivais internacionais), e se reterritorializa quando a obra final é entendida como nacional em todos os estados-nações (*Meu Mundial*, por exemplo, é um filme nacional brasileiro, argentino e uruguaio ao mesmo tempo), assim como descrito no Artigo I do Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica, que rege o Protocolo de Cooperação entre a ANCINE e o ICAU¹³:

As Partes entendem por "obras cinematográficas coproduzidas" as obras cinematográficas realizadas por qualquer meio e em qualquer formato, qualquer que seja a sua duração, por dois ou mais produtores de dois ou mais Países Membros do presente Acordo, com base em contrato de coprodução assinado pelas empresas coprodutoras em conformidade com o que dispõe o presente Acordo e devidamente registrado junto às autoridades competentes de cada país. (BRASIL, Decreto Nº 2.761, 1998, p 1)

Para com os países que estudamos, são duas categorias de legislação que permitem que os produtores busquem a parceria com outras nacionalidades: os protocolos e acordos de cooperação e os acordos de coprodução. A ANCINE (Brasil) dispõe de um acordo de coprodução e um protocolo de cooperação com o INCAA (Argentina) e de um protocolo de cooperação com o ICAU (Uruguai). Esse tipo de documento é firmado para

¹² Fundo gerenciado pela Conferência das Autoridades Audiovisuais e Cinematográficas Iberoamericanas (CAACI), para mais informações, acessar o site <<https://caaci-iberoamerica.org/pt-pt/quem-somos/programas/>>. Acesso em 13 abr. 21.

¹³ O INCAA (Argentina) também é signatário desse acordo, que mais tarde se transformou no Acordo Ibero-Americano de Coprodução Cinematográfica.

incentivar, através de fomento estatal, a parceria entre os dois territórios, além de impulsionar a indústria audiovisual local. No caso do corpus fílmico apresentado, a desterritorialização diz efeito à fronteira institucional dos estados-nações envolvidos e, em alguns casos, de financiamento do fundo IBERMEDIA e de festivais internacionais, que não levaremos em conta nesta análise.

A partir da tabela disponibilizada pelo Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual (OCA/Ancine) de coproduções internacionais¹⁴, filtramos as produtoras brasileiras pela Unidade Federativa de registro. De 2005 a 2019 foram realizadas dez coproduções internacionais de produtoras com CNPJ cadastrado no Rio Grande do Sul, sendo oito delas com a Argentina e/ou com o Uruguai. Ou seja, 80% das coproduções realizadas no estado neste período. Dessas oito, em quatro a situação patrimonial brasileira é majoritária, cinco obras com coprodução argentina e quatro uruguaias (*Meu Mundial*, de Carlos Morelli, foi uma coprodução Brasil/Uruguai/Argentina), como relacionado na Tabela 1. É importante ressaltar que, nas obras em que a participação brasileira foi minoritária, duas delas foram em parceria com o Uruguai e três com a Argentina (há uma impressão de número maior por conta de *Meu Mundial*). Já na situação majoritária, duas das obras foram em parceria argentina e duas uruguaias.

Essas questões supracitadas nos apresentam uma tendência equilibrada tanto da escolha da nacionalidade da coprodução (entre Argentina e Uruguai, pois há uma tendência forte na escolha desses dois países frente aos outros que o Brasil dispõe de acordos de coprodução), quanto da situação patrimonial, o que indica que existe um processo mútuo de aproximação entre os realizadores da região quando se busca uma parceria internacional.

¹⁴ Anexo A - Tabela “Listagem de Coproduções Internacionais”.

Tabela 1 – País de coprodução e situação patrimonial

Ano de Lançamento	Título	Direção	País das Empresas Coprodutoras Estrangeiras	Situação Patrimonial Brasileira
2005	Diário de um Novo Mundo	Paulo Nascimento	Portugal; Argentina	Majoritária
2013	Reus	Alejandro Pi; Eduardo Piñero; Pablo Fernández	Uruguai	Minoritária
2014	A Oeste do Fim do Mundo	Paulo Nascimento	Argentina	Majoritária
2016	Prova de Coragem	Roberto Gervitz	Uruguai	Majoritária
2017	A Terra Vermelha	Diego Martinez Vignatti	Argentina	Minoritária
2017	Mulher do Pai	Cristiane Oliveira	Uruguai	Majoritária
2019	Las Ineses	Pablo Jose Meza	Argentina	Minoritária
2019	Meu Mundial	Carlos Morelli	Uruguai; Argentina; Uruguai	Minoritária

Fonte: BRASIL. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Agência Nacional do Cinema. Listagem de Coproduções Internacionais 2005 a 2019. Brasil: Ancine, 2020. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/excel/2412.xlsx>>. Acesso em: 05 dez. 2020.

Observando as empresas produtoras do Rio Grande do Sul, a Panda Filmes aparece em cinco das oito coproduções (em *A Oeste do Fim do Mundo*, a Panda Filmes aparece como produtora brasileira minoritária, na tabela do Anexo B¹⁵), porém entre as obras produzidas por ela, somente uma (*A Oeste do Fim do Mundo*, como produtora brasileira minoritária) é em caráter majoritariamente brasileiro. Todos os outros filmes em que a Panda Filmes assina como produtora associada, é com situação patrimonial brasileira minoritária. Entre as produtoras uruguaias e argentinas, há muita variedade; nenhuma se repete. A mesma coisa acontece com as distribuidoras, que são muito diversas. Vale a pena apontar que a Panda Filmes distribui *Reus*, filme em que também é produtora associada e que a Okna Produções aparece como produtora de *Mulher do Pai* e distribuidora de *Las Ineses*. Esses dados nos apontam para uma tendência multifacetada que, apesar de existirem algumas produtoras de referência (como a Panda Filmes para os realizadores platinos) se apresenta como um processo múltiplo de coproduções internacionais.

¹⁵ Anexo B – Tabela “Mecanismos de Incentivo e Fundo Setorial do Audiovisual”

Tabela 2 – Produtoras associadas e situação patrimonial

Título	Empresa Produtora Majoritária Brasileira	Empresa Coprodutora Estrangeira (país da empresa)	Situação Patrimonial Brasileira
Diário de um Novo Mundo	Accorde Filmes; Linha de Produção Cinema Comunicação e Imagem; Panda Filmes	Costa Do Castelo Filmes (Portugal); Clips Producciones S.A. (Argentina)	Majoritária
Reus	Panda Filmes	Sueko Films (Uruguai)	Minoritária
A Oeste do Fim do Mundo	Accorde Filmes	Bufo Films Srl (Argentina)	Majoritária
Prova de Coragem	M. Schmiedt Produções	Coral Cine S.R.L (Uruguai)	Majoritária
A Terra Vermelha	Panda Filmes	Trivial Media SRL (Argentina)	Minoritária
Mulher do Pai	Okna Produções	Godelir S.A (Uruguai)	Majoritária
Las Ineses	Cubo Filmes	Cinematres S.R.L. (Argentina)	Minoritária
Meu Mundial	Panda Filmes	La Gota Cine (Uruguai); Pensa&Rocca Producciones S.R.L. (Argentina); Maosol SA (Uruguai)	Minoritária

Fonte: BRASIL. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Agência Nacional do Cinema. Listagem de Coproduções Internacionais 2005 a 2019. Brasil: Ancine, 2020. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/excel/2412.xlsx>>. Acesso em: 05 dez. 2020.

Observando a partir da circulação, tendo em vista filmes de circulação ampliada, a baixa presença do público é percebida em todos os filmes. Duas obras, *Diário de um Novo Mundo* (público: 12.685) e *Prova de Coragem* (público: 12.147), apresentam um público maior. Porém essa possível discrepância pode ser justificada pela presença no elenco de atores e atrizes conhecidos da indústria cultural. As outras obras não chegam a 10.000 espectadores. Uma das hipóteses que levantamos é que há um interesse de circulação exclusiva em festivais. A distribuição quase que exclusiva por essa janela, além de cinemas menores, configuraria o interesse da presença no circuito restrito. Ao observarmos o público presente e o número de salas que os

filmes ocuparam, vemos que foi baixo (*Reus* só teve 1 sala e 37 pessoas como total de público).

Tabela 3 – Distribuidoras e público

Título	Distribuidora (em salas de exibição)	Máximo de Salas (em salas de exibição)	Salas no Lançamento (em salas de exibição)	Público (em salas de exibição)
Diário de um Novo Mundo	Casablanca	7	7	12.685
Reus	Panda Filmes	1	1	37
A Oeste do Fim do Mundo	Espaço Filmes	16	16	4.780
Prova de Coragem	Europa; Vinny filmes	60	60	12.147
A Terra Vermelha	Imovision	6	6	1.621
Mulher do Pai	Vitrine Filmes	26	26	6.928
Las Ineses	Okna Produções	10	10	897
Meu Mundial	Bretz Filmes	14	14	415

Fonte: BRASIL. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Agência Nacional do Cinema. Listagem de Coproduções Internacionais 2005 a 2019. Brasil: Ancine, 2020. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/excel/2412.xlsx>>. Acesso em: 05 dez. 2020.

Ao observarmos os filmes em relação à forma de captação de verba pública brasileira¹⁶, percebemos um certo padrão. Cinco obras (de seis; os valores do FSA passam a ser contados em separado somente após 2013) tiveram incentivo através do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), incluindo *Mulher do Pai* e *Terra Vermelha*, que são listadas com projetos não aprovados. Três obras se utilizaram de incentivos via Lei do Audiovisual (8.685/93): *Diário de um Novo Mundo* via o artigo 1º; *A Oeste do Fim do Mundo* via os artigos 1º e 1º-A e *Prova de Coragem* via os artigos 1º, 1º-A e 3º, além do FSA, garantindo a maior captação em diversidade de mecanismos e em verba líquida (R\$ 3.085.666,51). Somente uma obra, *Reus*, tem fomento por “Outras Fontes”.

¹⁶ Anexo B – Tabela “Mecanismos de Incentivo e Fundo Setorial do Audiovisual”.

Nenhum dos filmes se utilizou de benefícios fiscais via Lei Rouanet (8.313/91, artigos 18 e/ou 25), via conversão da dívida ou via MP 2228-1/01, pelos artigos 39 ou 41 (de criação dos Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional – FUNCINES).

Tabela 4 – Formas de fomento no Brasil

Ano	Título	Art. 1º	Art. 1º A	Art. 3º A	FSA	Outras Fontes
2005	Diário de um Novo Mundo	787.300,00	-	-	-	-
2013	Reus	-	-	-	-	123.270,00
2014	A Oeste do Fim do Mundo	250.000,00	370.000,00	-	-	-
2016	Prova de Coragem	79.738,00	1.118.489,33	887.439,18	1.000.000,00	-
2017	A Terra Vermelha	-	-	-	667.200,00	-
2017	Mulher do Pai	-	-	-	1.221.701,48	-
2019	Las Ineses	-	-	-	361.716,00	-
2019	Meu Mundial	-	-	-	439.667,00	-

Fonte: BRASIL. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Agência Nacional do Cinema. Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição com Valores Captados através de Mecanismos de Incentivo e Fundo Setorial do Audiovisual - 1995 a 2019. Brasil: Ancine, 2020. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/excel/2408.xlsx>>. Acesso em: 05 dez. 2020.

Os valores de financiamento também não são expressivos; somente duas obras, *Prova de Coragem* e *Mulher do Pai* captaram mais de um milhão de reais. As outras não chegam a R\$800 mil. Porém, pode ser observada uma correlação entre o valor captado e a renda das obras. A terceira obra com maior valor captado é *Diário de Um Novo Mundo* que, junto com as duas supracitadas, tem as maiores rendas dos filmes aqui mencionados. É

interessante perceber também que essas três são de situação patrimonial majoritariamente brasileira.

Tabela 5 – Valor total captado, renda e situação patrimonial brasileira

Título	Valor Total Captado/ Contratados(R\$)	Renda (R\$) (em salas de exibição)	Situação Patrimonial Brasileira
Diário de um Novo Mundo	787.300,00	67.809,00	Majoritária
Reus	123.270,00	374,00	Minoritária
A Oeste do Fim do Mundo	620.000,00	58.339,37	Majoritária
Prova de Coragem	3.085.666,51	167.481,20	Majoritária
A Terra Vermelha	667.200,00	23.140,46	Minoritária
Mulher do Pai	1.221.701,48	81.680,87	Majoritária
Las Ineses	361.716,00	10.802,00	Minoritária
Meu Mundial	439.667,00	6.388,00	Minoritária

Fontes: BRASIL. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Agência Nacional do Cinema. Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição com Valores Captados através de Mecanismos de Incentivo e Fundo Setorial do Audiovisual - 1995 a 2019. Brasil: Ancine, 2020. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/excel/2408.xlsx>>. Acesso em: 05 dez. 2020; BRASIL. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Agência Nacional do Cinema. Listagem de Coproduções Internacionais 2005 a 2019. Brasil: Ancine, 2020. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/excel/2412.xlsx>>. Acesso em: 05 dez. 2020.

Nesta pesquisa percebemos que há uma preferência de realizadores sul-riograndenses em buscar parcerias com produtoras argentinas e uruguaias (80% das coproduções internacionais do estado no período de 2005 a 2019) e que há um movimento múltiplo em realizar essas obras. Tanto em relação à situação patrimonial, quanto em relação aos países participantes, quanto em relação às produtoras associadas. E, a partir de uma análise mais minuciosa, percebemos que essas coproduções não são de grande porte (orçamento, renda e público) e têm como importantes aliadas as políticas públicas de financiamento, que estão no marco institucional do debate do nacional.

Portanto, enquadrar o corpus fílmico como Cinema Templado a partir de dados mercadológicos nos traz uma resposta promissora, mas que não pode ser considerada completa sem uma análise fílmica cuidadosa. Dita análise busca averiguar os procedimentos fílmicos com ênfase na construção estética para identificar se existem elementos a serem classificados como características do Cinema Templado.

AQUEL DESCONCERTANTE PAISAJE

No documentário *Iluminados* (2007), de Cristina Leal, Walter Carvalho diz que “a colocação de uma câmera é a conquista de um território”. Segundo o diretor de fotografia, para que a imagem comunique o que pretende, a câmera só pode estar em um lugar. E quando o fotógrafo encontra este lugar, “é como uma bandeira que se coloca” (MORAES, 2020, p.83)

Assim é que a experiência de ver filmes passa não só pela possibilidade de conhecimento, mas pela necessidade de debruçar-se sobre o que pensam as referências e representações imaginadas desses filmes e como abrem a experiência daquilo que pensam sobre a realidade (FRANÇA, 2003, p. 24-25)

Neste capítulo, analisaremos os filmes *A Oeste do Fim do Mundo* (2014, dirigido por Paulo Nascimento e fotografado por Alexandre Berra) e *Mulher do Pai* (2017, dirigido por Cristiane Oliveira e fotografado por Heloísa Passos) sob duas óticas.

Analisaremos a fotografia de tais filmes, levando em conta os apontamentos de Moraes (2020):

a atuação do fotógrafo é crucial para o resultado estético dos filmes, ainda que grande parte de sua criação seja posteriormente atribuída ao diretor de cena. Assim, coloco-me ao lado dos autores que consideram a cinematografia como um objeto de estudo fundamental (MORAES, 2020, p. 21)

E, através da análise de planos e sequências, emolduraremos o território e a paisagem pela ótica fotográfica, já que pelo menos dois textos fundamentais para a noção de Cinema Templado (o de Vitor Ramil e o de Jacques Leenhardt) evocam imagens ao caracterizarem uma cultura em comum na “comarca pampeana”. Ou seja, levando em conta os elementos formais de composição da imagem cinematográfica, além dos aspectos técnicos de dita imagem, “que resultam em uma visualidade específica” (MORAES, 2020, p. 24), buscaremos sintomas do Cinema Templado na direção de fotografia.

Buscaremos nas obras elementos de discussões sobre o território, as fronteiras, o multiculturalismo proveniente da situação de coprodução internacional e sistemas de identificação, tangenciados pela noção de territórios de afeto (FRANÇA, 2003). Se “são [as] cinematografias transnacionais que têm no horizonte o problema de terras imaginadas, de nações não iniciadas” (FRANÇA, 2003, p.19), entendemos que é de suma importância, ao buscar um Cinema Templado, que analisemos essas categorias, ainda que

pensar os imaginários de terra e de fronteira nesses cinemas não é simplesmente debruçar-se sobre suas “realidades” – anteriores e exteriores ao filme -, não é deslizar segundo coordenadas dadas a priori, mas criar alianças e contágios desenhados no elemento sensível da imagem auditiva e visual (FRANÇA, 2003, p.29)

Assim, alinhando a técnica e as escolhas da direção de fotografia das obras, emolduraremos “os imaginários de terra e de fronteira” pela ótica dos diretores de fotografia.

A Oeste do Fim do Mundo (2014) conta a história de Leon, interpretado por César Troncoso, que é um homem que vive sozinho em um posto de gasolina no meio do nada na estrada transcontinental entre a Argentina e o Chile, na região desértica pré-andina, em Uspallata. Além dos poucos passantes que param por gasolina, a única pessoa que Leon aceita é Silas (Nelson Diniz), um brasileiro que diz trabalhar com conserto de motos. Um dia, Ana (Fernanda Moro), uma brasileira, que não tem para onde ir após perder seu ônibus e escapar de um assédio de um caminhoneiro com o qual tinha pegado carona, aparece no posto de Leon e, sem ter para onde ir, se abriga lá. Com a passagem do tempo, Ana não consegue sair de lá, mesmo com a insistente vontade de seguir a Santiago. Leon e Ana, apesar das suas diferenças, começam a encontrar similitudes e confissões de seus passados pessoais e isso faz com que criem um laço importante. Ana revela que teve um filho e ele morreu em um momento de descuido e apreendemos que Leon foi um soldado da Guerra das Malvinas e que também tem um filho, que abandonou ao se mudar para o pé dos Andes. A superação de traumas passados faz com que Leon e Ana consigam seguir com suas vidas.

Figura 1 – ¿Habrá alguien en ese momento pensando en nosotros?



Fonte: *A Oeste do Fim do Mundo* (2014)

Mulher do Pai (2017)   um at pico filme de amadurecimento, que emoldura a rela o conturbada da adolescente Nalu (Maria Galant) e seu pai, Ruben (Marat Descartes), um tecelão cego dependente em quase todas as atividades do seu dia-a-dia. Quando a av  de Nalu morre, caem sobre seus ombros responsabilidades que a jovem não se sentia preparada para lidar, somadas aos seus anseios, deslumbres e vontades possíveis na diegética vila fronteiriça entre Brasil e Uruguai. Enquanto Ruben começa a se relacionar com uma professora uruguaia e Nalu com um atravessador, também uruguaio, a rela o entre os dois se transforma em uma estranha similitude, cada personagem se encontrando nas diferenças do outro. Emoldurando a “paisagem, bem como [o] registro da morte lenta e gradual de um espaço simbólico” (MÜLLER, *s/d*), *Mulher do Pai* debate o território enquanto território de afeto (FRANÇA, 2003) mesmo sem ter esse debate como ponto principal da obra.

Figura 2 – A fronteira é um limite que o homem inventa, Nalu.



Fonte: *A Mulher do Pai* (2017)

Waldemar Lima, fotógrafo de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), em um texto publicado na REBECA¹⁷, escreve sobre a luz tropical brasileira. A luz natural, do sol, onde nos trópicos incide verticalmente, dura e branca e, abaixo do trópico de capricórnio, incide mais lateral, menos dura e mais amarela. Lima (2013) ainda pontua o trabalho do diretor de fotografia participativo, em relação à luz natural do lugar (território) onde a obra é rodada e em razão da dramaturgia.

As diferenças de luminosidade, as diferenças cromáticas e as diferenças de contraste acentuam as diferenças entre a luz brilhante, as sombras negras, a luz suave e sombras pouco marcadas; portanto, manter a característica da luz em um determinado espaço constrói uma identificação com o lugar, reconhecimento e afetividade de espaços.

Se originalmente ela é assim, para fotografá-la deve-se respeitar suas características, e não, dessa ou daquela maneira, lhe dar formas suaves, modificando sua feição e as feições de quem ou o quê ela ilumina.

Por outro lado, os tipos de solo, a umidade e a vegetação no espaço geográfico da região tropical possibilitam criar diferentes tipos de luz e contrastes. Exemplificando, Maranhão, Pernambuco e Espírito Santo, estados inseridos na zona tropical, assim como a caatinga, os lençóis maranhenses e a ilha de Marajó, possuem cores e contrastes particulares. Imaginemos um filme produzido numa fazenda marajoara com a luz de um filme produzido no Rio Grande do Sul. Ou um filme realizado na Serra Gaúcha com luz contratada.

¹⁷ Revista Brasileira dos Estudos de Cinema e Audiovisual, publicação da SOCINE, Sociedade Brasileira dos Estudos de Cinema e Audiovisual.

Ou, ainda, um filme onde o espaço geográfico é a caatinga baiana com uma luz suave.

Essa qualidade cambiante da luz natural brasileira é um bom ponto de partida para uma breve análise da dramaturgia cinematográfica. Um espaço a ser tratado ou criado com suas características de luminosidade, cor e contraste. Por que não respeitar as diferenças modeladoras das geografias, identificadoras das paisagens? Acredito que, se não procedemos dessa maneira, a fotografia passa a ser utilizada como suporte ilustrativo, e não elemento participante, como deve ser. (LIMA, 2013, p. 330)

É interessante notarmos algumas questões neste extrato do curto texto de Waldemar Lima. A primeira é que Lima diferencia a luz tropical da luz subtropical (claro, por observação visual, a diferença é explícita), mas é exatamente esta diferenciação que corrobora e acrescenta à ideia de Estética do Frio (RAMIL, 2009), de Templadismo (Drexler), e, por fim, do Cinema Templado. Outra coisa que é interessante destacar é a relação da luz com a paisagem. A luz também é um elemento da paisagem. Cauquelin (2007), ao iniciar seu livro e descrever uma paisagem afetiva de um jardim, começa pela luz:

Havia uma luz dourada que iluminava a vila. Vinda do Oeste (ela se mesclava com um verde, um verde-mar, se é que isso é possível), e em sua maneira oblíqua de alongar penosamente as sombras, tornava todas as coisas frágeis como uma última tarde de verão, ou como o último verão. (CAUQUELIN, 2007, p. 19)

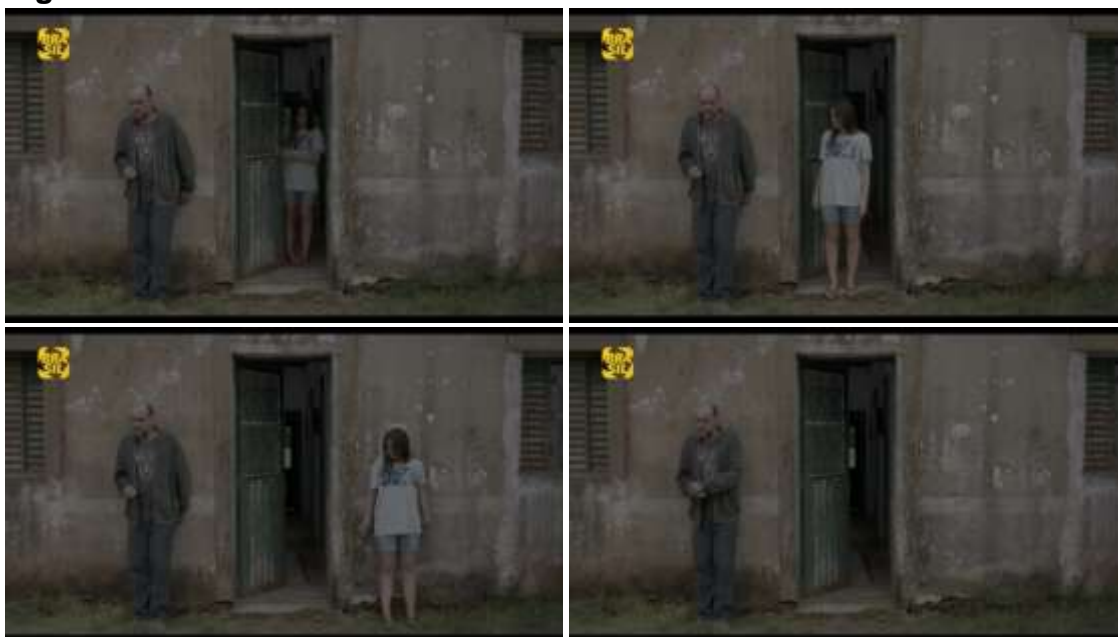
Esta relação da paisagem com a fotografia tem uma forte presença nos filmes que analisaremos neste capítulo: em *A Oeste do Fim do Mundo* (2014), o fotógrafo Alexandre Berra insiste no mecanismo de reenquadro das personagens dentro de elementos da paisagem. Como Ana se sente presa naquele lugar, o constante recorte feito por portas e janelas, ao mesmo tempo em que é apresentada uma grande profundidade de campo, demonstra essa relação dela com a paisagem que ela se encontra.

Figura 3 – Puedes quedar, si querés. Pero solo por esta noche.



Fonte: *A Oeste do Fim do Mundo* (2014)

Figura 4 – E as lâ? Tu vai voltar a fazer fio?



Fonte: *Mulher do Pai* (2017)

Em *Mulher do Pai* (2017), apesar da fotógrafa Heloísa Passos também se utilizar de portas e janelas como reenquadramentos (REBELATTO *in* CALHADO; COSTA, 2021), vemos outras estratégias estéticas que também representam a relação da personagem principal, Nalu, com a vila que mora e suas paisagens. O horizonte alto, geralmente se encontra do meio do quadro

para cima e os planos apresentam, com exceções, pouca profundidade de campo, seja por artifícios técnicos (diafragma aberto ou lentes teleobjetivas, deixando o fundo desfocado), seja por elementos da paisagem (a cena acontecendo contra uma parede paralela ao plano, a neblina que ocupa o fundo).

É a partir dos elementos da direção de fotografia que analisaremos os filmes, pretendendo enquadrar o pensamento de paisagem e território na construção imagética das obras escolhidas, buscando sintomas do Cinema Templado. Através de análise visual de sequências e quadros dos filmes escolhidos, buscaremos a presença da paisagem e do território na construção visual. Por sintoma, pensamos a partir da definição de Didi-Huberman (2013) de um fenômeno-índice, algo que anuncia um acontecimento, mas não é o acontecimento em si.

o sintoma é um acontecimento crítico, uma singularidade, uma intrusão, mas é também a instauração de uma estrutura significativa, de um sistema que o acontecimento tem por tarefa fazer surgir, mas parcialmente, contraditoriamente, de modo que o sentido advenha apenas como enigma ou fenômeno-índice, não como conjunto estável de significações (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.334, grifos no original)

Para analisar as imagens, a tese de Moraes (2020) nos vai ser de grande ajuda, em especial os capítulos em que ela discorre sobre os procedimentos de construção da imagem (forma, linha e luz) e sobre os três patamares na estrutura imagética (de onde vejo, o que vejo e como vejo). “Esses patamares nada mais são do que a combinação dos elementos plásticos e técnicos na construção de uma visualidade” (MORAES, 2020, p. 83) que implicam em resultados narrativos.

Sobre as definições de cada elemento e patamar da estrutura imagética, nos licenciamos para citar Moraes que, pelo seu poder de síntese e conhecimento teórico e prático do assunto, torna uma tarefa árdua a tentativa de referenciá-la:

A linha tem movimentos, direções, e intensidades, a partir dos quais constrói formas e tramas. A forma engendra espaços e os espaços engendram profundidades. A luz na forma engendra volumes, espaços, profundidades e cor. Entende-se, portanto, que estes três elementos são estruturantes na composição da imagem (MORAES, 2020, p. 24)

A luz, de acordo com Edgar Moura (2010), pode ser descrita por três características: a sua natureza, a sua direção e a sua intensidade. A

natureza diz razão da luz ser direta, dura, difusa, rebatida ou filtrada. Levando em conta refletores cuja fonte de luz é dura (como fresnéis ou HMIs), em modo geral, as luzes rebatidas e filtradas acarretam em uma luz difusa, com sombras suaves (como em um dia nublado), e a luz direta ou filtrada com um filtro mais “leve” em uma luz dura (como abaixo de sol do meio-dia com um céu “de brigadeiro”, com sombras marcadas e profundas). Já para a intensidade, Moura classifica a luz como “forte, fraca, excedente, insuficiente, suficiente e correta tecnicamente ou mesmo adequada quantitativamente para a exposição desejada.” (FREIRE, 2006, p. 112). Quanto à direção, seriam quatro: frontal, posterior, lateral, superior e inferior, podendo desempenhar três funções (de ataque, de compensação e de contraluz), dependendo de sua posição em relação à câmera e o objeto. Não entraremos aqui em detalhes sobre cada função de cada posição e qual o efeito na imagem nas variações dessas características, mas ficam estas definições para as análises mais à frente.

Quanto aos patamares da estrutura da imagem, de Moraes, seriam três; de onde vejo: se refere à altura da câmera em relação ao personagem, considerando o “normal” a altura dos olhos, acima como *plongée* e abaixo como *contre-plongée*, mas também se refere ao ponto de vista que a história toma: “deve ter uma razão de ser, para que não represente um esteticismo vazio” (MORAES, 2020, p. 83) O que vejo: se refere ao enquadramento: grande plano geral, plano geral, plano conjunto, plano americano, plano médio, primeiro plano, primeiríssimo plano ou plano detalhe, e diz respeito ao que está dentro do quadro e a potencialidade narrativa que cada enquadramento carrega. Como vejo:

Neste patamar estão incluídos todos os elementos de linguagem provenientes de escolhas plásticas ou resultado das variáveis técnicas de exposição. Podemos elencar por exemplo o contraste luminoso, a profundidade de campo, o grão, o *frame rate* e o movimento. (MORAES, 2020, p. 92)

Ou seja, ao analisarmos sequências por completo, analisaremos a decupagem visual do filme (de onde vejo, o que vejo e como vejo) e, ao analisarmos planos tendemos a analisar os procedimentos de construção fotográfica (linha, forma, e luz, trazendo Edgar Moura (2010) para o debate). Portanto, as categorias de Moraes (2020) de elementos imagéticos nos serão

muito bem-vindas ao analisarmos sequências dos filmes, inclusive nos permitindo fazer conexões com a paisagem e com o território:

Pode-se dizer que é a imagem de terra e fronteiras, produzida e experimentada nos filmes, que inspira uma legitimidade emocional profunda, identificações imaginárias, estimulando solidariedades transnacionais, produzidas pelas diferentes formas de espacialidade, temporalidade, movimento, ritmo e textura, próprias aos filmes em questão (FRANÇA, 2003, p. 26)

Para compreendermos mais a fundo o que França nos demonstra, nos debruçaremos sobre os dois filmes escolhidos, que se passam nas fronteiras. A *Oeste do Fim do Mundo* (2014) na fronteira da Argentina com o Chile e *Mulher do Pai* (2017) na fronteira do Brasil com o Uruguai. Além dos filmes escolhidos, há de se compreender o que é fronteira, para França, e também buscarmos como, visualmente, os dois filmes representam essas paisagens fronteiriças. França define

Fronteira como linha demarcadora do idêntico, que limita, torna estável e mesmo enclausura um certo conjunto de valores e crenças, mas também é lugar instável, de passagem e transição para o outro, o diferente. E ainda, fronteira como linha que se defronta com o estranho, que habita o mais íntimo do território e o ameaça de dentro como o absolutamente exterior. Pode-se dizer então que a experiência da fronteira engendra uma *identidade*, sempre contestável porque deve conviver com a diferenciação interna em todos os planos; uma *alteridade*, doada ou imposta pelo outro, que permite o reconhecimento da identidade e a troca; uma *exterioridade*, que remete ao estranho, ao inassimilável e ao que não pode ser pensado por aquela cultura, sob o risco de aniquilamento, mas que é o motor da ser desdobramento no sentido da identidade e da alteridade (FRANÇA, 2003, p. 21, grifos no original)

Em *Mulher do Pai* (2017), a paisagem fronteiriça sempre foi vista como um personagem pela diretora de fotografia Heloísa Passos: “Eu pensei a paisagem do filme como um personagem, filmar planos abertos do pampa em diferentes temperaturas daria uma opção para a montagem se apropriar deste personagem (paisagem) no filme.” (PASSOS, 2018). A mesma coisa é percebida no filme em que Berra fotografa. A paisagem não é um fundo, algo que está ali por estar: essas histórias não poderiam ser contadas em outros lugares, e a paisagem está presente também nos hábitos das personagens. Desde o mate, presente nos dois filmes, uma das possíveis características do Cinema

Templado, ao caminhoneiro Gonzalo que oferece água à Difunta Correa¹⁸, ao trabalho manual da tecelagem que Nalu se submete, meio a contragosto.

Nesse mesmo sentido, é possível perceber, através da fotografia de ambos os filmes, procedimentos de reenquadro da paisagem que as protagonistas convivem e o sentimento de não-pertencimento àquele lugar. Ana, pois é uma estrangeira que adentra a barbárie. Nalu, uma adolescente que anseia sair para a civilização. Nesse sentido, o mesmo procedimento estético é adotado pelos dois textos fílmicos, para representações bastante similares do relacionamento das protagonistas com a paisagem, mesmo que em *A Oeste do Fim do Mundo* (2014), Berra enquadre Ana, na paisagem, através de portas e janelas e em *Mulher do Pai* (2017), Passos enquadre muitas vezes somente a paisagem através dessas aberturas, ou utiliza esse tempo da paisagem pela porta como um adiantamento de uma ação.

Figura 5 – Nalu passa pela porta com a bicicleta. Tempo. Entra na casa.



Fonte: *Mulher do Pai* (2017)

Vale a pena ressaltar que, mesmo quando a paisagem não é enquadrada em portas e janelas, Berra, se valendo da alta profundidade de

¹⁸ Difunta Correa é uma popular figura religiosa da região andina argentina. No filme, Leon explica a lenda: “Ella siguió su marido en la guerra con un bebé en brazos. Y en el medio del desierto, allá por San Juan, se terminó el agua y ella se murió de sed. Dicen que el bebé se salvó tomando leche de su pecho. [...] La gente pone botellas de agua en las cruces que hay en costado de la carretera. Pero es cosa de camioneros.”

campo na maioria de seus planos, reenquadra Ana com elementos do cenário, como visto no último frame da sequência da Figura 6. Sobre a profundidade de campo, inclusive, este é um ponto em que as duas obras se distanciam: enquanto Berra, desde o princípio, escolhe conscientemente utilizar linhas em perspectiva, escolhe também valorizar a paisagem andina, cheia de texturas e camadas, e para isso necessita da profundidade de campo, Passos enquadra as cenas contra paredes paralelas ao plano, com neblina ao fundo, ou se utilizando da menor profundidade de campo ótica (deixa o fundo fora de foco, se utilizando de diafragmas mais abertos ou de lentes teleobjetivas).

Figura 6 – Eu tô indo. Tô tentando.



Fonte: *A Oeste do Fim do Mundo* (2014)

Essas escolhas, apesar de parecerem bastante conscientes e servirem dramaturgicamente aos filmes, podem, também, ser consequência do equipamento usado. *A Oeste do Fim do Mundo* (2014) foi gravado com uma câmera Canon 5D Mark III¹⁹ e, mesmo que ela tenha um sensor maior do que o padrão de cinema (ela é *full frame*, enquanto o padrão é *Super 35*), o que acarretaria em uma profundidade de campo menor, as lentes utilizadas em DSLR costumam ter um diafragma mais fechado e nem sempre se utilizam acessórios nas câmeras tão completos como se utilizaria em uma Arri Alexa, câmera de

¹⁹ Informação retirada dos créditos finais do filme.

Mulher do Pai (2017), em conjunto com lentes claras, de cinema, da série Zeiss Ultra Prime, além do filtro Classic Soft (PASSOS, 2018) e, obviamente filtros ND (Densidade Neutra, para diminuir a entrada de luz no sensor, assim poder utilizar diafragmas mais abertos em situações de luminosidade alta para conseguir se alcançar a baixa profundidade de campo).

Essas diferenças de sensor também acarretam no resultado final do filme em relação à finalização de cor. Enquanto a Alexa consegue gravar em RAW, um arquivo com muito mais informação de cor e luminosidade, ou seja, um alcance dinâmico maior, a 5D é uma câmera de vídeo e grava arquivos naturalmente mais contrastados. Hipoteticamente, se quiséssemos chegar ao *look* de *Mulher do Pai* (2017) gravando com uma 5D, o exercício de luz em set seria muito maior e se utilizariam luzes difusas, para que as sombras não ficassem tão profundas. Já para se alcançar o *look* de *A Oeste do Fim do Mundo* (2014) com uma Alexa, o exercício maior seria em pós produção e correção de cor. Dito isto, não nos alongaremos em meandros técnicos, que, apesar de serem muito interessantes, não são o foco principal deste trabalho.

Figura 7 – A profundidade de campo em um diálogo.



Fontes: *A Oeste do Fim do Mundo* (2014) e *Mulher do Pai* (2017)

É de se perceber, também, entre os *frames* anteriores, a disposição das personagens no quadro. Enquanto Leon e Ana (o quadro à esquerda) estão enquadrados em Plano Americano, com bastante sobra de “teto”, valorizando a paisagem montanhosa ao fundo e o horizonte aproximadamente na metade da tela, Nalu e Rosario estão enquadradas de corpo inteiro, com pouco espaço de teto, e com o horizonte mais alto que a metade do quadro (mesmo que não o enxergamos, esta é a impressão que

temos). Estes enquadramentos “apertados” são comuns durante *Mulher do Pai* (2017), o que demonstraria um desconforto de Nalu na vila que ela está.

Figura 8 – É estranho. Parece que ela ainda tá lá.



Fonte: *Mulher do Pai* (2017)

Figura 9 – A primeira vez que Ana encara – e é encarada – pela paisagem.



Fonte: *A Oeste do Fim do Mundo* (2014)

Já em *A Oeste do Fim do Mundo* (2014), Ana geralmente se encontra pequena na paisagem, sendo engolida pelas montanhas andinas cuja

grandiosidade é exacerbada em certos planos. Além de ser emoldurada constantemente, a personagem é também encolhida frente à majestosa paisagem que tira suas escolhas. Ana quer sair daquele remoto posto de gasolina, mas não consegue.

Outros procedimentos estéticos são interessantes de serem notados em ambos os filmes. *Mulher do Pai* (2017), apesar de apresentar a direção de fotografia mais distante de escolhas tradicionais da indústria cultural, traz, na sequência de maior conflito para a protagonista, onde a atuação de Maria Galant surpreende, a imagem do Sul que Ramil (2009) e Leenhardt (2002) evocam.

Figura 10 – Eu também queria que o Juan me levasse pra passear fora da vila.



Fonte: *Mulher do Pai* (2017)

Esta sequência demonstra o exímio trabalho de Heloísa Passos em *Mulher do Pai* (2017). Mesmo que se utilize de um *camera car* para acompanhar Nalu andando de bicicleta, a natural perspectiva da estrada atrás é

interrompida pela grossa neblina que é assumida como fundo, deixando a profundidade de campo mais rasa. A luz, pelas questões climáticas, é tão difusa que não produz sombras e resulta em um contraste suave. E, ainda que se achesse uma boiada no caminho de Nalu, o que Passos (2018) admitiu ter sido coincidência, a personagem é enquadrada entre os animais, eventualmente. Todas essas questões, somadas ao contra-plano dos cavaleiros vestidos com ponchos e os “campos cobertos de geada na luz branca da manhã” (RAMIL, 2009), trazem, narrativamente, o sentimento de não-pertencimento àquela paisagem que Nalu vive.

Alexandre Berra, além de repetidamente se utilizar de janelas e portas para emoldurar a paisagem e as personagens, em uma sequência se utiliza muito bem, também, da luz e da sombra para revelar e desvelar personagens, sem largar mão do procedimento de reenquadramento com janelas.

Figura 11 – ¿Como vas a hacer para irte?



Fonte: *A Oeste do Fim do Mundo* (2014)

Nesta sequência vemos a utilização de quatro fontes de luz. Uma vertical, superior, direta, filtrada e levemente difusa por sobre a mesa: pode ser resultado de um pendente com paredes brancas somadas a um filtro de difusão, assim como pode ser de um refletor de tungstênio, pela temperatura de cor ser de 3200K, somado a um filtro de difusão. Pelo desenho que se vê, da luz não vazar para as laterais da mesa, a fonte de luz é pontual e se utilizaram os bandores (*barn-doors*) do refletor ou a própria aba do pendente, produzindo assim o efeito de uma “saia” ao redor da fonte. A outra fonte de luz, que atinge a direita do quadro, para dar mais detalhe ao cenário, também é de tungstênio, pontual, dura e direta, frontal. A terceira fonte de luz é a luz prática, no meio do quadro, em frente à porta do casebre de Ana. Ela é pontual, dura, e também tem temperatura de 3200K. A quarta fonte de luz só é percebida quando Ana se aproxima da janela. Ela é lateral, direta (provavelmente filtrada), dura quando o objeto está próximo e difusa até Ana entrar totalmente na luz e funciona como ataque. Esse fator, de Ana ser atingida com uma luz difusa antes de entrar na luz dura nos entrega que, ao filtrar o refletor, alguma “sobra” de luz chegou à parede branca da casa e foi rebatida à cena.

Este é o desenho de luz para esta sequência. Assim que Ana entra na casa e se senta à mesa, a linha da janela que emoldurava ela do lado de fora, serve como um separador entre ela e Leon, do outro lado da mesa, além de Ana estar mais iluminada (e à direita do quadro) do que Leon. Assim que Leon sai, Ana fica sozinha, ainda na moldura da janela e, mesmo que não a estejamos vendo através da janela, como em outros momentos do filme, esse procedimento ainda está presente.

Pode-se então perceber que sintomas do Cinema Templado estão presentes em *Mulher do Pai* (2017), dirigido por Cristiane Oliveira e fotografado por Heloísa Passos e em *A Oeste do Fim do Mundo* (2014), dirigido por Paulo Nascimento e fotografado por Alexandre Berra. Desde citações diretas, como é o caso do plano dos cavaleiros em *Mulher do Pai* (2017), até citações indiretas e tratamentos cuidadosos da direção de fotografia com a paisagem dos filmes. Paisagem esta, diegética e personagem, pois estas histórias não poderiam ser contadas em outro lugar, mas também extra diegética e consequência de processos de produção (enquanto função em um projeto) e de coprodução internacional (enquanto situação institucional das obras).

Estes processos, portanto, impactam um ao outro. Primeiro, pois se a história precisa ser contada naquela fronteira, há uma necessidade de associação com produtoras da outra margem. Segundo, pois se há uma associação com tais produtoras, o território é parte do projeto desde as instâncias mais internas do processo criativo.

Em síntese, o território e a paisagem sempre estiveram presentes na construção imagética da direção de fotografia destas duas obras, mesmo que tal construção geralmente tenda à dramaturgia e à dramaticidade. Mesmo que exista uma luz conhecida como Luz Tropical Brasileira (LIMA, 2013), a construção da luz nos dois textos fílmicos aqui estudados não diz respeito à essa luz vertical, dura e com sombras profundas. Passos, em *Mulher do Pai* (2017), se utiliza da neblina e da luz suave que ela produz tanto em exteriores como interiores. Berra, em *A Oeste do Fim do Mundo* (2014), apesar de um contraste mais evidente, também não ilumina a cena seguindo os passos do que poderia ser chamado de “Luz Tropical Brasileira”. Ambos os fotógrafos se apropriam da paisagem enquanto causadora da luz nas cenas propostas.

Berra, em *A Oeste do Fim do Mundo* (2014), através do constante reenquadramento da cena e da paisagem reproduz, assim, um dos principais fundamentos da construção da paisagem: “a moldura corta e recorta, vence sozinha o infinito do mundo natural, faz recuar o excedente, a diversidade. O limite que ela impõe é indispensável à constituição de uma paisagem como tal” (CAUQUELIN, 2007, p.137).

Passos, em *Mulher do Pai* (2017), através do achatamento de planos e profundidade de campo rasa, tematiza a paisagem como uma barreira à personagem. Passos utilizou desde casas em planos “chapados” à neblina para tirar a noção de profundidade das cenas fotografadas.

Aqui cabe a nós retomarmos Moraes (2020) em sua metodologia de análise fotocinematográfica. A partir desta breve análise dos dois textos fílmicos, podemos compreender que, além das minúcias técnicas que compreendem os patamares da estrutura imagética, há de se ter uma visão macro das obras para nos aprofundarmos nos patamares da estrutura imagética. Como exemplo, tomemos o primeiro patamar (o que vejo) como ponto de partida.

Figura 12 – ¿Te vas a quedar acá sola? ¡Es un desierto eso!



Fonte: *A Oeste do Fim do Mundo* (2014)

Figura 13 – Sério? É só isso que divide? Pra mim parece a mesma coisa.



Fonte: *Mulher do Pai* (2017)

O que vejo diz respeito à altura da câmera (*plongée* quando está de cima para baixo, como na Figura 12, *contra-plongée* quando a câmera vê a cena de baixo para cima, como na Figura 13) mas também diz respeito à razão de ser daquele enquadramento. Na Figura 12, Ana está desamparada, enquadrada em um grande plano geral (como vejo) e sente-se menor frente ao

poder da paisagem pré-andina. Na Figura 13, Nalu chega ao Uruguai e realiza uma de suas vontades. Enquadrada em plano geral (como vejo), observa a paisagem que está para ser explorada. Estes dois patamares, além dos termos técnicos, dizem respeito ao ponto de vista que a história toma e à potencialidade narrativa de cada plano e cada enquadramento, como analisamos os dois textos fílmicos até aqui. O terceiro patamar diz respeito aos elementos formais e visuais que compõe aquele quadro, desde grão, ao *frame rate*, às linhas de perspectiva do plano.

Ao tematizarem o território e a paisagem de fronteira no seu pensamento imagético, e revelar a paisagem como personagem visual, ambas as obras apresentariam sintomas sobre a hipótese da possibilidade de categorização das obras. Esta característica seria mais um sintoma Didi-Hubermaniano deste processo transnacional que traduzimos da música, através de Ramil (2009) do que de fato, uma característica condicional à construção desta noção, de Cinema Templado. Para delinear nitidamente as características que fariam um filme um representante do Cinema Templado, deveríamos nos debruçar sobre um corpus fílmico consideravelmente mais extenso.

SEGUINDO A FRENTE FRIA, PAMPA A DENTRO E ATRAVÉS

Esta pesquisa, que dura quase dois anos, pretendeu, nestas breves páginas, se debruçar sobre materiais que tematizam um cinema transnacional no Sul do Sul. Ao nos debruçarmos sobre tais materiais, levantamos a hipótese de que existiria um processo de cinema transnacional entre o Rio Grande do Sul, o Uruguai e a Argentina. Este processo, que apelidamos carinhosamente de Cinema Templado, deveria transpassar por questões econômicas, por questões estéticas e por questões sociais. Econômicas pois, ao nos utilizarmos das coproduções internacionais como partes deste processo, estudamos os modelos de financiamento público brasileiro e a des-re-territorialização envolvida no processo de coprodução internacional. Estéticas, pois a paisagem, termo tão intimamente ligado ao território, foi enquadrada pelos diretores de fotografia que elencamos como os mais férteis dentre as oito obras do nosso corpus. E social pois, ao produzirem os filmes, os autores estão contribuindo com uma identidade ainda por ser formada; a identidade nacional não basta para estes filmes, e seria reducionista caso os chamássemos assim.

Enquadramos o cinema produzido no Rio Grande do Sul levando em conta os processos culturais de aproximação das culturas Templadas, que vem desde os anos 1990 (o disco de Ramil é de 1997). Formulamos a hipótese de que, se existe um processo de cinema transnacional, ele teria participação do Rio Grande do Sul, do Uruguai e da Argentina e que, em sua imagem trataria da paisagem e do território através de procedimentos autorais da direção de fotografia para ser categorizado como Cinema Templado.

No capítulo *De ningún lado del todo, de todos lados un poco*, percebemos que, apesar dos filmes indicarem que estávamos indo por um bom caminho, tematizando os processos de financiamento das coproduções internacionais, uma resposta contundente sobre o Cinema Templado, que tem como um dos pilares “A Estética do Frio”, de Ramil (2009), não viria somente de processos de produção, mas também de processos estéticos.

Para tanto, pela familiaridade com o tema, decidimos analisar a direção de fotografia e elencamos os dois filmes cujas escolhas nos pareciam as mais férteis para tal, emoldurando a paisagem e o território ativamente. Em

ambos os textos fílmicos, encontramos a paisagem e o território fronteiriço com forte presença visual, inclusive atuando como personagem e ativos na construção dramática.

Ao tematizarmos estes territórios, ainda pouco explorados, pretendemos engrossar a bibliografia sobre o cinema produzido no Rio Grande do Sul e buscar um novo pensamento sobre processos de produção relacionados a processos estéticos e análise fílmica, além de compreender a formação de identidade através de processos culturais na região Templada. Pela pouca disponibilidade de bibliografia sobre o cinema produzido no Sul do Brasil, ainda mais em situação de coprodução internacional, entendemos que esta breve pesquisa traz um novo horizonte a ser explorado.

A partir dessas análises entendemos que, ao buscarmos traços de um cinema transnacional no Sul do Sul, e ao levantarmos a hipótese de que existiria um conjunto de textos fílmicos que poderiam ser categorizados, e analisarmos o exíguo corpus fílmico, há um caminho promissor a ser traçado, frente às boas indicativas que tivemos destas breves análises. O Cinema Templado, enquanto categoria analítica, ainda é pouco fundamentado para tecermos uma conclusão definitiva sobre sua existência, mesmo que estas breves análises tenham apontado resultados positivos em direção à construção de tal categoria. Porém, para uma resposta contundente, deveríamos nos debruçar sobre mais textos fílmicos e os analisarmos buscando características em comum com o processo que aqui delimitamos, e que tais obras indicassem atributos para se tornarem parte de um processo coeso de cinema transnacional.

O melhor caminho a seguir, portanto, nos parece entender a presente pesquisa como uma primeira aproximação a tal processo, que, após as devidas explorações, tende a se demonstrar como um processo sólido, coeso e heterogêneo, além de se transformar em uma categoria analítica de referência.

O Cinema Templado segue com a função de questionar a própria identidade, através de narrativas do território e de aproximações aos países fronteiriços.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGENTINA. **Lei nº 17.741 de 14 de maio de 1968**. Disponível em: <<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/15000-19999/17938/norma.htm>>. Acesso em: 05 dez. 2020.

BENEDICT, Anderson. **Comunidades Imaginadas**: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

BRASIL. **Acordo de cooperação entre o Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), da República Argentina, e a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), da República Federativa do Brasil, para o fomento à coprodução de filmes de longa-metragem**. 2017. Disponível em: <<https://antigo.ancine.gov.br/sites/default/files/Protocolo%20INCAA-ANCINE-2017.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2021.

_____. **Decreto Nº3.054, de 07 de maio de 1999**. Acordo de co-produção cinematográfica entre o governo da República Federativa do Brasil e o governo da República Argentina. Disponível em: <<https://antigo.ancine.gov.br/legislacao/acordos-internacionais/acordos-bilaterais/argentina>>. Acesso em: 21 ago. 2021.

_____. **Decreto Nº 2.761, de 27 de agosto de 1998**. Promulga o Acordo Latino-Americano de Co-Produção Cinematográfica, assinado em Caracas em 11 de novembro de 1989. Disponível em: <https://antigo.ancine.gov.br/sites/default/files/conteudo/acordo_latino_america_no_co-producao.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2021.

_____. **Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991 – Lei Rouanet**. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm>. Acesso em: 18 abr. 2021.

_____. **Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993 – Lei do Audiovisual**. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8685.htm>. Acesso em: 18 abr. 2021.

_____. **Medida Provisória nº 2228.1/2001, de 06 de setembro de 2001**. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras

providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm>. Acesso em: 18 abr. 2021.

_____. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Agência Nacional do Cinema. **Listagem de Coproduções Internacionais 2005 a 2019**. Brasil: Ancine, 2020. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/excel/2412.xlsx>>. Acesso em: 05 dez. 2020.

_____. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Agência Nacional do Cinema. **Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição com Valores Captados através de Mecanismos de Incentivo e Fundo Setorial do Audiovisual - 1995 a 2019**. Brasil: Ancine, 2020. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/excel/2408.xlsx>>. Acesso em: 05 dez. 2020.

CALHADO, Cyntia Gomes; COSTA, Aline de Caldas (org.). **Cinematografia Expressão e Pensamento**. Curitiba: Appris, 2021.

CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

COPERTARI, Gabriela; SITNISKY, Carolina. **El Estado de las Cosas: Cine latinoamericano en el nuevo milenio**. Madrid: Iberoamericana, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013.

FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro, RJ: 7 Letras, 2003.

FREIRE, Miguel. **Uma Luz Brasileira: A Contribuição de Mario Carneiro**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006. Disponível em: <<https://www.direcaodefotografia.com/repositorio>>. Acesso em: 11 mar. 2022.

GUTFREIND, Cristiane Freitas e GERBASE, Carlos. **Cinema Gaúcho: diversidades e inovações**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE; Glauco. A Desterritorialização na Obra de Deleuze e Guattari. **GEOgraphia**, v. 4, n. 7, p. 7-22, 21 set. 2009.

HIGBEE, Will; LIM, Song Hwee. Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies. **Transnational Cinemas**, [S.L.], v. 1, n. 1, p. 7-21, jan. 2010. Intellect.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HIGSON, Andrew. **The Concept of National Cinema**. Screen, Oxford, Inglaterra, v. 30, n. 4, p. 36-47, 1989.

LIMA, Waldemar. Luz Tropical Brasileira. **Rebeca**: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, Online, v. 2 n. 1, p. 327-332, jan./jun. 2013 ISSN 2316-9230. DOI: <<https://doi.org/10.22475/rebeca.v2n1.304>>. Acesso em: 12 mar. 2022.

MARTINS, Maria Helena; CASA DE CULTURA MÁRIO QUINTANA; CENTRO DE ESTUDOS DE LITERATURA E PSICANÁLISE CYRO MARTINS (Orgs.). **Fronteiras culturais**: Brasil, Uruguai, Argentina. Porto Alegre, RS: Ateliê Editorial; Prefeitura de Porto Alegre, Administração Popular, Secretaria Municipal da Cultura: Centro de Estudos de Literatura e Psicanálise Cyro Martins, 2002.

MORAES, Maria Fernanda Riscali de Lima. **O cinema do diretor de fotografia**: traços estilísticos em Walter Carvalho. 2020. 253 páginas. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2020. Disponível em <<https://www.direcaodefotografia.com/repositorio>>. Acesso em: 06 set. 2021.

MOURA, Edgar. **50 anos luz, câmera e ação**. São Paulo (SP): SENAC, 2010. 5ª edição.

MÜLLER, Marcelo. Mulher do pai. **Papo de Cinema**, s/d. Disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/filmes/mulher-do-pai/>>. Acesso em: 05 set. 2021.

ORTEGA, Vicente Rodriguez. Identificando o Conceito de Cinema Transnacional. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, Sc: Argos, 2010. p. 67-90.

PASSOS, Heloísa. Entrevista Heloísa Passos, ABC: “Mulher Do Pai”. [Entrevista cedida a] Daniele Noronha. **Associação Brasileira de Cinematografia**, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://abcine.org.br/site/entrevista-heloisa-passos-abc/>. Acesso em: 11 mar. 2022.

RAMIL, Vitor. **A Estética do Frio**: conferência de Genebra. Pelotas: Satolep Livros, 2009.

URUGUAI. **Lei nº 18.284**, de 02 de junho de 2008. Disponível em: <<https://legislativo.parlamento.gub.uy/temporales/leytemp8198607.htm>>. Acesso em: 27 mar. 2021.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

DIÁRIO de um Novo Mundo. Direção de Paulo Nascimento. Porto Alegre: Accorde Filmes, Linha de Produção Cinema Comunicação e Imagem, Panda Filmes, 2005. 35mm, COR (94min).

INESES, Las. Direção de Pablo Jose Meza. Argentina: Cinematres S.R.L., 2019. Arquivo Digital, COR (73min).

LINHA Fria do Horizonte, A. Direção de Luciano Coelho. Curitiba: Projeto Olho Vivo, Canal Brasil, 2014. Arquivo digital, COR (98min).

MEU Mundial. Direção de Carlos Morelli. Uruguai: La Gota Cine, 2019. DCP, COR (102min03seg).

MULHER do Pai. Direção de Cristiane Oliveira. Porto Alegre: Okna Produções, 2017. DCP, COR (94min).

OESTE do Fim do Mundo, A. Direção de Paulo Nascimento. Porto Alegre: Accorde Filmes, 2013. COR (102min).

PROVA de Coragem. Direção de Roberto Gervitz. Porto Alegre: M. Schmiedt Produções, 2016. HD externo, COR (90min).

REUS. Direção de Alejandro Pi; Eduardo Piñero; Pablo Fernández. Uruguai: Sueko Films, 2013. COR (90min).

TERRA Vermelha, A. Direção de Diego Martinez Vignatti. Argentina: Trivial Media SRL, 2017. COR (100min).

ANEXOS

ANEXO A – TABELA “LISTAGEM DE COPRODUÇÕES INTERNACIONAIS”

Ano de Lançamento	Título	Direção	Gênero	Empresa Coprodutora Estrangeira	País da Empresa Coprodutora Estrangeira	Situação Patrimonial Brasileira	Data de Lançamento (em salas de exibição)	Distribuidora (em salas de exibição)	Máximo de Salas (em salas de exibição)	Salas no Lançamento (em salas de exibição)	Público (em salas de exibição)	Renda (R\$) (em salas de exibição)
2005	Diário de um Novo Mundo	Paulo Nascimento	Ficção	Costa Do Castelo Filmes; Clips Producciones S.A.	Portugal; Argentina	Majoritária	2/9/2005	Casablanca	7	7	12.685	67.809,00
2013	Reus	Alejandro Pi; Eduardo Piñero; Pablo Fernández	Ficção	Sueko Films	Uruguai	Minoritária	7/6/2013	Panda Filmes	1	1	37	374,00
2014	A Oeste do Fim do Mundo	Paulo Nascimento	Ficção	Bufo Films Srl	Argentina	Majoritária	28/8/2014	Espaço Filmes	16	16	4.780	58.339,37
2016	Prova de Coragem	Roberto Gervitz	Ficção	Coral Cine S.R.L	Uruguai	Majoritária	5/5/2016	Europa/Vinny filmes	60	60	12.147	167.481,20
2017	A Terra Vermelha	Diego Martinez Vignatti	Ficção	Trivial Media SRL	Argentina	Minoritária	29/6/2017	Imovision	6	6	1.621	23.140,46
2017	Mulher do Pai	Cristiane Oliveira	Ficção	Godelir S.A	Uruguai	Majoritária	22/6/2017	Vitrine Filmes	26	26	6.928	81.680,87
2019	Las Ineses	Pablo Jose Meza	Ficção	Cinematres S.R.L.	Argentina	Minoritária	14/2/2019	Okna Produções	10	10	897	10.802,00
2019	Meu Mundial	Carlos Morelli	Ficção	La Gota Cine; Pensa&Rocca Producciones S.R.L.; Maosol SA	Uruguai; Argentina; Uruguai	Minoritária	19/9/2019	Bretz Filmes	14	14	415	6.388,00

Fonte: BRASIL. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Agência Nacional do Cinema. Listagem de Coproduções Internacionais 2005 a 2019.

Brasil: Ancine, 2020. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/excel/2412.xlsx>>. Acesso em: 05 dez. 2020.

ANEXO B – TABELA “MECANISMOS DE INCENTIVO E FUNDO SETORIAL DO AUDIOVISUAL”

Ano de Lançamento	Título	Direção	Empresa Produtora Brasileira Majoritária	UF	Empresa Produtora Minoritária Brasileira	UF	Projeto de incentivo aprovado?	Art. 1º	Art. 1º A	Art. 3º A	FSA	Outras Fontes	Valor Total Captado/Contratados(R\$)
2005	Diário de um Novo Mundo	Paulo Nascimento	Accorde Filmes; Linha de Produção Cinema Comunicação e Imagem; Panda Filmes	RS; RS; RS	-	-	Sim	787.300,00	-	-	-	-	787.300,00
2013	Reus	Alejandro Pi; Eduardo Piñero; Pablo Fernández	Panda Filmes	RS	-	-	Sim	-	-	-	-	123.270,00	123.270,00
2014	A Oeste do Fim do Mundo	Paulo Nascimento	Accorde Filmes	RS	Panda Filmes	RS	Sim	250.000,00	370.000,00	-	-	-	620.000,00
2016	Prova de Coragem	Roberto Gervitz	M. Schmiedt Produções	RS	Globo Filmes; Maiomídia Comunicação; Telecine	RJ; RJ; RJ	Sim	79.738,00	1.118.489,33	887.439,18	1.000.000,00	-	3.085.666,51
2017	A Terra Vermelha	Diego Martinez Vignatti	Panda Filmes	RS	FM Produções	RJ	Não	-	-	-	667.200,00	-	667.200,00
2017	Mulher do Pai	Cristiane Oliveira	Okna Produções	RS	-	-	Não	-	-	-	1.221.701,48	-	1.221.701,48
2019	Las Ineses	Pablo Jose Meza	Cubo Filmes	RS	-	-	Sim	-	-	-	361.716,00	-	361.716,00
2019	Meu Mundial	Carlos Morelli	Panda Filmes	RS	-	-	Sim	-	-	-	439.667,00	-	439.667,00

Fonte: BRASIL. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Agência Nacional do Cinema. Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição com Valores Captados através de Mecanismos de Incentivo e Fundo Setorial do Audiovisual - 1995 a 2019. Brasil: Ancine, 2020. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/excel/2408.xlsx>>. Acesso em: 05 dez. 20