



Saneamento Básico: O Filme-dentro-do-filme e o Fazer Cinematográfico no Brasil¹

João Carlos BENTO FILHO²
Natália Mendes MAIA³
Universidade Federal do Ceará

Resumo

Saneamento Básico é um filme sobre como se produz filmes no país. Com roteiro e direção de Jorge Furtado, o longa metragem se utiliza da metalinguagem como elemento constituidor do humor e como ponto de partida para as críticas que se fazem aos esquemas de produção no país. O presente trabalho se presta a analisar as reflexões propostas no longa a partir da perspectiva do filme-dentro-do-filme.

Palavras-chave

Cinema; Metalinguagem; Filme-dentro-do-filme; Jorge Furtado; Saneamento Básico, o Filme.

Crise e Retomada

Com o fim da Ditadura Militar, em meados da década de 1980, um novo momento na produção cinematográfica brasileira parecia surgir. O fim da censura prévia dava a impressão de que a liberdade de se fazer cinema estava renascendo. Contudo, com o início da redemocratização, o primeiro presidente eleito, Fernando Collor de Melo, tomou medidas que frustraram as expectativas nessa concepção de cinema nacional.

Além de ter confiscado as reservas particulares, o presidente extinguiu a Embrafilme, estatal criada durante o regime militar encarregada da produção e distribuição de filme, o Concine (Conselho Nacional de Cinema), a Fundação do Cinema Brasileiro, o Ministério da Cultura, as leis de incentivo, a regulamentação do

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Graduação. 4º semestre do Curso de Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo do ICA-UFC, email: joacarlosbentofilho@gmail.com

³ Estudante de Graduação. 4º semestre do Curso de Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo do ICA-UFC, email: natmaia90@gmail.com



mercado e até mesmo os órgãos responsáveis pelos dados estatísticos do cinema brasileiro. Dessa maneira, torna-se praticamente impossível produzir cinema no Brasil. Apenas os documentários continuaram a ser produzidos, com o apoio de canais educativos. Para agravar ainda mais a situação, muitas salas de cinema foram fechadas, dando espaço para cassinos e igrejas evangélicas.

O fim da Embrafilme criou um período nebuloso para o cinema brasileiro. Somente as comédias de Xuxa e até de Fausto Silva, que fez um filme na linha das comédias infanto-juvenis e ingênuas, tiveram faturamento. Os Trapalhões viveram o luto do comediante Zacarias (Mauro Gonçalves), falecido em 1990, e a dissolução depois de outro luto, de Mussum (Antônio Carlos Bernardes Gomes), também ex-sambista, falecido em 1994, após a Copa dos EUA (FIGUEIREDO, 2005).

Com o fim do governo Collor, a produção brasileira, que quase chegou a zero, pôde retomar o seu ritmo. Isso se deu através de iniciativas como a criação, em 1992, da Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, no governo Itamar Franco, e a implantação, durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, de leis de incentivo como a Lei do Audiovisual e a Lei de Incentivo à Cultura (conhecida como Lei Rouanet), que prevê incentivos fiscais a empresas e pessoas que desejem investir em práticas e atividades culturais.

A partir de 1995, diante desses novos mecanismos de apoio à produção cinematográfica e de uma concepção neo-liberal de “cultura de mercado”, é que o cinema brasileiro começa a experimentar o período denominado de retomada, conseguindo aumentar o número efetivo de filmes e atingir o cenário mundial. O primeiro longa-metragem do período é *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati. Financiado parcialmente por recursos públicos, o filme encontrou muita dificuldade em sua exibição, devida à estrutura precária que cerca esse ramo do fazer cinematográfico no Brasil.

De qualquer forma, a partir dessas novas políticas, o cinema nacional foi adquirindo um novo status, adequando-se aos moldes industriais de produção e consumo, que tem por objetivo atingir um público cada vez mais amplo. Houve, necessário ressaltar, espaço para experimentações artísticas, mas a maioria delas termina por ter muita visibilidade diante dos esquemas mercadológicos. Alguns, no entanto, conseguem aliar os dois pólos – artístico e de mercado – mesmo que um prevaleça sobre o outro.

É o caso de *Central do Brasil* (1999), de Walter Salles, que recebeu duas indicações ao Oscar (Melhor Filme Estrangeiro e Melhor Atriz para Fernanda



Montenegro), além das premiações em festivais de arte que passaram a ser distribuídas a muitos filmes brasileiros, como *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles, premiado no Festival de Havana e indicado a quatro Oscars; e *Tropa de Elite* (2007) de José Padilha, agraciado com o Urso de Ouro no Festival de Berlim de 2008.

Em termos de públicos, esses dois últimos filmes, junto com *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, são bons exemplos da expressividade que o cinema brasileiro tem adquirido, conseguindo superar os preconceitos da população e se aprimorar em termos técnicos e estéticos. Em janeiro de 2009, *Se Eu Fosse Você 2*, de Daniel Filho, consegue ultrapassar a marca de 1 milhão de espectadores em uma semana, tornando-se a segunda maior arrecadação da história do cinema no Brasil, perdendo apenas para o norte-americano *Titanic* (1997), de James Cameron.

Sem querer emitir juízos de valor, o mais provável é que o uso de atores consagrados no país (Tony Ramos e Glória Pires) num enredo de fácil assimilação, aliado a um forte esquema de divulgação tenham sido os responsáveis pelo estrondoso sucesso do filme. São a esses artifícios que Jorge Furtado recorre, de certa maneira, para conseguir realizar *Saneamento Básico, o Filme*.

Furtado, a Casa de Cinema de Porto Alegre e Saneamento Básico, o Filme

Nascido em Porto Alegre, em 1959, Jorge Furtado iniciou sua carreira com curtas-metragens em 1984, realizando *Temporal*, extraído da obra de Luís Fernando Veríssimo. Essa curta foi produzida pela companhia cinematográfica Luz Produções, fundada por ele e jovens estudantes, entre eles a diretora Ana Luiza Azevedo. O grupo surgiu depois da experiência adquirida na produção de documentários para a televisão.

Seu próximo passo foi criar, em 1987, a Casa de Cinema de Porto Alegre. Contando com 11 realizadores, constituiu-se, de início, num espaço comum para a distribuição de filmes. Em 1991, a Casa de Cinema tornou-se uma produtora independente, que incentivava, prioritariamente, a realização de curtas-metragens.

Os cineastas gaúchos reunidos em torno do grupo, buscando uma forma de produzir que se distanciasse do eixo Rio-São Paulo, acabaram por desenvolver uma estética metalinguística que permeia várias de suas obras. “Questionar a própria arte e denunciar seus meios de produção são temas recorrentes e bastante utilizados pelos realizadores, como forma de surpreender o telespectador por meio da metalinguagem” (Masini, 2006).



O Dia em que Dorival Encarou a Guarda (1986), curta dirigido por Furtado em parceria com José Pedro Goulart, utiliza vários elementos que promovem a intertextualidade, mesclando histórias em quadrinhos e cenas de outros filmes na composição do enredo. *O Bochecha* (2002), de Ana Luiza Azevedo mostra a obsessão de uma violonista de levar um tapa e depois um beijo do marido, tal como ocorre nos melodramas. Cenas de filmes desse gênero permeiam a película, ilustrando o desejo da esposa.

Um dos exemplos mais emblemáticos é o do curta *O Sanduíche*, em que Jorge Furtado vai ao extremo dessa metalinguagem, construindo planos narrativos que não permitem ao espectador distinguir se o que os personagens falam é verdade ou ficção. Mesmo no final do curta, quando Furtado aparece junto da platéia que assistia às gravações do próprio curta, ele parece manipular os depoimentos dos espectadores, como se estivesse dirigindo-os.

A recorrência da metalinguagem nas obras dos cineastas da Casa de Cinema de Porto Alegre fez com que eles recebessem críticas acerca da superficialidade com que o tema é, muitas vezes, tratado e de um egocentrismo muito acentuado, que os faria considerar a produção cinematográfica um assunto tão importante que deveria ser constantemente abordado.

O filme tomado como objeto desse estudo é todo estruturado em torno dessa perspectiva metalinguística. Antes dele, Furtado atuou como roteirista de minisséries de TV e filmes. *Memorial de Maria Moura* (1994), *A Comédia da Vida Privada* (1995), *Caramuru – A Invenção do Brasil* (2001), *Lisbela e o Prisioneiro* (2003) e *O Coronel e o Lobisomem* (2005) são alguns de seus trabalhos nessa área. Enquanto diretor e roteirista, é necessário ressaltar o curta *Ilha das Flores* (1989), premiado no Festival de Berlim e considerado um divisor de águas na produção gaúcha.

Sua carreira com longas-metragens teve início em 2002, com *Houve uma Vez Dois Verões*. Em seguida, vieram *O Homem que Copiava* (2003), *Meu Tio Matou um Cara* (2004) e *Saneamento Básico, o Filme* (2007). A história deste se desenvolve na fictícia cidade de origem italiana chamada Linha Cristal. Os moradores do povoado discutem sobre a construção de uma fossa, com o objetivo de solucionar os problemas de saneamento básico da cidade. Uma pequena comissão é formada para requerer a verba que daria início às obras à prefeitura. No entanto, Marina (Fernanda Torres) e Joaquim (Wagner Moura) descobrem que o dinheiro destinado a esse fim não poderia



ser liberado, mas que existia uma verba de R\$ 10 mil para a realização de um filme de ficção.

Mesmo sem saber do que se tratava ao certo, Marina e Joaquim decidem aceitar o desafio, pretendendo realizar um filme de baixíssimo orçamento e utilizar a maioria do dinheiro na construção da fossa. Dessa forma, com uma noção bastante intuitiva e contando com Silene (Camila Pitanga) e Fabrício (Bruno Garcia), eles produzem o curta *O Monstro da Fossa* (mais tarde chamado de *O Monstro do Fosso*). No entanto, seus conhecimentos técnicos limitados fazem com que eles recorram a Zico (Lázaro Ramos), que trabalhava numa empresa de filmagens e possuía conhecimentos mínimos para a feitura do filme, dando-lhe um ar mais profissional e menos familiar.

Ao elenco do filme (*Saneamento Básico* e não *O Monstro do Fosso*), somam-se Tônico Pereira e Paulo José, interpretando os amigos italianos de longa data que vivem em constante rivalidade, Antônio e Otaviano, respectivamente. Há ainda, Janaina Kremer, que interpreta a funcionária pública Marcela. Os oito personagens são estruturados de acordo com os arquétipos da comédia Dell'Arte italiana⁴. As influências dessa vertente teatral podem ser encontradas também na escolha do cenário, a fria serra gaúcha, em oposição às locações em praias, sertão ou favela que se cristalizaram nas produções brasileiras. Apesar de pertinente, esse fator não é o mais interessante do desenvolvimento deste trabalho. Cabe-nos explorar a composição do enredo através da metalinguagem presente na realização de *O Monstro do Fosso*.

O Filme-dentro-do-filme

Christian Metz, em seu livro *A Significação do Cinema*, propõe o termo “construção em abismo”, retirado da linguagem e ciência heráldica, que se refere a quando se reproduz, em tamanho menor, um brasão dentro do outro. Ou seja, o termo está relacionado ao desdobramento de uma obra dentro de outra. Um romance dentro de um romance, um quadro dentro de um quadro, um filme dentro de um filme.

Referindo-se a *8 ½* de Fellini, Metz afirma que:

Não temos apenas um filme sobre o cinema, mas um filme sobre um filme que, ele também, teria tratado do cinema; não apenas um filme sobre um cineasta, mas um filme

⁴ Forma de teatro popular improvisado que se iniciou na Itália, no século XV e se desenvolveu, posteriormente, na França, mantendo-se popular até o século XVIII. Surgiu como uma forma de oposição à “Comédia Erudita” italiana.



sobre um cineasta que reflete ele próprio sobre seu filme. Uma coisa é mostrar, num filme, um segundo filme cujo assunto tem pouca ou nenhuma relação com o do primeiro; outra é falar, num filme, *desse mesmo filme* sendo feito (METZ, 1972).

Em *Saneamento Básico, o Filme* o desdobramento do filme em si mesmo é o principal elemento narrativo. Mesmo que o processo não se dê do mesmo modo que no 8 ½ de Fellini, é possível vislumbrar esse jogo metalinguístico desde a consonância entre o nome do longa e a temática abordada no filme-dentro-do-filme. Sem querer tomar as questões políticas em primeiro plano, mesmo porque elas não são o principal assunto do filme, Furtado consegue discuti-las no momento em que desdobra o filme em si mesmo.

Este desdobramento, sim, representa o fio narrativo do filme, o conflito a ser trabalhado. *Saneamento Básico*, que em primeira vista se propõe a tratar das questões que afligem os personagens, na verdade trata das questões que concernem à produção cinematográfica, criando um sentido duplo entre o título do filme e as discussões que ele propõe, como se o ato de sanear fosse uma urgência não só no plano material da vida das pessoas, mas também em todo o conjunto de representações que permeia essa vida.

A metalinguagem está presente também em outras obras de Furtado. *Meu tio matou um cara* (2004) e *O homem que copiava* (2003) já tratavam, de certo modo, “da arte de contar histórias, xerocopiando referências, remontando cenas de memória e investindo no hipertexto” (Hessel, 2007). Entretanto, o longa metragem aqui analisado foi o que mais recorreu a essa perspectiva do filme-dentro-do-filme, fato que pode ser constatado sob diversos aspectos.

Logo nos primeiros momentos do filme, uma narração em *off* da atriz Fernanda Torres dá a impressão de que se trata de uma fala direcionada para o público espectador, quando na verdade era parte do diálogo que a personagem vivida por ela travava com os moradores da comunidade acerca da construção da fossa. O diretor joga com a ambigüidade da cena, proporcionada pela tela escura, para começar a construir o ambiente em que o longa irá se desenvolver, dando o indicativo que os recursos metalinguísticos serão recorrentes em toda a obra.

A elaboração do roteiro é outra questão abordada no filme. Até que as filmagens tenham início, Marina é constantemente interpelada por Joaquim, curioso a respeito do modo como as informações escritas serão transpostas para o plano visual. Hugo Moss, em seu manual de formatação do roteiro, diz que



o erro Número Um de todos os roteiristas no mundo (...) é de escrever e descrever demais, de encher seus roteiros com informação que o espectador não precisa ou jamais conseguiria entender. As únicas informações que se deve escrever na ação/descrição do seu roteiro são as que são fundamentais para avançar a história e revelar seus personagens. Ou seja, o que acontece visualmente. (Moss, 2002: 15).

O roteiro é, portanto, essencialmente visual e o modo intuitivo de que Marina se utiliza na elaboração de “O monstro do fosso” é o que lhe impede de conseguir traduzir em signos imagéticos aquilo que é concernente a outros sentidos, como o olfato, ou que não possui representação concreta, como é o caso dos pensamentos de Silene acerca de um barulho que ouve na floresta. A solução encontrada foi fazer a personagem expor verbalmente seu pensamento. “Deve ter sido apenas um bicho inofensivo”, ela diz, em determinada cena de “O Monstro do Fosso”. Dessa forma, Marina conseguiu tornar a informação inteligível para o espectador.

Outro ponto interessante abordado diz respeito à delimitação dos gêneros dentro do cinema. O edital para a produção do filme exigia que fosse produzida uma obra de ficção. Como desconheciam o assunto por completo e não conseguiram informações consistentes, Marina e Joaquim, movidos pelo senso comum, terminam por produzir um filme sobre um monstro, apropriando-se dos recursos narrativos usados largamente no cinema norte-americano, que parece ser a fonte indireta de todas as decisões tomadas no sentido de construir o filme, desde o roteiro às tomadas de câmera.

Essa dificuldade em identificar o estilo narrativo remete ao problema que se tem no país de considerar o cinema brasileiro um gênero e não um conjunto de produções de naturezas variadas. Essa concepção parece estar mudando. Em entrevista à revista eletrônica *Terra Magazine* em 02 de junho de 2008, Furtado afirmou que o cinema brasileiro estava deixando de ser encarado como um gênero, por causa da diversidade de produções que estavam sendo feitas nos últimos anos. No entanto, ainda não era capaz de atingir o grande público, simplesmente porque ele não se interessava pela produção nacional, revelando a proporção em que a sensibilidade do espectador está atrelada ao esquema de produção norte-americano. É essa sensibilidade que se converte em intuição e é transformada em filme pelos moradores da Linha Cristal.

Antes de tratarmos dos pontos que concernem à produção em si, precisamos ressaltar outro aspecto metalingüístico. Zico seria a corporificação do próprio Furtado dentro do filme. O cineasta que reflete sobre seu próprio filme, papel que dividiria com Marina. O personagem de Lázaro Ramos é responsável por organizar a produção que se dava em moldes caseiros e dar-lhe um ar “industrial”. Ele é o detentor dos



conhecimentos, mesmo que superficiais, na área de cinematográfica, que vão da iluminação à interpretação e montagem do filme; e sente que poderia ter mais sucesso fora daquele fim de mundo, onde o cinema é dominado pela indústria cinematográfica porto alegreense.

O discurso que Zico realiza na estreia do filme, em que fala o quão importante era saber que se podia fazer cinema sem ter que ir a Porto Alegre, lembra as razões do surgimento da Casa de Cinema de Porto Alegre, cujo objetivo era funcionar como uma alternativa à produção centralizada no Rio de Janeiro e São Paulo e conseguir meios de evitar o esvaziamento da produção audiovisual do país, que vivia seus momentos de crise na produção cinematográfica.

Os Incentivos Fiscais e a Captação de Recursos

No tocante ao fazer cinematográfico, o financiamento da produção é uma das questões mais enfocadas no filme. Constantemente, os personagens indagam “como um país que não tem nem esgoto, pode investir em cinema?”. A questão suscita o debate em torno da burocracia que envolve as leis de incentivo fiscal destinadas à produção audiovisual que pagam o filme antes que ele seja exibido.

A lei do Audiovisual surgiu com a proposta de tirar o cinema nacional do estado de estagnação em que ele se encontrava após o fim da Embrafilme. Através dela, as empresas financiadoras podem investir nos filmes uma determinada quantia do imposto de renda que seria descontado, recebendo publicidade como contrapartida. Vinculadas a esse propósito, as empresas passaram a procurar pelas melhores oportunidades de tornar sua marca visível. “Criou-se assim uma seletividade baseada mais em noções de *marketing*/retorno de imagem do que de hipotéticos méritos estéticos ou de importância social” (Baptista&Mascarello, 2008).

Os produtores precisam submeter o filme às necessidades e exigências do mercado, tendo que preocupar-se com a melhor forma de inserir a empresa dentro da obra e conceder retorno ao investidor. Essa preocupação é retratada numa das cenas mais cômicas de Saneamento Básico, quando Silene, alertada sobre o fato de ter esquecido a etiqueta presa à roupa, retira-a e joga no chão. Desta forma, Fabrício pode correr com a câmera e filmar a logomarca da fictícia. Essa preocupação é retratada numa das cenas mais cômicas de Saneamento Básico, quando Silene, alertada sobre o



fato de ter esquecido a etiqueta presa à roupa, retira-a e joga no chão. loja “Só Lindezas”, uma das patrocinadoras do filme.

Retomando a questão exposta acima, sobre a existência de uma verba específica para a produção audiovisual, enquanto outros aspectos da vida social carecem de recursos, Furtado promove o debate sobre o que é de primeira necessidade para o povo brasileiro. Pode um país investir em cultura se ele nem ao menos possui a infra-estrutura básica para oferecer uma vida de condições dignas para a população? A cultura pode ser preterida em favor do saneamento? E o saneamento vai ser posto em prática se os recursos destinados à cultura forem empregados nesse fim?

O filme mostra que não. O ideal seria que as duas áreas fossem contempladas simultaneamente, mas a cultura não pode ser considerada uma necessidade suplementar. O gasto de “O monstro do fosso” acaba sendo bem maior que o planejado e os personagens vão se envolvendo, se deslumbrando com a produção daquele filme ao ponto de relegar a segundo plano o problema que eles queriam resolver. No entanto, os conflitos são resolvidos, a partir de uma capacidade do cinema defendida por Furtado no filme: a de não ser a solução dos problemas, mas de fazer parte dela.

Considerações Finais: o Cinema como elemento catalisador

Os dramas dos personagens encontram seu desfecho a partir da presença do cinema em suas vidas. Marina, que escreve e dirige o filme e o faz para descobrir a origem das micoses de seu marido, consegue resolver seus conflitos com Joaquim e instaurar uma relação mais harmoniosa com ele. Além disso, o cinema faz com que ela se reaproxime de seu pai.

A fossa não foi concluída, mas o filme conseguiu divulgar a região e levar turistas para lá, fazendo com que o capital girasse dentro de Linha Cristal e que houvesse um relativo crescimento da região. Os personagens conseguem ou ao menos vislumbram a possibilidade de investimento em seus projetos pessoais. Descompromissado, o filme produzido pelos moradores da região consegue promover uma série de melhorias em vários aspectos.

O que Furtado defende é que o cinema deve estar livre do engajamento que geralmente figura nos filmes brasileiros que se consagram no exterior e que é responsável pelo delineamento daquilo que se chama de gênero “cinema brasileiro”, um engajamento marcado pela estética da miséria e da violência, que atende mais ao



propósito de vender uma cultura marcada por traços peculiares e facilmente distinguíveis do que para realizar algum tipo mudança da realidade social.

No momento em que não toma essas questões como foco, o cinema, de acordo com Furtado, adquire a capacidade de sensibilizar e alertar o espectador sobre todo o contexto que cerca aquela produção, tornando mais fácil o processo de apreensão dos signos que compõem o extra-campo. Liberto do esquema de produção do Sudeste, o cinema seria capaz de catalisar uma série de transformações e cumprir seu papel, enquanto mecanismo cultural, de promover mudanças no âmbito social.

No momento em que desdobra o filme em si mesmo, Furtado consegue lançar luz sobre quais as áreas básicas da vida social humana que merecem atenção, que são carentes de investimento. Para isso, no entanto, ele não precisa se utilizar do modelo de denunciamento tão corrente no cinema nacional, que parece buscar soluções pelo choque. No momento que o filme reflete a si mesmo, as questões, mesmo que mais camufladas, conseguem de igual forma suscitar o poder de reflexão do espectador.



Referências Bibliográficas:

BAPTISTA, Mauro & MASCARELLO, Fernando (orgs.). *Cinema Mundial Contemporâneo*. Editora Papyrus, 2008.

EINCHENBERG, Fernando. Jorge Furtado: “O cinema está numa sinuca de bico”. **Terra Magazine**, Paris, 2 de junho de 2008. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI2920136-EI6782,00.html>>. Acesso em 18/06/2009.

FIGUEIREDO, Alexandre. Cinema Brasileiro nos Anos 90: Crise e Retomada. Disponível em: <http://br.geocities.com/adeusanosnoventa/crise_cinema.htm>. Acesso em 16/06/2009.

HESSEL, Marcelo. Saneamento Básico – O Filme: Com um filme dentro de outro, Jorge Furtado realiza a(s) comédia(s) do ano. **Omelete**, 19 de julho de 2007. Disponível em: <http://www.omelete.com.br/cine/100006855/Saneamento_Basico___O_Filme.aspx>. Acesso em 15/06/2009.

MASINI, Fernando. As aventuras da Casa de Cinema. **Trópico**, 13 de junho de 2006. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2751,1.shl>>. Acesso em 07/07/2009.

METZ, Christian. *A Significação do Cinema*. Perspectiva, São Paulo, 1972.

MOSS, Hugo. *Como Formatar Seu Roteiro: um pequeno guia de Master Scenes*. AEROPLANO, Rio de Janeiro, 2002.