

As coproduções de Karim Aïnouz na França: Circulação e recepção de *Madame Satã* e *O céu de Suely*

Por Belisa Figueiró*

Resumo: Este artigo analisa a aproximação do cineasta Karim Aïnouz com o diretor Walter Salles e a produtora Videofilmes, buscando averiguar em que medida eles foram determinantes para a realização dos filmes *Madame Satã* e *O céu de Suely* com coprodutores franceses, estimulando sua carreira internacional. Da mesma forma, examina a distribuição e a recepção francesas dos dois longas-metragens e quais associações foram estabelecidas pela imprensa da França com *Central do Brasil* e *Abril despedaçado*, dirigidos por Salles com sócios franceses.

Palavras-chave: cinema brasileiro, coprodução cinematográfica, Karim Aïnouz, França, indústria cinematográfica.

Las coproducciones de Karim Aïnouz en Francia: circulación y recepción de *Madame Satã* y *O céu de Suely*

Resumen: Este artículo se propone analizar la relación del cineasta Karim Aïnouz con el director Walter Salles y su productora Videofilmes, para así examinar en qué medida la misma fue determinante para la realización de *Madame Satã* y *O céu de Suely* con coprodutores franceses, estimulando su carrera internacional. Al mismo tiempo, indaga en torno la distribución y la recepción de estas películas en Francia, como así también sobre las asociaciones que fueron establecidas por parte de la prensa francesa entre estos largometrajes y *Central do Brasil* y *Abril despedaçado*, ambos dirigidos por Salles con socios franceses.

Palabras clave: cine brasileño, coproducción cinematográfica, Karim Aïnouz, Francia, industria del cine.

Karim Aïnouz's coproductions in France: distribution and reception of *Madame Satã* and *O céu de Suely*

Abstract: This article analyzes the relationship between filmmaker Karim Aïnouz and director Walter Salles, owner of Videofilmes production company, in order to analyze how Salles stimulated Aïnouz's international career by supporting the production of *Madame Satã* and *O céu de Suely*, as well as the connection with French co-producers. Likewise, the article examines the distribution and reception of these feature films in France, as well as the

associations established by the French press between Aïnouz's movies and Salles' *Central do Brasil* and *Abril despedaçado*, which were also made with French partners.

Key words: brazilian cinema, film co-production, Karim Aïnouz, France, film industry.

Introdução

A aproximação cinematográfica oficial entre o Brasil e a França data de 1969, quando foi assinado o primeiro acordo de coprodução entre os dois países. Antes disso, porém, produtores e cineastas brasileiros e franceses já haviam realizado em conjunto alguns longas-metragens que não ficaram restritos aos seus territórios, e o primeiro filme que melhor reverberou nas telas internacionais foi *Orfeu negro*. A obra é uma coprodução majoritária francesa com participação do Brasil e da Itália, dirigida pelo francês Marcel Camus e lançada em 1959, ou seja, dez anos antes daquele documento que formalizou o início de uma política entre os dois governos, voltada para amparar a produção dos novos filmes que seriam feitos nas décadas seguintes.

De lá para cá, o Brasil ratificou o documento com a França outras três vezes, tentando atualizar a legislação para melhor abarcar as mudanças inerentes às próprias dinâmicas do cinema e do audiovisual, e permitir que essa aliança seja benéfica para os dois lados, buscando inclusive estimular uma constância maior de novas coproduções a partir de um ambiente regulatório mais moderno. Na prática, porém, o que se verifica é que, embora o acordo de coprodução tenha ficado mais atrativo depois daquele primeiro texto, a efetiva aproximação entre os realizadores brasileiros e franceses não se deu de forma expressiva e ainda depende de fatores para além das políticas cinematográficas aplicadas.

Esta pesquisa se debruçou sobre as coproduções franco-brasileiras nas quais o Brasil figura como o sócio majoritário e que foram lançadas nas salas comerciais francesas entre os anos de 1998 e 2014. Tal período de análise foi determinado a partir da primeira coprodução que estreou na França desde o fim da Embrafilme —em 1990—, e se estende até o fim dos primeiros cinco anos de atuação do Prêmio de Apoio à Distribuição do Programa Cinema do Brasil. Nesse escopo, a primeira obra que apareceu na listagem do Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC), a autoridade cinematográfica francesa, foi *Central do Brasil*, do diretor Walter Salles e com produção majoritária da Videofilmes. Nos anos seguintes, foram encontradas apenas outras 13 coproduções oficialmente chanceladas como nacionais pela Agência Nacional do Cinema (Ancine), ou pelo CNC.¹

Pela análise aplicada com base em entrevistas e nos dados franceses e brasileiros, foi possível aferir que, nos anos posteriores a esse primeiro filme realizado entre a Videofilmes (produtora de Walter Salles) e os sócios franceses, houve uma retomada das coproduções franco-brasileiras, verificada especialmente nos filmes seguintes de Salles e nos primeiros longas-metragens dirigidos por seus antigos colaboradores.

O presente artigo se centra fundamentalmente em como essa aproximação teve reflexos diretos e indiretos na obra do cineasta brasileiro Karim Aïnouz, analisando a coprodução franco-brasileira, a circulação e a recepção francesas dos seus dois primeiros longas-metragens como diretor —*Madame Satã* e *O céu de Suely*—, após ter sido corroteirista de Walter Salles em *Abril despedaçado*.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES, Brasil). Código de Financiamento 001.

² Tradução nossa. Do original: “Para los realizadores europeos la coproducción es importante

Por que coproduzir?

Antes de adentrarmos especificamente em tal objeto, é importante ressaltar que a realização de uma produção cinematográfica de longa-metragem inicia-se com o desenvolvimento do argumento do filme e também do projeto que abarcará todo o processo de financiamento e as etapas de roteirização, pré-produção, filmagem, montagem, finalização e comercialização. O detalhamento de cada uma dessas fases e a estimativa de prazos e de recursos humanos e financeiros dispendidos proporcionará um plano de trabalho mais assertivo, assim como em qualquer outra atividade econômica ou serviço que demanda uma obra de longa duração. No caso dos filmes, a precisão do roteiro e do projeto poderá ser decisiva inclusive para persuadir novos e potenciais sócios para compor a equipe ou investir recursos na produção. Para as coproduções internacionais, essa parceria —baseada na construção de uma confiança mútua, nos objetivos em comum e nas fontes de recursos disponíveis— não é decisiva apenas para o sucesso do projeto, mas principalmente para alavancar a sua própria implementação.

A cooperação entre coprodutores cinematográficos, portanto, é uma possibilidade que reúne benefícios financeiros e criativos, diluindo as responsabilidades para cada empresa produtora e potencializando o alcance do filme. Com o intuito de esclarecer a base do conceito de coprodução internacional, buscamos inicialmente os fundamentos de Thomas H. Guback, um dos primeiros pesquisadores a se debruçar sobre o tema. Em 1980, ele já nos explicava que a constituição de uma coprodução internacional implica a reunião de contribuições técnicas e artísticas de dois ou mais países conforme os critérios estabelecidos pelos acordos bilaterais ou multilaterais, e com a aprovação dos respectivos governos. Nas últimas décadas, as coproduções cinematográficas também foram realizadas fora do âmbito de um acordo, mas aqui nos dedicaremos apenas àquelas oficialmente chanceladas.

Nas palavras de Guback:

Para os realizadores europeus, a coprodução é importante por muitas razões. Ao ampliar a base de investimentos financeiros no filme, assegura dois (ou mais) mercados internos onde não serão aplicadas as taxas de importação e nos quais a obra será considerada “nacional” para ser incluída dentro da cota de tela obrigatória. [...] Ao ser declarada “nacional” em ambos, será elegível para beneficiar-se dos subsídios à coprodução (Guback, 1980: 377).²

Os coprodutores considerados majoritários são aqueles que detêm um percentual patrimonial superior aos dos produtores minoritários do mesmo filme. No caso dos filmes de Karim Aïnouz aqui analisados, o Brasil possui a parte majoritária e as obras foram realizadas quando o acordo oficial de coprodução previa um máximo de 70% para o sócio principal e ao menos 30% do coprodutor minoritário. Em outras palavras, coube à produtora brasileira arcar com a maior porcentagem das responsabilidades financeiras, artísticas e técnicas; os produtores da França, por sua vez, se encarregaram de uma parte menor, mas, ainda assim, os filmes foram considerados oficialmente franceses, podendo acessar os subsídios locais e as cotas de tela naquele país.

A coprodução franco-brasileira, portanto, é potencialmente benéfica não apenas para que os produtores possam concretizar um projeto de escala mais internacional sob o ponto de vista orçamentário, ampliando as fontes de financiamento, mas principalmente porque o filme poderá alcançar os mercados francês e europeu de forma um pouco mais assertiva do que se fosse somente uma obra brasileira.

² Tradução nossa. Do original: “Para los realizadores europeos la coproducción es importante por muy diversas razones. Al ampliar la base de las inversiones financieras en una película, asegura para ella dos (o más) mercados internos en los cuales no se aplicarán las cuotas de importación y en los que será considerada como “nacional” para ser incluida dentro de la cuota obligatoria de pantalla. Otra ventaja radica en la base dual sobre la cual podrá calcularse la subvención. Si los países en producción disponen de tal sistema la película, al ser declarada “nacional” en ambos, será elegible para beneficiarse de dos subsidios a la coproducción”.

Pelo levantamento realizado ao longo deste estudo, foi possível verificar que a Videofilmes e o diretor Walter Salles reabriram as portas da França para os brasileiros a partir do sucesso de público e crítica de *Central do Brasil* (1998) entre os franceses. Nos anos seguintes a esse lançamento, o mesmo cineasta realizou a sua segunda coprodução com sócios da França: *Abril despedaçado* (2002). Pouco depois, quatro das subseqüentes coproduções com a França foram realizadas por diretores que tinham justamente colaborado nesses dois filmes.

Marcos Bernstein havia sido roteirista de *Central do Brasil* e dirigiu os seus dois primeiros filmes com sócios franceses: *O outro lado da rua* (lançado na França em 2006) e *Meu pé de laranja lima* (2013). A produtora brasileira, no entanto, foi a Pássaro Films. Karim Aïnouz, por sua vez, havia sido roteirista de *Abril despedaçado* e realizou os seus longas-metragens por meio da mesma Videofilmes e em coprodução franco-brasileira: *Madame Satã* (2003) e *O céu de Suely* (2007).

A avaliação dos dados sobre a produtora Videofilmes demonstrou primeiramente que, além de ter um coprodutor francês em quatro dos seus sete filmes lançados na França (57%), os realizadores da empresa também contaram com distribuidoras importantes, capazes de impulsionar a estreia de seus filmes, resultando em um maior número de cópias, sessões e ingressos vendidos. Ou seja, elas foram determinantes para materializar e estimular esses lançamentos.

Uma das conclusões desta pesquisa foi que o diferencial da Videofilmes está diretamente relacionado ao êxito de *Central do Brasil* nas salas de cinema francesas, refletindo-se na continuidade das relações muito próximas entre a empresa brasileira, os coprodutores e os distribuidores franceses. Na opinião de Mauricio Andrade Ramos —produtor da Videofilmes na época e entrevistado por esta pesquisadora—,³ “a porteira claramente foi aberta” para

³ A entrevista com o produtor Mauricio Andrade Ramos foi realizada na sede da Spcine, em São Paulo, no dia 16 de fevereiro de 2016.

novas coproduções após os números positivos de bilheteria e a ótima recepção da crítica francesa (Ramos, 2016).

Coproduções Brasil - França (1998-2014). Lançamento Francês (FR)

FILME	ANO FR	DIRETOR(A)	PRODUTORA BR	COPRODUTORA FR	DISTRIBUIDORA FR
Central do Brasil	1998	Walter Salles	Videofilmes	Mact Productions	StudioCanal / Mars Distribution
Coração iluminado	1999	Hector Babenco	HB Filmes	Flach Film	Les Films de L'Atalante
Abril despedaçado	2003	Walter Salles	Videofilmes	Haut et Court / Bac Films Distribution	StudioCanal / Mars Distribution
Madame Satã	2003	Karim Aïnouz	Videofilmes	Wild Bunch / StudioCanal / Dominant 7	StudioCanal / Mars Distribution
Quase dois irmãos	2005	Lúcia Murat	Taiga Filmes	TS Productions	Albares Productions
O diabo a quatro	2006	Alice de Andrade	Tambellini Filmes	Les Films de l'Après-Midi / Acacia Film Productions	Cinéma Public Films
O outro lado da rua	2006	Marcos Bernstein	Pássaro Filmes	Arte France Cinéma / Pássaro Filmes / Escazal Films	Jangada Distribution
O céu de Suely	2007	Karim Aïnouz	Videofilmes	Celluloid Dreams Productions	Diaphana Films
Mutum	2009	Sandra Kogut	Tambellini Filmes	Gloria Films Production	Pierre Grise Films
Última parada 174	2009	Bruno Barreto	RPJ Produtores Associados	Mact Productions	Océan Films Distribution
Os famosos e os duendes da morte	2011	Esmir Filho	Dezenove Som e Imagens	Urban Distribution International / Warner Bros (France)	Solaris Distribution
Histórias que só existem quando lembradas	2012	Julia Murat	Taiga Filmes	Movie Partners in Motion Film	Bodega Films
Meu pé de laranja lima	2013	Marcos Bernstein	Pássaro Filmes	Pássaro Filmes / Escazal Films	Distrib Films
Era uma vez eu Verônica	2014	Marcelo Gomes	Rec Produtores Associados / Dezenove Som e Imagens	Urban Factory	Urban Distribution International

Madame Satã

A primeira coprodução internacional assinada pelo então jovem cineasta Karim Aïnouz foi *Madame Satã*. Além da Videofilmes, constam nos créditos a coprodução da Wild Bunch, da StudioCanal e da Dominant 7, bem como a distribuição da francesa Mars Distribution.

O filme foi apresentado ao mundo durante o Festival de Cannes de 2002, na mostra Un Certain Regard, a segunda mais importante depois da competição principal. Naquela mesma edição do festival, *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) também havia sido exibido, porém fora de concurso e sem ter coprodução franco-brasileira oficialmente.

O lançamento nas salas francesas não aconteceu naquele mesmo ano, tal como ocorreria se fosse um filme majoritariamente francês. A estreia no circuito comercial foi marcada para 13 de agosto de 2003, um ano e três meses depois daquela *première cannoise*. Os resultados, no entanto, se mostraram bem positivos. Com suas 30 cópias, o filme vendeu 18.262 ingressos e entrou para a lista dos 20 maiores públicos de filmes brasileiros lançados na França, ficando na 13ª posição do *ranking* apresentado nesta pesquisa.⁴

Madame Satã é estrelado por Lázaro Ramos, em seu primeiro papel como protagonista e incipiente na carreira de ator de cinema. A trama se passa no Rio de Janeiro, com epicentro no bairro da Lapa, e conta a história de João Francisco dos Santos antes de se tornar um dos mitos artísticos cariocas da primeira metade do século XX. Além de mostrar a sua saga até conquistar o estrelato —com todas as dificuldades que um homem negro, homossexual, pobre e marginalizado sofria, sem deixar de ser malandro em diversas ocasiões—, o filme também faz um retrato bastante local do ambiente boêmio,

⁴ Esta comparação foi realizada a partir dos dados de todos os longas-metragens brasileiros que estrearam na França entre 1998 e 2014, incluindo os que são uma coprodução franco-brasileira e os que não têm qualquer participação francesa (Figueiró, 2018: 138).

sem qualquer comparação explicitamente demarcada com outras regiões semelhantes ao redor do mundo, muito menos da França e seus resquícios culturais.

Nos jornais e revistas franceses consultados nos arquivos da Cinémathèque Française, em Paris, foi possível encontrar um total de 11 menções a *Madame Satã*. Apenas uma delas foi publicada durante aquele Festival de Cannes, no diário *Le Figaro* de 21 de maio de 2002, assinada por Dominique Borde. Pelo texto, percebe-se que o filme foi exibido depois da sessão *hors concours* de *Cidade de Deus*, visto que há uma relação direta entre os dois filmes: “Depois de *Cidade de Deus*, que descreveu a fauna delinquente e criminosa de crianças de uma favela do Rio, *Madame Satã* segue os traços igualmente autênticos de uma figura emblemática da escória brasileira, João Francisco dos Santos, conhecido como Madame Satã, que assombrou as ruas da Lapa, bairro boêmio do Rio” (Borde, 2002).⁵ A crítica não faz qualquer menção à participação francesa na produção e em tom bem negativo afirma que o diretor descreve a história de Madame Satã sem analisar a situação de um Rio de Janeiro que “explode, sangra e transborda entre miséria e crime, paraíso artificial e danação”. Ao final, resolve que o personagem principal é “um cadáver em decomposição que pegou as roupas de um Arlequim perverso e de um Robin Hood”, e que “trapaceou ao cruzar o topo de uma pequena história de uma perdição” (Borde, 2002).

Durante o lançamento do filme nas salas de cinema da França, a crítica foi bem mais amena e receptiva, trazendo informações e inserindo o leitor no contexto da coprodução, relacionando a participação de Walter Salles no processo de produção, e a seleção de *Madame Satã* para o Festival de Cannes no ano anterior.

⁵ Tradução nossa. Do original: “Après *Cité de Dieu*, qui décrivait la faune délinquante et criminelle des enfants d’une favela de Rio, *Madame Sata* suit les traces tout aussi authentiques d’une haute figure de la pègre brésilienne, Joao Francisco dos Santos, dit Madame Sata, qui hanta les rues de Lapa, quartier bohémien de Rio”.

Como já mencionada, a estreia ocorreu no dia 13 de agosto de 2003 e a primeira menção ao filme foi publicada no domingo anterior, no dia 10 de agosto, no *Le Journal du Dimanche*. Logo na frase de destaque, encontramos o seguinte informe: “Produzido por Walter Salles, *Madame Satã* conta como um pequeno mafioso tornou-se uma figura mítica da cultura popular brasileira”. No segundo parágrafo, o texto de Alexis Campion já demonstra a sua boa aceitação, classificando a obra como “este notável primeiro filme de Karim Aïnouz (colaborador de Walter Salles, coprodutor do filme)”. Quase no final do artigo, fica ainda mais clara a opinião positiva: “[...] esta é a força deste filme que, sem nenhuma vergonha, intercala as explosões de riso e violência, erotismo, drama, comédia. Tão refinado quanto mostra como a inocência de João é pisada por uma sociedade que se recusa a enxergá-lo, o filme entrega momentos de pura alegria nos quais emite no ar uma doce canção de Josephine Baker [...]” (Campion, 2003).⁶ No domingo seguinte, depois da estreia na quarta-feira, o mesmo jornalista escreveu novamente sobre o filme, desta vez em uma notinha bem menor, porém não menos importante, visto que estabelece uma relação direta com o filme de Marcel Camus. A seu ver, *Madame Satã* é uma “evocação ao mesmo tempo simples e livremente inspirada, esse eco distante do mítico *Orfeu negro* que vale também pela qualidade de seus intérpretes e seu aspecto histórico-documental” (Campion, 2003).

O artigo do *Libération* foi o mais completo entre todos os textos encontrados, ocupando meia página do jornal. Publicado no dia da estreia do longa-metragem, na primeira frase a jornalista Paola Bisiau já detalha que se trata de um “filme franco-brasileiro produzido por Walter Salles, diretor de *Central do Brasil*, inspirado na história de João Francisco dos Santos (1900-1976), descendente de escravos africanos conhecido no Brasil como Madame Satã”.

⁶ Tradução nossa. Do original: “Et c’est là toute la force de ce film qui, sans vergogne entremêle les éclats de rire et de violence, l’érotisme, le drame, la comédie. Aussi finement qu’il montre comment l’innocence de Joao est piétinée par une société qui refuse de le voir, le film délivre des instants de pure gaieté où l’on s’envoie en l’air sur une douce rengaine de Joséphine Baker, où l’on tombe amoureux d’une petite frappe prête à vous faire les poches”.

Na sequência, cita a seleção na mostra Un Certain Regard do Festival de Cannes e, apenas no final, expressa algum ponto de vista, inserindo a obra dentro daquela atual cinematografia brasileira: “Cheio de *glitter*, cores, energia, samba e batucada, este primeiro filme de Karim Aïnouz está alinhado com o novo cinema brasileiro que, como *Cidade de Deus* e *O Invasor*, se inspira na dura realidade e, jogando com a ficção, revela o olhar de jovens realizadores em um país submerso na violência” (Bisiau, 2003). Igualmente no dia da estreia, o *Le Canard Enchaîné* foi bastante acolhedor ao filme de Karim Aïnouz. A pequena crítica de quatro parágrafos de David Fontaine considera o primeiro longa-metragem deste “jovem” realizador como “promissor”. E ele ainda escreve: “Livrement inspirado em um personagem real, esse filme belo e violento, assombrado pelas noites cariocas, retrata uma comunidade à margem e, apesar de tudo, feliz” (Fontaine, 2003).

Les Echos qualificou a obra como “um primeiro filme entusiasmante”. O texto de Isabelle Danel ocupou mais de meia página e lembrou a participação no festival, situando o leitor para a história brasileira, sem apontar para a coprodução.

Este primeiro filme de Karim Aïnouz, apresentado no Festival de Cannes de 2002, é uma ode a esse personagem cheio de contradições, de cores e de mistérios, sem dúvida. Ele parece ter se tornado um símbolo, uma lenda. É também o retrato de um país em uma determinada época, o Brasil pós-escravidão (a qual terminou em 1888), com miséria endêmica, reaprendizagem da liberdade e reconstrução do universo familiar em suas probabilidades e extremidades, na sua grande maioria, entre os desfavorecidos (Danel, 2003).⁷

⁷ Tradução nossa. Do original: “Ce premier film de Karim Aïnouz, présenté au Festival de Cannes 2002, est une ode à ce personnage plein de contradictions et de couleurs, de mystères aussi sans doute – il semble être devenu un symbole, une légende. C’est également le portrait d’un pays à une époque donnée, le Brésil d’après l’esclavage (celui-ci prit fin en 1888), avec misère endémique, ré-apprentissage de la liberté et reconstruction d’univers familiaux faits de bric et de broc pour la plupart des défavorisés”.

Por fim, ela registra que *Madame Satã* “não é um filme perfeito, mas um objeto torcido, movimentado e barulhento”, bem como um “retrato caloroso e justo de um mundo feliz e injusto” (Danel, 2003).

Menos obsequioso, *Les Inrockuptibles* reserva uma coluna curtinha para falar de *Madame Satã*, inserindo o filme dentro de um contexto brasileiro de produção recente, embora tocando na sempre impiedosa comparação com os filmes argentinos de destaque. A assinatura aparece apenas com as iniciais A.D. e o autor claramente aplaude mais o desempenho dos atores do que a direção, na parte final do texto.

Depois das recentes estreias de *Cidade de Deus* e *Lavoura arcaica*, *Madame Satã* confirma o retorno do cinema brasileiro às nossas telas, embora menos conceituado pela crítica do que o cinema argentino. Esses últimos filmes falam, à sua maneira, de um país e de sua história. Ao tornar João Francisco dos Santos, também conhecido como Madame Satã (nome dado em referência a Madame Satan, de Cecil B. DeMille) o personagem central de seu filme, é em uma figura famosa da cultura afro-brasileira que Karim Aïnouz se lança. [...] Mas a direção complacente desse universo caótico e carnal enfatiza mais as preocupações estéticas do que as flutuações identitárias do futuro Madame Satã. Apenas o incrível jogo dos atores, fervendo, revela a complexidade humana dos personagens, muitas vezes prisioneiros do borrão artístico (A.D., 2003).⁸

Ainda do dia da estreia, encontramos a crítica publicada na revista *Télérama*, firmada por Louis Guichard, mencionando a prévia colaboração de Karim Aïnouz não apenas nos filmes de Walter Salles, mas também em longas-

⁸ Tradução nossa. Do original: “Après les sorties récentes de *La Cité de Dieu* et d’*A la gauche du père*, *Madame Satã* confirme le retour sur nos écrans du cinéma brésilien, moins coté auprès de la critique que le cinéma argentin. Ces dernières productions parlent toutes à leur manière du pays et de son histoire. En faisant de João Francisco dos Santos alias Madame Satã (nom donné en référence à Madame Satan de Cecil B. DeMille) le personnage central de son film, c’est à une figure célèbre de la culture afro-brasilienne que Karim Aïnouz s’attaque. [...] Mais la mise en scène complaisante de cet univers chaotique et charnel donne plus prise à des préoccupations esthétisantes qu’aux fluctuations identitaires de la future Madame Satã. Seul l’incroyable jeu des acteurs, bouillonnants laisse entrevoir l’humaine complexité de personnages trop souvent prisonniers des flous artistiques”.

metragens de Todd Haynes.⁹ Salles é descrito como o produtor de *Madame Satã* por meio da Videofilmes, e a obra é tratada como uma coprodução franco-brasileira. Guichard não demonstra muito apreço pelo filme, porém reconhece que “a união calorosa do cineasta ao seu personagem supera as fraquezas desse roteiro, que não consegue se tornar uma narrativa”.

Em 14 de agosto de 2003, a revista *L'Express* publica uma nota pequena, informativa e esperançosa, citando não apenas a participação de Walter Salles e da Videofilmes, mas também relacionando com um contexto mais amplo daquele momento. Do trecho final, vale destacar: “Ao lado de outros filmes, este intrigante primeiro longa-metragem ressoa no estrondoso despertar do cinema brasileiro. Aïnouz é roteirista de *Abril despedaçado* (Walter Salles), e foi produzido pela Videofilmes, responsável pelo fulminante *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles” (A.Mh., 2003).

A revista *Le Nouvel Observateur*, da mesma forma, esperou passar o dia da estreia para divulgar uma pequena nota sobre o filme, indicando na ficha técnica que se trata de uma biografia franco-brasileira. O pequeno texto considera que *Madame Satã* narra a história de uma “personalidade cativante e complexa que o diretor escolheu para reviver ao evocar toda a riqueza da cultura brasileira” (M-E.R., 2003).

Le Monde, um dos mais influentes jornais franceses, somente publicou a sua crítica em 16 de agosto de 2003, no sábado depois da estreia de *Madame Satã* nas salas da França. Com mais de meia página, a crítica de Thomas Sotinel peca ao informar que se trata de um filme apenas brasileiro, sem mencionar a coprodução francesa, e o insere no arcabouço da produção contemporânea debruçada nas mazelas nacionais.

⁹ No começo dos anos 1990, Karim Aïnouz fez pós-graduação em cinema, em Nova York, e trabalhou na produção de alguns filmes, entre eles o primeiro longa-metragem de Todd Haynes: *Veneno* (*Poison*, 1991).

Ao assistir o que chega às salas de cinema francesas, parece que o cinema brasileiro está focado na escória da sociedade. Assim como *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles ou *Carandiru*, de Hector Babenco, *Madame Satã*, apresentado em Cannes, coloca em cena os mafiosos. Ao contrário dos colegas dos dois filmes anteriores, retirados de um telejornal da TV Globo, o herói de *Madame Satã* é visto através do prisma distorcido dos setenta anos que se passaram desde a sua aparição. [...] Dos enquadramentos muito movimentados e muito fechados a um sofisticado tratamento de cores, a maneira de Karim Aïnouz filmar dirige ambos ao realismo, até mesmo poético. É que, apesar da falta de recursos, trata-se de um assunto épico (Sotinel, 2003).¹⁰

Ainda nas palavras de Sotinel, o filme é tomado por uma “euforia que proporciona um só movimento”, provocando “mais embriaguez do que vertigem”, oferecendo acesso a “um universo perfeitamente artificial, que dá a impressão de ter desvendado um pouco das origens do Brasil moderno”.

O céu de Suely

O filme seguinte de Karim Aïnouz também contou com a participação da França entre os coprodutores, contudo de forma bem mais minoritária. Além do Brasil, formaram parte as empresas Fado Filmes (Portugal), Shotgun Pictures (Alemanha) e a francesa Celluloid Dreams Productions. Lançado no circuito francês no dia 11 de julho de 2007 pela Diaphana Films, com apenas dez cópias e 494 sessões, o total de espectadores ficou na ordem de 4.043 pessoas.

¹⁰ Tradução nossa. Do original: “À voir ce qui parvient jusqu’aux salles françaises, on dirait que le cinéma brésilien n’a plus d’yeux que pour la pègre. Comme *La Cité de Dieu*, de Fernando Meirelles ou *Carandiru*, de Hector Babenco, présenté à Cannes, *Madame Sata* met en scène des truands. Au contraire des collègues des deux films précédents, sortis d’un journal de TV Globo, le héros de *Madame Sata* est vu à travers le prisme déformant des soixante-dix années qui se sont écoulées depuis ses hauts faits. [...] Des cadrages très mobiles et très serrés au traitement sophistiqué des couleurs, la manière de filmer de Karim Aïnouz tourne résolument le dos au réalisme, fût-il poétique. C’est qu’il s’agit, malgré le manque de moyens, de traiter d’un sujet épique”.

Esse resultado foi inferior aos demais filmes da Videofilmes lançados nas salas francesas. Entretanto, se olharmos para todas as coproduções que estrearam por lá, *O céu de Suely* aparece na oitava posição, à frente inclusive de *Última parada 174*, de Bruno Barreto (obra coproduzida pela renomada Mact Productions e lançada na França em 2009). No levantamento dos 20 filmes brasileiros com maior público na França, *O céu de Suely* aparece na lista, embora em último lugar, fechando o *ranking*.

Vale ressaltar que a distribuidora Diaphana Films tem larga trajetória no lançamento de filmes de arte, desde 1989, de acordo com dados do CBO Box Office. Além deste filme de Karim Aïnouz, a empresa lançou *Linha de passe*, de Walter Salles e Daniela Thomas —que concorreu à Palma de Ouro do Festival de Cannes em 2008 e acabou ganhando o troféu de melhor atriz para Sandra Coverloni—, chegando ao circuito francês em 2009. O longa-metragem, no entanto, é totalmente brasileiro, sem qualquer participação da França.

O céu de Suely conta a história de Hermila —interpretada pela então estreante Hermila Guedes—, uma jovem de 21 anos que retorna com o filho pequeno para a cidade natal de Iguatu, no interior do Ceará, após uma temporada em São Paulo. Ao chegar ao sertão, ela se hospeda na casa da avó e da tia, com a ilusão de que o seu marido iria ao encontro da família poucas semanas depois. Para contribuir com as despesas da casa, Hermila começa a vender rifas de whisky. Em seguida, consegue um trabalho de lavadora de carros em um posto de gasolina de beira de estrada, local de passagem de caminhoneiros e de viajantes que desembarcam de ônibus intermunicipais e interestaduais. Descontente com a vida pacata do povoado e a certeza de que o marido não vai retornar, ela decide rifar o próprio corpo, com a promessa de “uma noite no paraíso” para o vencedor. O dinheiro arrecadado lhe permite comprar uma passagem para o sul do Brasil, fugindo daquele destino árido. O filho, porém, acaba ficando com a família e ela parte sozinha, com a esperança de regresso para buscá-lo.

Para o jornal francês *L'Humanité Dimanche*, o mote inicial da trama não atraiu tanto, já que a história de um retorno à terra natal, tendo como pano de fundo o trágico destino de uma mulher, “já foi contada outras mil vezes” no cinema. A crítica inclusive taxa o filme como “almodovariano”, fazendo uma alusão aos melodramas do diretor espanhol Pedro Almodóvar. Contudo, reconhece algumas qualidades da obra e a classifica como “visualmente magnífica” ao nos colocar “no rastro de Hermila”. “O cineasta se recusa a lançar um olhar ‘miserabilista’, sua empatia por seus personagens asseguram o êxito deste longa-metragem, cujas luzes e imagens brilhantes superam o propósito por vezes sombrio”, escreve o autor, cuja assinatura aparece apenas como M.M.

Além dessa crítica, foi possível encontrar outras dez menções ao segundo filme de Karim Aïnouz nos diários e semanários da França. A revista *Télérama* também fez uma comparação europeia, mas desta vez aproximando o leitor da cinematografia francesa mesmo: “*O céu de Suely* está inteiramente sob o charme de sua principal intérprete, Hermila Guedes, uma jovem atriz tão natural quando Sandrine Bonnaire no começo de sua carreira” (F.S., 2007). A alusão aqui é feita a uma das atrizes mais conhecidas do público francês, que protagonizou filmes como *Os renegados* (*Sans toit ni loi*, 1985), de Agnès Varda.

No dia do lançamento, o jornal *Libération* dedicou meia página para o filme em um tom bem favorável e o crítico Édouard Waintrop lembrou a estreia do diretor brasileiro nas telas francesas.

[...] Karim Aïnouz está interessado nas relações entre os personagens e a esta pequena cidade seca de Iguatu, esmagada por um implacável céu azul. Há alguns clichês na direção (as inevitáveis cenas tremidas com a câmera na mão, para propiciar a compreensão da intensidade de um plano), mas o conjunto da obra é bastante formidável. [...] A mistura de astúcia com ingenuidade que ela demonstra para se sortear —esse sorteio no qual ela é o

prêmio e que, para ela, não é prostituição— é bem evocado pelo cineasta que nós descobrimos em *Madame Satã* (2002), ficção sobre uma figura real do Rio de Janeiro dos anos 30, o travesti bandido e negro João Francisco dos Santos (Waintrop, 2007).¹¹

Na quinta-feira anterior à estreia, a revista *Le Point* destacou o realismo do filme, a condição da mulher e a “desolação social no Brasil contemporâneo”. Sem mencionar a obra anterior do cineasta, a crítica sobreleva o longa-metragem dentro daquela oferta disponível no circuito francês: “Com uma inspiração formal constante, Karim Aïnouz retrata o doloroso itinerário de sua personagem e assina uma impressionante ficção onde o realismo e a aspereza nunca são sinônimos de complacência. Um dos bons filmes do verão” (O.D.B., 2007).

Le Journal du Dimanche, do mesmo modo, frisou a atualidade do filme e dedicou alguma aclamação:

Karim Aïnouz conseguiu se desprender de todo o ‘miserabilismo’ e de toda a moralidade do seu propósito. A vida nem sempre é um presente para Suely e suas amigas, mas ninguém abdica de sua dignidade. Em meio às vicissitudes materiais, o sofrimento moral se afirma em uma formidável energia de vida à qual nada resiste. Como uma (bela!) metáfora do Brasil de hoje. (J-L. B., 2007)¹²

¹¹ Tradução nossa. “Do original: Lancé sur cette base, Karim Aïnouz s’intéresse aux relations entre les personnages et à cette petite ville sèche d’Iguatu écrasée par un ciel bleu implacable. Il y a quelques clichés de mise en scène (les incontournables scènes tremblées, caméra à l’épaule, pour faire comprendre l’intensité d’un plan) mais l’ensemble est plutôt formidable. [...] Le mélange de rouerie et de naïveté dont elle fait preuve pour s’en sortir – cette tombola dont elle est le prix et qui, pour elle, n’est pas de la prostitution – est bien évoqué par le cinéaste que l’on avait découvert avec *Madame Sata* (2002), fiction sur une figure réelle du Rio des années 30, le voyou travesti et noir João Francisco dos Santos”.

¹² Tradução nossa. “Do original: Karim Aïnouz a su purger tout misérabilisme et toute morale de son propos. La vie ne fait pas toujours de cadeau à Suely et à ses amies, mais aucune n’abdique dans sa dignité. Au milieu des vicissitudes matérielles, des souffrances morales s’affirme une formidable énergie de vie à laquelle rien ne résiste. Comme une (belle !) méthaphore du Brésil d’aujourd’hui”.

Entre os quatro periódicos que fizeram menção a *Madame Satã* ao falar de *O céu de Suely*, o *Les Inrockuptibles* foi um deles. Em uma nota longa, o texto sublinha que o diretor “quis desenhar um retrato não-folclórico de sua região e critica o machismo que rege a sociedade brasileira”. No final, destaca a topografia, a luz e o “calor tórrido” do Nordeste (S.K., 2007).

O crítico Pascal Mérigeau incluiu um breve comentário sobre *O céu de Suely* em sua coluna do dia 12 de julho de 2007, na revista *Le Nouvel Observateur*, porém sugerindo erroneamente que este seria o primeiro filme do cineasta. Em suas palavras, Hermila Guedes tem uma atuação “surpreendente” e só ela “já justifica que nós descubramos o filme de Karim Aïnouz, cineasta sensível, que filma à distância, com respeito pelas pessoas e pelas coisas, e por quem podemos prever um futuro brilhante” (Mérigeau, 2007). Na mesma data, a nota publicada na seção *TéléObs* —dedicada ao cinema e à TV da mesma revista— é mais informativa. Assinada apenas com as iniciais E.L., cita a proximidade de Aïnouz com Walter Salles e Sérgio Machado.

Karim Aïnouz é, junto a Sergio Machado, um dos jovens cineastas brasileiros mais promissores. Depois de *Madame Satã* —biografia um pouco estetizante demais de uma figura célebre da cultura afro-brasileira—, aqui está novamente o antigo roteirista de Walter Salles com um segundo filme sobre o lento retorno à vida, e a um certo apaziguamento, de uma jovem mulher (Hermila Guedes, notável) abandonada pelo marido algumas semanas após o nascimento de seu filho. *Simple e comovente* (E.L., 2007).¹³

Le Canard Enchaîné igualmente menciona a participação de Walter Salles como produtor neste segundo filme de Karim Aïnouz, que “traz uma crônica da

¹³ Tradução nossa. Do original: “Karim Aïnouz est, avec Sergio Machado, l’un des jeunes cinéastes brésiliens les plus prometteurs. Après *Madame Sata* biographie un peu trop esthétisante d’une célèbre figure de la culture afro-brésilienne, revoilà cet ancien scénariste de Walter Salles avec un deuxième film sur le lent retour à la vie, et à un certain apaisement, d’une jeune femme (Hermila Guedes, remarquable) abandonnée par son mari quelques semaines après la naissance de leur enfant. Simple et émouvant”.

vida cotidiana, sem exotismo, em uma cidade isolada do Nordeste” (D.F., 2007). A notinha do *La Tribune* se restringe à sinopse, mas começa o texto destacando que *O céu de Suely* é “muito bem filmado pelo brasileiro Karim Aïnouz” (N.T., 2007). O jornal *Le Monde* se limitou a publicar uma nota irrelevante, apenas para registrar a estreia, classificando o filme como “tocante” e vagamente elogiando mais o roteiro do que a direção.

Considerações finais

Ao fazermos o recorte de uma ampla pesquisa por meio da filmografia preliminar de Karim Aïnouz —com o objetivo de avaliar a continuidade da atuação da Videofilmes no processo de coprodução franco-brasileira após o lançamento de *Central do Brasil*, e de que forma a produtora pode ter influenciado na carreira internacional do diretor—, foi possível verificar os reflexos diretos dessa cooperação não apenas na distribuição dos filmes nas salas de cinema francesas, mas também em que medida a imprensa da França reconhece e reforça alguma relação entre Aïnouz e os seus trabalhos prévios com o cineasta e produtor Walter Salles.

Neste estudo, nos debruçamos nos números de mercado e nas reportagens e críticas dedicadas a *Madame Satã* e *O céu de Suely*, inicialmente constatando que ambos obtiveram um público razoável nas salas daquele país, podendo ser inseridos no *ranking* dos 20 filmes majoritários brasileiros com maior audiência francesa, entre 1998 e 2014, embora tenham sido lançados por diferentes distribuidoras. Importante lembrar também que *Suely* estreou com apenas dez cópias, enquanto *Satã* chegou ao circuito com 30, obtendo um número maior de ingressos vendidos.

No que se refere à recepção, foram encontradas 11 menções a cada um dos dois longas-metragens. Contudo, não se pode dizer que esse resultado foi equivalente. Para *O céu de Suely*, a imprensa local dedicou pequenas notas, a

maioria delas muito positivas, porém de menor relevância se compararmos a *Madame Satã*, que recebeu uma acolhida um pouco mais substancial.

A participação de *Madame Satã* no Festival de Cannes de 2002 foi lembrada em quatro das 11 críticas, sendo uma delas publicada justamente durante a realização do evento. Walter Salles foi vinculado ao filme por quatro jornalistas e a produtora Videofilmes aparece em dois textos. Um deles também referenciou o trabalho de Karim Aïnouz como roteirista de *Abril Despedaçado*, e foi possível encontrar três menções à coprodução francesa. Isso confirma a proximidade que Salles demonstrava ter com *Madame Satã* e o diretor Karim Aïnouz aos olhos da crítica francesa.

Ao fazer essa associação nos artigos, os redatores igualmente almejavam estimular a memória afetiva do público local para filmes como *Central do Brasil* (lançado na França em 1998) e o próprio *Abril despedaçado*, que estreou apenas quatro meses antes, em abril de 2003, e foi roteirizado por Aïnouz. Dito de outra forma, ao ser trazido pelas mãos de Walter Salles para a França, Aïnouz não só conseguiu coproduzir o seu primeiro longa-metragem com sócios franceses e distribuí-lo com a mesma distribuidora de *Central do Brasil*, mas também teve essa conexão imediata reconhecida pela imprensa local, que, por sua vez, conclamou os cinéfilos usando a mesma estratégia.

O mesmo não ocorreu com *O céu de Suely*. Ainda que a coprodução minoritária francesa estivesse presente, ela não foi tão decisiva para garantir uma distribuição de maior relevância. Ao lado da brasileira Videofilmes, as coprodutoras portuguesas e alemãs parecem ter tido uma participação maior do que a francesa, porém isso não foi exatamente prejudicial se olharmos para a terceira coprodução internacional de Karim Aïnouz. *Praia do Futuro*¹⁴ (lançado no Brasil em 2014) é uma coprodução apenas com a Alemanha e o

¹⁴ Antes de *Praia do Futuro*, Karim Aïnouz dirigiu os longas de ficção *O abismo prateado* (2011) e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), este último ao lado de Marcelo Gomes.

filme foi selecionado e exibido na competição oficial do Festival de Berlim daquele mesmo ano. Ou seja, se a França foi a porta de entrada de Aïnouz ao mercado europeu, os sócios alemães foram os que contribuíram para dar sequência a essa carreira internacional do diretor, o qual realizou outros longas-metragens por lá nos anos posteriores.

Pela imprensa francesa, em última análise, confirmamos isso ao constatar que o diretor Walter Salles foi citado em apenas duas das 11 menções ao filme *O céu de Suely*. A produtora Videofilmes não apareceu em nenhuma delas, assim como a coprodução francesa. Por outro lado, há quatro citações a *Madame Satã*, atestando que, a partir daquele momento, de alguma forma, Karim Aïnouz passava a criar um caminho próprio e igualmente internacional.

Bibliografia

Ancine. *Acordo de coprodução cinematográfica entre o governo da República Federativa do Brasil e o governo da República Francesa, de 20 de agosto de 2010*. Disponível em: <http://ancine.gov.br/legislacao/acordos-internacionais/acordos-bilaterais> (Acesso em: 02 de abril de 2016).

A.D. (2003). "Madame Satã" em *Les Inrockuptibles*, 13 de agosto.

A.Mh. (2003). "Madame Satã" em *L'Express*, 14 de agosto.

Bisiau, Paola (2003). "Madame Satan était un homme" em *Libération*, 13 de agosto.

Borde, Dominique (2002). "Le crime d'Arlequin" em *Le Figaro*, 21 de maio.

Campion, Alexis (2003). "Joao, l'homme de Rio" em *Le Journal du Dimanche*, 10 de agosto.

Campion, Alexis (2003). "Madame Sata" em *Le Journal du Dimanche*, 17 de agosto.

Danel, Isabelle (2003). "Misère et paillettes" em *Les Echos*, 13 de agosto.

D.F. (2007). "Le Ciel de Suely" em *Le Canard Enchaîné*, 18 de julho.

E.L. (2007). "Le Ciel de Suely" em *Le Nouvel Observateur (TéléObs)*, 12 de julho.

Figueiró, Belisa (2018). *Coprodução de cinema com a França: mercado e internacionalização*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

Fléchet, Anaïs (2009). "Um mito exótico? A recepção crítica de *Orfeu negro*, de Marcel Camus (1959-2008)" em *Significação*, número 32. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68091> (Acesso: 11 de abril de 2017).

- Fontaine, David (2003). "Madame Satã (Braise du Brésil)" em *Le Canard Enchaîné*, 13 de agosto.
- F.S. (2007). "Le Ciel de Suely" em *Télérama*, 11 de julho.
- Guback, Thomas H. (1980). *La industria internacional del cine*. Madri: Editorial Fundamentos.
- Guichard, Louis (2003). "Madame Satã" em *Télérama*, 13 de agosto.
- J-L. B. (2007). "Portrait d'une combattante" em *Le Journal du Dimanche*, 08 de julho.
- "Le Ciel de Suely" em *Le Monde*, 11 de julho de 2007.
- M-E.R. (2003). "Madame Satã" em *Le Nouvel Observateur*, 14 de agosto.
- Mérigeau, Pascal (2007). "La critique de Pascal Mérigeau: Pour saluer Edward" em *Le Nouvel Observateur*, 12 de julho.
- M.M. (2007). "Le Ciel de Suely: Le tragique destin d'une femme brésilienne" em *L'Humanité Dimanche*, 12 de julho.
- N.T. (2007). "Le Ciel de Suely" em *La Tribune*, 11 de julho.
- O.D.B. (2007). "Le Ciel de Suely" em *Le Point*, 05 de julho.
- Silva, Hadija Chalupe da (2014). *Os filmes realizados em coprodução: Limites e expansões dos acordos transnacionais*. Tese de Doutorado em Comunicação. Niterói: Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense.
- S.K. (2007). "Le Ciel de Suely" em *Les Inrockuptibles*, 10 de julho.
- Sotinel, Thomas (2003). "Les paillettes brillent mieux dans les bas-fonds" em *Le Monde*, 16 de agosto.
- Waintrop, Edouard (2007). "Hommenage à une femme abandonnée" em *Libération*, 11 de julho.

* Belisa Figueiró é mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e doutoranda em Ciência, Tecnologia e Sociedade, na mesma universidade. Autora do livro *Coprodução de cinema com a França: Mercado e internacionalização*, publicado pela Editora Senac São Paulo, em 2018. É graduada em Comunicação Social/Jornalismo. Foi produtora de informação e imagem do Programa Cinema do Brasil/Apex-Brasil, editora assistente e repórter da Revista de Cinema. E-mail: belisafigueiro@gmail.com