

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Informação e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

SERENA VELOSO GOMES

CINEMA E COTIDIANO:
a representação da intimidade e dos afetos em narrativas de Domingos Oliveira

Goiânia
2016

SERENA VELOSO GOMES

CINEMA E COTIDIANO:

a representação da intimidade e dos afetos em narrativas de Domingos Oliveira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação como requisito para obtenção de título de Mestre.

Área de Concentração: Comunicação, Cultura e Cidadania.

Linha de Pesquisa: Mídia e Cultura.

Orientadora: Maria Luiza Martins de Mendonça

Goiânia
2016

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Gomes, Serena Veloso

Cinema e cotidiano: [manuscrito] : a representação da intimidade e dos afetos em narrativas de Domingos Oliveira / Serena Veloso Gomes. - 2016.

243 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Dra. Maria Luiza Martins de Mendonça.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Informação e Comunicação (FIC), Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Goiânia, 2016.

Bibliografia. Anexos.

Inclui lista de figuras.

1. Cinema. 2. Cotidiano. 3. Afetos. 4. Intimidade. I. Mendonça, Dra. Maria Luiza Martins de, orient. II. Título.

SERENA VELOSO GOMES

CINEMA E COTIDIANO:
a representação da intimidade e dos afetos em narrativas de Domingos Oliveira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Informação e Comunicação como requisito para obtenção do título de Mestre, aprovada em 6 de abril de 2016 pela banca examinadora composta pelos seguintes professores:

Prof^ª. Dr^ª. Maria Luiza Martins de Mendonça
Orientadora – PPGCOM/FIC/UFG

Prof^ª. Dr^ª. Ana Carolina Rocha Pessôa Temer
PPGCOM/FIC/UFG

Prof^ª. Dr^ª. Maria Luiza Rodrigues Souza
PPGAS/FCS/UFG

Goiânia
2016

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Serena Veloso Gomes		
E-mail:	serenavelosog@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor			
Agência de fomento:		Sigla:	
País:	Brasil	UF: GO	CNPJ:
Título:	Cinema e cotidiano: a representação da intimidade e dos afetos em narrativas de Domingos Oliveira		
Palavras-chave:	Cinema, cotidiano, intimidade, afetos		
Título em outra língua:	Cine y cotidiano: la representación de la intimidad y el afecto en las narrativas de Domingos Oliveira		
Palavras-chave em outra língua:	Cine, cotidiano, intimidad, afectos		
Área de concentração:	Comunicação, Cultura e Cidadania		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	06/04/2016		
Programa de Pós-Graduação:	Mestrado em Comunicação		
Orientador (a):	Maria Luiza Martins de Mendonça		
E-mail:	mluisamendonca@gmail.com		
Co-orientador (a):			
E-mail:			

3. Informações de acesso ao documento:

Liberação para disponibilização?¹ total parcial

Em caso de disponibilização parcial, assinale as permissões:

Capítulos. Especifique: _____

Outras restrições: _____

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Data: 14/05/2016.

Assinatura do (a) autor (a)

¹ Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Todo resumo e metadados ficarão sempre disponibilizados.

Aos amores,

AGRADECIMENTOS

À minha família amada, em especial minha mãe **Márcia** e meu irmão **Diego**, pelos carinhos, amor e colos que me confortaram em minhas pequenas felicidades e tristezas cotidianas. Obrigada por me ensinarem a viver e por me mostrarem que o conhecimento é algo que carregamos para o resto da vida.

Ao meu pai **Hielo** (*in memoriam*), de quem carrego lembranças maravilhosas e grandes inspirações.

Ao **Gustavo**, pelos carinhos, incentivo, companheirismo e por tornar possível a experimentação dos diversos nuances do amor.

Aos meus amigos pessoais, em especial às minhas irmãs de outras vidas, **Mariana**, **Lorena** e **Yohanna**, pela paciência, apoio, companheirismo e bom humor com os quais me ouviram e me aconselharam nessa trajetória.

Aos meus amigos queridos do mestrado, **Rhayssa** e **José Antônio**, pelas conversas reconfortantes e momentos especiais vividos ao longo dessa jornada na pós-graduação.

À minha orientadora, professora **Maria Luiza Martins de Mendonça**, por quem mantenho grande admiração. Gratidão pelos preciosos ensinamentos e pela condução teórica nesses dois anos.

Aos colegas, professores e técnicos do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFG por todo aprendizado acadêmico e experiências compartilhadas, sem os quais não seria possível a realização desta pesquisa.

*A maior riqueza
do homem
é sua incompletude.
Nesse ponto
sou abastado.
Palavras que me aceitam
como sou
— eu não aceito.
Não aguento ser apenas
um sujeito que abre
portas, que puxa
válvulas, que olha o
relógio, que compra pão
às 6 da tarde, que vai
lá fora, que aponta lápis,
que vê a uva etc. etc.
Perdoai. Mas eu
preciso ser Outros.
Eu penso
renovar o homem
usando borboletas.*

Manoel de Barros

RESUMO

Este trabalho se propõe a discutir as imagens de cotidiano representadas no cinema de Domingos Oliveira, a partir da problematização das possibilidades de construção de novos olhares sobre essas vivências que emergem das suas narrativas cinematográficas. Partimos da percepção do cinema como mídia e expressão narrativa, por meio da qual são significadas e compartilhadas as experiências culturais, ou seja, produção midiática reconstrutora das práticas cotidianas. Também consideramos que a mídia cinematográfica trabalha comumente com representações hegemônicas que percebem a realidade de maneira simplificada e espetacularizada. A partir desse ponto de vista teórico, pretendemos nos enveredar sobre a análise de narrativas que se aprofundem em um olhar sobre a complexidade das ações estabelecidas no dia a dia, entendidas não só por seu caráter de trivialidade e repetição, mas pela capacidade de deixarem margens para a transformação. A pesquisa foca-se, especialmente, na busca nas imagens fílmicas por representações das práticas amorosas, intimidades e afetos que emergem do cotidiano. Para compor o *corpus* do trabalho foram selecionadas duas obras do cineasta Domingos Oliveira, *Amores* (1998) e *Separações* (2002), que possuem afeição com a temática do cotidiano e dos afetos e que permitem identificar outras possibilidades de registro da vida, deixando em evidência as vicissitudes e heterogeneidade da existência humana. De que forma esses filmes do diretor Domingos Oliveira constroem olhares sobre o cotidiano, em especial voltados para as relações afetivas, que fogem à perspectiva dos acontecimentos extraordinários como desencadeadores das narrativas e focam nas sutilezas da vida de pessoas comuns? É possível identificar nesses retratos ordinários do cotidiano representações que se aproximem de fórmulas mais sensíveis no trato da intimidade, ao invés de espetaculares, como se apresentam comumente nas produções que seguem um modelo hegemônico? Quais significados esses filmes procuram atribuir às práticas amorosas evidenciadas nas imagens do dia a dia? Optamos pela aplicação do método da análise de sequência, debruçada sob a desconstrução dos códigos cinematográficos dentro das narrativas, de forma a entender como tais operam em conjunto para ressaltar os pontos de vista sobre a experiência cotidiana e construir o espaço narrativo, personagens, diálogos e acontecimentos, costurando-os com maior intimidade.

Palavras-chave: Cinema. Cotidiano. Afetos. Intimidade.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo analizar las imágenes cotidianas representadas en el cine de Domingos Oliveira, desde la *problematización* de las posibilidades de construcción de nuevas perspectivas sobre esas experiencias que surgen de sus narrativas cinematográficas. Partimos de la percepción del cine como media y expresión narrativa, a través del cual se expresan y comparten experiencias culturales, es decir, producción de medios de comunicación que reconstruye las prácticas cotidianas. También tenemos en cuenta que la media cinematográfica comúnmente trabaja con representaciones hegemónicas de percibir la realidad de una manera simplificada y *espetacularizada*. A partir de esta perspectiva teórica, tenemos la intención de embarcarse en el análisis de las narrativas que profundizan en un vistazo a la complejidad de las acciones establecidas en el día a día, entendidas no sólo por su carácter de trivialidad y repetición, sino por la capacidad de dejar márgenes para la transformación. La investigación se centra, sobre todo, en la percepción de las imágenes fílmicas de las prácticas amorosas, la intimidad y el afecto que surgen en la vida cotidiana. Para componer el corpus de trabajo fueron seleccionadas dos obras de cineasta Domingos Oliveira, *Amores* (1998) y *Separações* (2002), que tienen estimaciones con el tema de la vida diaria y afecta e identifican otras posibilidades de registro vida, dejando en evidencia las vicisitudes y la heterogeneidad de la existencia humana. ¿Cómo las películas de este director de cine Domingos Oliveira construyen miradas sobre la vida cotidiana, enfocadas sobre todo en las relaciones afectivas, que huyen de la perspectiva de eventos extraordinarios como desencadenantes de las narrativas y se centran en las sutilezas de la vida de la gente común? ¿Se puede identificar, en estas escenas ordinarias de la vida cotidiana, las representaciones que se aproximan a las fórmulas más sensibles en el tracto de la intimidad, al revés de espectaculares, como es comúnmente presentes en la producción siguiendo un modelo hegemónico? ¿Cuáles son los significados que estas películas tratan de asignar acerca de las prácticas amorosas que se destacan en las imágenes de la vida cotidiana? Optamos por la aplicación del método de análisis de secuencia, inclinada sobre la desconstrucción de los códigos cinematográficos dentro de las narrativas, a fin de comprender cómo operan en conjunto para resaltar los puntos de vista sobre la experiencia cotidiana y para construir el espacio narrativo, personajes, diálogos y acontecimientos, uniéndolos con mayor intimidad.

Palabras clave: Cine. Cotidiano. Afectos. Intimidad.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	12
INTRODUÇÃO	13
1. EIXOS DA PESQUISA	18
1.1. Cinema e mídia.....	18
1.2. Narrativas cinematográficas e a construção do olhar sobre as experiências	21
1.3. Cinema do real?	25
1.4. O cinema hegemônico: naturalização do cotidiano espetacular	29
1.5. Novas visadas do cotidiano no cinema: o objeto de pesquisa	34
2. COMPARTILHAR OLHARES SOBRE O MUNDO: O CINEMA BRASILEIRO E AS NARRATIVAS DO COTIDIANO	42
2.1. O cinema vai ao encontro da intimidade: o período da Retomada.....	42
2.2. Imagens do cotidiano no cinema brasileiro	51
2.3. Vida e obra de Domingos Oliveira	59
2.4. Cineasta independente?	64
3. PERCEPÇÕES SOBRE O COTIDIANO NA CONTEMPORANEIDADE: SUBJETIVIDADE, SOCIABILIDADE E CULTURA	76
3.1. Cotidiano como conceito	77
3.2. As transformações do cotidiano na vida moderna.....	83
3.2.1. Intimidade no mundo moderno: reordenamentos nos códigos amorosos	91
3.2.2. Amores pós-modernos: o consumo absorve o sentir?	97
3.3. Cotidiano e comunicação: intersecções	102
4. MERGULHO NA SUBJETIVIDADE: AFETOS E COTIDIANOS NAS NARRATIVAS DE DOMINGOS OLIVEIRA	112
4.1. Ponto de convergência: análise fílmica como metodologia de pesquisa.....	112
4.2. Amores	123
4.3. Separações	171

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	215
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	228
REFERÊNCIAS CINEMATOGRÁFICAS	235
ANEXO.....	241

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Manifesto deixado pelo cineasta nas cartelas iniciais do filme *Carreiras* 73

4.2. Amores

Sequência 1 – Figuras 1-11 128

Sequência 2 – Figuras 1-15 135

Sequência 3 – Figuras 1-13 144

Sequência 4 – Figuras 1-15 151

Sequência 5 – Figuras 1-16 160

4.3. Separações

Sequência 1 – Figuras 1-12 177

Sequência 2 – Figuras 1-7 184

Sequência 3 – Figuras 1-9 193

Sequência 4 – Figuras 1-9 200

Sequência 5 – Figuras 1-10 205

INTRODUÇÃO

“O cinema é um modo divino de contar a vida”, disse o cineasta italiano Federico Fellini, talvez em referência às potencialidades da arte cinematográfica em representar as belezas da experiência humana, porém de forma tão bem moldada e controlada que até mesmo as sensações dos espectadores se tornam previsíveis. Representações que bebem e emergem dos próprios processos culturais e sociais que dão sentido às experiências dos sujeitos no mundo, ou seja, que trazem uma gama de significados sobre a existência cotidiana.

Antes mesmo de assumir as características de narrativa, o cinema, em suas primeiras experiências de produção, já estabelecia seus vínculos tão próximos com o cotidiano. Registros de situações do dia a dia das pessoas, como a saída do trabalho ou o momento da refeição de um bebê, estão presentes desde os primeiros filmes dos irmãos Lumière, como *A Saída dos Operários da Fábrica* (1895) e *Repas de Bébé* (1895), e inspiram até os dias atuais as mais diversas histórias fabricadas pelas diferentes produções cinematográficas. Entretanto, com a consolidação de uma linguagem cinematográfica – sobretudo após a industrialização do cinema – capaz de ampliar as possibilidades de representação do cotidiano e os sentidos a ele dados, cristalizaram-se certos padrões de mimetização dessas vivências que irão interpor as mais diversas narrativas.

As imagens de cotidiano divulgadas comumente pelo cinema – aqui enfatizamos o que se poderia chamar de cinema hegemônico¹ – acabam por revelar muito mais uma distância nas representações das sutilezas e complexos atravessamentos que o compõe, ao se limitarem à espetacularização da experiência comum e à exposição prioritária dos desfechos extraordinários e reviravoltas que pouco se fazem presentes na rotina dos indivíduos, mas que, no entanto, ganham destaque como mobilizadores das ações nessas narrativas de forma naturalizada. Entretanto, acreditamos que existiria outro lugar pelo qual o cotidiano poderia ser visualizado nas produções audiovisuais, de modo que elas se distanciem da lógica espetacular presente nos filmes hegemônicos e possam propor outro regime do sensível.

No Brasil, a partir do período da Retomada do cinema brasileiro – datado de 1994 a 2002 por grande parte dos estudiosos da área – segundo Oricchio (2003), certas produções têm voltado suas lentes não só para as questões de ordem social, mas também para o terreno dos afetos, com a figuração de narrativas que evidenciam, com maior intimidade, as subjetividades, dentre as quais se encontram as que evocam a representação do cotidiano dos indivíduos comuns. Ao promoverem um distanciamento das temáticas saturadas nas

¹ O conceito de cinema hegemônico será trazido logo no primeiro capítulo.

produções contemporâneas que, conjugadas sobre uma atmosfera de crise de valores percebida no país em fim de século, se dividem entre retratos da violência e olhares ressentidos sobre o universo social e íntimo, o que Lopes (2007) define por imagens-sínteses da realidade brasileira, alguns desses filmes optam por registrar de forma mais sensível a vida corriqueira, centrando-se em seus pequenos acontecimentos. Podemos citar como exemplos filmes como *Miramar* (1997), de Júlio Bressane, *A Ostra e o Vento* (1997), de Walter Lima Júnior ou ainda *Uma vida em segredo* (2002), dirigido por Suzana Amaral, todos voltados para a construção de imagens ordinárias de cotidiano.

Em meio a essas produções nacionais, os longas-metragens *Amores* (1998) e *Separações* (2002), do diretor Domingos Oliveira, mostram outras possibilidades de registro da vida cotidiana sob seus aspectos mais sensíveis e menos extraordinários. A escolha do cineasta para compor o *corpus* da pesquisa se dá em função de sua dedicação de longa data a um cinema interessado nas crônicas cotidianas e nas questões íntimas que permeiam a vida de toda gente. Nesses filmes, as imagens elaboradas destacam as relações amorosas que se constroem no dia a dia de pessoas comuns, com suas trivialidades, mas também pequenas fissuras que alimentam o estabelecimento de conflitos e tensões e promovem determinadas quebras nos hábitos praticados, sem que esses sejam totalmente desestabilizados ou que essas rupturas promovam grandes mudanças na vida dos personagens e, portanto, na narrativa. Entretanto, é importante considerarmos que o ponto de vista construído pelo diretor sobre os afetos cotidianos está atrelado ao próprio lugar de onde parte seu discurso: Domingos Oliveira representa a classe média da Zona Sul carioca, por isso seu cinema se situa a partir da posição social que o cineasta ocupa.

Pretendemos enveredar na análise de narrativas que busquem representar, com maior profundidade e sutileza, a complexidade das ações estabelecidas no dia a dia, entendidas não só por seu caráter de trivialidade e repetição, mas pela capacidade de deixarem margens para a transformação. A pesquisa foca-se, especialmente, na percepção nas imagens fílmicas das intimidades e afetos que emergem do cotidiano, da rotina de pessoas comuns. Tendo como recorte imagens do cotidiano que privilegiam a esfera privada, considerada como espaço prioritário de enunciação dos afetos, nos ateremos, portanto, seguindo os passos de Fischer (2009, p.27), às narrativas cujas “molas propulsoras [...] são situações e acontecimentos que se apresentam e se desenrolam no dia a dia do homem comum”.

Portanto, essa pesquisa aponta para os seguintes questionamentos: de que forma esses filmes do diretor Domingos Oliveira constroem olhares sobre o cotidiano, em especial voltados para as relações afetivas, que fogem à perspectiva dos acontecimentos

extraordinários como desencadeadores das narrativas e focam nas sutilezas da vida de pessoas comuns? É possível identificar nesses retratos ordinários do cotidiano representações que se aproximem de fórmulas mais sensíveis no trato da intimidade, ao invés de espetaculares, como se apresentam comumente nas produções que seguem um modelo hegemônico? Quais significados esses filmes procuram atribuir às práticas amorosas evidenciadas nas imagens do dia a dia?

Nesse sentido, estabelecemos alguns pontos que guiarão as formulações deste trabalho, traçados como objetivos específicos: 1) Identificar nas narrativas e nas estruturas dos filmes as características que remontam esse olhar sobre o cotidiano no cinema de Domingos Oliveira; 2) Verificar nesses filmes aspectos que aproximam a cotidianidade de representações mais sensíveis e íntimas; 3) Analisar a construção das personagens e do espaço narrativo para compreender, a partir da maneira como são apresentados, a relação que estabelecem com as noções de cotidiano e de intimidade; 4) Traçar um paralelo entre ambos os filmes no intuito de avaliar as aproximações estabelecidas pelas narrativas; 5) Investigar como o contexto brasileiro de produção interferiu na abordagem adotada pelos filmes.

O aprofundamento nessa discussão se dará com base na construção teórica trilhada ao longo da pesquisa, o que se realizará em quatro capítulos. Devido ao foco nas questões do cotidiano, intimidades e afetos que perpassam a existência humana e que são representadas nas narrativas cinematográficas de maneira entrelaçada, nos esbarramos, no percurso teórico do trabalho, com a dificuldade em expor de forma compartimentada elementos da realidade que são vivenciados conjuntamente, em sua unidade. Entretanto, esse obstáculo é pertinente à própria estruturação do conhecimento científico, que fragmenta e captura isoladamente determinadas tessituras da realidade a fim de compreendê-la em sua totalidade.

Tendo em vista essa divisão, o primeiro capítulo passará pelas aproximações entre cinema, mídia e narrativa, a partir das discussões teóricas de Turner (1997), Kellner (2001), Aumont (2009), Vernet (2009) e outros autores, identificando as narrativas cinematográficas como (re)construtoras das ações cotidianas. Como produtos midiáticos e práticas significadoras, elas representam diversos aspectos culturais e sociais que se imbricam nas percepções fomentadas sobre o mundo sensível. Procuraremos compreender como as narrativas hegemônicas atuam para naturalizar seus discursos sobre o cotidiano, que não só valorizam a cultura dominante, mas envolvem as vivências do dia a dia por elas representadas em uma espécie de aura espetacular. Com isso, conseguiremos posicionar nosso objeto de pesquisa.

No capítulo seguinte, será traçado um panorama da produção audiovisual brasileira durante a Retomada, com foco no deslocamento temático do âmbito político, fortemente presente em obras anteriores ao período, para o individual, em função do próprio contexto de produção. Esse processo também deu margens ao aparecimento de uma série de filmes, a partir da Retomada, cujas imagens do cotidiano se tornam prevalentes. Situaremos a obra de Domingos Oliveira dentro dessa proposta temática, primeiramente fazendo um panorama de sua trajetória no cinema e na televisão e analisando brevemente a relação do diretor com o cinema independente.

O leitor se familiarizará no terceiro capítulo com o conceito de cotidiano discutido por Agnes Heller (2004) e retomado por Certeau (1998) e Carvalho (2000). Apesar de o conceito ser mais amplo e complexo do que o tratado nesta pesquisa, nos concentraremos no sentido de cotidiano no referencial teórico e nas análises pelo viés das relações que envolvem o âmbito doméstico, por isso nos distanciando, no escopo do trabalho, da compreensão mais concisa das interferências do público no cotidiano privado.

O segmento traz ainda uma análise de como as transformações culturais da modernidade incidiram sobre a vida cotidiana e as relações sociais, sendo associadas com as definições da cultura do consumo impostas nos modelos de organização social e estendidas às sociedades contemporâneas. Para entender essas transformações, o que procuramos contemplar com base nos pensamentos de Charney e Schwartz (2004), Singer (2004), Feartherstone (1995; 1997) e outros autores, foi preciso também lançar mão do que se conceitua como cultura, aqui entendida, de acordo com as teorias de Hall (1997; 2002), como sistemas de significados que orientam as ações sociais. Essas mudanças, potencializadas pela indústria midiática e, conseqüentemente, pelo cinema, também se instalaram nas relações afetivas, ao reajustá-las segundo as novidades interpostas ao cotidiano, mas também as pressionando à manutenção de certos valores e tradições determinados pela moral social e cristã.

Todas essas discussões são imprescindíveis para a entrada no quarto capítulo. Sobretudo, abordaremos a metodologia utilizada na pesquisa e a articulação da mesma com as teorias apresentadas, sendo aplicadas à releitura dos filmes selecionados. A análise de sequência se faz necessária para o aprofundamento no debate a partir das películas, pois possibilita ampliar os limites da leitura do texto fílmico empreendida normalmente pelo espectador para voltar-se à produção intelectual, o que envolve a percepção ativa de aspectos técnicos e semânticos arraigados na obra.

A desconstrução e reconstrução da unidade fílmica permitirá a compreensão de como as representações do cotidiano arquitetadas pelo diretor Domingos Oliveira em seus filmes vêm se entrelaçar nas narrativas. Sucedem à apresentação da metodologia as análises dos filmes *Amores* e *Separações*, nos quais a investigação da forma como se organiza os elementos da narrativa permitirá identificar como novos olhares sobre o cotidiano são construídos no cinema brasileiro e se distanciam das representações espetaculares propostas pelo cinema hegemônico.

1. EIXOS DA PESQUISA

Para iniciarmos a discussão que será levada ao longo das páginas desse trabalho, é necessário antes compreendermos a relação que as narrativas midiáticas estabelecem com as experiências do real e as formas de apropriação hegemônicas dessas representações. Mais precisamente, as narrativas cinematográficas serão o foco deste trabalho, que aponta em seu primeiro capítulo os embasamentos teóricos os quais guiarão a pesquisa, em busca desses olhares lançados pelo cinema de Domingos Oliveira sobre as vivências cotidianas.

1.1. Cinema e mídia

Os estudos cinematográficos podem contribuir de maneira notória para compreensão dos processos midiáticos e suas elaborações sobre a vida em sociedade. Isso porque, muito mais do que uma tecnologia em constante evolução ou uma expressão estética, o cinema, tal qual afirmam Turner (1997) e Martin (2005), se estabelece como um poderoso meio de comunicação, pois é um instrumento que potencializa a produção e circulação simbólica de forma dinâmica, pautado sobre as condições técnicas e industriais da modernidade em seu formato de elaboração de narrativas. Além disso, por sua ampla veiculação, atingindo as mais diversas sociedades, culturas e grupos sociais, consegue se infiltrar nas práticas cotidianas sutilmente e, com um repertório diverso de imagens, interferir na edificação das subjetividades, norteando as concepções e maneiras de lidar com a realidade e com o outro. Portanto, sua constituição como mídia também se atrela à capacidade de interação simbólica entre indivíduos e de transformação da cultura, a qual irá se refletir na própria sociedade de forma estruturante.

É para esse rumo que as discussões provocadas por esse trabalho irão tomar nas próximas páginas. Estudaremos o cinema não para além da tradicional perspectiva estética, mas entendendo-o como narrativa midiática, em que se fazem presentes olhares diversos sobre elementos que integram o cotidiano dos indivíduos mas que, ao mesmo tempo, inspiram a constituição de novos sentidos sobre as práticas sociais e culturais na esfera da representação. Segundo Turner (1997, p.49), essa mudança de foco nos estudos do cinema, influenciada e conduzida por pesquisadores dos Estudos Culturais, não só ampliou a abordagem com a inclusão de outras disciplinas no campo da teoria do cinema, mas “resultou numa maior compreensão de sua especificidade como meio de comunicação”. Essa acepção está relacionada ao próprio posicionamento do cinema como expressão discursiva, o qual

constrói pontos de vistas diversos sobre o real, tendo como referência o contexto histórico e cultural em que se constitui a representação, mas também ao entendimento do cinema como veículo de entretenimento, em que, segundo Turner (1997), se valoriza o prazer do público no ato de ver suas representações.

A caracterização como produto midiático se associa ao fenômeno de desenvolvimento industrial e progresso tecnológico experimentado pela sociedade e os meios de comunicação. A evolução tecnológica instituiu não somente transformações culturais determinantes à sociedade moderna, como veremos adiante, mas também criou novas condições para a efetivação do processo comunicativo por intermédio dos produtos midiáticos, como mostra a análise de Thompson (2008). Dentro desse contexto, o cinema também acompanhou esse processo, primeiro como dispositivo de captura e projeção de imagens em movimento desenvolvido pelos irmãos Lumière, depois ao passar por evoluções em seus processos de expressão que garantiram, com as contribuições de cineastas como Méliés e Griffith, a instituição de uma linguagem cinematográfica e, em seguida, ao ser incorporado à concepção comercial como elemento da indústria cinematográfica.

Martin (2005, p.22) considera que “Inicialmente como espetáculo filmado ou simples reprodução do real, o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem, isto é, um processo de conduzir uma narrativa e de veicular ideias”. Ao assumir um modo próprio de inscrever a realidade com o uso de uma linguagem específica, o cinema, portanto, se consolidou como produto midiático, o que se deve ainda por sua característica técnica e “massiva”. Instrumento que ultrapassa a condição de registro audiovisual do cotidiano das mais diversas sociedades, o cinema também se efetiva como um sistema de produção simbólica capaz de mediar o olhar sobre o real e colaborar na constituição da subjetividade ao ler os elementos do mundo sensível, o que envolve as práticas dos indivíduos e suas relações com o outro. Essas representações são denotadas a partir de um formato próprio de organização dos códigos cinematográficos.

O cinema não reflete nem registra a realidade; como qualquer outro meio de representação, ele constrói e “re-apresenta” seus quadros da realidade por meio dos códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura, bem como mediante práticas significadoras específicas desse meio de comunicação. Assim como cinema atua sobre os sistemas de significado de uma cultura – para renová-los, reproduzi-los, ou analisá-los, - também é produzido por esses sistemas de significado (TURNER, 1997, p.128-129).

Sendo assim, as imagens do cinema não coincidem de forma precisa com a realidade que capta, mas é mediada pelo dispositivo e pela maneira como a linguagem opera para

denotar o real. A imagem fílmica é, portanto, produto cultural, já que se constitui a partir de sistemas de significados que remontam sua relação com a cultura. Com a padronização do uso da linguagem fílmica na fabricação de histórias ficcionais, ou seja, a determinação de convenções pelas quais os espectadores possam compreender e se deixarem capturar pela ilusão cinematográfica, essa mídia ampliou sua inicial atuação como mera atração entre os divertimentos populares, como analisado por Singer (2004), para se tornar em definitivo uma forma de lazer presente marcadamente na vida dos indivíduos e, sobretudo, desempenhar importante papel na dinâmica de circulação de imagens e narrativas enquadradas dentro de uma perspectiva industrial.

É necessário compreendermos antes de tudo que há uma relação de retroalimentação entre cultura e mídia. Enquanto a primeira vem fomentar a construção dos discursos e aparato midiático, à medida que impulsiona as transformações sociais e tecnológicas e organiza simbolicamente o mundo e as referências que temos do mesmo, a segunda opera tanto no estabelecimento de uma espécie de filtro, capaz de captar apenas determinados elementos da cultura e disseminá-los, como também vem modificar, a partir da moldura e dos sentidos formulados sobre a cultura, as interações sociais e simbólicas de maneira a afetar seu funcionamento. Sendo assim, a cultura da mídia “passou a dominar a vida cotidiana, servindo de pano de fundo onipresente e muitas vezes de primeiro plano sedutor para o qual convergem nossa atenção e nossas atividades” (KELLNER, 2001, p.11). Ou seja, há um enraizamento da mídia na vida diária, pois ela está presente continuamente nas ações sociais dos sujeitos.

O cinema torna-se assim um complexo fenômeno social e cultural, pois vem participar na constituição da cultura e exercer um papel essencial na sua propagação por meio de seus modelos narrativos. Para compreendermos como nos filmes de Domingos Oliveiras as imagens de cotidiano promovem deslocamentos quanto aos padrões de representação endossados em geral pelos filmes com forte apelo comercial, nos ocuparemos inicialmente em situar o cinema dentro da concepção de narrativa, tendo em vista o papel da mesma no compartilhamento das experiências culturais da humanidade. Essa compreensão se faz necessária para nos atermos à própria aproximação do cinema com a cotidianidade e, portanto, para situarmos essa mídia como prática significadora de seu contexto social, nesse caso o período da Retomada do cinema brasileiro, que também será estudado no próximo capítulo.

1.2. Narrativas cinematográficas e a construção do olhar sobre as experiências

Nossas percepções sobre o mundo são expressas a partir das mais diversas formas de representação. Quando relatamos um acontecimento, compartilhamos um mito ou lenda, nos manifestamos por meio da dança e das mais diversas expressões artísticas, estamos construindo e expondo um ponto de vista próprio sobre a realidade que nos cerca. Essas possibilidades diversas de expressão que fazem parte da existência humana e que são produzidas por meio dos sistemas de significação disponíveis em uma cultura constituem-se como narrativas, pois com elas podemos descortinar os olhares sobre os mais diversos aspectos da vida transformando-os em histórias e memórias. Turner (1997, p.73) ressalta que as narrativas podem ser descritas como forma de “dar sentido” ao nosso mundo social e compartilhar esse sentido com os outros. Por isso, desempenham importante papel como parte inseparável da comunicação social, já que se tratam de práticas significadoras com as quais os sujeitos podem se relacionar em sociedade.

Ao nos sensibilizar por meio da expressão de sentimentos e emoções, ao expor fragmentos da experiência do eu com o mundo, ao permitir nos projetar ao futuro ou propiciar o reencontro com o passado através da memória, as narrativas nos colocam em contato com as mais abundantes experiências culturais, carregando consigo valores e símbolos que compõem o acervo cultural de cada povo. Isso porque, como aponta Johnson (2006), a narratividade constitui um processo próprio da cultura:

as histórias, obviamente, não se apresentam apenas nas formas de ficções literárias ou fílmicas, elas se apresentam também na conversação diária, nos futuros imaginados e nas projeções cotidianas de todos nós, bem como na construção – através de memórias e histórias – de identidades visuais e coletivas (JOHNSON, 2006, p.69).

Portanto, as narrativas são instrumentos universais de interação social, que admitem a construção de olhares sobre a vida cotidiana baseados nas referências identitárias das sociedades, ou seja, carregam consigo as vivências coletivas dos sujeitos. Além de estarem ligadas diretamente à linguagem humana, não poderíamos ignorar sua essencial função social discursiva, pois tendem a ser apropriadas, tanto no reconhecimento do universo social como nos próprios modos de subjetivação, como produtoras de ideologias que refletem um contexto sociocultural.

O cinema, na condição de “veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma” (VERNET, 2009, p. 98), ao contar histórias que se inspiram nas cotidianidades e

transformações da vida diária, pode ser entendido assim como uma forma de narrativa. No entanto, seu amplo alcance como um produto cultural, que atua na produção de histórias e fabricação de imaginários, modificou as tradicionais possibilidades de circulação de signos e trocas simbólicas das diversas culturas, além da percepção dos indivíduos sobre a realidade, por meio do modo como representa o mundo sensível, como já falamos anteriormente.

Com o poder de transportar as narrativas orais e textuais para imagens em movimento, produzidas a partir das formatações convenientes à indústria cultural, o cinema não só conta histórias, mas interpela as subjetividades dos sujeitos, legitimando certas formas de olhar o mundo por meio de construções discursivas e ideológicas. Por meio de artifícios próprios, como o uso de uma linguagem já consolidada para a elaboração de narrativas, o cinema se institui como canal de comunicação com públicos variados à medida que induz, com suas estruturas sedutoras, a produção de determinadas significações.

Mas também delimita espaços para que o próprio público, formado por sujeitos sociais, possa efetuar suas interpretações e complete os sentidos de um filme, pois, conforme afirma Turner (1997, p.122), “os significados são vistos como produto da leitura de um público e não como propriedade essencial do texto cinematográfico em si”. Destarte, apesar de as narrativas cinematográficas serem concebidas a partir de determinadas intencionalidades e endereçarem ao espectador certas significações as quais ele deverá apreender em sua recepção, as leituras espectatoriais podem ser múltiplas, à medida que um filme pode ser percebido em seus diferentes aspectos e não somente privilegiando um ponto de vista. Isso porque, o próprio contexto histórico e sociocultural no qual o espectador se insere, além de suas vivências individuais, interferem no olhar que ele lançará sobre uma obra. Ou seja, o espectador tem uma participação fundamental na construção de sentidos do filme.

Além disso, o cinema, desde seus primórdios, se configura como uma espécie de espetáculo da modernidade – o cinema de atrações, cujo caráter era mais exibicionista, se misturava com diversas formas de entretenimento popular do início do século XX – e assume esse papel em sua própria atividade narrativa e na constituição de seu aparato. Enquanto linguagem, criou uma lógica industrial para a produção de narrativas e domesticou as formas de representar as realidades, transformando os filmes, apoiado em padrões de organização dos elementos cinematográficos – enquadramentos, posições da câmera, ângulos de tomada, iluminação, cenário – e de edição das imagens, em verdadeiros espetáculos.

Já como aparato, a própria concepção das salas de exibição – com um ambiente escuro, o que direciona os olhares para a tela luminosa; o estabelecimento no espectador de uma sensação de solidão diante da grande tela, estimulando a prática voyeurista (a tela do

cinema poderia ser comparada a um buraco de fechadura por onde o espectador espia as imagens ali exibidas); o silêncio que o mobiliza a escutar somente o que se passa no filme – institui um sistema de espetáculo para o vislumbre das imagens.

Também partindo do pressuposto do cinema como um produto cultural, podemos considerar que o mesmo se insere na lógica da chamada cultura da mídia, termo cunhado por Kellner (2001) para designar o modo como os veículos de comunicação exercem determinado domínio ideológico sobre a vida cotidiana, na medida em que difundem padrões de comportamento, valores e símbolos, fomentando a formação de identidades a partir de interesses mercadológicos.

Se o cinema contribui para modelar determinadas visões de mundo e, em seus aspectos hegemônicos, tornar a vida cotidiana fonte de um espetáculo, tal noção se configura não só por sua capacidade de interpelar o imaginário do espectador, mas pela forma como elabora seus conteúdos, a partir de instrumentos como uma linguagem convencional própria da indústria cinematográfica, que se perpetua ao longo da história, e a construção de narrativas envolventes. O cinema exerce, assim, seu poder ao gratificar o espectador, fazendo-o sentir muito mais do que prazer ao ver determinadas imagens e construções discursivas, mas induzindo-o a se identificar com essas significações.

Muito mais do que contar histórias baseadas na vida real de pessoas, o cinema por si só configura-se como um discurso ao legitimar certos olhares sobre o mundo – na maioria das vezes, voltados para a cultura hegemônica – e omitir outras visões. Para isso, sobretudo o cinema narrativo clássico, conforme destaca Vernet (2009), utiliza-se de técnicas que se esforçam para naturalizar aquilo que está sendo representado na tela, artifícios esses que esfumam as lacunas causadas, por exemplo, pelo corte, edição e saltos temporais da narrativa, na tentativa de aproximação da realidade, o que possibilita que o espectador seja arrebatado durante a experiência cinematográfica.

É dessa combinação entre forma – alcançada na técnica – e conteúdo que a intenção discursiva da produção se torna visível, pois ao escolher determinados planos ou ângulos de câmera, ao definir como os elementos da narrativa irão aparecer ou ainda como o uso da iluminação favorecerá a atmosfera desejada à trama, também está sendo decidido o modo como se quer representar certa realidade. Aumont (2004, p.119) relata que “no cinema como em todas as produções de significado, não existe conteúdo que seja independente da forma na qual é exprimido”. Portanto, o cinema dá voz ao mundo que ele quer que os outros vejam, mas obviamente suas escolhas não são neutras.

As opções estéticas do diretor, o gênero, a organização dos elementos estruturais e da trama do filme são escolhas no momento de produção que interferem conscientemente no direcionamento do tipo de leitura que o espectador deverá efetuar e quais sentidos e discursos ele deverá apreender. Quando representa pessoas e lugares, molda características que podem ou não ser convenientes aos desejos de identificação do espectador. As narrativas e as imagens nos convidam a embrenhar em um universo de experiências e, indo além disso, “implicam ou constroem uma posição ou posições a partir das quais elas devem ser lidas ou vistas” (JOHNSON, 2006, p.85).

É pela sua capacidade discursiva que o texto fílmico, ao assumir a forma narrativa, incide nas subjetividades e legitima determinados modelos culturais, baseando-se nas próprias interações cotidianas de uma sociedade. Assim, o cotidiano pode se apresentar a partir de diversas construções narrativas que oferecem leituras acerca das práticas comumente experimentadas em nosso dia a dia, dentre elas as de amor e afetividade. Essas leituras se legitimam nas próprias percepções sobre o mundo cativadas pelo cinema, quando codifica determinados significados instituídos em um âmbito cultural e social. As imagens cinematográficas se articulam, na elaboração do conteúdo das narrativas e dos elementos estruturais, como reconstrutoras das experiências culturais ao representar a realidade sob pontos de vista específicos.

A capacidade que os produtos culturais e midiáticos como o cinema têm de estimular o imaginário, comover o público, desencadear determinadas emoções e interpelar os sujeitos “fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade” (KELLNER, 2001, p.9), por meio da circulação de símbolos e significados, evidencia a própria força que têm como enunciadores de discursos sobre as realidades por eles apreendidas.

Nessa perspectiva, se nos apropriamos das reflexões de Kellner (2001, p.82), podemos extrair que o cinema, ao construir representações “que ajudam a constituir a visão de mundo do indivíduo”, entrega ao espectador modelos daquilo que deve perceber como cotidiano, o que pode incluir ideais de amor e de família, valores afetivos, comportamentos, entre outros, que trazem referências sobre os posicionamentos políticos e sociais estruturados em determinado contexto histórico e cultural. Contudo, os discursos e posicionamentos fomentados pelos produtos audiovisuais também são elaborados com base nos significados e práticas vigentes em uma sociedade. Ou seja, o cinema pode ser entendido como prática social.

Turner (1997, p.81-82) argumenta, em relação aos significados compartilhados por meio de narrativas, que “os mitos, as crenças e as práticas preferidas por uma cultura ou grupo

de culturas penetrarão nas narrativas dessas culturas onde serão reforçados, criticados ou simplesmente reproduzidos”. Portanto, as narrativas cinematográficas carregam consigo toda uma gama de elementos que fazem parte do dia a dia das pessoas em certo momento histórico. Como então as narrativas do cinema brasileiro têm construído suas percepções sobre o cotidiano da sociedade contemporânea? De que forma elas reproduzem determinadas condutas instituídas dentro dos padrões hegemônicos ou buscam alternativas na representação das vivências dos indivíduos comuns atualmente?

O primeiro passo para entrarmos nesse debate é entender como as imagens midiáticas do cinema representam o real, ressignificado nas narrativas, porém apresentado ao espectador de maneira naturalizada, à medida que o mundo sensível é oferecido nessas imagens como se não houvesse a mediação do aparato para seu registro. Essa tentativa de naturalizar as representações recorre a estratégias de organização dos códigos cinematográficos que produzem analogias com mundo por nós experimentado. Assim, em consequência do formato ao qual se adequa para veiculação de ideias, certo cinema dito hegemônico estabeleceu bases para a disseminação de uma cultura dominante, com a representação de modos de vida oferecidos como mercadoria ao espectador. que acaba se tornando não somente consumidor das imagens, mas dos discursos e ideologias nelas presentes.

Se olharmos para o cinema a partir da concepção de Kellner (2001, p. 10) sobre a cultura da mídia, podemos compartilhar o ponto de vista teórico que, de modo predominante, mas não em geral, “A cultura da mídia e a de consumo atuam de mãos dadas no sentido de gerar pensamentos e comportamentos ajustados aos valores, às instituições, às crenças e às práticas vigentes”. Embora a mídia cinematográfica trabalhe com representações que busquem referências no cotidiano dos sujeitos e suas sociedades, lê-se nessas primeiras impressões que a maneira como essas experiências do real são vistas e trazidas à tela diz muito do lugar de onde se enuncia tal visão. No caso de um cinema dito mais comercial, esse posicionamento poderá implicar interesses ideológicos que visam direcionar as relações sociais em função de uma cultura dominante.

1.3.Cinema do real?

O que torna o cinema tão próximo aos modos de vida protagonizados pelos indivíduos diariamente não é o fato de meramente espelhar a realidade. Eis na verdade um ponto a ser discutido: o cinema não manifesta de maneira transparente a realidade que o circunda, mas reconstrói as articulações sociais a partir de evidências, convenções, correspondências,

discursos explícitos e implícitos nele inseridos, que trazem à tona referências aos valores, tradições, costumes que identificam determinada cultura.

Como arte de contar e mostrar histórias, sejam elas reais ou fictícias, o cinema, segundo Vernet (2009), nem sempre se encaixou dentro das práticas narrativas, mas se afeiçoou a elas por sua própria expressividade e características peculiares² que o inserem dentro da tradição de representação. As convenções estabelecidas para a captura de imagens do real demonstram a tentativa de simular e enfatizar um caráter de realidade às situações expostas nas narrativas midiáticas. Justamente essa fidedignidade buscada pelo cinema, por meio da combinação dos elementos de seu sistema de códigos convencionais, irá convocar os espectadores a estabelecerem uma relação de identificação com as imagens ali expostas, supostamente replicantes de seu universo cultural.

Ainda, vem sugerir especialmente a proximidade entre o representado e o objetivo a sensação de movimento causada pela rápida sucessão dos fotogramas e a ilusão de profundidade, construída com base em técnicas utilizadas em outras linguagens artísticas, como pintura e a arquitetura, para a elaboração de imagens tridimensionais dentro do plano bidimensional. Combinadas às convenções da linguagem, que também remontam os limites dos recursos cinematográficos de cada tempo e da própria dimensão de representação, esses parâmetros, discute Aumont (2009), vêm se instalar nas imagens para estimular uma reação no espectador de encontro com o real, de forma, por exemplo, que ele aceite certos acordos que o cinema propõe na escrita sobre a superfície da tela.

A impressão de analogia com o espaço real produzido pela imagem fílmica é, portanto, poderosa o suficiente para chegar normalmente a fazer esquecer não apenas o achatamento da imagem, mas, por exemplo, quando se trata de um filme preto-e-branco, a ausência de cores, ou a ausência de som se o filme for mudo – e também fazer esquecer, não o quadro, que sempre permanece presente, mas o fato de que, além do quadro, não há mais imagem (AUMONT, 2009, p.24).

Ao capturar imagens de pessoas, objetos e paisagens que se dispõem diante das lentes, na tentativa de objetivar o mundo, o cinema provoca no espectador o desejo e, especialmente, a sensação de estar diante da realidade palpável. Entretanto, por forçar essa relação persuasiva entre o real e o representado em busca de assemelhá-los, por jogar com analogias como

² Vernet (2009) fundamenta que a aproximação do cinema com a narração tem, a princípio, relação com sua própria matéria de expressão, que captura o real em imagens figurativas, concebidas a partir de convenções, e as reproduzem em movimento, dispondo o objeto representado a um processo de transformação constante em que sua imagem se inscreve na duração. Mas também se justifica pela necessidade de elevar o cinema de uma mera atração entre as diversões populares em fins do século XIX ao campo das artes, assim como outras linguagens como o teatro e a literatura.

truques que despertam a curiosidade das plateias, é que se percebem mais visivelmente as tentativas da imagem fílmica, como componente simbólico, em se moldar nas perspectivas mais críveis e atraentes aos olhos do espectador. A possibilidade de organizar seus códigos e manipulá-los, assim como a linguagem, em diálogo com o imaginário social³, expõe a sua falsa neutralidade, coloca à prova seu status de testemunha do real, pois Martin (2005) alega que as imagens cinematográficas formam um discurso e não capturam os objetos da mesma forma como eles aparecem na vida real.

Essa ambiguidade de relação entre o real objectivo e sua imagem fílmica é uma das características fundamentais da expressão cinematográfica e determina em grande parte a relação do espectador com o filme, relação que vai desde a crença ingênua na realidade do real representado à percepção intuitiva ou intelectual dos *signos* implícitos como elementos de uma *linguagem* (MARTIN, 2005, p.25).

Além disso, como acrescentam Vanoye e Goliot-L'été (2002, p.61), “qualquer arte da representação (o cinema é uma arte da representação) gera produções simbólicas que exprimem mais ou menos diretamente, mas ou menos explicitamente, mais ou menos conscientemente um (ou vários) ponto(s) de vista sobre o mundo”. Na verdade, existe desde o momento de escolha da lente, do posicionamento da câmera e do enquadramento toda uma especificidade para emoldurar um fragmento do experimentado que o torna muito mais fabricado ou reinventado do que plenamente assimilado tal qual o é. Outros elementos como os movimentos de câmera, ângulos, iluminação, montagem e banda sonora contribuíram para sedimentar certos modos de olhar, absorvidos nas produções cinematográficas em diálogo com padrões de narrativa já consagrados na literatura e teatro, como o romance e o melodrama.

Elementos estéticos como sensações e intensidades visuais e sonoras são matérias-primas do cinema. Por meio delas, o trabalho do filme elabora um mundo possível, matriz na qual a realidade, tal como se estrutura na experiência cultural cotidiana, é reconfigurada, metamorfoseada (LUZ, 2002, p.101).

³ O imaginário social diz respeito a imagens consolidadas que se depositam na memória dos indivíduos como frutos de uma construção coletiva de significados compartilhados culturalmente e das experiências sociais e institucionais do dia a dia. Segundo Hall (2002) os conceitos e imagens presentes na mentalidade dos indivíduos, o que aqui consideramos como o imaginário social, à medida que estão correlacionados com os objetos, a realidade capturada, pessoas e eventos, constituem sistemas de representação que auxiliam a compreender o mundo. Por isso, essas imagens possibilitam a projeção e identificação dos indivíduos na percepção de si e do mundo social como parte dos mesmos ao internalizar valores e sentidos como pertencentes ao coletivo. Expresso por meio de símbolos, o imaginário social tanto corrobora na formação e solidificação de identidades e ideologias associadas a certos grupos e visões de mundo, portanto como instrumento de regulação social, como também para incentivar transformações no pensamento coletivo.

Ao olhar para o cotidiano, o cinema, portanto, engendra, por meio da organização de seu material visual e sonoro, uma visão unificadora sobre o mesmo que conduzirá o espectador no modo como irá percebê-lo. Essas formas de olhar consolidadas também corroboraram no agenciamento de sentidos próprios às possibilidades de utilização dos códigos, em consonância com os signos que envolvem uma cultura. Martin (2005) defende que a câmera tem um papel ativo na criação da realidade fílmica, sendo assim o instrumento pelo qual o cineasta constrói suas impressões, com as quais o espectador se guiará durante a imersão no filme. Sendo assim, a câmera, por meio do olhar do cineasta, ressignifica os acontecimentos segundo os recursos que utiliza na composição da imagem como, por exemplo, o uso do enquadramento em *close-up*, que contribui para estabelecer uma relação mais íntima entre personagens e espectador, ou da filmagem em ângulo *contra-plongée* (de baixo para cima), que engrandece as personagens e pode trazer a sensação de empoderamento.

Assim, as experiências do dia a dia estão presentes no cinema, porém experimentadas como imaginadas, recriadas, reconstruídas, e, em especial no cinema hegemônico – aquele que apela à representação da cultura dominante – fabuladas, espetacularizadas, estereotipadas⁴, o que ainda assim não as distanciam do captado *a priori*. Quando representa o real, o cinema dominante se propõe a perceber o universo e situações por meio de simplificações (o que contribui para a identificação do espectador) ou de extrapolações dos limites da existência humana. Os efeitos especiais e de pós-produção, assim como seu caráter de fabulação estão aí justamente para afirmar a criatividade dos diretores para explorar as próprias impossibilidades de nossa experiência: voar, se deslocar em rápidos espaços de tempo, saltar de prédios sem se machucar, são ações que passaram a habitar o universo cinematográfico.

Mas, além disso, ultrapassando o entendimento da criatividade e recaindo no ponto de vista da atração provocada pelo cinema na representação de experiências que se assemelham as da vida real, entendemos que as narrativas hegemônicas determinam todo um modo de olhar para o cotidiano que não só busca torná-lo convincente e interessante ao espectador,

⁴ O conceito de estereótipo está estritamente ligado ao de representação. Se a representação é a maneira como damos sentido aos conceitos e imagens formados em nosso pensamento por meio do uso da linguagem, os estereótipos também se enquadram como práticas de significação. No entanto, segundo Freire Filho (2004), se constituem como formas simplórias e reducionistas, porém rígidas, de acepção da alteridade, que distorcem os conceitos e sentidos sobre determinado povo, gênero, etnia ou grupo social, a partir do uso de categorias básicas constituintes da identidade dos mesmos de forma generalizada e com pressupostos e juízos acerca de tais. Mais do que isso, o autor confere aos estereótipos caráter de dominação ideológica, já que contribuem na construção do senso comum e promovem a exclusão e marginalização das diferenças, enquanto legitimam determinados valores e condutas tidos como “normais”, mas que não englobam as alteridades.

fazendo-o imergir e se identificar com o filme, mas que vem respeitar um padrão historicamente consolidado de contar histórias.

Por outro lado, ao se enveredar nessa busca pelo realismo, o cinema sintetiza a construção dos acontecimentos, ambientes e personagens em suas representações, como estratégia para fazer mais transparente o mundo a sua volta. Segundo Turner (1997, p.84), “Convencionou-se que os filmes são realistas apenas dentro de certos limites tácitos; eles não tentam imitar toda a complexidade da vida, se isso for atrasar desnecessariamente a narrativa”. Diante da impossibilidade de capturar toda a densidade e diversidade humana e cultural, as representações cinematográficas recorrem a recursos que pormenorizam as características que configuram as identificações sociais e locais. Os estereótipos, o reforço de determinadas imagens como pontos de referência, em detrimento da supressão de aspectos considerados menos essenciais a serem evidenciados, a valorização de certos pontos de vista que se contrariam ou até mesmo silenciam outros, são algumas das artimanhas adotadas nas produções audiovisuais para reconstituir, supostamente da maneira mais verossímil, a realidade.

Entretanto, a construção dessas representações ocultam posições e discursos implícitos que dialogam com as convenções e sentidos já naturalizados no imaginário social, seja para reforçá-los ou contrapô-los, mantendo estritas ligações com o contexto social em que tais imagens são produzidas. Como afirma Martin (2005), as imagens do cinema não são neutras, no entanto, legitimam determinadas visões hegemônicas por meio de seus códigos para posicioná-las como verdadeiras.

1.4.O cinema hegemônico: naturalização do cotidiano espetacular

Pode-se dizer que parte dessas visões hegemônicas são ligadas a uma cultura dominante. As narrativas midiáticas como o cinema, quando assumem um caráter hegemônico, se amparam, muitas vezes, em modelos canônicos de representação, os quais se valem de normas para lidar com todo o processo técnico-estético-visual e o conteúdo nas produções audiovisuais. Esse processo tem em vista a produção de consensos no endereçamento ao espectador de toda a gama de significados presentes nos filmes. São narrativas que, hoje, assumem a concepção de um sistema de representação voltado para o espetáculo.

Antes de entrarmos nesse debate, é necessário entendermos primeiramente o conceito de hegemonia e como ele pode ser aplicado ao cinema. Com base na releitura que Gruppi

(1978) realizou dos estudos do teórico italiano Antonio Gramsci, a hegemonia é a capacidade das classes dominantes em dirigir a manutenção do poder e da ideologia em relação à cultura, política, moral e vida social, “mantendo articulado um grupo de forças heterogêneas” (GRUPPI, 1978, p.68), por meio do consenso e da construção do senso comum sobre as visões de mundo por elas defendidas. Trata-se assim de uma estratégia de legitimação do poder dessas classes sobre as subalternas, com base na disseminação de ideias e concepções da experiência empírica que atendam aos interesses dominantes, mas que se enraízam no pensamento social de maneira naturalizada. Gramsci considera que a incorporação dessas ideias na vida cotidiana dos indivíduos necessita da atuação das diversas instituições sociais, entre elas os meios de comunicação.

Sob essa perspectiva, podemos considerar como hegemônico o cinema que reproduz representações, não necessariamente aderidas em todas as produções, que explicam a realidade e conferem significação ao cotidiano – o que inclui os modos de vida, comportamento, padrões de beleza, pensamento, entre outros – sob um ponto de vista dominante. Envolvendo moral e valores vigentes, esse cinema interpela o imaginário social não só naturalizando discursos oficiais lidos de forma consensual pelo público, mas mobilizando sensações, emoção, prazer a serem consumidos por ele, a partir de efeitos dramáticos e de excessos estéticos que excitam e seduzem seu olhar.

Certo estilo de cinema produzido em Hollywood⁵, em específico, consolidou sua hegemonia ao dominar a tríade da produção, distribuição e exibição desde o período em que os filmes comerciais começaram a ganhar espaço entre as plateias, passando por uma grande expansão com a decadência do mercado cinematográfico europeu pós-Guerras Mundiais (CANCLINI, 2015). Em função do monopólio exercido por essa indústria cinematográfica – o que se configura até os dias atuais, mas não necessariamente engloba todos os filmes norte-americanos – as convenções estabelecidas para narrar histórias no cinema acabaram por serem forjadas predominantemente a partir dos padrões criados por esses filmes, os quais influenciaram fortemente as produções de outros países, tornando-se um modelo próprio para divulgação e comercialização da cultura norte-americana.

⁵ É evidente que não podemos definir o cinema produzido em Hollywood apenas por um padrão ou estilo narrativo, visto a diversidade de formas expressivas e narrativas que a ele estão associadas. Entretanto, a força dessa indústria se sobrepõe a seus produtos, já que seu formato de produção, circulação e exibição não só encontraram respaldo no mercado, mas passaram a predominar e a ditar os procedimentos que envolvem a indústria cinematográfica internacional.

O domínio de Hollywood e de seus sucessores corporativos significa que o cinema nem sempre explora as diferenças culturais de modo tão constante como o fazem outras formas de narrativa. Há um alto grau de codificação cultural cruzada na qual o público concorda em aceitar um sistema importado de significados com a intenção de apreciar o filme. (TURNER, 1997, p.83)

Para além das opções estéticas e narrativas, esse cinema vem se organizar a partir de um modelo de produção voltado essencialmente para a concepção industrial, o que também penetra nas representações e, conseqüentemente, ideologias, por ele disseminadas. Kellner (2001, p.9) destaca que a cultura veiculada pela mídia, o que inclui o cinema, tem apelo comercial e, em grande medida, almeja ampla audiência: “organiza-se com base no modelo de produção de massa e é produzida para a massa de acordo com tipos (gênero), segundo códigos, fórmulas e normas convencionais”.

Assim, como estratégia para facilitar a comunicação com o espectador e convocá-lo para dentro do filme, atendendo seus desejos de ver e sentir, Turner (1997) avalia que o cinema, ao se valer de convenções que organizam o filme, se utiliza da premissa de familiaridade na representação da realidade, contudo recorrendo a estratégias de convencimento, imprescindíveis à identificação e prazer do público com o filme. Essas estratégias, ao serem apropriadas em favor do poderio das narrativas hegemônicas, definem o sentido das vivências cotidianas e as adequam dentro de um sistema ideológico espetacular, alimentado pela indústria cultural, com credibilidade e reconhecimento do público.

Sobre esse modo dominante de concepção da narrativa, a qual evoca o realismo, Turner (1997, p.151) considera que “o filme realista cria um mundo que é o mais identificável possível; e o público entende isso recorrendo a analogias entre o mundo do filme e seu próprio universo”. Apesar de instigarem os espectadores a percebê-las como semelhantes à vida real, as narrativas cinematográficas hegemônicas se amparam na construção de imagens fascinantes sobre o cotidiano, que se pautam, contudo, em um olhar mais voltado às rupturas do mesmo, focalizando, portanto, a vida comum de forma espetacularizada. Acidentes, golpes de sorte, acontecimentos grandiosos, intrigas desestabilizadoras e reviravoltas impactantes, vividos por personagens que se tipificam e simplificam a natureza humana entre heróis e vilões⁶, mobilizam essas tramas e corroboram para estruturar histórias envolventes, que estimulam e afetam o imaginário do espectador, com forte apelo emotivo.

⁶ Podemos comparar essa estrutura das narrativas com análise feita por Propp sobre o conto folclórico maravilhoso russo a partir de unidades básicas, as quais ele define por função, ou seja, as ações simples que orientam uma narrativa. Turner (1997) demonstra como Propp encontra certo padrão nas funções de cada personagem dentro do conto, do herói ou vítima ao vilão, modelo esse que alguns estudos transportam para a organização das narrativas fílmicas. Alguns exemplos de funções predominantes nos contos são ações como a

Esses excessos valorizados nas narrativas são, no entanto, normalmente consentidos e/ou negociados por parte do espectador, que já está acostumado ao modelo de narrativa cinematográfico herdado das histórias canônicas da literatura e do teatro. Em *O cinema clássico Hollywoodiano: normas e princípios narrativos*, David Bordwell (2005) investiga, tanto nas questões relacionadas à representação quanto à estrutura, os protocolos estabelecidos para a construção das narrativas clássicas. A condução da narrativa por um jogo de causa e efeito, a organização coerente das situações, espaços e personagens – os últimos tipificados na figura dos heróis, vítimas ou vilões –, o retardamento da resolução dos conflitos da trama até o desfecho, o que cria certa tensão, alimentando a necessidade de continuar a ver o filme, são algumas das estratégias convencionais utilizadas por essas narrativas – fato que não é predominante em filmes que se valem desse modelo, o que veremos em seguida. Todos esses princípios podem contribuir na construção de representações voltadas para o espetacular.

Justamente essa configuração hegemônica das narrativas audiovisuais potencializa uma percepção de cotidiano espetacular, porém apresentado naturalmente. É, portanto, essa ruptura com o cotidiano, de onde surge o extraordinário, que irá guiar o desenvolvimento dos enredos canônicos. Combinados a essas construções das narrativas, os aspectos formais também são submetidos à lógica do grande espetáculo em uma multiplicidade de filmes, inclusive os mais comerciais, à medida que reforçam o olhar de contemplação sobre imagens inspiradas no real, valorizando os excessos, o instante, a fugacidade. Para Geada (1987), apesar de todos os filmes serem pensados como espetáculo, já que são feitos para apreciação do espectador, que participa dessa observação afetivamente, sem interferir diretamente na produção das imagens, existiriam certos parâmetros na produção e forma de ver o cinema, dentro do que preza a indústria cultural, voltados em especial para a intensificação do prazer visual, o que ele denominou cinema espetáculo.

Esse cinema conceberia tanto os procedimentos formais, como a encenação em função da acomodação do olhar espectador com o olhar da câmera. Segundo o teórico, “O trabalho primordial do cinema espetáculo consiste justamente em apagar todos os sinais do seu trabalho, em diluir todas as marcas da enunciação do discurso fílmico, como se o próprio mundo estivesse ali diante dos nossos olhos falando e discorrendo por si mesmo” (GEADA,

imposição de uma proibição ou norma sobre o herói que é quebrada ou o embate entre herói e vilão, que resulta no clímax da história. Essa mesma estrutura pode ser vista em vários filmes do cinema hegemônico. No entanto, algumas narrativas promovem a quebra com esse padrão, desconstruindo a existência dessa tipificação de personagens.

1987, p.37). Esse movimento de transparência possibilita, assim, que os discursos hegemônicos sejam propagados com maior naturalidade.

Herschmann e Pereira (2005) avaliam que esse processo de espetacularização das representações que circulam na mídia contemporânea não se dá apenas de forma dinâmica, mas também estilizada, intensa e impactante, envolvidas pela tendência de expressão dramática.

Vivemos uma densa ‘teatralização’ do cotidiano a nossa volta; valorizamos estilos, personagens, máscaras sociais, linguagens retóricas e imagens fortes embora um tanto econômicas na sua expressão. Conduzimo-nos com sinuosidade em meio a um emaranhado de sentidos que disputam nossa atenção, buscando, acima de tudo, estabelecer ou fundar um certo “ordenamento” nesse ambiente de forte volatilidade e de mudança acelerada e constante de valores (HERSCHMANN; PEREIRA, 2005, p.25).

Podemos visualizar mais claramente como essa apresentação do cotidiano extraordinário se replica em algumas narrativas com exemplos. Em *Garota Exemplar* (2014)⁷, filme de David Fincher, a narrativa se constrói por uma noção coerente de temporalidade, com alguns flashbacks, marcada especialmente pela contagem de cada dia da semana vivido pelos personagens, como se remetesse a rotina dos mesmos. Entretanto, os fatos excepcionais da vida das personagens Nick e Amy Dunne e as revelações, a cada cena, sobre a personalidade de ambos, seguindo a lógica de causalidade – Amy arma toda uma emboscada para falsear um ataque ocorrido com ela mesma em sua casa, o que inclui a escrita de um diário falso sobre a relação tortuosa com o marido, falseamento de um teste de gravidez, entre outros – cultivam toda uma atmosfera de tensão e mistério mantida do início ao fim da trama. O espectador é colocado em um jogo de dúvida sobre a identidade das personagens: Nick, que procura a esposa após ela ter desaparecido de casa, começa a ser alvo de suspeitas da população, que o considera como responsável pelo ocorrido, o que a mídia vem reforçar com sensacionalismo.

Aos poucos descobrimos que, apesar da infidelidade dele e da indiferença em relação a sua esposa, com quem mantém um casamento desarranjado, Amy foi quem forjou seu próprio

⁷ *Garota Exemplar* é uma narrativa do gênero suspense. O filme retrata a vida do casal Nick (Ben Affleck) e Amy Dunne (Rosamund Pike). Considerada uma garota perfeita, segundo as narrativas fictícias dos pais, que eram escritores, Amy desaparece no dia de seu quinto aniversário de casamento. Enquanto Nick procura, dia após dia, respostas para o paradeiro da esposa, ao ser investigado pela polícia os problemas envolvendo a relação com Amy vão aparecendo e a mídia começa a explorar o caso lançando suspeitas sobre o marido. Por meio das pistas deixadas por Amy, Nick tenta provar sua inocência, ao mesmo tempo em que descobre ter sido vítima de uma armadilha forjada pela própria esposa.

sumiço para que o marido fosse preso e se vingar da traição. Portanto, a trama, mesmo que inspirada inicialmente no cotidiano de um casal, que tem seus altos e baixos, faz com que a ideia de vida real tome outras proporções, à medida que investe no olhar sobre comportamentos fora do comum que mobilizam a ação das personagens, além de grandes reviravoltas que rompem com a perspectiva de cotidiano e buscam seduzir o público pelo suspense quanto ao que mais de extraordinário irá aparecer.

No cinema brasileiro também se torna evidente a utilização dessa fórmula, principalmente em narrativas mais voltadas para o grande público. No filme *Se Eu Fosse Você* (2006)⁸, dirigido por Daniel Filho, o que impulsionará as ações da trama são justamente os acontecimentos extraordinários. O casal Cláudio e Helena leva uma vida normal, no entanto, um dia, em um momento de intensas discussões, ambos questionam o que fariam se um fosse o outro. Na manhã seguinte, eles acordam com seus corpos trocados: Cláudio passa a viver no corpo de Helena e ela o contrário. A narrativa se desenvolve sobre a tentativa do casal em lidar com o ocorrido e de encontrar a fórmula para reverter o problema. Apesar de viverem atividades comuns do dia a dia um do outro, a troca de corpos, algo fora do comum, será o elemento perturbador de toda a narrativa e desencadeará outros acontecimentos excepcionais, o que vem colocar o foco da trama nas rupturas do cotidiano e nos clichês sobre as diferenças entre gênero masculino e feminino.

Contudo, os aparatos técnicos e simbólicos das produções também podem se dirigir a ratificar a complexidade das experiências humanas no cotidiano, se deslocando dos lugares comuns de fala para reposicionar as imagens a partir de novos significados sobre essas vivências. No entanto, não é nosso objetivo ir mais além nessa discussão.

1.5. Novas visadas do cotidiano no cinema: o objeto de pesquisa

Se o cinema dominante tende a naturalizar concepções monumentais de cotidiano, por outro lado, certas produções, apesar de não negarem ou subverterem o modelo hegemônico de representação, mas se apropriarem de elementos básicos desse tipo de narrativa, apresentam

⁸ O filme relata a história de Cláudio, um publicitário vivido por Tony Ramos, e Helena, professora de música interpretada por Glória Pires. Casados à longa data e com uma filha adolescente, os dois passam a atritar em função da rotina que abala a relação. Um dia, durante uma discussão, eles repetem juntos as mesmas palavras e, após uma noite de sono, Cláudio acorda no corpo de Helena e ela no dele. Com a troca, cada um passa a viver as experiências do outro. Entretanto, enquanto Cláudio estava prestes a fechar um negócio que determinará seu sucesso profissional, Helena preparava o coral do qual era regente para uma apresentação. Em meio a esses importantes acontecimentos, os dois tentam voltar à normalidade, ao passo que lidam com os problemas tanto no casamento quanto em suas carreiras, além das diferenças de sexo, o que faz com que se conheçam melhor.

alternativas aos moldes convencionais de se enxergar o cotidiano ao se distanciarem da regra de visualizá-lo pelas excepcionalidades ou de se valer da espetacularização do banal. Pelo contrário, não são as bruscas rupturas nas rotinas das personagens que irão norteá-las, mas a própria percepção das vivências cotidianas com maior profundidade. Essa discussão será tratada no trabalho em questão no cinema brasileiro contemporâneo, por meio dos filmes *Amores e Separações*.

Por proporem outras perspectivas de representação das vivências corriqueiras e íntimas, ainda que as narrativas não se limitem a abordagem restrita do cotidiano e que seja importante considerar o ponto de vista pelo qual o diretor constrói seus filmes – seu olhar é o de um intelectual que pertence à classe média artística carioca –, é que selecionamos os dois filmes para compor o *corpus* desta pesquisa. Também em função da representatividade dessas obras diante da filmografia do diretor, pois constituem a retomada de sua carreira após décadas distante do cinema. Mais sobre isso, por tratarem de temáticas contemporâneas, inseridas dentro do panorama de produções nacionais dedicadas principalmente aos dramas individuais, como mostra Oricchio (2003), as quais cristalizam as incertezas de sua época nas conflituosas relações amorosas e familiares encenadas, sem que se recorram às narrativas de ressentimento ou às imagens emblemáticas da cosmética da fome⁹, tão presentes nos filmes da Retomada.

Como um diferencial ainda relevante na escolha dessas narrativas, também observamos seu caráter de distanciamento dos filmes mais comerciais na própria organização produtiva buscada por Domingos Oliveira, o qual investe na alternativa do baixo orçamento e captação de recursos pelas leis de incentivo como condição essencial de desenvolvimento de seus projetos¹⁰. *Amores*, por exemplo, foi feito com pouco mais de R\$ 500 mil¹¹ captados pela

⁹ Ivana Bentes (2007) se utiliza do termo para designar alguns filmes da Retomada que trazem imagens-síntese da realidade brasileira, em especial na tematização do sertão e da favela, e cujos procedimentos estéticos se privam de objetivos críticos para recaírem na intenção meramente cosmética. Traremos uma explicação contextualizada do termo na abordagem do segundo capítulo sobre o período da Retomada do Cinema Brasileiro.

¹⁰ Ver: BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005; PERRONE, Marcelo. Domingos Oliveira defende filmes de baixo custo. In: *Zero Hora*. Rio de Janeiro, 19 ago. 2005. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/especiais/jsp/default.jsp?newsID=a931611.htm&template=3847.dwt§ion=Not%EDcias&espid=23>>. Acesso em: 28 out. 2015.

¹¹ Dados extraídos de: AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Consulta de projetos audiovisuais no Sistema Ancine Digital (SAD). Disponível em: <<http://sad.ancine.gov.br/projetosaudiovisuais/>>. Acesso em: 23 nov. 2015.

Lei de Incentivo ao Audiovisual. Já *Separações*, com orçamento um pouco maior, porém ainda considerado baixo em relação a produções mais comerciais, custou R\$ 965 mil¹².

Procura-se observar, em tais narrativas, de que maneira as imagens mostram uma percepção mais aguçada e microscópica sobre as tessituras do cotidiano e desvelam o que há de ordinário nos vínculos afetivos, inseridos na rotina das personagens em seus espaços de intimidade, ou seja, em suas relações subjetivas mais próximas, sejam elas familiares ou de amizade. Buscamos, portanto, nos ater a filmes cujo “foco predominante seria dirigido à problemática da cotidianidade, daquilo que se repete, que é reiterado no escoar dos dias e não ao caráter de extraordinariedade de um ponto ou passagem específicos na história da personagem” (FISCHER, 2009, p.23). Personagens, homens e mulheres, flagrados em seus universos particulares, observados como sujeitos portadores de singularidade que se manifesta em suas práticas cotidianas.

Enquanto passagem pela repetição e as pelas banalidades que compõe os afazeres do homem comum, essas imagens do cotidiano estariam relacionadas, como sugerem Fischer (2009) e Carvalho (2000), a hábitos e costumes individuais mantidos continuamente como o da alimentação, da conversa, dos silêncios, da higiene pessoal, o ato de dormir ou de trabalhar. No entanto, é nas relações afetivas, ocasionadas em situações ordinárias, que elas também são visualizadas, condicionadas pela “vivência de situações a que todos estão expostos em maior ou menor grau, tais como as experiências de amor e ódio, o vivenciar de sensações, emoções e sentimentos” (FISCHER, 2009, p.22). Ou seja, os sentimentos amorosos e afetivos também são elementos constituintes da cotidianidade.

Ao mesmo tempo, nesses momentos de realização das atividades corriqueiras, podem se estabelecer conflitos, necessidades ou desejos de reinvenção dessas experiências realizadas inconscientemente pelos indivíduos, em função das adversidades e contradições que naturalmente nelas se evidenciam. São fissuras que podem alimentar pequenas transformações no dia a dia, sem que haja uma suspensão por completo daquilo que determina e mobiliza o cotidiano. Pois, considerando a própria complexidade dos sujeitos e suas ações, não podemos entendê-los “apenas como instâncias em permanente construção, mas em interminável processo de construção/desconstrução/reconstrução” (FISCHER, 2009, p.11).

Tendo em vista essas questões, trabalhamos com a hipótese de que as imagens apresentadas nesses dois filmes repercutem, particularmente, a visão de cotidiano como espaço que sinaliza a abertura para pequenas transformações as quais reordenam as vivências

¹² Idem.

tecidas no dia a dia, sobretudo as afetivas, dos personagens. Ainda, pretendemos verificar não só a predominância de situações triviais nesses dois filmes, mas também de que forma a organização das narrativas e dos códigos cinematográficos remodelariam as normas convencionais para enfatizar na própria estética a construção dessas imagens de cotidiano. Supõe-se que essas narrativas fílmicas constroem de forma particular o universo cotidiano ao valorizarem o distanciamento de imagens demasiado espetacularizadas sobre as vivências comuns dos indivíduos.

Se por um lado, como Lopes (2007, p.79) analisa, certos filmes, voltados prioritariamente para a temática do cotidiano, privilegiam os silêncios, os gestos mais singelos, a delicadeza e um caráter mais minimalista na construção das ações “em que o mundo e a paisagem implodem o sujeito, seus dramas íntimos e psicológicos”, outros, como é o caso dos de Oliveira, se valeriam de um projeto intimista que busca evidenciar o cotidiano de forma sutil, mas com foco na exteriorização dos afetos no conteúdo e estética cinematográfica, por meio da expressão mais densa das polaridades e conflitos humanos instituídos naturalmente nas vivências do dia a dia.

Dessa forma, acreditamos que se as representações cinematográficas hegemônicas se estruturam sob formulações que sintetizam as interações cotidianas e afetivas em modelos que exploram seu caráter extraordinário, suas rupturas e suspensões, que abrem espaço ao espetáculo, enxerga-se também em alguns filmes do cinema nacional a abertura para novas proposições de representação do universo cotidiano, dispostas a reconduzir as percepções sobre a figura humana e suas práticas socioculturais diárias, indo ao encontro das pequenas alegrias, angústias e vicissitudes que marcam a vida, com a mostra das banalidades e imprevisibilidades das trajetórias dos sujeitos, submetidos naturalmente aos conflitos, mas também a possibilidade de negociação com a instabilidade de suas existências.

Acima de tudo, temos como hipótese que tais filmes possuiriam esteticamente menor intensidade imagética¹³ e se deslocariam do fluxo contínuo de efeitos visuais e sonoros, do exagero melodramático, de uma exaltação à artificialidade e da representação de situações extraordinárias, aspectos que se enquadram dentro de uma “estética do artifício centrada no simulacro” (LOPES, 2007, p.85). Essas imagens pulsantes perpassam comumente as

¹³ A absorção do desenvolvimento tecnológico nas técnicas cinematográficas e a redefinição da própria montagem, com imagens cada vez mais velozes e cortes abruptos que potencializam a intensidade e choques imagéticos, são características que remontam as transformações estéticas e visuais do cinema a partir da pós-modernidade. Ver: JAMESON, Frederic. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Organização e tradução de Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

narrativas centradas no extraordinário, sustentadas pelo regime sensório do excesso como estratégia estética que cativa a ultrassaturação das sensações como resposta cultural à presença, cada vez mais intensa, do espetáculo na sociedade contemporânea. Na tessitura fílmica, a estética do excesso reproduz reiteradamente a mimética representacional de forma a partilhar as emoções do corpo performático em tela com o espectador, no intuito de fazê-lo sentir o semelhante.

Nesse contexto, a percepção, reino do sensório, se confunde com imagem, a imagem com presença corpórea e esta é cada vez mais atravessada por um entendimento de que presença corpórea se confunde com presença midiática. Produzir imagens de si, performances de si para consumo do olhar público, em um jogo de visualidades e visibilidades que encontra na articulação narrativa através do excesso sua expressão mais comum (BALTAR, 2013, p.66).

Baltar (2013) admite também a dificuldade em identificar no âmbito fílmico a articulação desses engajamentos estéticos, já que são elementos que se adequam à lógica de cada filme. No entanto, sugere essa presença de modo geral naquilo que se torna denominador comum dos gêneros narrativos, no que convida o espectador a se envolver no filme emocionalmente e sensorialmente. Sendo assim, os elementos da encenação se mobilizam em torno da exacerbação do corpo e do sentido, se fundam sobre o apelo visual e as reiterações imagéticas que se encontram enraizadas nas estruturas do filme. Podemos identificar como algumas das estratégias constituintes dessa explosão intensa da imagem como espetáculo a reiteração sentimental por meio da música ou dos sons em momentos impactantes da ação, da atuação superdramatizada, dos diálogos ao reforçar ao espectador algo que já está óbvio no contexto da narrativa, dos choques imagéticos, seja pela excessiva fragmentação visual da montagem rápida com cortes abruptos ou pela redução da velocidade da imagem com o intuito de enfatizar uma ação.

Também operam nesse sentido os efeitos especiais, o uso do *close* ou dos movimentos de câmera com intenção de acentuar a dramaticidade em demasia e da iluminação para enfatizar com exuberância o corpo em ação (pode-se recorrer à iluminação artificial para moldar os contornos do corpo de um personagem de modo insinuar a sensualidade). Como exemplo, nas comédias românticas e filmes melodramáticos observa-se comumente o uso da narrativa sonora para enfatizar o amor de um casal apaixonado durante uma cena de beijo ou a tristeza da perda de um amor no momento em que um personagem que sofre ao pensar no seu amado é representado com a feição triste. Ainda, as figuras do vilão e do herói são bem delimitadas tanto nas ações e virtudes dos personagens, como na construção de todo o código

de representação a eles associados – as trevas, por exemplo, podem denotar a marca da personalidade do vilão na narrativa.

Da mesma forma, Baltar entende também que as questões morais endossadas pelos gêneros narrativos se estabelecem como fórmula para o arrebatamento do espectador.

No seu uso mais comum nas tradições dos gêneros do corpo, o excesso conduz a vínculos empáticos configurados muito frequentemente, mas não exclusivamente, em temáticas que envolvem instâncias moralizantes que serão articuladas de maneira exacerbada e caracterizadas pelo predomínio da visibilidade (reiterando imagens de fácil apreensão) que são costuradas no tecido fílmico como simbolizações exacerbadas (BALTAR, 2013, p.73).

Ainda assim, a presença desses elementos não atesta somente intenção da produção de excessos, pois ser podem empregados com o intuito de subverter os padrões fílmicos. Procuramos assim identificar em *Amores e Separações* como essas imagens de cotidiano se distanciam da retórica do exagero, não exclusivamente se eximindo dela, para fabular esse cotidiano ordinário. Ainda não completamente afetados pela torrente de estímulos convenientes a tal estética do excesso, essas produções se propõem a trabalhar a construção da experiência estética pautada por imagens menos fragmentadas e catárticas. A montagem, por exemplo, perderia a agilidade dando lugar a planos mais duradouros, o ficcional se misturaria ao documental de forma porosa evocando também certo distanciamento na representação e, ao mesmo tempo, o *close-up* e planos médios trariam à tona maior afetividade e imagens mais intimistas.

Ao se organizar em torno dos afetos que envolvem o cotidiano da esfera privada, supomos que ambos os filmes articulariam em seus procedimentos estéticos e narrativos a sensação de intimidade dividida entre filme e espectador, investimento o qual Baltar denomina, em relação aos documentários contemporâneos brasileiros, como pacto de intimidade. No caso do cinema documentário, tal pacto se posicionaria como instância de legitimidade do filme, ao contrário da tendência desse tipo de produção em determinar seu lugar como discurso do real a partir da própria evidência dessa relação: “Nesse sentido, afasta-se do desejo prioritariamente representativo, para entrar no campo de uma partilha de individualidades e de sensibilidades” (BALTAR, 2013, p.67).

Já nos filmes de Oliveira, em se tratando de um cinema que trabalha a ficção em hibridismo com a estética documental do vídeo, esse pacto de intimidade se situaria em outra instância. Acreditamos que a impressão de uma câmera testemunhal, a presença do diretor como personagem e o elenco constituído por amigos íntimos dele, os quais encenam histórias

que se inspiram em suas próprias vivências, tendo como ponto de flexão um cotidiano mais intimista, sejam fatores que trariam à tona esse pacto no âmbito ficcional.

Refletir sobre essas mudanças dos olhares sobre o cotidiano em filmes nacionais permite a compreensão de algo que está além do capturado pela câmera e significado na construção narrativa. Perceber como o cotidiano aparece em determinados filmes de cineastas da Retomada, momento em que todo o modelo de produção nacional foi reconfigurado, com a inserção do mercado em uma conjuntura de crescimento vertiginoso até então, significa também olhar para as novas perspectivas alçadas por esse cinema na construção de narrativas com representações mais palpáveis e na elaboração de outras propostas estilísticas, diferenciadas das grandiloquentes produções de Hollywood.

Mais do que isso, trata-se de sentir a realidade histórica desse tempo, colocar-se diante dos conflitos e certezas que marcaram o fim do século no país, mas que possuem a mesma constância nos dias atuais. A propósito, esse cinema do cotidiano apresenta, com maior proximidade, os indícios das transformações “precipitadas pela cultura” (HALL, 1997) nos comportamentos, valores e cotidianidade compartilhados socialmente no novo momento do Brasil. Mas também remonta algumas tradições que ainda não se dissolveram no tempo, mas que prevalecem em sua força simbólica e cultural.

Os ideais de amor representados no cinema contemporâneo, por exemplo, não são os mesmos, dominaram-se pela lógica consumista do capitalismo, em que a experiência amorosa não se perpetua, mas remonta “episódios intensos, curtos e impactantes, desencadeados pela consciência *a priori* de sua própria fragilidade e curta duração” (BAUMAN, 2004, p.11). A noção de família patriarcal perdeu sua imponência diante das novas relações líquidas, escorregadias que se estabelecem na sociedade pós-moderna. Ainda assim, o modelo hegemônico de relacionamento difundido em algumas produções audiovisuais, mesmo que aparentemente valorize a superficialidade nas relações, continua a creditar ao casamento – representado também constantemente como uma relação efêmera – e aos compromissos amorosos mais duradouros o status de concretização da felicidade amorosa¹⁴, além de associar

¹⁴ Vemos mais claramente essa abordagem sobre os relacionamentos amorosos no cinema pelo gênero das comédias românticas. Em *Os normais* (2003), por exemplo, a dissolução do casamento pela traição é a temática que norteia o filme. Quando a personagem Vani, em sua lua de mel, descobre a traição do marido com a recém-esposa de Rui, quem conheceu por acaso, ela resolve, depois de tentar dar o troco, se separar. Por fim, se apaixona por Rui, de quem ela termina noiva – a produção é adaptada da série homônima. Já em *Sexo, Amor e Traição* (2004), dois casais têm suas relações abaladas pela chegada de terceiros hospedados em suas casas, o que acaba em traição. Depois de tentarem se vingar uns dos outros, o filme se encerra com o retorno da estabilidade entre um casal, mas o fim do relacionamento de outro. Em *A dona da história* (2004), a narrativa faz

a mulher à figura de submissão na vida a dois, influenciar a conduta heterossexual e marginalizar as relações homoafetivas.

Ao levar em conta tais considerações, a escolha desse objeto também surge da inquietação sobre a necessidade de pensar um cinema com foco especialmente no cotidiano na perspectiva da complexidade dos afetos e, ao mesmo tempo, de compreender como as vivências amorosas por ele representadas podem inscrever um caráter mais humano aos personagens, os tornando comuns, sem aquele aspecto glamourizado valorizado pelo cinema da grande indústria. Também se justifica pela própria necessidade de estudos mais aprofundados sobre a representação das intimidades e afetos nas narrativas cinematográficas brasileiras. Para isso, é necessário ainda o desenvolvimento de um olhar crítico sobre as imagens evidenciadas pelas produções audiovisuais, tendo em consideração que, como afirma Turner (1997, p.69), “O cinema desempenha uma função cultural, por meio de suas narrativas, que vai além do prazer da história”, pois opera como prática significadora e legitimadora de discursos.

um encontro entre o passado e o presente de Carolina e Cláudio, um casal que após anos juntos se vê infeliz. Enquanto retorna à sua história de amor com o marido, Carolina tenta imaginar o que teria ocorrido se tomasse outras decisões em sua vida e, no final das contas, descobre que seu destino é permanecer ao lado dele.

2. COMPARTILHAR OLHARES SOBRE O MUNDO: O CINEMA BRASILEIRO E AS NARRATIVAS DO COTIDIANO

2.1. O cinema vai ao encontro da intimidade: o período da Retomada

A Retomada do cinema brasileiro na década de 1990 representa não só uma mudança nas perspectivas de regulação e subsídio à produção de filmes, antes articulados pela ação direta do estado por meio de órgãos como a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), extinta durante o governo de Fernando Collor. Mas também uma suposta abertura para a diversidade de gêneros e estilos, o que traz um fator diferenciado às produções: ao mesmo tempo em que se vê ausente a tentativa de unificar seus projetos estilísticos, esse cinema quer inscrever a complexidade cultural brasileira e encontrar sua identidade própria.

Independente das contradições acerca do termo correto para designar o estágio em que se encontrava o cinema brasileiro a partir de 1994, o interessante a se considerar é que realmente houve um crescimento vultoso na produção cinematográfica com a criação das leis de incentivo¹⁵, se comparado ao desempenho desastroso do mercado após o fechamento da Embrafilme. O encerramento das atividades da empresa cercou as possibilidades de desenvolvimento da indústria brasileira de cinema, já defasada com o “modelo centralizado” de subsídio do Estado, levando-a, por falta de financiamentos, a uma margem quase nula de produção de filmes. De acordo com Oricchio (2003), com a criação de leis de incentivo com base no abono fiscal, alavancaram-se novas diretrizes para produção de filmes nacionais, agora dependentes do patrocínio da iniciativa privada.

No entanto, o fato é que o compromisso do Estado (e da própria sociedade brasileira) em reestabelecer uma boa margem de realização de filmes no país se vê contraditoriamente como um esforço desatrelado à conquista do público e de um espaço maior na grade de

¹⁵ Em meados da década de 1990, as principais políticas de incentivo à produção cinematográfica que colaboraram decisivamente na captação de recursos e financiamento dos filmes, o que conseqüentemente interferiu na expansão do setor audiovisual no Brasil, foram a Lei do Audiovisual e a Lei Rouanet. De acordo com Caldas e Montoro (2006), a primeira lei, de número 8.685, criada em 20 de julho de 1993, inicialmente prevista para vigorar até 2003, porém estendida por mais 20 anos, propõe um mecanismo de incentivo fiscal com a dedução de até 3% da arrecadação do Imposto de Renda de empresas que investem na produção de obras cinematográficas brasileiras independentes. Já a Lei Federal de Incentivo à Cultura, conhecida como Lei Rouanet (nº 8.313), utilizada de forma complementar a Lei do Audiovisual e outros mecanismos de custeio de projetos audiovisuais, foi implementada anteriormente, em 1991, no intuito de estabelecer políticas públicas de captação e destinação de recursos para a produção, apoio, valorização, difusão, preservação e democratização da cultura e suas manifestações. Os recursos são advindos da aplicação de parte do Imposto de Renda de pessoas físicas e jurídicas em projetos culturais.

horários das salas de exibição. Isso porque, esse novo modelo de financiamento estatal não abarca o tripé de funcionamento do mercado – produção, distribuição e exibição –, mas somente garante recursos para a produção, deixando o circuito de exibição livre para o domínio do cinema importado, mais precisamente o norte-americano.

Ao se desvincular do processo econômico, o cinema naturalmente se desvincula de um certo processo cultural: por não ter o público pagante como elemento necessário do processo de constituição do filme, ou seja, por estar isolado na sua feitura, o filme tende à derrota já na largada, alcançando na imensa maioria dos casos um público irrisório (CAETANO et al., 2005, p.18)

Sem um alinhamento estilístico e diante de um novo quadro de investimentos – por um lado facilitador na obtenção de recursos para a realização, por outro um empecilho, já que o modelo deixa a cargo das empresas a decisão sobre o tipo de filme no qual deverá investir – cineastas da Retomada deixam de ver como regra a utilização dos padrões comerciais no intuito de garantir bilheteria a seus filmes. Pelo contrário, eles têm então a oportunidade de explorar novas formatações estilísticas¹⁶, com um perfil mais autoral, em diálogo com as linguagens contemporâneas, como a publicidade e a televisão, e com uma diversidade de abordagens temáticas, reflexo da busca pela identidade nacional.

Ao mesmo tempo, acuados diante da necessidade de reafirmar fórmulas de fácil comunicação com o espectador e atrativas aos investidores e ao circuito comercial, Xavier (2000) assinala que a opção de parte dos cineastas foi a de se enveredar em narrativas de entretenimento como solução. Segundo o autor, “O fantasma da crise da representação leva ao imperativo da auto-referência ou à composição consciente de um esquema que se sabe convencional, regrado, dialogando com os gêneros tradicionais” (XAVIER, 2000, p.101). O que vem se atestar principalmente nos filmes “padrão Globo de qualidade”¹⁷, que se valem de

¹⁶ As hibridizações se tornaram características predominantes no cinema internacional, principalmente o industrial hollywoodiano, no momento de emergência da pós-modernidade. As mudanças na própria lógica cultural, invadida pela alta inserção tecnológica, condição potencializada pelo capitalismo tardio, foi essencial ao surgimento de novos formatos estéticos de produtos culturais como o cinema, que passou a dialogar com elementos da televisão e da publicidade. Jameson (1994) visualiza no fenômeno de midiaticização a dissolução das fronteiras demarcadas pelas especificidades culturais e também um fator determinante na introdução de novas percepções, condicionadas no que ele chama de terceiro momento dentro da teoria da visão: o da pós-modernidade. Esse momento, afirma Jameson (1994, p.120), “significa uma mais completa estetização da realidade que é também, ao mesmo tempo, uma visualização ou colocação em imagem mais completa dessa mesma realidade”, sendo as tecnologias de reprodução responsáveis pela intensificação desse novo estetismo, agora repositado como objeto de consumo.

¹⁷ A influência da expansão da televisão no Brasil sobre a produção audiovisual, mas principalmente da TV Globo, que incorporou características próprias a seus produtos e concentrou todo o poderio sobre o mercado televisivo, vem de longa data. De acordo com Butcher (2005, p. 69), o fato de a emissora ter se tornado uma

uma linguagem de grande apelo comercial, com a inserção de estrelas da televisão em suas narrativas – aquelas de destaque na grade de programas da emissora – para reconquistar o público.

Em um plano geral, essa lacuna entre o processo de produção e a aproximação dos espectadores deixou suas marcas na própria elaboração das narrativas, que inscrevem a descrença e o fracasso quanto à tentativa de recuperação e estabelecimento de uma indústria nacional, mas também quanto à própria situação do país, entregue ao domínio das políticas neoliberais. No entanto, a postura dos cineastas perante o panorama social brasileiro se distancia de certa forma das preocupações ideológicas dos *cinemanovistas*¹⁸.

As críticas ao imperialismo, ao processo de industrialização do país e à crescente disparidade social, movidas pela militância dos realizadores do Cinema Novo e pela vontade de intervenção na realidade brasileira como expressão de um nacionalismo e busca da identidade do povo brasileiro, se esvaem diante da crise de valores vivenciada a partir da década de 1990, em um momento em que as recuperações econômicas e sociais do pós-ditadura se conduziam a largos passos.

As produções da Retomada remontam, como reflexo de seu contexto social, olhares ressentidos sobre o país, como observa Xavier (2000, p.127), concretizados em figuras as quais assinalam um mal-estar, um remorso quanto às situações mal resolvidas do passado ou perdas recentes. As expectativas sobre um Brasil reerguido política e economicamente no pós-ditadura minam diante do declínio moral e do “fim das utopias” que cercam a sociedade, além do avanço acelerado do capitalismo tardio, que abasteceu a lógica industrial e consumista na vida social de parte significativa do povo brasileiro e, conseqüentemente, nos produtos culturais por eles consumidos.

potência na produção de conteúdos próprios, como as telenovelas, buscando em suas fórmulas “um padrão qualitativo internacional” e ainda uma comunicação mais palatável ao público, foram determinantes para construir a nova cara do cinema brasileiro. O diálogo entre cinema e televisão se tornou uma necessidade na atração de plateias maiores para os filmes. Mas foi com a criação da Globo Filmes que se consolidou um padrão hegemônico de co-produção, com a absorção de elementos da estética televisiva, de atores das telenovelas “globais” e ainda um grande investimento em mídia para os filmes, integrados à grade de programação da TV Globo (fator do qual não dispõe a maioria das produções independentes).

¹⁸ Xavier (2000) observa que, apesar de manter um posicionamento ideológico crítico em relação ao panorama social e político vigente nos anos 60 e 70, o Cinema Novo, diferentemente do que alguns autores declaram, não se constituía como um “bloco monólito” de discursos e concepções estéticas. Pelo contrário, o cinema brasileiro sempre foi plural em seus diversos aspectos. No entanto, a questão da diversidade só é tomada como uma marca do cinema no país a partir da Retomada, época em que as produções favoreceram o esvaziamento da originalidade como possibilidade de lidar com “a dificuldade renovada de comunicação com o público” (XAVIER, 2000, p.101).

O espectro do desengano social generalizado vem lançar sua sombra sobre a própria identidade do cinema nacional, desvencilhado de um fio condutor, porém reestruturado sob a pluralidade de olhares, temáticas e estilos dos diretores. Ainda assim, lampejos fugazes de uma consciência política e social se reluzem nas narrativas sobre a dramatização dos conflitos íntimos dos personagens. É na esfera privada que o cinema brasileiro “incorpora todos os componentes existentes: o político, o social, o econômico e o pessoal, no seu dramático, romântico e de percepção individual” (CALDAS; MONTORO, 2006, p.295).

Uma série de produções buscou retratar as diferentes realidades do povo brasileiro, debruçando-se nos mais diversos imaginários sobre o país, do sertão à favela, no entanto distanciados de um projeto político militante, tal qual o Cinema Novo. Como Nagib (2002, p.15) pontua “para muitos cineastas desse período, o ‘renascimento’ do cinema significou a ‘redescoberta’ da pátria”. Essa construção de uma cartografia da cultura brasileira, em especial orientada pela representação do popular, é delineada a partir do olhar sociológico dos diretores – a classe média do país – sobre o outro, e prima, em uma lista considerável de produções, por uma negatividade, uma tendência catártica de evidenciar com cruel naturalidade a realidade da nação, o que Ramos (2002) define pelo termo “narcisismo às avessas”¹⁹.

O tráfico de drogas, a pobreza e a violência passam a ser assuntos recorrentes em filmes que abordam o contexto social da periferia, desde sucessos de bilheteria como *Cidade de Deus* (2002)²⁰, de Fernando Meirelles, que experimenta a hibridização de formatos e uma intensa estilização visual, e *Carandiru* (2003), dirigido por Héctor Babenco, até outros de público mais restrito. É o caso de *O Invasor* (2001), de Beto Brent, e dos documentários *Babilônia 2000* (2000), de Eduardo Coutinho, e *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund. A favela massacrada pelo peso da violência sangra nas telas e se insere no imaginário do espectador com toda a agressividade de imagens estilisticamente intensas e requintadas.

¹⁹ Ver: RAMOS, Fernão Pessoa. Má consciência, crueldade e ‘narcisismo às avessas’ no cinema brasileiro contemporâneo. In: *Comunicação e Informação*, v.5, n.1/2, p.13-24, jan./dez. 2002.

²⁰ Enquanto a sátira *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (1995) foi considerada o marco inicial do período da Retomada, alguns autores consideram que *Cidade de Deus* (2002) simbolizou o encerramento de um ciclo de crescimento das produções, agora legadas a novos desafios. No entanto, o que Butcher (2005) defende é que o cinema brasileiro, até 2005, ainda estaria em processo de reestruturação. O que poderíamos ponderar ainda sobre a fase atual, em que há um crescimento sem igual no número de produções e uma grande absorção de filmes para exibição nos circuitos alternativos, também expandidos significativamente. Porém, ao mesmo tempo, ainda mantém-se um espaço pequeno para os filmes brasileiros nas salas de cinema comerciais e os investimentos em distribuição continuam limitados.

A aposta na força dessas representações, que propõem a união entre o fácil entretenimento e a crítica de cunho social, vai ao encontro com o esforço de espetacularização da violência fomentados pela mídia. Esses filmes buscam, em suas narrativas, inserir efeitos de realidade na experiência social, mas também operam em consonância com as estratégias da indústria cultural, que enxerga a necessidade de tornar a periferia um produto consumível para o público, utilizando-se de imagens impactantes na captura do imaginário coletivo.

Em particular, *Cidade de Deus* foi um dos filmes que concretizou o sucesso dessa fórmula, repetida depois em outros, como *Tropa de Elite* (2007). Os números da bilheteria não negam: mais de três milhões de espectadores foram aos cinemas para conferir o resultado da experiência, que mistura prazer pela violência (o que irá também se evidenciar na construção estética do filme), absorção da linguagem pop, com a hibridização de elementos do videoclipe, da televisão e da publicidade, e o peso de um discurso fatalista sobre o ambiente suburbano, naturalizado na figura de atores desconhecidos que habitam comunidades da periferia carioca.

No lugar então da estética da fome, manifesto do Cinema Novo, a cosmética da fome²¹ maquia, estiliza e reposiciona os olhares para a pobreza, transforma os cenários da favela e também do sertão em verdadeiros “jardins exóticos”, paisagens descontextualizadas de uma realidade histórica, imaginadas a partir de um realismo estetizado. O que também se percebe em filmes como *Guerra de Canudos* (1997), de Sérgio Rezende, *O Cangaceiro* (1997), dirigido por Aníbal Massaini Neto e *Baile Perfumado* (1996), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas.

Já no melodramático *Central do Brasil* (1998)²², de Walter Salles, a paisagem do sertão não é só lembrada pela miséria, mas é romantizada e torna-se lugar do reencontro tanto do equilíbrio individual, como dos valores universais. *O Auto da Compadecida* (1999), de Guel Arraes, e *Eu, Tu, Eles* (2000), dirigido por Andrucha Waddington, ambos do gênero

²¹ O termo foi cunhado por Ivana Bentes para designar a mudança da visão crítica sobre a realidade do sertão e da favela nas produções da Retomada. Se os filmes do Cinema Novo remontavam em suas características estéticas a aridez e dureza do sertão, sem apresentá-lo de forma folclorizada, na Retomada a tendência é estetizar essas paisagens, torná-las como se fosse um “museu”, atrativas ao olhar do público, “pronto para ser consumido por qualquer audiência” (BENTES, 2007, p.245).

²² As divergências quanto à proposta estética e construção da narrativa, que foge às expectativas de um cinema pautado sobre os moldes de um espetáculo sentimentalista, faz de *Central do Brasil* um dos marcos do cinema da Retomada, principalmente pelo público alcançado. Com 1,5 milhões de espectadores e dois prêmios no Festival de Berlim, um de melhor filme e outro de melhor atriz, a produção de Walter Salles promove uma verdadeira redescoberta do país, combinada ao reencontro do lado humano dos personagens Josué e Dora, cujas personalidades áridas são quebrantadas no mergulho às afetividades propiciado pela incursão na paisagem do sertão. No entanto, essa transição do urbano para campo se descompromete, assim como em outros filmes do período, do foco político e se esboça principalmente sobre a figuração dos traços psicológicos dos personagens.

comédia, também trazem o semiárido como palco de suas narrativas, mas se fixam muito mais na busca existencial de seus personagens e na valorização de ensinamentos morais.

Ao mesmo tempo em que as produções da Retomada demonstram uma preocupação com as questões que circundam o mosaico social brasileiro, em sua maioria mostram os problemas sociais apenas como cenário de convergência para as questões que tangem a vida íntima. Os conflitos individuais dos personagens conjugam a dimensão política e social, tornando a intimidade um espaço de vivência da micropolítica. No entanto, Xavier (2000) avalia que a profundidade que carrega as intersecções entre o subjetivo e o político não são analisadas com mais critérios nas tramas, mas apenas se dissolvem nas narrativas, que se detêm ao olhar para o comportamento e a conduta individual dos personagens.

[...] em termos de postura geral dos dramas focalizados, vemos um cinema atento a mentalidades, condutas morais, mas pouco disposto a explorar as conexões entre o nível do comportamento visível, trabalhado dramaticamente, e suas determinações sociais mediadas (XAVIER, 2000, p.104).

Quando abrem suas lentes para o universo privado, as narrativas capturam, em segundo plano, os impasses de uma sociedade brasileira em plena transformação, submetida à convivência mútua entre novos valores arraigados pelo avanço da modernização e as tradições e costumes ainda remanescentes, resquícios da ainda influente cultura do patriarcado. Dessa forma, a intenção de apreender a multiplicidade cultural brasileira realoca a questão da crise identitária, focada substancialmente na expressão das realidades sociais, e traz à tona a representação das intimidades, das subjetividades dos sujeitos em colapso, com todo o ressentimento que exalam, seja em suas relações sociais ou familiares. Os dramas individuais se materializam nesse novo cinema sobre olhares diversos a propósito dos afetos, dos relacionamentos familiares e também da cotidianidade. De fato, a aproximação com a esfera privada teve predomínio em produções da Retomada e nas mais recentes, uma tendência da própria mídia que, em um movimento de tornar a vida íntima fonte de um espetáculo, tem interpelado as subjetividades com imagens que expõem o individual.

Famílias dilaceradas, amores perdidos, relacionamentos desgastados ou problemáticos são focalizados comumente em filmes do período, como aponta Oricchio (2003) sobre produções como *Um Céu de Estrelas* (1996) e *Através da Janela* (2000), ambos de Tata Amaral, *Abril Despedaçado* (2001), de Walter Salles, *Bicho de Sete Cabeças* (2000), de Laís Bondanzky, *Lavoura Arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, e *A Ostra e o Vento* (1997), de Walter Lima Júnior. A ausência de um núcleo familiar, vista na falta de figuras como a do

pai ou a da mãe, é representada em vários filmes em resposta à própria mudança nos padrões da família brasileira na contemporaneidade, ocasionada por fatores como o divórcio, a emancipação sexual feminina e a frequência das relações homoafetivas.

Em *Um Céu de Estrelas*, a personagem Dalva, pertencente à classe média baixa, vive com a mãe (onde está o pai?) em um bairro suburbano em São Paulo, mas resolve sair do país após vencer um concurso de cabelereira e viver sua liberdade longe também de seu noivo, Victor, uma figura destetada pela mãe, pois é um mero metalúrgico. A trama, que de início mostra Dalva feliz, arrumando suas malas para a viagem, ganha um tom agressivo nas cenas seguintes com a chegada da mãe ao apartamento, no mesmo momento em que Victor discute com Dalva para convencê-la a ficar.

O descontrole emocional permeia as ações daí em diante e coloca em ruínas todos os laços afetivos mantidos pelos personagens em um primeiro momento. Em meio aos ânimos exaltados, Victor bate na mãe de Dalva e a tranca no banheiro da casa. Em seguida, uma longa discussão entre o casal semeia uma confusa relação de ódio violento e amor e culmina tanto no assassinato da mãe por Victor como, logo depois, na relação sexual do casal, alcançada de forma forçada. Além da fragilidade das relações, em constante desequilíbrio, a narrativa também dá destaque para o sensacionalismo da mídia televisiva, que ronda o apartamento de Dalva após a chegada da polícia e invade o local, assim que houve os disparos da cabelereira contra o noivo, para dar o furo de reportagem.

Mesmo que se voltem com mais afinco aos traços psicológicos das personagens, percebe-se nas obras da Retomada certa propensão a recair no “terreno da moralidade” (XAVIER, 2000, p.101). Os conflitos individuais também vêm à tona em filmes que dissolvem as fronteiras entre o público e o privado e colocam as questões pessoais dentro de um âmbito maior, o social, no entanto sem problematizar devidamente a discussão.

Em *O Invasor* (2001), de Beto Brant, a moral e a ética de Ivan, um dos donos de uma construtora de engenharia, são colocadas à prova após receber uma proposta indecorosa de seu sócio Gilberto: a de matar o terceiro sócio da empresa. Para não suarem as próprias mãos, solicitam os serviços do matador de aluguel da periferia, Anísio. Ivan hesita no plano, mas não consegue se impor diante da pressão do colega, já experiente em atos corruptos (além de tentar passar a perna em todo mundo, Gilberto é dono de uma boate de *striptease*). As preocupações morais de Ivan o tornam um derrotado em um mundo em que a sobrevivência depende da ganância e da vontade de conquistar o poder (seja aquisitivo ou simbólico) a qualquer custo.

Após executar o serviço, a figura ameaçadora do suburbano passa a ganhar espaço rotineiramente na vida dos empresários: “Anísio vai da periferia ao centro, para ocupar um lugar que julga ser seu, de direito, após ter limpado o caminho para os mandantes” (ORICCHIO, 2003, p.179). Além de desejar um trabalho na construtora, Anísio se envolve com a filha do falecido sócio e pede um investimento para a carreira de um amigo rapper. O incômodo de Ivan e Gilberto com o “invasor” deixa clara a barreira levantada entre as duas classes sociais que, mesmo transitando pelos mesmos espaços – os bairros nobres, a favela, as ruas – permanecessem em seus respectivos estratos sociais.

No entanto, o que une os dois universos particulares são as próprias transgressões dos personagens, lançadas em um mundo em que a violência acena para todos os cantos. A crise pessoal de Ivan não permite que ele escape da narrativa como bom moço: ele trai sem culpa alguma a esposa com uma jovem e propõe uma fuga juntos, temendo que seu crime fosse descoberto. Enquanto os outros personagens vivenciam suas transgressões cotidianas naturalmente.

Em se tratando de outras problemáticas de caráter subjetivo, mais especificamente a questão amorosa, ainda há um número restrito de filmes que se dedicam ao assunto com maior profundidade. Em sua maioria, essas narrativas se descentralizam da abordagem política e se preocupam em especial com as desordens amorosas. Para Oricchio (2003, p.91), o motivo para tal inconstância na discussão desse universo talvez encontre “ressonância na história do nosso cinema – com as exceções de praxe –, em geral omissos, superficiais e melodramáticos nesse domínio”.

O gênero da comédia de costumes se tornou o grande filão do cinema na promoção de uma proximidade com o tema, no entanto sem escapar, na maior parte do tempo, das recorrentes figuras frustradas, vingativas e ressentidas cunhadas pelo cinema brasileiro contemporâneo. Tendo suas origens enraizadas no teatro, os filmes que se inserem nessa tradição se articulam sobre leves retratos das situações presentes no dia a dia, ao deflagrar aspectos cômicos do cotidiano, porém problemáticos, com certo tom íntimo.

Os contratempos da vida afetiva, em um país que mescla em seus códigos comportamentais o tradicional e o moderno, são bem observados em filmes do gênero, ainda que em sua maioria a tendência seja a de transitar por padrões convencionais do cinema, em uma abordagem que não permite “o questionamento existencial ou a potência para novas opções de vida, mas apenas a reafirmação do moralismo e dos dogmas sociais vigentes” (ALMEIDA, 2005, p.90).

Apesar de explorarem de forma atual temas como os relacionamentos amorosos, a dissolução de casamentos, os encontros e desencontros, a emancipação feminina e a liberação sexual, grande parte dessas comédias canalizam olhares mais superficiais e tomam-se de uma previsibilidade coerente às narrativas de estilo hollywoodiano, em que as ações são determinadas por um jogo de causa e efeito e sucumbem aos julgamentos moralistas. *Pequeno Dicionário Amoroso* (1996), *Amores Possíveis* (2001), *A Partilha* (2001) e *Cristina Quer Casar* (2003) traduzem bem essa linha de filmes, que se multiplicará mais tarde em grandes sucessos nacionais produzidos pela Rede Globo – o gênero se tornará uma das grandes marcas da produção “global” –, com a adaptação da estética televisiva: *Sexo, Amor e Traição* (2004) e *Se Eu Fosse Você* (2006) são alguns exemplos.

Ainda que tratem de assuntos que gravitam pelo universo cotidiano, como os amores e o convívio a dois ou familiar, além de tomá-los de forma rasa, tais filmes se desfoam da percepção do cotidiano em sua potência, revelando exclusivamente a dimensão extraordinária das vivências dos personagens, sempre colocados diante de grandes reviravoltas as quais tomam espaço prioritário nas narrativas. Por isso, são filmes em que o inusitado, o espetacular é o que mobiliza toda causalidade que envolve as tramas, repletas de grandes acontecimentos que desestabilizam completamente a vida dos personagens.

Como lidar com o universo amoroso em plena entrada do século XXI? A resposta preterida por *Pequeno Dicionário Amoroso* mescla boas doses de humor com fórmulas simplistas no trato da trajetória de um casamento, vagamente explicada por verbetes de um dicionário. Clichês, frases do senso comum como “casamento é que nem caipirinha de boteco: todo mundo sabe que dá dor de cabeça, mas faz questão de experimentar”, comparações grotescas e reducionistas como a relação entre a proporção do amor com a quantidade de esperma acumulado por um homem e “dos relacionamentos humanos com as práticas reprodutivas dos animais” (ALMEIDA, 2005, p.91) dão a tônica do filme, que apesar de se valer de um roteiro criativo, se amarra à negativa da análise comportamental simplista do Brasil contemporâneo, deixada a cargo de relatos leves, porém descontextualizados em maior dimensão, sobre as problemáticas conjugais.

Cercada dessas comparações que visam tornar o mais objetivo possível as relações amorosas, observamos na narrativa esse lugar comum, ao tomar todas as situações pelo o que há de extraordinário: o despertar de uma paixão logo causa a ânsia de conhecer melhor um ao outro, que logo leva ao interesse sexual, depois ao casamento, seguido rapidamente do cansaço da rotina e por fim da separação. As vivências a dois são representadas sempre pelo

inusitado, sem que se haja um espaço para refletir mais profundamente sobre os laços afetivos dentro do cotidiano.

Entretanto, é possível também observar, dentro dessa delimitação do gênero, filmes que superam esse esquema tradicional e trabalham com densidade os conflitos amorosos, mostrados a partir de um entrelaçamento entre incertezas e tentativas de alcançar a felicidade, mesmo que seja fora das perspectivas hegemônicas de relacionamentos, como veremos mais à frente a respeito dos filmes *Amores e Separações* de Domingos Oliveira. Esses contrapontos são casos à parte na cinematografia brasileira.

De modo geral, mesmo que retomem certos postulados sobre os valores e costumes estabelecidos a partir de uma visão cultural hegemônica, as narrativas de situações nacionais apresentam, em maior ou menor grau, uma relação tênue não só com a questão da intimidade, mas também com a emergência de determinadas imagens ligadas ao cotidiano. Com leves pinceladas sobre aspectos da vida cotidiana, observa-se nas mesmas breves registros de ações banais que compõem a vida dos casais.

Contudo, tais imagens não se imprimem de maneira significativa, apenas se inserem pontualmente nas obras, que tendem a apresentar com maior frequência situações sublimes, extraordinárias, as quais, problematiza Almeida (2005, p.95), “derivam exclusivamente de idiosincrasias internas e que se situam deslocados dos problemas, das belezas, dos acasos, das dificuldades, dos sofrimentos e das paranoias vivenciadas dentro das selvas de pedra”.

Por outro lado, em alguns filmes da Retomada, não necessariamente as comédias de situações, torna-se incidente a representação de espaços mais íntimos, como a casa, e do universo familiar, em narrativas que extrapolam os clichês, o sublime e a hipervalorização de estratégias de choque do real, e resgatam o aspecto ordinário, trivial das experiências sociais e com o mundo. Quais são essas imagens sobre o cotidiano e a intimidade possíveis de se observar no cinema brasileiro contemporâneo? Aprofundaremos na discussão no próximo tópico.

2.2. Imagens do cotidiano no cinema brasileiro

O conceito de cotidiano no cinema tem sido aplicado por alguns autores para definir tanto filmes cuja abordagem “se ocupasse exclusiva ou prioritariamente da questão *cotidiano*” (FISCHER, 2009, p.23), quanto obras que trazem em sua construção estética características que remontam as tonalidades da vida no dia a dia. São filmes em que se tornam predominantes imagens de rotina, situações banais reiteradas, ações que se desenrolam na

vida de qualquer pessoa comumente e que guardam certa delicadeza e intimidade na forma como são representadas.

Fischer (2009), em suas reflexões sobre a questão da cotidianidade presente no cinema, identifica a existência de uma multiplicidade de imagens do cotidiano que se referem aos sujeitos e suas vivências particularidades, mas que ao mesmo tempo se encontram atravessadas pelos códigos construídos socialmente. Apesar da singularidade da experiência cotidiana vivida por cada indivíduo, é justamente a trivialidade, a recorrência de determinadas ações comuns a todos em suas jornadas, como os hábitos alimentares, dormir, trabalhar, fazer a higiene pessoal, satisfazer as necessidades fisiológicas, entre outros costumes, que tornam tais situações genéricas.

Essas imagens irão se manifestar em uma relação muito próxima ao universo familiar e aos espaços de onde emergem as relações de intimidade e as vivências protagonizadas por pessoas comuns – aquelas sem qualquer *glamour*. Nesse sentido, é possível verificar a ocorrência de uma série de filmes na cinematografia brasileira que possibilitou a redescoberta do ordinário, ao revelar em seus modos de filmar a cadência da vida cotidiana, a partir de personagens que fogem ao sublime.

Ao contrário da estratégia do cinema voltado para o extraordinário, que assume como uma de suas marcas a afeição pelo transborde de imagens velozes, altamente estetizadas por meio de efeitos visuais abundantes – características que se fazem presentes na conformação adquirida pela cultura visual a partir dos anos 70 – esse outro cinema, focado na questão da cotidianidade, nos tem aberto os olhos à necessidade de nos reconectar com a calma e, ao mesmo tempo, profundidade que representa o indivíduo comum.

Em busca da possibilidade de construção de uma poética do cotidiano, pela qual a realidade é retrata de forma mais terna e escapa a opções estéticas cruéis, violentas e apelativas fomentadas pela indústria cinematográfica atualmente, Lopes (2007) aposta em um olhar para o cotidiano que se desvie do encontro com o político, mas que também não se deixe alienar em suas manifestações espontâneas. Propõe, então, a superação do real como simulacro, como midiático e como intensidade, em detrimento da percepção de um “mundo com todas as precariedades ao invés de nostalgias, pastiches, estética do simulacro, que nos enredaram e nos enredam em auto-referências, citações” (LOPES, 2007, p.85) e também “com os seus desejos, fantasias, delírios, sonhos, utopias” (LOPES, 2007, p.88).

O privilégio ao silêncio, aos gestos mais singelos, aos costumes do dia a dia, é uma das marcas dessa poética do cotidiano que cultiva uma estética minimalista, por meio da qual o pouco, o pequeno, o sutil povoam as telas em contraposição aos excessos dramáticos de que

se vale o cinema voltado para os impactos sensoriais. Enquanto o movimento da midiaticização promove a amplificação do visível, na profusão excessiva de imagens, sons e movimentos, a contraposição ao espetacular, ao “poder do corrosivo do simulacro” poderia se efetivar na invisibilidade, na delicadeza, na discrição. Lopes confere às formas delicadas uma função neutralizadora, enquanto em tensão com o dramático, em que o demasiado falar e mostrar nega-nos o próprio sentido. Desse modo, defende que “falar em beleza é revalorizar as sensações das pequenas coisas, algo que talvez tenhamos desaprendido a valorizar” (LOPES, 2014, p.162).

Se diluir no anonimato como possibilidade de extrapolar os limites da representação ao inverter o processo de exteriorização do aparente: no comum é a profundidade, o interior que é colocado para fora. O silêncio e o recolhimento tornam maior a possibilidade do ouvir o outro, diferentemente das estratégias dominadoras as quais querem se fazer ouvir pela imposição, pelo aparecimento, pelo confronto.

Enquanto valorização do cotidiano, marcado não só pela repetição, mas também pela reinvenção, esse cinema resiste não pela intensidade, mas pelo retrain, na produção de afetos. As economias, tanto nos direcionamentos dados à narrativa, que não necessariamente contextualizam as ações ou deixam ao espectador um manual com as previsões de tudo aquilo que irá acontecer na trama, quanto formais, com a contenção de recursos como os efeitos visuais e sonoros, uma edição que proporcione no momento da montagem imagens menos fragmentadas ou ainda a utilização de uma câmera estática, dão as imagens um aspecto menos formatado e, por isso, mais aberto às possibilidades de reflexão, do sentir e do sentido.

A leveza da delicadeza não está no mergulho trágico no mundo das máscaras, das superfícies sem profundidades. Ela está mais no se deixar levar com as ondas, no se deixar dissolver na paisagem, encenando um mundo de materialidades em que a figura humana desaparece, dilui, se rarefaz como nos últimos momentos de *O Eclipse* de Antonioni (LOPES, 2014, p.164).

O que Lopes (2007) se propõe a identificar no cinema são modos de representação que exprimem um esvaziamento dos excessos, como oportunidade de observar as ações à mercê da naturalidade como se desenrolam. Mas onde estariam presentes essas imagens? O teórico questiona a sobrevivência de um cinema brasileiro na contemporaneidade que se dedica a resgatar o cotidiano e a delicadeza. Na tentativa de mapear as produções nacionais que sustentam imagens da vida cotidiana e da intimidade, traça uma genealogia de diretores e filmes, partindo do Cinema Novo com desdobramentos no atual cinema do país.

Para Lopes, a intimidade se institui nos filmes de Paulo Saraceni nos olhares lançados sobre o espaço da casa que se tornaram marca em filmes como *Porto das Caixas* (1965), *A Casa Assassinada* (1970) e *O Viajante* (1998). Com uma expressão mais sensível sobre o envelhecimento, o filme *Chuvas de Verão* (1997) de Cacá Diegues também se insere nessa tônica, acompanhado das produções do também *cinemanovista* David Neves, cuja obra, que inclui *Memória de Helena* (1969), *Fulaninha* (1984-1985) e *Jardim de Alah* (1988), é comparada à do cineasta Truffaut, e pode ser explorada em diálogo com o não tão distante *Uma Vida em Segredo* (2004), de Suzana Amaral.

Cineasta durante o auge da produção do Cinema Novo, mas desertor às propostas de cunho político e social comum a diretores da época, Domingos Oliveira também dispõe do arsenal da delicadeza em suas obras, que se valem de um romantismo bem humorado, mas não apelativo, tal como Sérgio Goldenberg em *Bendito Fruto* (2004). Enquanto as obras de Oliveira têm como pano de fundo o meio urbano, é em um retrato sobre o campo que Carlos Alberto Prates Correia irá encontrar um ponto de conexão com o sutil em *Noites do Sertão* (1984).

A paisagem do sertão toma outras configurações que não das marcas da crueldade e miséria visceral, mas de um espaço onde as ações cotidianas se concretizam: *Eu, Tu, Eles* (2001), *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005) e *O Céu de Suely* (2006) decretam essa relação bem estruturada entre sertão e intimidade no cinema brasileiro da atualidade. Enquanto que o retrato urbano e o comportamento da juventude nos anos 70 são expressos com sensibilidade no cinema gaúcho da Z produtora, na trilogia *Verdes Anos* (Gerbase e Assis Brasil, 1984), *Me beija* (Schunemann, 1984) e *Aqueles dois* (Sérgio Amon, 1985). Esses são frutos das experiências de jovens cineastas da época, que transitaram pelos experimentalismos com o Super-8 até desembocarem na realização em 35 mm.

O encontro com a delicadeza também é promovido no cinema documentário: *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho e *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles também integram a lista de filmes que exploram esse aspecto. Na sequência desse panorama, Lopes enxerga o florescer de um tom delicado, no entanto envolto em nostalgia, nos filmes de Carlos Reichembach, *Alma corsária* (1992-1994) e *Dois córregos* (1998-1999), de Hector Babenco, *Coração iluminado* (1997-1998), e de Ugo Georgetti, *O príncipe* (2003).

Mas o que torna esses filmes tão próximos à representação do cotidiano? Na tentativa de definir os critérios pelos quais um filme possa se enquadrar nas abordagens do cotidiano, Fischer (2009) propõe a observação de imagens da rotina dos personagens nas narrativas, em

que se evidenciam ações comuns, facilmente encontradas na vida dos indivíduos. Essas situações representadas se referem

[...] a questões que permeiam a vida de todo mundo, tais como necessidades relativas ao comer, beber, dormir, atividades como acordar, hábitos de higiene, meios de subsistência, por exemplo, se nos situarmos ao nível do biológico e pragmático; hábitos, práticas e costumes (FISCHER, 2009, p.22).

As experiências emotivas também se enquadrariam nesse apanhado, na medida em que estão associadas à intimidade revelada no contexto cotidiano. Sob o ponto de vista de Heller (2004, p.21), os sentimentos e as paixões são considerados inerentes ao ser humano, pois “sua existência e conteúdo podem ser úteis para expressar e transmitir a substância humana”. O que os tornariam individuais são suas formas de manifestação por cada sujeito e, conseqüentemente, as escolhas acerca dos mesmos que são de motivação particular.

No entanto, os sentimentos como a paixão, quando experimentados com intensidade, são fruto de motivações conscientes, por isso perdem o caráter espontâneo e inconsciente, como o de outras emoções praticadas no dia a dia, e só se inserem dentro da perspectiva cotidiana a partir do momento em que abafam essa intensidade e se convertem em rotina. O amor como sentimento duradouro assume então seu caráter cotidiano, enquanto a paixão intensa faz com que o indivíduo abandone suas atividades habituais e se dedique inteiramente ao sentimento, fugindo, portanto, aos ordenamentos cotidianos.

O indivíduo comum²³ converge esse emaranhado de sentimentos e práticas triviais, atributos que confirmam sua existência no mundo sob a condição humana. Por isso, sua entrega à cotidianidade deve ser entendida muito além da modéstia das ações essenciais as quais norteiam sua vida, como propõe Lopes. Deve-se considerar que o cotidiano, mais do que pela delicadeza, se ajusta pelo desejo de mudança que dele se origina e as escolhas que irão o entrepor, de forma a estruturar a maneira como a vida dos indivíduos se conduzirá, pois, Heller pontua (2004, p.41), “A ordenação da cotidianidade é um fenômeno nada cotidiano: o caráter representativo, provocador, excepcional, transforma a própria ordenação da cotidianidade numa ação moral e política”.

²³ Há uma insistência nas representações em assinalar a ordinariedade dos sujeitos a partir de visões naturalistas, com a definição dos mesmos em posições sociais específicas, como a de indivíduos marginalizados. No entanto, no cotidiano os sujeitos são reconhecidos para além das características que os diferenciam como pertencentes a uma classe social ou a uma cultura: são lançados aos atravessamentos que o inserem em um mesmo patamar que os demais seres humanos.

As práticas cotidianas, tidas na perspectiva social, são construídas de acordo com as transformações culturais que perpassam as experiências dos sujeitos sociais. Por isso, os olhares sobre o cotidiano alavancados pelo cinema vão ser fruto da consciência histórica, social e cultural sobre uma sociedade, sendo edificados então como reflexo das marcas e modificações desse tempo nos indivíduos. Um exemplo claro é a inserção da tecnologia na vida cotidiana, que deu um grande salto dos anos 50 até então e promoveu uma verdadeira mudança nas rotinas domésticas, nas quais foi incluído o uso regular de eletrônicos, como é o caso do ato de cozinhar ou de assistir televisão. Esses avanços da tecnologia no cotidiano podem ser percebidos nas produções cinematográficas.

Também é necessário considerar como as interferências sobre os costumes (entre eles os que ordenam as condutas amorosas) e tradições sustentados em determinadas épocas, mas transgredidos ao longo do tempo, vão vir ao encontro das representações cinematográficas como expressão dos sentimentos, percepções, moral e do que é considerado ordinário, compartilhados no contexto histórico vigente durante a produção dos filmes.

As delicadezas que perpassam a vida afetiva, mas que também envolvem relações reiteradas do indivíduo com o mundo – o espaço em que vive, o trabalho, os objetos que integram habitualmente suas vivências – serão tematizadas no cinema em consonância com certos aspectos que determinam culturalmente as localidades de insurgência da intimidade: segundo Fischer, a família e a casa são com frequência o ponto de projeção das relações íntimas que dão vazão ao cotidiano.

A incidência preponderante da casa, da domesticidade, é praticamente uma unanimidade quando o foco recai sobre a cotidianidade – mais ainda, naturalmente, quando se trata do cotidiano familiar. São relativamente raras as produções cinematográficas que abordam, por exemplo, a rotina que se desenrola em escolas ou em hospitais, em empresas, em órgãos públicos, ou mesmo em mosteiros, asilos e orfanatos, e o transcorrer do dia a dia das pessoas nos interiores desses espaços. (FISCHER, 2009, p.30)

É no interior da casa onde se estabelecem os laços familiares e se desnudam as mais diversas ações rotineiras, principalmente de ordem íntima. Especialmente a casa representa lugar de proteção, acolhimento, justamente por ser um espaço onde os indivíduos criam vínculos de pertencimento, fixam suas raízes e constituem traços importantes de sua identidade, “Pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo” (BACHELARD, 1978, p.200). Desde a infância, é na casa que são construídos os valores individuais passados de uma geração para outra, transmitidos os

ensinamentos, moral e hábitos, que servirão de alicerce para a constituição subjetiva do ser humano.

Segundo Bachelard (1978), as imagens que alimentamos desse espaço, em cada detalhe dos elementos interiores e exteriores que o compõem, trazem significativas relações com as memórias e lembranças íntimas carregadas daquilo que foi experimentado no decorrer da vida, bem como com os sonhos guardados no subconsciente.

A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser "atirado ao mundo", como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço (BACHELARD, 1978, p.201).

Assim, é a sensação de estabilidade e segurança que torna a casa um local onde prevalece a intimidade e toma corpo, com intensidade, as atividades cotidianas. Por isso, as imagens do cotidiano estão fortemente ligadas ao universo doméstico, o que irá se repetir nas produções cinematográficas. Enquanto lugar de recolhimento, do apaziguamento, a casa é tradicionalmente vista em contraste com a rua, local do frenesi, do dinamismo, da transformação e de cultivo das relações sociais. Porém, sob outro ponto de vista, a recorrência das situações manifestas rotineiramente pode apontar também para a necessidade de mudança, de renovação dos gestos que se desenrolam repetitivamente, abrindo uma segunda percepção do privado como *locus* do conflito, do embate, da desintegração da intimidade, perdendo seu status de acolhimento, o que pode ser deslocado para a exterioridade.

Quando nos voltamos às produções do cinema brasileiro contemporâneo, observamos como as obras que trazem um olhar mais próximo sobre as ações cotidianas frequentemente abordam essa relação entre rotina e esfera privada. *A casa de Alice* (2007) abre o espaço doméstico para os conflitos de uma família da classe média baixa do subúrbio paulista. Enquanto no meio privado a relação de Alice, personagem principal, com o marido, filhos e mãe é contida, desafetuosa, a rua e o trabalho se demonstram como alternativas para que seus ânimos sejam recuperados e seu desejo por retomar uma vida feliz seja ascendido.

A insossa vida cotidiana de Alice, que se resume ao trânsito de seu humilde apartamento para o salão de beleza onde é manicure, sem qualquer empolgação pelo o que aguarda nos dois ambientes, vai aos poucos ganhando tempero com a possibilidade de satisfazer seus desejos com um amor antigo – a vida sexual com o marido estava inerte, pois o mesmo já investia em um caso extraconjugal. Ao mesmo tempo, é nas silenciosas vivências

diárias mantidas com a família que suas fragilidades, dúvidas e medos são expostos e os conflitos se adensam, em uma dicotomia entre o áspero e o delicado.

O mesmo se repete em *O Céu de Suely* (2006), dirigido por Karim Ainouz. A necessidade de se lançar em uma nova vida na cidade grande faz com que a jovem Hermila deixe suas origens, grávida, para ir morar com o marido na capital paulista. Sem condições de sustentar a família na grande metrópole, Hermila retorna, descontente, à cidade natal para reorganizar a vida com o marido, enquanto o mesmo resolvia problemas pendentes ainda em São Paulo. Depois de dias de espera, logo percebe que o companheiro a abandonou e morre aos poucos o desejo de reencontrá-lo. Só resta a ela investir em outra saída para realizar seu sonho de retomar sua trajetória longe dali: ela vende o próprio corpo em uma rifa.

Enquanto isso, a avó a ajuda nas despesas recebendo-a em sua casa, no entanto, se contraria com o comportamento da neta e a manda embora. Se os laços familiares despedaçados refletem o movimento de repulsão à esfera privada, é pelo contrário no espaço público, retratado em imagens da rua, do movimento dos carros e pessoas que transitam na cidade empoeirada, das festas noturnas das quais Hermila participa e incorpora Suely (seu pseudônimo usado para o sorteio da rifa), que a personagem procura se reencontrar, se mobiliza, ainda que fadada a rumar sem eixo, atrás da felicidade.

O cotidiano é parado, os dias e noites seguem e se repetem sempre escaldados pelo calor de quenturas requentadas. Paradoxalmente, é esse mesmo entorpecimento que, vindo do exterior, ao tomar conta da personagem provoca-lhe uma espécie de fervura interior – cuja ebulição, por sua vez, tem como resultado o colocar-lhe em ação (FISCHER, 2009, p.47).

Por outro lado, em outros filmes esses conflitos existenciais envoltos nas condução do dia a dia se distanciam da realidade áspera suburbana para recair na vida da gente da classe média. O exterior ainda é o ponto de reconexão com a mudança em *Não por acaso* (2007), de Phillipe Barcinski. Ênio, um engenheiro de trânsito que trabalha na organização do fluxo das ruas de São Paulo, não se relaciona com a filha, que mora com a ex-esposa. O repetitivo trabalho toma um espaço significativo em sua vida, que vê esmagada qualquer possibilidade de construção de uma relação afetiva no universo privado.

No entanto, o acaso irá unir Ênio e a filha com a morte da mãe, que coincidentemente sofre um acidente de carro. A ruptura com o fluxo cotidiano, tão bem representado nas imagens dinâmicas do tráfego nas ruas da capital paulista, vem provocar situações de estranhamento para os personagens, mas logo abre passagem para a reconfiguração dos laços afetivos, da domesticidade e da desordem que antes pairava o que tange à intimidade. Antes

contido em sua aproximação com a filha e hesitante em recebê-la para morar em sua casa, é no convívio familiar que, aos poucos, Ênio recupera a estabilidade em seu dia a dia.

O cenário urbano, predominante na narrativa, cumpre também a função de interligar as histórias: no mesmo acidente a namorada de Pedro, também personagem principal, é atropelada e levada a óbito. Os planos de morarem juntos – a namorada acabara de vender o apartamento para se mudar com Pedro – vão por água abaixo. Todavia, esse acontecimento inusitado promove um desvio repentino no curso das ações, direcionando o protagonista a um novo encontro com o amor.

A aposta nessa dicotomia do privado como espaço do conflito, mas também da reconciliação, como resultante das situações que desenrolam comumente na vida dos indivíduos, também vai incidir sobre a obra de Domingos Oliveira. O cotidiano retratado pelo diretor não recai por completo nos silêncios, na contenção, na desdramatização apontados por Lopes (2014). Trata-se muito mais de uma maneira afetuosa e próxima de enxergar nos espaços de intimidade, nos relatos sobre a vida privada, os relacionamentos e os amores, tentativas de poetizar o cotidiano, evidenciando as questões afetivas e a complexidade dos sentimentos humanos.

As situações banais, triviais e repetitivas representadas nos filmes de Oliveira se entrelaçam às condutas amorosas impondo-lhes, eventualmente, a necessidade de deslocamento, dissolução e reconstrução desses laços estabelecidos entre os personagens. O ambiente da casa, focado a todo tempo, praticamente encarnando a figura de um personagem, torna-se local do embate, da busca pelo reconforto diante dos abalos, mas também da negociação de novos caminhos a serem traçados, que irão se reajustar no cotidiano.

Apesar de não se tratar de um cinema contra-hegemônico, sua percepção sobre os diversos nuances do sensível transpõem as limitações das formas espetaculares de ver o mundo e tornam possíveis outras abordagens, que não submetidas somente ao complexo de artificialidades e às representações dominantes.

2.3. Vida e obra de Domingos Oliveira

Da contradição entre afetividades flutuantes e sólidas que perpassam a cotidianidade das pessoas comuns é que trata Domingos Oliveira em seus filmes, ao registrar nas conversas do dia a dia, nos jantares familiares, nos momentos de intimidade dos casais e tantas outras cenas de atos triviais, os matizes um tanto quanto complexos dos relacionamentos no mundo contemporâneo. A vasta experiência com filmes que tematizam as inseguranças humanas, as

conturbações dos convívios familiares e dos laços de amizade torna o cineasta referência na representação desses contornos que compõem o cotidiano. Desde seu filme de estreia, *Todas as Mulheres do Mundo* (1966) – um dos mais reconhecidos de sua obra – o cineasta já mostrava habilidade em casar a cotidianidade e os relacionamentos afetivos a uma leveza e, ao mesmo tempo, complexidade claramente expressa nos diálogos, um tanto quanto poéticos e filosóficos de seus personagens. Recorrência que se estabelece em praticamente toda sua obra, talvez pelo fato de trabalhar com pessoas mais próximas ou pela propensão à autorreferência, ao tomar sua vida como inspiração de seus próprios filmes.

O início de sua carreira coincidiu com um dos momentos de grande efervescência do cinema brasileiro: o Cinema Novo. Preocupados com a situação do país, que caminhava cada vez mais rumo ao domínio imperialista e a um progresso desenfreado, por meio de um “modelo de avanço econômico excludente das maiorias – a clássica modernização conservadora” (XAVIER, 2001, p.23), os cineastas brasileiros tentaram demonstrar o descontentamento da classe artística e, principalmente, o potencial político do cinema, engajados nas lutas sociais por meio da crítica social. Xavier observa que as reflexões deixadas pelo Cinema Novo e Marginal se pautavam por um diálogo próximo com a literatura e arte moderna, dos quais características como a experimentação estética diversa e a busca de uma definição de identidade nacional foram absorvidas e atreladas à produção cinematográfica.

Não só o conteúdo dos filmes, mas, sobretudo, a diversidade de estilos cunhados pelos cineastas apontaram para a necessidade de construção de uma consciência política e social sobre a época, evidenciada em uma “linguagem capaz de elaborar com força dramática os temas sociais” (XAVIER, 2001, p.28). A alteridade, o povo, a diversidade cultural, como importantes elementos de referência quanto à nacionalidade brasileira, passaram a ser reconhecidos nas telas em oposição à conjuntura estabelecida, em que a cultura nacional se via esmagada pela invasão industrial, submetendo-a aos processos de mercantilização, como parte da sociedade do consumo.

Por isso, eram raras as exceções dentre os cineastas da época que possuíam interesse em trabalhar propostas temáticas voltadas para as “mudanças comportamentais de sua época” (ORICCHIO, 2003, p.89). O momento político demandava muito mais um agir militante da classe artística do que uma análise das transformações das relações afetivas no Brasil moderno, o que Oricchio (2003) justifica como herança carregada pelo cinema atual na timidez com a temática amorosa. De toda forma, isso não impediu que alguns poucos filmes

da época se inserissem sobre uma lógica despolitizada, mas ao mesmo tempo dialogassem com a linguagem característica do cinema moderno nacional.

É o caso das produções de cineastas como Walter Hugo Khouri e David Neves, que trazem o esboço da subjetividade do homem brasileiro moderno e demonstram naturalidade na partilha de imagens de intimidade e de profunda busca existencial. Por sua vez, na obra de Domingos Oliveira as relações amorosas, a poética do cotidiano, as afetividades familiares, os laços de amizade e a rotina da classe média artística carioca ganham um tom de proximidade expressos na forma íntima como aborda o assunto.

O envolvimento com o cinema vem de longa data: aos 14 anos já demonstrava afeição pelo universo cinematográfico. Mas só colocou essa paixão em prática anos mais tarde, em seu primeiro trabalho no cinema como assistente no curta-metragem sobre o poeta Manuel Bandeira, *O Poeta do Castelo* (1959), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, um dos grandes nomes do Cinema Novo. Na ocasião também conheceu o diretor de fotografia Mário Carneiro, com quem trabalhou em seguida nas filmagens de *Couro de Gato* (1962), também de Joaquim, e firmou uma parceria para colaboração em seu primeiro filme como diretor.

Antes disso, também acumulou experiências na montagem de peças teatrais e na produção de programas de televisão para a Rede Globo quando ainda recém-inaugurada, trabalho que se estendeu até a década de 1990, com algumas saídas e retornos à emissora durante o período, até que se voltasse exclusivamente ao teatro e cinema. Domingos Oliveira foi um dos primeiros produtores convidados a elaborar a programação da emissora, na qual colaborou na criação e participou de programas como *Show da Noite*, *Romance da Tarde*, *Ciranda Cirandinha*, *Séries Brasileiras* e *Contos de Verão* – o último de 1992 é uma de suas últimas participações na TV Globo. Também realizou adaptações de alguns de seus filmes e peças para a televisão, como *Todas as Mulheres do Mundo* e *Somos Todos do Jardim de Infância*, e foi um dos diretores responsáveis pelo programa *Caso Especial*, a convite do diretor Daniel Filho.

Na mesma época em que ingressava na Rede Globo, conheceu sua ex-esposa Leila Diniz, inspiração de sua obra cinematográfica de estreia, uma das mais aclamadas de sua carreira. A separação da atriz rendeu momentos de dolorosas decepções amorosas, convertidas pelo diretor em motivação para criação artística. *Todas as Mulheres do Mundo* traz memórias ardilosas das vivências, encontros e desencontros amorosos durante o casamento com Leila Diniz, convidada para atuar como protagonista ao lado do ator Paulo José.

Além da escolha da ex-esposa para o elenco do filme, a montagem do set de filmagem no próprio apartamento do diretor e o sentimentalismo transbordante tanto no conteúdo do filme como em seu modo de filmar conferiram maior intimidade na abordagem da temática, o que Domingos Oliveira descreveu da seguinte forma: “Foi muito emocionante. Não exageraria se dissesse que eu filmava um plano e ia lá dentro chorar um pouco. Por isso a comédia saiu boa. Uma coisa é certa: a emoção que está por trás das câmeras de um modo ou de outro fica na película, creiam nisso” (OLIVEIRA, D. in NAGIB, 2002, p.337).

As comédias de costumes marcaram a trajetória do cineasta, que emplacou outros filmes dedicados aos relacionamentos amorosos. *Edu, Coração de Ouro* (1967), sua longa-metragem subsequente, repete a parceria com Leila Diniz e Paulo José e traz doses de bom humor ao retratar a vida de um sujeito da classe média carioca, despreocupado com questões políticas e interessado apenas em curtir a vida, seja indo a festas ou atrás de relacionamentos curtos com diversas mulheres. Anos depois, faz novas incursões nesse sentido, ao retratar experiências amorosas baseadas em sua vida em *Deliciosas Traições do Amor* (1975), no qual dirigiu um episódio, e *Teu, Tua* (1980), produção que explora com maior afinco a traição entre casais.

Afastado das telonas durante 20 anos, dedicando-se à dramaturgia, o diretor retomou seu trabalho no cinema em fins da década de 1990 com adaptações do teatro escritas pelo próprio. *Amores* (1998) e *Separações* (2002) são os dois filmes de retorno à carreira cinematográfica, nos quais aborda com riqueza e afetuosidade os sentimentos, paixões e dramas de personagens que, em sua essência, remetem a passagens da própria vida de Oliveira, tomadas não somente como inspiração para os filmes, mas como uma assinatura de seu trabalho autoral. No entanto, esses aspectos que concernem à cotidianidade também são expostos como fruto das percepções do diretor sobre as transformações dos relacionamentos na contemporaneidade.

Amores, por exemplo, é uma produção que abrange fatos diversos que configuram a nova realidade da vida íntima na entrada do século XXI, como a traição, o fim do casamento, os conflitos entre pai e filha, a bissexualidade e os dramas vividos por um casal de namorados que descobre que um deles possui o vírus HIV. Para Oricchio (2003, p.83), a associação entre o conteúdo e a matéria visual do filme faz do mesmo uma “expressão bastante significativa da ordem amorosa dos anos 1990”, pois os desequilíbrios e desvãos dos amores podem ser vistos tanto na dramatização como também no modo como o diretor captura as cenas.

Outros de seus filmes como *Femininces* (2004), *Carreiras* (2005), *Todo Mundo Tem Problemas Sexuais* (2008), *Primeiro Dia de um Ano Qualquer* (2012) e *Paixão e Acaso*

(2012), todos adaptações teatrais, além de *Juventude* (2008) e o mais recente *Infância* (2014), trazem as percepções do cineasta sobre a intimidade e o cotidiano, sejam relacionados à subjetividade, à sexualidade, à memória sobre a infância ou à ternura das amizades.

Lirismo e poesia envolvem a filmografia do diretor carioca e também dramaturgo, considerado pelos críticos de cinema do país uma mistura de Woody Allen com Truffaut brasileiro – ídolos e influências declaradas de Oliveira –, título arrebatado por sua afeição às comédias românticas, cheias de ironia e referências intelectuais, mas também por seu amor declarado às mulheres. Domingos Oliveira mantém em sua obra certa simplicidade e despreocupação com grandes inovações estéticas que acaba, na verdade por enlaçar complexidades à suas tramas, guiar as particularidades de cada cena, que se constrói por um olhar romântico e afetivo sobre a vida.

Aliás, essa despreocupação também se explica não só por um gosto pessoal de Oliveira, que acredita obter resultados estéticos mais interessantes com o uso da câmera digital, mas pela necessidade de pensar alternativas na produção devido ao próprio orçamento limitado de seus filmes, que se encaixam dentro de um modelo próprio de elaboração apelidado por ele de BOAA (Baixo Orçamento, Alto Astral). O diretor acredita que, mesmo com todos os empecilhos enfrentados na realização, os filmes de baixo orçamento permitem tanto a agilidade na rodagem como maior criatividade: “Filmei com pouquíssimo dinheiro esses dois filmes, o que é saudável, torna a obra mais livre”²⁴, afirmou em entrevista à Folha de São Paulo sobre seus filmes *Primeiro Dia de um Ano Qualquer* e *Paixão e Acaso*.

A combinação entre baixo orçamento e liberdade estilística permitiu que o diretor imprimisse maior pessoalidade a sua obra e, assim, tratasse com um olhar mais sensível as delicadezas das vivências do dia a dia, narradas em forma de crônicas sobre os amores no mundo contemporâneo, o que o diferencia de tantos outros cineastas brasileiros da atualidade.

Passados tantos anos do ápice do movimento moderno, ainda é possível observar a falta de intimidade dos diretores nacionais em relação ao aprofundamento nos temas amorosos, geralmente tratados com distância e de forma simplificada. Essa constatação é pertinente, ainda que, tal qual verifica Oricchio (2003), a partir da década de 90 os dramas individuais tenham ganhado um espaço decisivo nas abordagens do cinema brasileiro e que a possibilidade de trabalhar temáticas diversas tenha se ampliado no repertório dos diretores. O

²⁴ MASINI, Fernando. Domingos Oliveira lança dois filmes e ataca mentalidade do cinema nacional. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 30 nov. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/11/1378850-domingos-oliveira-lanca-dois-filmes-e-ataca-mentalidade-do-cinema-nacional.shtml>>. Acesso em: 28 jul. 2014.

que vemos em grande parte das produções brasileiras contemporâneas é uma tentativa de explorar a questão da intimidade a partir dos dramas pessoais, no entanto descentradas de um olhar profundo sobre o universo amoroso emergente da vida cotidiana, enquanto os ressentimentos e desejos de vingança ganham espaço prioritário nas narrativas.

Entretanto, através de filmes como de Oliveira é possível resgatar a contemplação pelas pequenas coisas da vida, a partir de reflexões mais densas sobre a condição humana, exploradas nas desilusões e enlances amorosos, nos encontros entre amigos, nas alegrias do dia a dia e nas situações banais que compõem as vivências das pessoas comuns, representados como uma releitura comportamental da atual sociedade brasileira.

2.4.Cineasta independente?

Da década de 1990 até então, as tremendas transformações alcançadas pelo cinema brasileiro, conforme analisado anteriormente, empurraram a produção nacional rumo à extrema dependência financeira das leis de incentivo. A falta de recursos próprios e de outras estratégias de subsídio levaram alguns cineastas a recair na apropriação da narrativa clássica, mais comunicativa com o público, no intuito de ganharem maior espaço no mercado.

O uso enfático da dramaticidade numa narrativa compreensível e linear, recorrendo ao didatismo como finalidade de conquistar o espectador, adequou o cinema dos anos 90 em diante a padrões clássicos que privilegiam a emoção e a reflexão ponderada da realidade em detrimento de inovações estéticas (CALDAS; MONTORO, 2006, p.158).

Essa limitação dos recursos para produção, o que também não se resolveu eficazmente com as leis de incentivo, deixou os cineastas em uma berlinda entre arriscar um estilo mais autoral ou repetir fórmulas mais comerciais. Isso porque, concordando com Butcher (2005), a verba captada em muitos casos é suficiente somente para filmar, o que impede um investimento maior nos roteiros e na distribuição.

Entretanto, tal tática para cativar o público aos poucos se mostra pouco eficaz, o que acaba por redirecionar o olhar dos cineastas para ricas oportunidades de diversificação dos projetos estéticos, com a absorção de novas linguagens midiáticas. Caldas e Montoro (2006, p.164) observam, com as transformações tecnológicas vivenciadas à época que, “o equipamento disponível, os métodos de trabalho, as inovações, em curto espaço de tempo, submetem a cinematografia tanto a normas quanto à experimentação técnica e estética”.

A introdução das câmeras digitais, que iniciou o processo de transição do suporte da película para a memória digital, ampliou as possibilidades de atuação dos realizadores e criou perspectivas de emancipação para cineastas independentes, à medida que facilitou a produção com equipamentos mais leves que dão maior liberdade aos movimentos de câmera, além de baratear os custos de realização. De Luca (2009) analisa as novas possibilidades trazidas pelo digital em benefício dos produtores, mas destacando o incômodo que a tecnologia vem gerar entre os integrantes da indústria cinematográfica pelas mudanças na lógica não só de produção, mas também de exibição e distribuição. Ao mesmo tempo em que traz uma insegurança quanto à transição de suportes e de novos projetores para rodagem de filmes gravados nessa qualidade, existem também vantagens reconhecidas:

os produtores reduzirão os custos com as cópias a serem exibidas; os distribuidores estão descobrindo que poderão distribuir novos conteúdos, além de reduzir seus custos de logística e ter mais segurança contra a pirataria; os exibidores encontrarão nos projetores digitais uma melhoria no faturamento da exibição de publicidade e na exibição de outros conteúdos (DE LUCA, 2009, p.48-49).

Antes do aparato digital, a convergência entre as linguagens do cinema e vídeo marcou no cinema brasileiro contemporâneo uma potencial renovação das narrativas ficcionais e documentárias por meio da hibridização de processos e procedimentos de ambos. Essas possibilidades de diálogo entre os dois meios de registro vão ser observadas, em um primeiro momento, em seu ápice criativo no Cinema Experimental, Cinema Marginal e vídeos documentários dos anos 1970. Experimentações variadas com a incorporação não só da linguagem, mas, sobretudo, da estética documental do vídeo se consagraram em obras de *cinemanovistas* como Glauber Rocha, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Sérgio Bernardes, que viram nessas intersecções um caminho também para o barateamento de suas produções. Bentes (2003, p.119) avalia, em suas considerações sobre as imagens híbridas das produções audiovisuais brasileiras, que “A realização em vídeo surge, para grande parte dos cineastas, como possibilidade de viabilização econômica, num meio cronicamente deficiente de recursos, antes de qualquer problematização estética”.

Além de princípios já em utilização no cinema que compreenderiam a linguagem do vídeo, como as colagens e a não-linearidade, Bentes (2003) identifica essa linha de continuidade entre cinema e vídeo nas técnicas de captação direta do som, que irão se tornar comuns no cinema direto, mas que marcam a presença da linguagem do vídeo, no emprego de câmeras portáteis como a de 16 mm, que mobiliza o cinema de intervenção, ou a Super-8, mais comum na produção de imagens domésticas, nas texturas e nas telas fluídas do vídeo.

Se os recursos videográficos tendem a ser incorporados nos registros cinematográficos no campo dos experimentalismos encampados pelo Cinema Novo em seu auge, após o enfraquecimento dessa novidade nos anos seguintes, devido à postura reativa dos próprios cineastas em defesa das especificidades cinematográficas, as experiências com o vídeo ganham novo fôlego, na década de 1990, nas produções documentárias, mas também no cinema de ficção, particularmente com a introdução da câmera digital.

A novidade não somente veio atender as necessidades de renovação de linguagem e estéticas demandadas pelo cinema da época, mas promoveu a transição para um modelo de captação e edição mais rápido por meio da tecnologia digital, além de colocar em embate os empecilhos do sistema de produção e distribuição vigente, trazendo à tona também o desejo de transformação da própria estrutura da indústria. Penkala (2009) avalia ainda as possibilidades criativas trazidas pelo aparato: “Mais barato, fácil e disponível, o aparato de gravação digital permite aos realizadores a experimentação, a pesquisa, a tentativa-e-erro que os altos custos do cinema em película não permitem ou tornam proibitivos”.

Interessa-nos aqui avaliar, a partir da interferência dessa nova lógica de captação com o uso das tecnologias digitais e da estrutura de produção do cinema brasileiro da época, como se formou um terreno fértil para o estabelecimento de propostas cinematográficas – temos como nosso objeto de análise o cineasta Domingos Oliveira – menos preocupadas em atender certo paradigma industrial, não só no que concerne a questões estéticas, mas também no que se define por normas de organização da produção. Não pretendemos um aprofundamento no assunto, tendo em vista que este não é o foco do trabalho. Contudo, entendemos que a conduta do cineasta em relação a todas as atividades que subsidiam a elaboração e circulação de um filme pode ter ligações com o resultado estético e representações que nele estão embutidos, mesmo que essa relação não seja determinante ou se institua como uma regra entre os realizadores.

Fazer uma contraposição entre cinema industrial e cinema independente nacionais exige inicialmente ao menos uma breve contextualização do funcionamento das estruturas convencionais das atividades cinematográficas da época, tendo em vista que, compartilhando do pensamento de Bahia (2012), não podemos considerar que no período havia no Brasil uma indústria consolidada, mas que se discutia um projeto de industrialização, com vistas à autossustentabilidade no mercado. Isso porque, além da dependência do fomento das leis de incentivo para a produção, havia (e ainda há) um domínio de empresas estrangeiras no setor de distribuição e exibição no país. A autora afirma que “A participação cada vez maior do capital estrangeiro nas produções e a dependência de empresas internacionais de distribuição

e de exibição para comercializar e programar filmes nacionais explicitam as relações de força e de poder que orientam a atividade cinematográfica brasileira (BAHIA, 2012, p.123).

Além disso, o mercado de consumidores dos produtos nacionais ainda era pequeno. Segundo Ballerini (2012, p.44), de 1997 a 2002 o número de espectadores de filmes nacionais saltou de 2,5 milhões para 7 milhões. Apesar do crescimento significativo, no mesmo intervalo, a presença do público brasileiro nas salas de exibição subiu 70%: eram 52 milhões e chegaram a 90 milhões. Comparado à quantidade dos que assistiram aos filmes nacionais, percebe-se que a preferênciada maioriamaior são as produções estrangeiras. A competição dos filmes brasileiros com os internacionais, os últimos além de detentores de amplo espaço na programação dos cinemas do país, mais assertivos para atingir um público maior, acaba por legar às películas nacionais uma capacidade mínima ou, sendo mais contundente, praticamente nula de sustentação no mercado.

Apesar da inexistência de uma indústria cinematográfica brasileira com bases sólidas, para Oliveira (2014) é mais fácil falar no caso do Brasil de um cinema que se oriente por um pensamento industrial, termo o qual ele compartilha com Bernardet e Autran e que indicaria uma percepção da atividade cinematográfica e suas formas de regulação, políticas e fomento pautados pela lógica do cinema hegemônico industrial. Indo além do termo, a autora se vale do ponto de vista sociológico para a constatação também de um modelo de organização social da produção que se determina por “um conjunto de práticas e ações que configuram as relações de trabalho e a produção, que são organizados em bases mais racionais (no sentido weberiano do termo), a partir da prerrogativa da profissionalização, da impessoalidade, da divisão de funções e da especialização”, mas também por “um conjunto de valores e representações que orientam aquelas práticas e ação” (OLIVEIRA, 2014, p.19).

Dentro dessas possibilidades de produção que aliam recursos captados por meio das leis do segmento e um cinema autoral²⁵, Oliveira (2014) busca analisar certas produções no

²⁵ Apesar da simplicidade com que o termo é utilizado para designar características estéticas e de conteúdo que se recorrem à obra de um diretor e com as quais ele imprime seu estilo e visões pessoais, a noção de autoria no cinema é considerada controversa. Isso porque, ao destacar as contribuições individuais de um diretor sobre a obra, também se desconsidera todo o trabalho da equipe de produção envolvida no processo de criação de um filme, cujas funções são tão importantes quanto à do realizador. Portanto, ao empregarmos o termo, consideramos que seja pertinente se tomado como um modelo de produção em que o diretor norteia o trabalho da equipe técnica acompanhando todo o processo da produção de modo que o trabalho se delineie em função da construção de um projeto estilístico e ideológico (o que envolve estética, linguagem, discursos e temáticas) que irá permear as obras dessa equipe (quase sempre a mesma) representada na figura do diretor. Assim, a individualidade como fator que se engendra na matéria fílmica nas produções ditas “de autor” é fruto então de um esforço criativo conjunto, o que não se resume à imposição de marcas subjetivas em uma produção (isso todo cineasta faz, em um nível mais consciente ou não), mas à construção de toda uma personalidade na forma e conteúdo fílmico que diga respeito a um diretor e sua equipe de produção.

contexto brasileiro da Pós-Retomada – definida por ela como tendo início nos anos 2000, mas período do qual muitos autores ainda tratam como pertencente à Retomada – por uma característica específica, que alia todo um modelo de organização social da produção diferenciado dos padrões ditos industriais: o cinema independente. A autora concentra seu trabalho especialmente em filmes, realizadores e coletivos que despontaram mais recentemente, mas compreende que esse processo de ascensão de um cinema mais alternativo vem do início do século – destaco os últimos momentos da Retomada como importantes para dar esse ponta pé – e se torna mais evidente no período denominado como Novíssimo Cinema Brasileiro.

Sobretudo, ela visualiza a predominância de jovens diretores, impulsionados pela oportunidade de seguir carreira como realizadores e pelo favorecimento ao contato com o campo da produção com a inovação das tecnologias de gravação e edição, como é o caso da câmera digital, e o *boom* internet, instrumento que possibilita vínculos maiores entre realizadores, críticos e público. Destaco aqui que, apesar de haver uma nova geração de cineastas em ascensão cuja organização produtiva se desloque dos padrões associados ao sistema mais industrial, alguns diretores de outras gerações, com maior destaque em épocas como a do Cinema Novo, mas que continuaram a dirigir filmes até o momento atual, encontraram na cena nacional da Retomada à Pós-Retomada um campo profícuo para fixar suas propostas cinematográficas. Pontuaremos de maneira breve o caso do cineasta no qual se foca essa pesquisa.

De acordo com Oliveira (2014), esse cinema entendido como independente vem se posicionar contrariamente a ideia da atividade cinematográfica com a finalidade de elaboração de um produto econômico voltado em específico para a lucratividade com a atração de um grande público. O sistema comercial, que agrega toda uma gama de valores e condutas adotados pelos grandes realizadores, é contestado pelos novos cineastas inseridos nesse novo cenário de produção. Sob a luz dos interesses capitalistas, o cinema hegemônico, de acordo com as discussões de David James trazidas pela autora, é concebido por meio da estrutura de divisão e especialização do trabalho com grande equipe – roteiristas, produtores, diretores, atores, técnicos da equipe de montagem e sonorização, entre outros, cada um exercendo uma função própria –, envolvendo diversos processos para produção, divulgação, distribuição, exibição em salas comerciais, bilheteria, consumo.

Entretanto alguns cineastas contemporâneos no Brasil – tanto os jovens do Novíssimo Cinema Brasileiro, como veteranos de outras épocas – contribuíram para consolidar todo um modo de produção independente entendido por “um conjunto essencialmente diverso (ou

heterogêneo) de práticas e representações, e não uma categoria absoluta e homogênea” (OLIVEIRA, 2014, p.68-69). Sendo assim, não haveria uma definição estritamente categórica dos elementos que identificam esse cinema, mas entende-se que esses cineastas mantêm uma relação de negação da hegemonia do cinema industrial e buscam, nessa necessidade de oposição ao campo já constituído do cinema dominante, estabelecerem em seus filmes pontos de reflexão entre política industrial e cultural: “O que diferencia os independentes ao nosso ver é o fato de essa negação assumir um tom de militância, colocando-se no cerne de seu posicionamento, de suas práticas, de sua auto-definição, de suas crenças e de sua representação perante à sociedade”(OLIVEIRA, 2014, p.66).

Outros elementos ajudam a encontrar certas tendências na produção independente, não necessariamente todos contemplados nas práticas dos realizadores, tendo em vista a variedade de configurações que podem assumir esse cinema. No entanto, no polo mais extremo do cenário independente, podemos encontrar, de acordo com o levantamento de Oliveira, elementos preponderantes que designariam com maior asserção esse tipo de atividade²⁶. Na dimensão da organização do trabalho, encontraríamos, por exemplo, a realização da produção em coletivos ao invés de empresas produtoras, a autonomia e horizontalidade nas relações de trabalho, o envolvimento da equipe a partir de uma afinidade ou ideais comuns, contrariamente ao mero profissionalismo, a multifuncionalidade dos profissionais; já no âmbito das instâncias de legitimação, considera-se o reconhecimento entre os pares em contraposição a projetos cinematográficos com o objetivo de atração de um grande público, o espaço para exibição como preferivelmente festivais e mostras, ao invés das salas de cinema; enquanto que em questão de financiamento, o uso de recursos próprios e o baixo orçamento²⁷.

Com base nesses elementos, utilizados para pontuar uma breve abordagem da sistematização dos modos de produção dos filmes de Domingos Oliveira da Retomada em diante, situaremos o cineasta dentro do contexto diverso de produção do cinema brasileiro contemporâneo. O baixo orçamento, como mencionamos anteriormente, é uma das principais características da obra do diretor, que se dedicou a partir do período da Retomada

²⁶ Oliveira (2014) deixa claro em sua construção metodológica que as análises que realizou se guiaram tendo a categoria independente como relacional, multidimensional, o que elenca diversos eixos os quais trazem características que podem compor esse tipo de produção, e que não simplesmente se opõe a produção comercial a partir de um sistema binário. As análises contemplam várias dimensões as quais fazem um cineasta ou filme se aproximarem ou se distanciarem do modo de produção independente.

²⁷ São considerados longas-metragens de baixo orçamento, de acordo com o último edital do Ministério da Cultura e Ancine lançado em 2014, para seleção de filmes de longa-metragem do tipo, aqueles que são realizados com recursos de até R\$ 1,8 milhão.

preferencialmente a realização de filmes com menos que R\$1 milhão em recursos, muitos deles dependentes do financiamento das leis de incentivo lançadas pelo Ministério da Cultura e Agência Nacional do Cinema (Ancine) ou simplesmente com recursos próprios e parcerias. *Amores*, por exemplo, foi produzido com pouco mais de R\$ 500 mil²⁸, com apoio da Lei do Audiovisual, enquanto que *Separações* atingiu a margem dos R\$ 965 mil²⁹.

Com orçamento ainda mais reduzido foram rodados *Feminices* e *Carreiras*: foram R\$ 12 mil e R\$ 35 mil respectivamente, o primeiro o mais contido em recursos de todos os filmes dele a partir da Retomada, enquanto o último fora realizado com um modelo de produção via cooperativa, cujos investimentos partem da própria equipe envolvida³⁰. Esse envolvimento cooperativo, que inclui o auxílio de amigos do diretor, poderia sinalizar assim uma relação de afeto entre produtores, marcado como uma forma de condução do trabalho: “A própria prática em trabalhar em certos projetos, mesmo quando não existe financiamento e remuneração [...] talvez seja o indício mais forte de que essa ideia ultrapasse o discurso” (OLIVEIRA, 2014, p.113).

Entretanto, em questão de produção, o modelo adotado pelo o cineasta se distancia do utilizado comumente pelos realizadores independentes: seus longas-metragens desde a Retomada foram todos realizados com o trabalho de empresas produtoras. Ainda assim, além de trabalhar com pequenas produtoras mais voltadas para a assistência a filmes de baixo orçamento – uma delas com a qual criou um vínculo mais forte, em função da parceria de longa data com a fundadora Renata Paschoal, e da qual teve grande influência na própria criação –, trabalha frequentemente com uma mesma pequena equipe técnica, o que sinaliza um possível entrosamento e relação de amizade existente entre os profissionais. Fato que se repercute também em relação aos atores envolvidos: Domingos Oliveira trabalha frequentemente com o mesmo elenco, que advém de outras relações artísticas e pessoais do diretor (principalmente do teatro), como veremos adiante na análise dos filmes.

A produção de Renata Paschoal, edição de som de Bernardo Gebara, fotografia de Dib Lutif, som direto de Pedro Moreira, figurino de Kika Lopes e montagem de Natara Ney irá se

²⁸ AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Consulta de projetos audiovisuais no Sistema Ancine Digital (SAD). Disponível em: <<http://sad.ancine.gov.br/projetosaudiovisuais/>>. Acesso em: 23 nov. 2015.

²⁹ Idem.

³⁰ Ver: PERRONE, Marcelo. Domingos Oliveira defende filmes de baixo custo. In: *Zero Hora*. Rio de Janeiro, 19 ago. 2005. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/especiais/jsp/default.jsp?newsID=a931611.htm&template=3847.dwt§ion=Not%EDcias&espid=23>>. Acesso em: 28 out. 2015.

repetir nos longas-metragens de Domingos Oliveira produzidos pela Forte Filmes³¹ de 2005 em diante, com poucas mudanças na equipe³² de um filme para outro, mas ainda assim cada um assumindo um determinado papel específico, constando sempre nas obras a assinatura: um filme de Domingos Oliveira. Tal fato poderia caracterizar certa hierarquia, mesmo com a afinidade da equipe. Em filmes independentes, “A própria prática da assinatura coletiva (“um filme Alumbramento”, por exemplo) parece colaborar para tirar o *status* excessivo atribuído comumente à figura do diretor, mesmo nos casos que um nome específico assina a função de direção (OLIVEIRA, 2014, p.117).

Já em *Amores e Separações*, filmes com os quais ele tenta se reinserir na cena cinematográfica nacional, essas parcerias ainda não se haviam concretizado. *Amores* foi produzido em 2002 por Phydias Barbosa, com coprodução de Domingos Oliveira e da TV Zero, empresa que valoriza um cinema mais autoral, porém que busque maior comunicação com o público. A TV Zero³³ foi responsável por filmes de ficção e documentários em grande parte com menor visibilidade, como *Bala Perdida* (2003), de Victor Lopes, *Caetana* (2014), de Felipe Nepomuceno, com apenas um filme de grande bilheteria: *Bruna Surfistinha* (2011).

Por sua vez, *Separações* foi produzido pela CaradeCão Filmes e a Raccord Produções, a primeira responsável por obras menos conhecidas como *Anjos do Sol* (2006), de Rudi Lagemann, e *Recife/Sevilha, João Cabral de Melo Neto* (2003), documentário sobre o poeta brasileiro dirigido por Bebeto Abrantes. Enquanto a última, produtora de Rosane Svartman pela qual ela realizou os globais (com coprodução da Globo Filmes) *Mais Uma Vez Amor* (2005), *Desenrola* (2012) e *Tainá 3 – A origem* (2013), possui filmes com maior visibilidade entre o público e alguns poucos do circuito alternativo, entre eles *O Rap do Pequeno Príncipe*

³¹ No site da produtora, encontramos como descrição de seus principais objetivos de atuação “além de dar continuidade aos trabalhos desenvolvidos em parceria com as obras do mestre e amigo Domingos Oliveira, é integrar as grandes artes como o teatro, o cinema, a tv e as novas mídias, a fim de unir os clássicos mundiais aos novos autores, jovens talentos aos mais renomados. Unir profissionalismo ao talento e à vocação. Buscar na arte, diversão, conhecimento, qualidade, crescimento e autonomia financeira”. Ver: FORTE FILMES. Site da produtora dos filmes *Carreiras*, *Juventude*, *Todo mundo tem problemas sexuais*, *Paixão e acaso*, *Primeiro dia de um ano qualquer* e *Infância*. Disponível em: <<http://www.fortefilmes.com.br>>. Acesso em: 28 out. 2015.

³² Renata Paschoal foi responsável pela produção de todos os filmes do cineasta de 2005 em diante, trabalhando primeiramente em *Carreiras*. Ronald Teixeira fez direção de arte em quase todos os filmes do período em que Domingos Oliveira passa a produzir pela Forte Filmes: somente não participou de *Paixão e acaso* (2012) e *Primeiro dia de um ano qualquer* (2012). Já Bernardo Gebara e Pedro Moreira trabalharam em três filmes do diretor feitos pela produtora (Bernardo Gebara ainda fez a edição e mixagem de som de mais um). Kika Lopes e Dib Lutfiz fizeram o figurino e fotografia de dois filmes do período, coincidindo as duas na equipe apenas em *Juventude* (2008), obra em que Natara Rey também participou como montadora (antes também em *Carreiras*).

³³ TV ZERO. Site da produtora do filme *Amores*. Disponível em: <<http://www.tvzero.com>>. Acesso em: 28 out. 2015.

Contra as Almas Sebosas (2000), direção de Paulo Caldas e Marcos Luna. Mesmo assim, não seguiu os padrões de produção Globo Filmes tanto em questão de orçamento quanto de estética: *Separações* foi o primeiro filme de Oliveira a ser filmado em câmera digital, forma de reduzir os custos de realização.

Outra questão importante a ser discutida diz respeito aos espaços de veiculação dos filmes do cineasta. Tradicionalmente, Domingos Oliveira leva seus filmes em primeira mão para os festivais nacionais onde concorrem a prêmios, para em seguida realizar o lançamento nas salas de exibição, mesmo que em espaços restritos. *Amores*, por exemplo, antes de ser lançado oficialmente passou pelo Festival de Gramado, um dos mais tradicionais eventos de cinema brasileiro e ibero-americano, com quatro décadas de existência, onde ganhou três Kikitos: o troféu especial do Júri, melhor filme pelo Júri da Crítica e pelo Júri Popular. Da mesma forma *Separações*, também premiado no Festival de Gramado com o troféu de melhor atriz e melhor atriz coadjuvante, realizou sua estreia cinco meses após a passagem pelo evento³⁴.

Contudo, se avaliarmos a opinião do realizador sobre a circulação de suas obras nos diferentes espaços, observa-se que o mesmo não deixa de lado o interesse em se posicionar em relação ao mercado. O próprio fato de lançar seus filmes em primeira mão nos festivais não significa que a intenção seja de atingir preferencialmente aquele público, mas de buscar instâncias de reconhecimento. Apesar de acreditar que é possível fazer “cinema de qualidade” com recursos limitados, fato que compreende ser essencial para democratização do cinema brasileiro, o cineasta expõe a necessidade de os filmes brasileiros se viabilizarem com sua própria bilheteria, o que significa, com todas as dificuldades colocadas pela legislação brasileira³⁵, conseguir penetrar nos espaços convencionais de exibição para reconhecimento do público. Após seu primeiro longa-metragem no período da Retomada, Domingos Oliveira fez uma avaliação sobre a subsistência dos realizadores no mercado interno:

O único modo de se ganhar dinheiro fazendo cinema é na produção. É uma deformação do mercado, mas é o único jeito de se ganhar 10 mil ou 15 mil por mês durante o ano. Nenhum filme dará coisa nenhuma na bilheteria. É preciso voltar à

³⁴ Ver: FOLHA DE SÃO PAULO. Domingos Oliveira filma dores de amores e mente. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 3 jan. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0301200323.htm>>. Acesso em: 23 nov. 2015

³⁵ Ver: MASINI, Fernando. Domingos Oliveira lança dois filmes e ataca mentalidade do cinema nacional. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 30 nov. 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/11/1378850-domingos-oliveira-lanca-dois-filmes-e-ataca-mentalidade-do-cinema-nacional.shtml>. Acesso em: 28 jul. 2014.

reserva de mercado, é a única solução. Senão o cinema brasileiro acaba (OLIVEIRA, D. in NAGIB, 2002, p.341).

Crítica essa que vai se repetir em forma de manifesto em um de seus filmes seguintes, *Carreiras*, no qual as filmagens em câmeras digitais contribuíram para o barateamento do custo da produção.



Figura 1 – Manifesto deixado pelo cineasta nas cartelas iniciais do filme *Carreiras*

A partir dessas breves observações feitas dentro dos eixos listados, os quais situam um posicionamento em comum dos realizadores em relação aos valores, práticas e organização que envolve o entendimento de cinema independente, sem no entanto determinar a divergência em relação a certas categorias como necessariamente oposição a esse cinema, podemos finalmente associar a obra de Domingos Oliveira com o momento vivido pelo cinema brasileiro em relação à lógica da produção. Por um lado, observamos a postura de cineasta independente pelo fato de seus filmes se calcarem pela adesão ao baixo orçamento, não só pelas dificuldades de captação de recursos, mas por escolha própria a qual agiliza todo o processo de produção e que confere uma estética própria ao diretor, o que analisaremos com maior profundidade no próximo capítulo. Essa postura do diretor vem marcar também seu lugar enquanto crítico da exploração de grandes orçamentos nas produções, já que acredita na possibilidade de recorrer a poucos recursos para realização de bons filmes e no alcance da autosustentação com os filmes de baixo orçamento.

A recorrência a uma equipe técnica mais enxuta e sintonizada, com pessoas com as quais possui um vínculo afetivo e não só estritamente profissional, também aproxima o diretor da categoria de independente. Por outro, a preocupação em ocupar espaço no mercado interno, o que também reflete o próprio vínculo com produtoras e especialização do trabalho –

ainda que em geral voltadas para filmes menos comerciais – e a busca por recursos para lançamento dos filmes nos circuitos tradicionais de exibição apresenta certa tendência do diretor ao modelo industrial.

Acreditamos, portanto, que Domingos Oliveira transite entre o comercial e o independente e que, assim, características de ambas as organizações da produção se misturem, mas pendendo para a estrutura do independente. É importante enfatizar que o traço marcante do baixo orçamento e o manifesto por ele encabeçado sobre condições que garantam o pagamento dos filmes por si só são reflexo, em especial, da negação de toda uma lógica engendrada pela legislação cinematográfica brasileira. Isso porque, as leis de incentivo concebem a produção nacional como produto da indústria cultural e reforça propostas comerciais desde o momento da captação de recursos, em que o departamento de marketing das empresas é que decide os projetos nos quais irão investir. Dessa forma, somente os projetos que conseguem grande financiamento têm a possibilidade de inserção nas salas de exibição e de atingir o público amplo. Como avalia Bahia (2012, p.128) “O mercado incorpora poucos filmes brasileiros, concentrando-se naqueles cuja visão é mais comercial, geralmente os coproduzidos pela Globo Filmes e distribuídos pelas majors”.

Em questões estéticas, essa convergência de um cinema mais comunicativo, com características próprias que não necessariamente se pautam somente por projetos estilísticos e narrativos nos padrões do cinema comercial, mas se apropria de certos elementos ao mesmo tempo estabelecendo pontos de distanciamento como um cinema de arte, também poderia reforçar a imagem como diretor “lado B” da produção brasileira contemporânea. Ressalta essa teoria, no que concerne os parâmetros estéticos e a desarticulação com as preferências do estilo clássico, um documento³⁶ publicado pelo diretor no qual ele dita orientações técnicas sobre fotografia, atores, direção e outras regras principais para realização de um filme, o qual ele mesmo denominou como Dogma.

Apesar do conteúdo diferenciado, a cartilha, escrita pelo diretor em 2000, antes das filmagens de *Separações*, é claramente inspirada no manifesto cinematográfico Dogma 95³⁷,

³⁶ Ver Anexo.

³⁷ O aproveitamento da estética e técnicas do vídeo na ficção cinematográfica, combinado aos procedimentos técnicos exigidos para a produção de um filme, tornou o Dogma 95 referência na proposta de um cinema de baixo custo e, ainda, nas experiências com hibridização das linguagens do cinema e do vídeo, produzindo uma forma de provocação à perfeição técnica e convenções engessadas das imagens do cinema industrial dominante. Entre as regras estabelecidas pelo manifesto, o uso da câmera na mão, a captação direta do som não dissociada da imagem, a proibição do uso de iluminação especial, além de questões éticas sobre o conteúdo das imagens nortearam a realização de filmes como *Os Idiotas* (1998) e *Festa de Família* (1998).

encampado pelos cineastas dinamarqueses Thomas Vintenber e Lars Von Trier em meados da década de 1990. Entre as orientações para a produção, a utilização de luz natural nas cenas, fotografias contrastadas, encenações menos dramatizadas, diálogos rápidos, a construção do filme em função da narrativa, a priorização do trabalho dos atores e equipes de trabalho reduzidas demonstram as intenções de distanciamento do cineasta do estilo e modelo de produção dos filmes comerciais.

Buscaremos compreender mais sobre a utilização da linguagem cinematográfica e o projeto estilístico do diretor durante as análises no capítulo 4, relacionando-os à representação de imagens do cotidiano. Para tal, é preciso primeiramente nos voltarmos à construção do conceito de cotidiano e, em seguida, definirmos o instrumento metodológico o qual viabilizará essa investigação.

3. PERCEPÇÕES SOBRE O COTIDIANO NA CONTEMPORANEIDADE: SUBJETIVIDADE, SOCIABILIDADE E CULTURA

Compreender os olhares que os filmes *Amores e Separações*, de Domingos Oliveira, lança para o cotidiano, intimidade e afetos exige uma observação mais atenta acerca das transformações que regem as rotinas dos sujeitos no mundo contemporâneo. Essas práticas que se elencam no âmbito da cultura e que permeiam não só a vida pública, mas também a esfera privada, acabando por dissolver as fronteiras dessas dimensões vividas, vão se materializar nos filmes como reflexo do contexto histórico e cultural no qual foram produzidos. Portanto, “a análise desse cinema é uma oportunidade privilegiada para refletirmos sobre a sociedade como um todo, seja do ponto de vista global ou nacional, cultural, pessoal ou mercadológico” (CALDAS; MONTORO, 2006, p.157).

É necessário, assim, retrocedermos um pouco na história para que possamos identificar os aspectos que incidiram nas configurações assumidas pela cultura a partir da modernidade, os quais permitiram a estruturação de relações sociais pautadas sobre o consumo, a liquidez, tal qual destaca Bauman (2004) e, ainda, suscitaram o surgimento de novos valores e costumes tensionados pelas necessidades do avanço capitalista. Mais do que isso, podemos associar a inserção dos elementos citados nas práticas cotidianas ao papel que a cultura exerce na organização da sociedade, ao instituir novos hábitos, costumes e estilos de vida, à medida que sua penetração na esfera privada é potencializada com as transformações tecnológicas e ampliação das influências dos meios de comunicação, como o cinema.

Dessa forma, trataremos a seguir algumas considerações sobre o conceito de cotidiano e suas implicações nas questões relativas à intimidade e às transformações na esfera cultural, aceleradas a partir da dinâmica da experiência moderna. É importante frisarmos que as concepções de cotidiano sobre as quais nos deteremos nesta pesquisa, sobretudo para a análise a ser feita dos filmes que integram o objeto de estudo, implicam especialmente as vivências constituídas na esfera privada. Ainda, destacaremos a importante função dos meios de comunicação, diante da globalização, nesses deslocamentos culturais e no reordenamento dos modos de vida.

Tal contextualização se faz indispensável para identificar a relação que se estabelece entre o entendimento do processo de construção do cotidiano na contemporaneidade e as representações midiáticas que perpassam os filmes do diretor Domingos Oliveira escolhidos para integrar o *corpus* deste trabalho.

3.1. Cotidiano como conceito

Antes de analisarmos os olhares que as obras de Domingos Oliveira têm lançado sobre a cotidianidade e a emergência das relações de intimidade, é preciso desviar um pouco os caminhos e nos enredarmos sobre um aspecto mais específico: o entendimento do que é o cotidiano. O que poderíamos tomar como parte das vivências cotidianas? Na tentativa de um aprofundamento na concepção, nos valeremos primeiramente das noções mais básicas daquilo que constitui essa dimensão da vida.

Em geral, o cotidiano é tomado como as ações que são conduzidas repetidas vezes na jornada diária de toda gente e que carregam certa automaticidade e trivialidade em suas realizações. O ato de acordar, de escovar os dentes, conversar, tomar um café da manhã, ir ao trabalho, assistir televisão, sair com os amigos, jantar em casa ou em um restaurante, realizar as atividades domésticas, compartilhar a vida a dois ou viver solitário, fazer a higiene pessoal... todos esses ritos que se esboçam nas rotinas pessoais e impõem a ela certo ritmo, mas também são compartilhados e reforçados no imaginário coletivo, traduzem aspectos que organizam o modo de vida cotidiano.

Trata-se de gestos consolidados na mentalidade social, mas que não se efetivam de modo consciente: eles se realizam como práticas essenciais ao ser humano, as quais qualquer um está sujeito, embora muitas vezes não esteja inteiramente tomado por elas. Mais do que isso, as condutas adotadas no dia a dia das pessoas passam por uma complexidade de entrelaçamentos que envolvem tanto o ser como sujeito individual, em seu espaço privado “rico em ambivalências, tragicidades, sonhos, ilusões” (CARVALHO, 2000, p.14), com sua subjetividade e essência própria, como o ser dentro da perspectiva social, que compartilha relações com os demais indivíduos e vive em comunidade.

Centrada na questão do indivíduo como peça substancial na estrutura da vida cotidiana, Agnes Heller, dialogando com as questões colocadas por seu mentor George Lukács, confere à experiência cotidiana uma relação indissociável entre as particularidades e as genericidades que compõem os seres humanos. Dessa forma, a vida cotidiana seria, para Heller (2004, p.20), “a vida do indivíduo”, pois o homem ao mesmo tempo em que se caracteriza por ser particular, ou seja, ímpar, único, sendo tal unicidade o que o move no dia a dia na busca pela realização de seus desejos e necessidades, também é genérico, já que, de acordo com teórica, está inserido dentro de um contexto de sociabilidade, portanto orienta suas atividades em consonância com suas relações sociais.

Essa coexistência do particular com o genérico é que o confere a singularidade ao indivíduo e torna possível sua manifestação na cotidianidade. Na vida cotidiana, o mesmo coloca em funcionamento

todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, suas paixões, ideias, ideologias. O fato de que todas as suas capacidades se coloquem em funcionamento determina também, naturalmente, que nenhuma delas possa realizar-se, nem de longe, em toda a sua intensidade (HELLER, 2004, p.17).

Por isso, sua percepção sobre a totalidade é fragmentária, dispersa, justamente em função da impossibilidade de empreender, com toda a intensidade, seus sentidos nas diversas ocupações. Existe ainda um aspecto heterogêneo nas práticas cotidianas, sobretudo no que se refere ao conteúdo e à significação ou importância dos tipos de atividades.

Compreendemos também como parte do cotidiano os gestos e atividades que se desenrolam diariamente, mas que são transpassados pelas intersecções entre o *sui generis* e o global – ambos constituintes da singularidade de cada um. Essas práticas, segundo Heller, estão presentes na vida humana desde o nascimento, portanto tornando os indivíduos desde então imersos na cotidianidade. Mas é na fase adulta que aprendem a lidar com suas capacidades e, assim, a viver por si seu cotidiano.

Em relação aos elementos que compõem o acervo dos modos de vida cotidianos, Carvalho (2000), segundo a perspectiva de Lefebvre, abrange o conceito do subjetivo ao pragmático e abstrato, considerando-o também, além de experiência vivida e dos hábitos e comportamentos que nela se insere, o que tange a subjetividade, como as emoções e afetos, bem como a realidade representada.

Nesse sentido, supõem-se como próprias às práticas cotidianas as vivências diárias como o trabalho e o consumo, mas também os sentimentos de amor e amizade, as formas emotivas, a intimidade e ainda sonhos, ideais, absorvidos pela regularidade dos modos de viver. Essas ações dos sujeitos no cotidiano se legitimam acima de tudo por uma espontaneidade, à medida que eles se orientam pela repetição de certas práticas, mas ao mesmo tempo assimilam tais condutas sem uma reflexão profunda e por motivações que não seguem uma normalidade, mas que são diversas e efêmeras (HELLER, 2004, p.30).

Isso porque, ao exercer suas atividades cotidianas, o indivíduo conserva o senso comum, o desconhecimento da essência dos fenômenos que regem o mundo, pois há um caráter de imediatismo na objetivação de suas realizações, já que essas são assimiladas e reproduzidas seguidamente. Devemos considerar, no entanto, que a efetivação das

necessidades humanas se vale não somente de aspectos apreendidos culturalmente e replicados automaticamente, mas também de elementos subjetivos, da personalidade de cada um, que são expressos na vida diária, portanto também envolvem a criatividade.

Ainda assim, quando há um empreendimento na realização instantânea de ações rotineiras, deixa-se de assimilar a possibilidade de livre decisão sobre o modo de vida, resposta da consciência sobre a própria individualidade. Sendo assim, tanto os elementos que formam a individualidade quanto de caráter social não se sobrepõem na dinâmica da cotidianidade, mas coexistem equilibradamente.

Entretanto, se a vida cotidiana se estratifica em práticas inconscientes, a partir dela também podem surgir fluxos de consciência sobre as práticas desenvolvidas corriqueiramente, à medida que os sujeitos constroem uma relação com o mundo que os cercam e adquirem habilidades essenciais ao seu desenvolvimento. Pois a existência cotidiana não se separa do extraordinário, do não-cotidiano: ambos são vividos conjuntamente. Enquanto cumpre suas tarefas diárias, os sujeitos podem ser tomados pelo desejo de refletir ou programar melhor suas ações de acordo com seus interesses, como por exemplo, quando têm uma questão a ser resolvida no trabalho ou quando precisam reordenar suas rotinas.

É a consciência alcançada sobre a liberdade que possuem, como seres únicos, para decidir sobre seus modos de vida e suas relações em comunidade, ou seja, a suspensão da individualidade dos seres e sua elevação à totalidade, que os transforma e estabelece um deslocamento daquilo que se define como marca do cotidiano. Carvalho (2000, p.14) assinala que “a vida cotidiana também vista como um espaço onde o acaso, o inesperado, o prazer profundo de repente descoberto num dia qualquer, eleva os homens dessa cotidianidade retornando a ela de forma modificada”.

Quando o cotidiano é dissolvido por essa tensão entre o particular e o total, momento em que o sujeito se conscientiza de sua individualidade e passa a dedicar toda sua energia em algo que o mobiliza inteiramente, de maneira a suprimir a heterogeneidade cotidiana, ele se torna capaz de desencadear um processo de mudança em seu próprio eu e nos contornos da vida social, transformações depois acomodadas novamente na experiência cotidiana. No entanto, Heller aponta que esses comportamentos que retiram os sujeitos da regularidade diária se originam dentro do próprio decorrer da vida cotidiana, portanto não se encontram rigidamente separados dela.

O processo de transcendência do cotidiano, em que o ser deixa de perceber-se como somente singular e realiza sua necessidade de objetivação, possibilita a reflexão sobre suas ações, o que irá se expressar em manifestações, como por exemplo, da arte, da ciência ou até

mesmo da paixão. Isso porque, essas expressões exigem do homem a utilização de sua atenção com toda intensidade em decisões a serem tomadas, mas se reinserem no âmbito do dia a dia como forças propulsoras nas transformações das vivências. A arte e a ciência, como atividades que produzem formas de sensibilidade e racionalização, tensionam as habilidades criativas, próprias especialmente a cada ser, e as lançam em função dos interesses coletivos, promovendo descontinuidades nos parâmetros do cotidiano e trazendo novos elementos à cotidianidade de forma a reestruturá-la.

Para Baccega (1998), é no cotidiano que ocorre a atualização dos significados de uma cultura e se tornam mais perceptíveis as transformações sociais. Partindo de uma visão bakhtiniana de cotidiano, que pressupõe o estabelecimento de uma ideologia do cotidiano³⁸ – as práticas cotidianas se associariam tanto à consciência como à ideologia vigente em determinado contexto socioeconômico sem, no entanto, se fixarem à última –, Baccega (1998, p.87) avalia que “É no cotidiano que permanentemente se inicia um processo de atualização da ideologia dominante, que, a partir do que está, indica o vir-a-ser. E esse vir-a-ser tanto pode ser algo novo quanto pode redundar na afirmação do que já está”. Por isso, os meios de comunicação como o cinema atuam tão incisivamente no espaço do cotidiano e podem contribuir, quando adeptos ao modelo hegemônico de representação, para a manutenção da cultura dominante, mas também para propor outras leituras da realidade para transformação do cotidiano.

Evidentemente, essas transformações poderão impactar nos moldes da vida privada bem como da vida pública e fomentar a estruturação de realidades históricas. Por isso, Heller (2004, p.20) considera a centralidade do cotidiano como propulsor dos acontecimentos históricos, já que, para ela “toda grande façanha histórica concreta torna-se particular e histórica precisamente graças a seu posterior efeito na cotidianidade”. Portanto, a cotidianidade não se dissocia da História, pelo contrário, a História flui a partir dela. Decorre então que a vida cotidiana, ao ser entendida como elemento chave no retraçar dos contextos históricos, também se torna espaço da inovação e da transformação, pois está infiltrada nas estruturas de funcionamento da sociedade e tenciona sua reordenação.

São também os desdobramentos dessas alterações na organização da vida cotidiana os responsáveis por reordenar o poder simbólico e os instrumentos de domínio social. Certeau (1998, p.41) ressalva, com uma visão mais política em relação às “maneiras de fazer” diárias no mundo contemporâneo, que essas “constituem as mil práticas pelas quais usuários se

³⁸ O conceito de ideologia do cotidiano é trabalhado por Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem*.

reapropriam do espaço organizado pelas técnicas de produção sócio-cultural”. O que teórico enxerga é uma força reversa ao poder exercido pelos dispositivos de controle: as práticas do dia a dia podem não ser interceptadas por essas ferramentas de disciplina institucionais, mas reconformarem os próprios dispositivos e alterá-los, inserindo uma nova lógica ao fluxo social.

Dessa forma, se por um lado o cotidiano pode ser percebido como manifestação da vida privada, dimensão na qual se descortina com maior evidência as afetividades, sentimentos, projeções, idealizações e frustrações, por outro ele também está presente em todas as esferas da vida, já que perpassa ocupações como o trabalho, o lazer, as relações sociais, o contexto familiar (CARVALHO, 2000, p.24), o transitar pelos espaços e a vida política.

Consideradas tais colocações, é possível compreender ainda as práticas cotidianas em um âmbito maior: o da cultura. Como parte de “sistemas ou códigos de significado” (HALL, 1997) que dão sentido a essas ações de caráter social, as vivências rotineiras só comunicam sentido como expressões que se constituem culturalmente. As práticas dos sujeitos são ordenadas e sustentadas por meio de símbolos compartilhados, que ao serem codificados regulam as experiências coletivas e instituem padrões para os modos de vida. A partir dessas interações simbólicas sistematizadas pela cultura é que são estabelecidas as instituições, práticas e atividades que se inter-relacionam e formam a complexa estrutura da sociedade.

A cultura, entendida aqui como esse conjunto de códigos de significado, assume, segundo Hall (1997), um papel central “no que diz respeito à estrutura e à organização da sociedade moderna tardia” e, conseqüentemente, na vida cotidiana. Ao passo que a cultura fornece por meio da linguagem e da representação o material necessário para a construção de significados que irão constituir os valores, costumes, comportamentos, crenças e ideologias para guiarem as atividades de cada sociedade, ela fomenta a construção das identidades – ou seja, das próprias referências internalizadas pelos sujeitos com quais instituem um sentimento de pertença em relação a um grupo social – e modela as práticas a serem adotadas pelos sujeitos.

Assim, podemos inferir que a cultura, a partir do momento que interfere nas maneiras de viver, institui regras sob as quais se articula a experiência cotidiana. Mais do que isso, a cultura também se insere, assim como o cotidiano, em todas as esferas da vida, seja a privada ou a pública, estruturando-as. Ao ser perpassada pelas práticas sociais, a cultura aglutina uma série de elementos que se inserem nas vivências e se tornam rituais no cotidiano. Esses elementos assumem, ao transcorrer do tempo, novas características, se transformam e se

adequam às mudanças nos contextos sociais, culturais, políticos e econômicos, reconfigurando a dimensão dos hábitos mantidos no dia a dia.

Carvalho (2000, p.25) defende que “o cotidiano se altera em função dos valores de dado momento histórico, dos interesses particulares e diferentes etapas da vida”. Um exemplo claro pode ser observado na própria transformação da vida íntima a partir da modernidade, o que será esclarecido com mais detalhes na sessão seguinte. As tradições ainda mantidas no início do século XX em relação ao matrimônio e a formação da família – tanto homens como mulheres se casavam segundo interesses familiares e políticos, tinham diversos filhos e mantinham os laços conjugais que deveriam durar a “eternidade” – sofreram grandes interferências com as mudanças culturais estabelecidas pela nova lógica do sistema de produção capitalista.

A reordenação das relações possibilitadas pela inserção da mulher no mercado de trabalho, também participando nos ganhos familiares, a emancipação feminina e a insurgência da sexualidade como fator influente nas relações amorosas permitiram uma diversificação nos arranjos familiares com a possibilidade do divórcio e, mais recentemente, da estruturação de famílias uniparentais.

Existe, assim, uma mobilidade nas organizações culturais, o que torna os processos envolvidos pela cultura maleáveis a transformações, com a inserção de novos significados às práticas sociais, a readequação das sistematizações simbólicas e a inscrição (ou reconfiguração) de outras tradições e valores nas rotinas coletivas. A cultura, então, tem uma importante participação no deslocamento da vida cotidiana na contemporaneidade, pois institui novos hábitos, costumes e estilos de vida à medida que sua penetração nas diversas esferas da vida é potencializada pelas revoluções tecnológicas – a internet, as tecnologias da informação e da comunicação, o maquinário industrial, dentre outros –, dos meios de produção e da lógica de circulação simbólica global (HALL, 1997). Essas reconfigurações nos modos de vida do dia a dia vão tomar um ritmo mais acelerado a partir da modernidade e, principalmente, nas sociedades contemporâneas, quando o processo de globalização e os avanços do capitalismo tardio dissolvem as fronteiras culturais e produzem novas subjetividades.

Com a emergência de uma sociedade mediatizada, em que as práticas e valores são ajustados segundo a cultura do consumo e as experiências são perpassadas pelo uso constante das novas mídias, que transmitem as informações com agilidade, percorrendo grandes distâncias, os sujeitos se inserem em outra dinâmica de intercâmbio cultural. De acordo com Hall (1997), a conexão tecnológica de forma acelerada e global entre pessoas das mais

diversas localidades, que conjugam diferentes tradições, manifestações e padrões de vida – elementos identificadores de um povo –, possibilita o trânsito simultâneo pela diversidade cultural do mundo.

Esse encontro com um vasto repertório de identidades culturais³⁹ também abre caminhos para que os sujeitos se desatem de suas referências originais e se lancem na assimilação da gama de padrões culturais oferecidos pela indústria do consumo. Ou seja, desde então se assiste a um processo tanto de hibridização das culturas, alcançado pelo encontro dos diversos elementos que percorrem as possibilidades de representação de antemão, como de padronização de uma cultura a ser vendida internacionalmente. O que implica, pensando em ambos impactos nas instâncias subjetivas e sociais, em um movimento frequente de adequação do cotidiano aos deslocamentos da cultura. Mas como essas flexibilizações vão interferir nos modos de viver das pessoas? De que forma essas transformações tecnológicas e inserção midiática na sociedade irão estabelecer formas de controle sobre o dia a dia do mundo contemporâneo?

3.2. As transformações do cotidiano na vida moderna

Para compreender como o desenvolvimento tecnológico e midiático e os novos contornos assumidos pelo capitalismo no mundo pós-moderno instituem outras possibilidades de sociabilidade e conferem outro lugar às experiências dos sujeitos com o mundo, se faz necessária uma contextualização sobre o redimensionamento das formas culturais que se organizam no seio da sociedade moderna.

Essas mudanças estruturais da organização social na modernidade acima referidas trazem como pano de fundo o próprio estabelecimento de uma sociedade industrial, na qual se molda um sistema produtivo distanciado do processo artesanal, substituído pela mecanização do trabalho e a dinamicidade da produção, além de pautado sobre alicerces da acumulação do capital e da explosão do consumo. Acompanhado do acelerado domínio tecnológico proporcionado pela Revolução Industrial, que teve início na Inglaterra do século XVIII e que

³⁹ Se antes as identidades eram fixas, delimitadas localmente pelas culturas nacionais, a globalização potencializou o surgimento de identidades fragmentadas e ao mesmo tempo partilhadas, com a perda das referências espaço temporais e com a transformação das identidades em produtos culturais consumíveis. No entanto, como explana Hall (2006), ao mesmo tempo em que as identificações entram em colapso, pelo processo de homogeneização da cultura, e desestabilizam as próprias subjetividades, colocadas sempre em posição de atualização na busca por uma referência, existe um movimento contrário de resistência para manutenção das identidades locais.

se intensificou no século XIX, a formação dos Estados e culturas nacionais⁴⁰, como ressalta Thompson (2008), cada vez mais fortalecidos em busca da ampliação do poder, o processo de urbanização e a ruptura com determinados valores, ao lado da introdução de um novo funcionamento à vida social, reprogramaram a composição cultural, perpassada a partir de então pelos valores capitalistas.

A prevalência da racionalidade instrumental, com a valorização do conhecimento científico, a divisão do trabalho e a inserção de longas jornadas com vistas à alta produtividade, além da formação de um sistema de classes, a acumulação de bens, a delimitação dos momentos de lazer (SINGER, 2004), o “desamparo ideológico”, o ideal de liberalismo em relação à religião, o Estado, a moral e a economia (SIMMEL, 1973), o individualismo⁴¹ em oposição à ideia de comunidade fechada, que entrelaçava as relações entre pessoas anteriormente, são alguns dos legados do projeto iluminista e os sintomas mais visíveis do que concerne à concepção socioeconômica desse fenômeno. Estão lançadas as bases da modernidade.

A experiência moderna foi marcada essencialmente por transformações urbanas, econômicas e sociais aceleradas em fins do século XIX. Essas modificações se tornaram mais evidentes no espaço da cidade, “que proporcionou uma arena para circulação de corpos e mercadorias, a troca de olhares e o exercício do consumismo” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p.19-20) e, conseqüentemente satisfaz a condição de *locus* do mundo moderno. Enquanto reflexo do novo panorama da vida social, a cidade teve sua paisagem alterada com o processo de desenvolvimento industrial e crescimento populacional desordenado,

⁴⁰ A formação dos Estados Modernos e as transformações políticas e sociais com a entrada dos sujeitos na modernidade fomentaram o processo de estabelecimento de culturas nacionais, com as quais os indivíduos constroem todo um senso de identificação e pertencimento a um determinado grupo dentro de um território (ou seja, uma nação). É também através delas que se compartilham experiências e articulações simbólicas, tais como as concepções sobre cultura, linguagem e instituições culturais. Hall identifica alguns deslocamentos no que se instituiu como culturas nacionais da era pré-moderna, em que as identificações antes eram dadas “à tribo, ao povo, à religião e à região” (HALL, 2006, p.49), enquanto na modernidade “as diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas, de forma subordinada, sob aquilo que Gellner chama de ‘teto político’ do estado-nação, que se tornou, assim, uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas” (HALL, 2006, p.49).

⁴¹ Em observação às rupturas proporcionadas pela modernidade em relação às antigas tradições e a formação do sujeito como indivíduo, Hall (2006) destaca uma série de transformações na cultura essenciais no entendimento do eu moderno, cuja influência parte da concepção fundada sobre o sujeito cartesiano. Fazem parte dessas transformações “a Reforma e o Protestantismo, que libertaram a consciência individual das instituições religiosas da Igreja e a expuseram diretamente aos olhos de Deus; o Humanismo Renascentista, que colocou o Homem (sic) no centro do universo; as revoluções científicas, que conferiram ao Homem a faculdade e as capacidades para inquirir, investigar e decifrar os mistérios da Natureza; e o Iluminismo, centrado na imagem do Homem racional, científico, libertado do dogma e da intolerância, e diante do qual se estendia a totalidade da história humana, para ser compreendida e dominada” (HALL, 2006, p.23).

ocasionado pela onda de migração do campo para o meio urbano, sendo cedida ao caos e ao alarme diante do inchaço demográfico, da agitação causada pela inserção de novos elementos no ambiente público e dos perigos aos quais os indivíduos tornaram-se sujeitos.

Uma multidão de pessoas passou a movimentar as metrópoles ao invadir as ruas para participar da vida pública, repleta de atividades comerciais e culturais. Nesse ambiente caótico e intenso, Singer (2004) se atém à exposição da população aos constantes riscos de atropelamento e outras formas de acidentes – os próprios locais de trabalho também colocam em perigo a vida dos operários, ameaçados frequentemente pela possibilidade de serem mutilados no manuseio do maquinário industrial⁴². Veículos motorizados, entre automóveis, bondinhos e os trens, substituíram os carros de boi e outras formas de locomoção e intensificaram o trânsito nas ruas, além de eliminarem as antigas barreiras espaciais; a iluminação trouxe um novo aspecto aos ambientes, também cercados de imagens publicitárias, painéis, panoramas pintados, museus, *vaudevilles* e uma diversidade de formas de entretenimento comercial atrativos aos olhares.

Mas não só os olhares se perdiam na imensidão de possibilidade e intensidades provocadas pelo espaço urbano. Singer (2004), ao tratar das transformações tecnológicas e urbanas estabelecidas pelo processo de modernização, com base nas concepções de alguns teóricos sociais como Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, descreve como esses desdobramentos provocaram nos sentidos uma diversidade de estímulos e “transformou os fundamentos fisiológicos e psicológicos da experiência subjetiva” (SINGER, 2004, p.96). A cidade, a partir da aglutinação de novos contornos visuais, converge-se em descontinuidade e possibilidade de experimentação impulsiva, provocadas pela tensão, distração, sensação e estímulo presentes em seu modelo de organização, carregados de “informações sensoriais”.

Essas estimulações características do fenômeno moderno foram transferidas para os elementos componentes da vida cultural, como é o caso da experiência do cinema. A concepção cinematográfica surge antes mesmo do próprio cinema: as modificações na noção de tempo e espaço, desconectados um do outro, proporcionada pelos avanços tecnológicos e fragmentação visual das paisagens urbanas, abriram a possibilidade de se instituir um olhar

⁴² Singer (2004) analisa um particular interesse da imprensa moderna sobre as intensas transformações no ambiente urbano, tratados com um tom sensacionalista não só devido ao interesse comercial para a vendagem dos jornais, mas como reflexo das “ansiedades de uma sociedade que ainda não havia se adaptado por completo à modernidade urbana” (SINGER, 2004, p.110-111). Esses relatos da imprensa colaboraram constantemente na construção da sensação de perigo vivenciada pela sociedade moderna, ao focar nas vulnerabilidades quanto aos riscos de acidentes na realização de atividades cotidianas. Segundo Singer (2004, p.106), “essa fixação ressaltava a idéia de uma esfera pública radicalmente alterada, definida pelo acaso, pelo perigo e por impressões chocantes mais do que qualquer concepção tradicional de segurança, continuidade e destino autocontrolado”.

fragmentado e acelerado sobre a realidade. Da janela do trem, uma das invenções da modernidade, o olhar do passageiro enquadra, rapidamente, a paisagem como se observasse assim imagens em movimento por meio de um quadro que não muda de posição (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p.22-23): desde então estavam lançadas as bases cinematográficas.

Essa aceleração no trânsito entre os espaços e a abreviação do tempo trouxeram uma nova ordem à ocupação dos indivíduos sobre suas atividades, complexas e diversas. Na cidade o tempo é curto, por isso as rotinas são controladas, sistematizadas, de forma ágil e frenética. Dessa maneira, o deslocamento da noção de tempo vai interferir em todos os aspectos da vida social, orientando desde as jornadas de trabalho, ao uso do tempo livre, relações sociais – que se tornam mais superficiais – e experiência com o espaço, em que as percepções, conforme discute Singer (2004) e Charney (2004), se tornam mais efêmeras diante da correria do dia a dia, mas ao mesmo tempo intensas em função do prazer visual instigado pelas imagens pulsantes nas ruas.

No advento da modernidade e com o desenvolvimento do modo de produção capitalista – que prioriza a movimentação econômica, dada à necessidade de acumulação do capital e a divisão do trabalho, por sua vez exigindo dos indivíduos cada vez mais a especialização e força produtiva – as subjetividades e as relações do homem com o mundo e seus objetos são modificadas, a partir da produção massiva de bens e, conseqüentemente, da industrialização. Se o trabalho ocupa impreterivelmente uma importante função no desenvolvimento das sociedades como condição da existência humana, no mundo moderno é através do mesmo que os sujeitos, além de se inserirem no meio social e na vida pública, separada da vida privada, enxergam a possibilidade de realização de sua liberdade individual, no entanto afetados pela racionalização de suas atividades e absortos por um processo de alienação.

Isso porque os fins de seu trabalho estão desvinculados com a satisfação de necessidades essenciais, mas, do contrário, estão atrelados à produção de mercadorias que os próprios, a princípio, não iriam consumir. Concomitante a isso, os sujeitos também visualizaram a oportunidade de modificar sua condição social com a ascensão de classe, por meio do acúmulo de capital e de bens, mobilidade inexistente em outras épocas. Todavia, o ritmo acelerado de trabalho imposto pela indústria capitalista absorveu ao máximo a mão de obra, criando uma classe proletária que garantia a intensificação da produção para gerar de grandes lucros, submetendo os sujeitos à precariedade tanto de salários como das condições de trabalho.

É então nos momentos de lazer que o proletariado proclamava o descanso e diversão da experiência laboral. O entretenimento se tornou um dos patamares da cultura do consumo, à medida que ganha o sentido de mercadoria pronta para ser absorvida pelas massas. A concretização dessa cultura do consumo vem subordinada ao próprio desejo do consumidor, com a formação de um público de massa ávido para adquirir os mais diversos produtos, concebidos já com “faculdades, valores e significados intrínsecos” (FREIRE FILHO, 2005, p.29), características que respondem às necessidades incentivadas pela indústria. Sendo assim, a cultura do lazer assume uma interdependência com os ideais introduzidos pelo capitalismo industrial e a produção advinda de sua sistematização.

Ter um momento reservado para gozar da vida fora do trabalho ou do lar é uma das garantias do modelo de vida fomentado pela modernidade, tendo em vista, conforme aponta Singer (2004), que esses tempos vazios seriam preenchidos pelo trabalhador e pelas multidões a serviço do consumo por meio das diversões populares – dentre elas os *vaudevilles*, o cinema e os espetáculos circenses e burlescos – teatros, museus, parques de diversões e variadas formas de lazer que surgem na vida urbana e trazem a tendência do suspense, horror e emoção como fórmula para atrair o grande público.

Singer sugere que essas formas de divertimento vêm reproduzir e aguçar a experiência sensorial intensa e fugaz, potencializada pela vida no meio urbano, na qual a percepção e o prazer se tornam efêmeros diante da consciência do choque e da necessidade de vivenciar o presente como momento distinto, intenso, porém por seu rápido esvaziamento se torna instantâneo, líquido⁴³. Compartilhando das ideias de Benjamin e Kracauer sobre os choques provocados pelas atrações populares, o teórico defende que “o sensacionalismo era contrapartida estética das transformações radicais do espaço, do tempo e da indústria” (SINGER, 2004, p. 115). Ao mesmo tempo, o lazer também se oferece como possibilidade de compensação, com a mesma moeda de troca – o hiperestímulo –, às duras e mecânicas horas de trabalho. O sujeito moderno manifesta uma sede insaciável pela sensação e estímulos nervosos.

⁴³ Essa sensação de “deriva do presente” e tentativa de seu preenchimento, gerado pelo ambiente moderno vai ser discutida por Benjamin em seu *Trabalho das passagens*. Charney (2004), ao recapitular o pensamento benjaminiano, apresenta a perspectiva do autor sobre o projeto moderno no que concerne à qualidade de momentâneo e fragmentário, tendo em vista que a experiência subjetiva é interpelada por uma diversidade de sensações efêmeras provocadas pelo ambiente moderno de forma intensa e instantânea. Essa relação entre presença e fugacidade vai incidir na relação dos sujeitos com o tempo e a própria história: “enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do Então com o Agora é dialética: não é de natureza temporal, mas de natureza imagística” (BENJAMIN apud CHARNEY, 2004, p.322). O Agora (ou seja, o presente) só é reconhecido no momento em que já se foi, capturado como imagem na consciência.

A experiência do cinema, por exemplo, que desde sempre ocupava os momentos de lazer dos trabalhadores nas chamadas atrações, foi concebida desde o princípio dentro dessa convergência da sensação. Um turbilhão de imagens em movimento e sons editados com cortes abruptos e velozes, exibidos em uma grande tela e em um ambiente totalmente escuro, onde os indivíduos se isolam, se distanciam do tempo real e passam a viver um outro tempo, tomam para si o representado como real, o prazer como imagem. O aparato cinematográfico também espelha a realidade moderna colonizada pelo entretenimento.

Uma modernidade que salta à tela quando se trata também das sensações que o espectador vivencia ao contemplar as imagens que lhes são dispostas. Paixão, alegria, ódio, medo, desprezo. Uma intensidade de emoções é oferecida ao espectador no momento em que é capturado pela imagem fílmica. As estruturas dessas imagens seduzem o público a mergulhar em um universo particular, fazendo-o tomar para si o que está projetado no écran – a representação – tão verdadeiramente que o mesmo passa a experimentar as sensações vividas pelos personagens dos filmes e, ativando seu imaginário e suas próprias vivências cotidianas, estabelece um processo de identificação com a narrativa.

Se o fenômeno da modernidade produziu modificações na percepção subjetiva, o cinema como arte tradutora dos desejos modernos, intensificou os impactos sobre a sensibilidade humana por sua estética dos excessos, como avaliou o próprio Benjamin (2000) ao relacionar as técnicas de reprodução da modernidade com a perda da aura da obra de arte. A forma como os olhares sobre o mundo se organizam na tela, fragmentária e veloz, em um bombardeio de imagens e conteúdos a serem consumidos incessantemente, estimula o espectador a experimentar diversas sensações de uma só vez, produzindo choques sensoriais.

Incapaz de absorver esse turbilhão de estímulos moldados pelo cinema, o espectador passa a se anestésiar dessas sensações em um processo de formatação da sensibilidade. Como argumenta Benjamin (2000, p.249), “a sucessão das imagens interdita toda associação no espírito do espectador. É disso que decorre sua influência traumatizante; como tudo o que choca o filme não pode ser captado senão graças a um esforço mais intenso de atenção”. As lentes do cinema ampliam os contornos do real e tudo dele que se torna representação. Em seu lugar privilegiado, o espectador observa como se tivesse em suas mãos uma lupa: as estratégias cinematográficas parecem aumentar o registrado pela câmera de tal forma que a imagem transporta sua visão para um universo extraordinário, onde meras situações do cotidiano ganham potência ou se reinventam nas interpretações espetaculares.

Esse enraizamento do prazer momentâneo na experiência moderna vem contaminar não só as ocupações pelo lazer, mas as práticas cotidianas das diversas classes sociais, em

especial aquelas ligadas ao consumo, ao passo que os sujeitos são cercados por um desejo essencial de compra e posse das mercadorias, tornadas então fetiche. Essa aquisição traz um gozo passageiro que logo se transfere para a necessidade de consumo e acumulação de mais produtos.

Se em um primeiro momento o domínio do capitalismo industrial se apropria dos indivíduos como força produtiva, em seguida o sistema os impele à sua concretização como consumidores, seduzidos pelo poder da mercadoria, o que contribuiu para a edificação das estruturas do materialismo individualista. Essa possibilidade de controle das subjetividades por meio das mercadorias está vinculada “à fabricação ininterrupta pelo consumo moderno de ‘pseudobens’, ‘pseudonecessidades’ e ‘pseudogozos’, numa absoluta ruptura do desenvolvimento orgânico das necessidades sociais” (FREIRE FILHO, 2005, p.30).

O desamparo diante da dissolução dos vínculos sociais, políticos, pessoais, jurídicos e com o Estado também vem introduzir uma necessidade de preenchimento do vazio existencial e subjetivo, transferido para a satisfação pessoal através do consumo. Dessa forma, o indivíduo da sociedade moderna passa a se adaptar a uma nova realidade, em que se torna consumidor massivo de produtos em escala industrial.

Freire Filho (2005), em uma releitura da teoria de Debord, comenta que a transformação da classe operária em consumidora tem ainda relação com as próprias necessidades determinadas pela sociedade, que busca moldá-las segundo o desejo pelos produtos. A vida passa a se tornar mercadoria, assim como a cultura e seus símbolos.

Como a sociedade moderna se caracteriza pela transformação em mercadoria e pela racionalização as necessidades do homem (suas preferências e escolhas) são, elas próprias alvo de intensa pressão social, tanto em relação à sua forma quanto a seu conteúdo (competição, status, marketing pessoal, imagens de estilo de vida etc.) (FREIRE FILHO, 2005, p.31).

Pode-se observar assim, com o fortalecimento da ambição pelo consumo, a reinvenção dos padrões de vida cotidianos, perpassados pela relação com as mercadorias. Na esfera privada, os indícios dessas mudanças encontram-se na própria inserção dos produtos industriais na vida doméstica e nos códigos culturais, como os utensílios de cozinha, adereços e o vestuário, mais tarde culminando na entrada das tecnologias e eletrodomésticos no espaço da casa, os quais se tornarão organizadores dos hábitos das pessoas.

Dentre as estratégias mercadológicas utilizadas no fomento ao prazer pelo consumo, a publicidade, a imprensa e o cinema – uma invenção da modernidade que converge algumas das modificações sensoriais precipitadas por esse momento da cultura –, se tornaram

importantes instrumentos de mediação da atração de consumidores, por seu potencial de atingir o público de massa e de difundir modelos de vida e significados culturais associados às mercadorias.

Portanto, essa propensão ao consumo vai se orientar pela interferência significativa do desenvolvimento dos meios de comunicação, o que irá acelerar os processos interativos e de difusão de informações, condicionados aos interesses comerciais. Thompson (2008) identifica três transformações marcantes no processo comunicativo a partir do surgimento das indústrias midiáticas no século XIX: 1) a subordinação aos interesses comerciais de grande escala; 2) o processo de globalização da comunicação e 3) o advento da comunicação mediada eletrônica. Com ampliação da circulação dos produtos midiáticos e o crescimento da valorização econômica, acompanhada das evoluções tecnológicas, a própria imprensa incorpora os valores de mercado na comercialização, reprodução e distribuição de notícias. Assim, ela passa a se organizar em grandes corporações, que se fortaleceram e expandiram rapidamente para diversas partes do globo, por fim tornando-se detentoras do poder econômico e simbólico do setor midiático, político e cultural.

Dentre os meios de comunicação, o cinema, fruto do fenômeno da modernidade, logo deixou de ser apenas elemento da diversão popular para assimilar os padrões de produção industrial, passando a figurar entre as diversas formas simbólicas disponibilizadas para o consumo, com possibilidade de atingir um grande número de pessoas. Segundo Thompson (2008), essa e outras mídias, como o rádio e a televisão, se tornaram importantes mediadoras não só da comunicação humana, mas também das redes de poder simbólico, econômico, político e social da modernidade. Apropriadas como ferramentas para o controle da sociedade, no intuito da difusão de informações em massa, as tecnologias da comunicação receberam grandes investimentos ao serem associadas às estratégias políticas e militares, depois revertidas em produtos utilizados na vida cotidiana.

O desenvolvimento das tecnologias da comunicação também impactou sobre a ordem das relações sociais, ao expandir a capacidade de transmissão e troca de informações e símbolos. Se antes o processo comunicativo exigia, sumariamente, um contato face a face, na modernidade “a interação se dissocia do ambiente físico, de tal maneira que os indivíduos podem interagir uns com os outros ainda que não partilhem do mesmo ambiente espaço-temporal” (THOMPSON, 2008, p.77).

As interações simbólicas são aceleradas pelo processo comunicativo midiático, atravessando as fronteiras espaciais e estabelecendo formas de interação mediada entre pessoas das diversas partes do globo. Com a popularização da comunicação midiática, as

relações sociais deixam de ser apenas perpassadas para serem moldadas pelo consumo da indústria da mídia, que se tornou um potente instrumento de formação social. Aprofundaremos no assunto mais à frente.

De fato, a ascensão da cultura do consumo, em especial do consumo midiático, e a racionalização de certos aspectos vida vieram gerar novos ordenamentos nas atividades cotidianas, ainda que concomitante e em choque com determinados elementos que constituíam os antigos modos de viver. Entretanto, certos valores reconfiguraram, como possibilidades de resistência ou adaptação, a introjeção do capitalismo nas rotinas, o que apontou as necessidades de controle sobre as práticas cotidianas. É o caso, por exemplo, da intimidade.

Enquanto elementos culturais tradicionais vêm submeter as manifestações amorosas a determinado controle em seus padrões, outro movimento encabeçado pelas transformações nos modos de vida da modernidade irá eclodir sobre as afetividades, abrindo espaço para que elas sejam “reordenadas nas condições variáveis das atividades cotidianas” como argumenta Giddens (1993, p.51). Mas de que forma tais divergências irão interferir nos propósitos dos amores? É o que veremos na próxima sessão.

3.2.1. Intimidade no mundo moderno: reordenamentos nos códigos amorosos

Assim como a vida diária, as práticas amorosas também possuem um caráter dinâmico de organização e significação, determinado não só pelas experiências dos indivíduos, mas por todo um contexto histórico, em que as transformações culturais, sociais, políticas, econômicas e religiosas engendram novas costuras e formatações sobre as concepções e vivências do amor. Entendidos aqui como partilhamentos do cotidiano, o amor, bem como a intimidade, se constituem e se ordenam de acordo com as variações na organização da esfera cotidiana e nos comportamentos assumidos pelos sujeitos que correspondem aos códigos sociais de uma época.

Ao compreender as mudanças transcorridas pelas práticas amorosas a partir da modernidade, Chaves (2006) observa que a noção de amor é modificada gradativamente, construída e alterada em função das mudanças quanto aos indivíduos e ao meio social em que estão inseridos, o que envolve costumes, hábitos e valores vigentes, mas também os constructos do imaginário social. Por isso, não pode ser considerada como universal. A cada momento histórico, o amor se expressa sobre diferentes significados, específicos às estimativas e juízos daquele contexto: o amor cristão, o amor burguês, o amor-paixão e o

amor romântico são algumas de suas formas conhecidas e demonstram a pluralidade do campo amoroso.

Na modernidade, as transformações nos significados e nos modelos de amor a serem adotados pelos indivíduos foram impactadas notadamente pelas novas perspectivas culturais, advindas da organização política, econômica, social e, em especial, religiosa então estabelecida. As pressões exercidas por essas novas configurações em relação aos antigos valores produziram variações de padrões no comportamento amoroso.

Historicamente, a modernidade resulta e avança por meio da tensão permanente entre o conjunto de valores mercantis, utilitários, propriamente capitalistas, e o outro conjunto de valores, fundamentados seja religiosa, seja secularmente. Mais ainda: são os valores modernos não mercantis, não capitalistas, que corporificados em instituições (a democracia de massas, a escola republicana, as igrejas, a família cristã etc.), põem freios ao funcionamento desregulado e socialmente destrutivo do capitalismo (MELLO; NOVAIS, 1998, p.607).

As crenças religiosas, a manutenção de suas tradições e a formação familiar sólida, por exemplo, ainda exerciam influência sobre as condutas dos sujeitos e pressionava a constituição da mentalidade social moderna, em contraponto ao surgimento da racionalidade instrumental, a emancipação da noção de liberdade individual e o abandono das ideologias e da religião como centralizadora das práticas, quando a figura do indivíduo torna-se referência no entendimento do mundo. No que tange os princípios morais, o casamento ainda era tratado como laço sagrado, *locus* de concretização e manutenção da família. “O puritanismo, as preocupações morais, o rigor das convicções religiosas, em suma, a exigente e rígida cultura da burguesia esperava de homens e, sobretudo, de mulheres uma reserva erótica, subordinava a concupiscência ao afeto no casamento legal e eterno”, afirma Chaves (2006 p.829) sobre a prevalência do ideário burguês nas relações amorosas no início do século XIX.

No entanto, as uniões matrimoniais ganham novos contornos com a difusão dos ideais de amor romântico: os laços parentais e casamentos arranjados, como estratégia de ampliação do poder econômico e político das famílias, são substituídos pelo cortejo e pela possibilidade de escolha afetiva do companheiro. Os ideais do amor romântico passam a constituir as relações a dois a partir do final do século XVIII, quando o casamento deixa de ser uma celebração das relações de poder na vida pública, tal qual preconizava o amor burguês, e assume-se como instituição social em que se concretiza a vontade individual da escolha amorosa e a realização íntima do casal. A liberdade afeta, assim, o próprio sentido do relacionamento, então lançado sobre a possibilidade de perdurar ou se desfazer segundo a continuidade ou exaustão dos sentimentos.

O amor romântico reivindica os laços entre liberdade e autorealização (GIDDENS, 1993, p.51) com a possibilidade de projetar os sentimentos sobre o outro, de participar de todo um processo de atração e conquista, de valorização do erotismo. É cultivada a necessidade de envolvimento de ambos os indivíduos em busca, a partir das qualidades observadas por cada um, do complemento de sua identidade fragmentária, do par ideal. Enquanto esse envolvimento é precedido por desejos cultivados no jogo amoroso, o sofrimento torna-se parte desse processo como prolongador da espera pela realização sentimental, que enfim irá proporcionar o preenchimento da angústia e do vazio antes presentes. Tal completude e correspondência emocional vão se pautar pela valorização da singularidade do indivíduo e de suas virtudes, o que confere ao vínculo amoroso a condição de especial, exclusivo a dois corações apaixonados.

Maridos e esposas eram vistos cada vez mais como colaboradores em um empreendimento emocional conjunto, este tendo primazia até mesmo sobre suas obrigações para com seus filhos. O lar passou a ser considerado um ambiente distinto, separado do trabalho, e, pelo menos em princípio, converteu-se em um local onde os indivíduos poderiam esperar apoio emocional, em contraste com o caráter instrumental do local de trabalho (GIDDENS, 1993, p.36).

O que Giddens vem apontar é o estabelecimento de uma nova conformidade à questão da intimidade: com a transferência da vida social para a cidade, a vida familiar no lar, que antes agregava o trabalho rural junto às vivências particulares, ganha o status estritamente de lugar da construção e manutenção dos afetos. Sendo assim, todo esse investimento a dois corroborou na construção de um espaço privado protetor, acolhedor, em que o futuro pode ser controlado, em contraste com a instabilidade e caos da vida pública moderna (CHAVES, 2006, p.838), voltada praticamente ao trabalho e ao mercado. O que veio admitir à vida privada burguesa o papel de convergente das práticas amorosas, ligadas ainda ao ideal de acesso à felicidade pessoal.

A realização da vida afetiva passa a ser moldada pela associação entre sentimento e práticas sexuais. Embora o sexo ainda fosse considerado somente um ato da consolidação da família, ou seja, tinha a finalidade reprodutiva, questões relacionadas à sexualidade ou ao prazer começam a ser evidenciadas no mundo moderno, mesmo que incentivadas de maneira contingente e dissociadas da satisfação do desejo por si só. Esse desejo erótico compartilhado, ainda que percebido como essencial para o código amoroso (CHAVES, 2006, p.834), deveria se amarrar exclusivamente às necessidades reprodutivas e se efetivar nas premissas do casamento monogâmico.

Contudo, as contraditórias regras do amor romântico se fixavam sobre as necessidades da satisfação sentimental e erótica, mas sem deixar de lado a prorrogação do desejo. A sexualidade continuava submetida aos olhares rigorosos e repressivos dos dispositivos de poder sociais, principalmente das instâncias religiosas, determinantes na constituição de uma moral pautada sobre princípios como a protelação sexual e a valorização das virtudes femininas – sobretudo a virgindade pré-conjugal. Portanto, demonstra Giddens (1993) em relação às investigações realizadas por Foucault sobre a sexualidade, as organizações sociais se tornaram instrumentos disciplinares e de vigilância do comportamento sexual e do próprio corpo, na construção do biopoder.

O próprio termo sexualidade surgiu com outras conotações no século XIX e se referia ao “desenvolvimento de campos de conhecimento; [...] a instauração de um conjunto de regras [...] que se apoiam em instituições judiciárias, pedagógicas e médicas, como também as mudanças no modo pelo qual os indivíduos são levados a dar sentido e valor à sua conduta” (FOUCAULT, 1984, p.10). O que indica que os conhecimentos mais profundos sobre o sexo eram restritos apenas aos estudos científicos e às instituições formadoras dos códigos de conduta social, sendo então refreados entre a população pela moral cristã, desde o momento de descoberta das primeiras experiências em relação ao próprio corpo.

Foucault (1984) investiga, em seus estudos sobre a sexualidade, que as sociedades modernas ainda mantinham uma postura de austeridade em relação às práticas sexuais e ao prazer, considerado pelas igrejas cristãs como uma espécie de tentação ou mal que se desenvolvia quando os indivíduos não resistiam ao pecado, e por isso deveria ser tratado. Às mulheres, em especial, qualquer forma de prazer era negado e sua manifestação vista como problemática, enquanto aos homens a relação sexual extraconjugal era, de certa forma, tratada com menos rigor, em função de seus “impulsos masculinos”, embora as instituições religiosas pregassem a obrigação à monogamia.

Apesar da herança secular em relação aos estigmas e tratamento coercitivo dado ao universo da sexualidade e ao reconhecimento dos sujeitos como “sujeitos de desejo” – o uso de regras como a renúncia, a confissão e a autoacusação se infiltraram na educação sexual religiosa –, as mudanças na concepção de sujeito, desprendido da religião, e de corpo provocadas pelas transformações culturais da modernidade, vão interferir de maneira decisiva na experiência da sexualidade.

A constituição da sexualidade como fenômeno social está ligada a uma série de fatores influentes nas relações dos casais e nas perspectivas de controle das organizações sociais. Não

era apenas de interesse religioso o policiamento da vida sexual. O Estado também exerceu um papel importante na manipulação dessas instâncias.

Os Estados modernos e as organizações modernas dependem do controle meticuloso das populações através do tempo e do espaço. Tal controle foi gerado pelo desenvolvimento de uma “anátomo-política do corpo humano” – tecnologias do controle corporal que visam ao ajuste, mas também à otimização, das aptidões do corpo (GIDDENS, 1993, p.31).

Tal domínio vai recair sobre essa combinação entre amor, sexualidade e casamento. Apesar de propor a transgressão dos ideais do amor burguês na defesa da liberdade individual, o amor romântico, à medida que é submetido aos ditames da união matrimonial, perde seu aspecto inovador e incorpora a clássica noção de “felizes para sempre”, como laço eternizado⁴⁴. Chaves (2006, p.835) afirma que “o amor romântico, ao ser levado para dentro do casamento foi domesticado, apaziguado, quando colocado como alicerce para o casamento eterno, a manutenção e a coesão da família e, conseqüentemente, a organização da sociedade”.

Em primeiro lugar, a domesticação do amor romântico tem ligação com a própria configuração do lar como espaço dos afetos, distinto do local de trabalho, como destacamos anteriormente. Esse ponto foi também primordial para a reorganização do poder simbólico no âmbito da intimidade e dos próprios laços familiares. Enquanto a mulher se encontrava subordinada à esfera privada, destinada a cumprir o papel de passividade – a figura feminina era extremamente associada à sensibilidade –, de dependência da figura masculina, mas também de devoção ao amor, os homens detinham o poder de transitar pela esfera pública e prover o sustento da casa por meio do trabalho.

Com essa separação entre o universo privado e o trabalho, a mulher encontrou uma oportunidade de ascensão no poder parental à frente dos cuidados domésticos, da criação e educação dos filhos, sendo valorizada como figura materna. Chaves (2006) ao analisar o papel feminino nas transformações da cultura amorosa, destaca a importância dessas funções na consolidação da autossatisfação da mulher (o que inclui também a realização amorosa) e do reconhecimento como fundamental na manutenção familiar. Esses fatores, além da descoberta

⁴⁴ Diferentemente do que ocorre, por exemplo, com o *amour passion*, que desassocia a liberdade do matrimônio para se fincar à intensidade do sentimento experimentado, trazendo um desejo incontável em ultrapassar as barreiras das vivências cotidianas. Giddens (1993, p.48) observa que essa forma de amor tem um caráter perturbador, pois “arranca os indivíduos das atividades mundanas e gera uma propensão às opções radicais e ao sacrifício”. Por esse perigo de desordem a que expõem os indivíduos, foi excluído dos códigos morais das instituições modernas.

do senso de identidade pessoal como reflexividade da modernidade, já abriam caminhos para a emancipação feminina, instrumentalizando a mulher na procura de sua identidade própria em meio à sociedade moderna.

A inserção da mulher no mercado de trabalho e a participação na renda familiar foram alguns dos passos dados na caminhada em busca de sua autonomia. Também a redução do número de filhos, o divórcio, o controle de natalidade (ferramenta do Estado para evitar o crescimento populacional) e o incentivo ao uso de contraceptivos – este já quase em meados do século XX – trazem novos elementos às relações de intimidade e distanciam as práticas sexuais dos fins meramente reprodutivos, o que também influenciou na possibilidade de liberação do prazer.

Essas oscilações em relação às condutas sexuais femininas, que culminaram com a revolução sexual e interferiram na própria sexualidade masculina, também se moldaram com os deslocamentos do comportamento feminino em relação ao corpo e a reformulação de seu papel na sociedade. Paralelamente, a cultura do consumo, aliada aos meios de comunicação, tiveram grande influência na formatação de padrões de identidade feminina, no entanto, voltados, sobretudo, para a relação de disciplina e reificação do corpo. A mídia utilizou-se das estratégias de consumo para pautar comportamentos e hábitos associados à sensualidade do corpo feminino, vendendo estilos de vida ligados ao consumo de roupas, cosméticos e os mais diversos produtos que reforçavam os significados da beleza e sensualidade como bem-estar.

Um exemplo claro pode ser visto no próprio cinema. O *star system* fabricou, segundo seus códigos de linguagem estabelecidos, as grandes estrelas de cinema que tiveram suas vidas repercutidas tanto no universo ficcional, como fora das telas. Elementos como iluminação, cenários, maquiagem, figurinos, enquadramentos mais próximos, serviram como instrumentos para a modelação de mulheres fatais, corpos sedutores e glamourizados que obedeciam a padrões de beleza determinados pelos grandes estúdios de Hollywood.

Esse estereótipo da mulher-desejo, *femme fatale*, reflete determinado contexto histórico dominado pela ideologia patriarcalista, o qual mostrou a necessidade de se construir, principalmente no imaginário masculino, a imagem do corpo feminino relacionada ao consumo. Mas tal imagem não só veio fomentar o prazer visual masculino⁴⁵, legitimando por

⁴⁵ Em seu ensaio *Prazer visual e o cinema narrativo*, Laura Mulvey (1983) se aprofunda na compreensão dos processos falocêntricos e de representações estereotipadas que induzem a constituição de uma visão masculina sobre a mulher no cinema. A teórica feminista identifica como os códigos cinematográficos são associados aos instrumentos de ativação do prazer visual masculino nas narrativas – são eles o voyeurismo, o narcisismo e o fetichismo –, tanto pelo espectador como pelos personagens representados. Ver: MULVEY, Laura. *Prazer visual*

meio da própria estruturação da linguagem cinematográfica a mulher como objeto de desejo erótico: também contribuiu para modelar as condutas e valores a serem seguidos pelas mulheres, o que envolvia em especial a sustentação de necessidades de consumo para se “atingir” os padrões de beleza ou status das atrizes hollywoodianas. O mesmo ocorria com a publicidade, em que a identidade feminina costumava ser associada ao estereótipo de dona do lar, uma estratégia bastante utilizada no incentivo à aquisição de eletrodomésticos.

Contudo, um movimento dialético vem pressionar a sociedade na tentativa não só de construção de uma identidade feminina desassociada à subordinação masculina, mas também para o estabelecimento da igualdade política e econômica entre os gêneros e a emancipação sexual. As lutas e conquistas do movimento feminista e as reconfigurações no cenário político e social da metade do século XX em diante refletiram não só sobre as instituições modernas, mas principalmente e, de forma antecipada, na relação entre os sexos, nos laços afetivos e na concepção de família, que passa a se organizar com a ausência da figura do pai ou da mãe.

3.2.2. Amores pós-modernos: o consumo absorve o sentir?

Se antes, como Giddens (1993) afirma, a mulher conquistava sua independência no casamento, momento em que deixava a casa dos pais, é no trabalho que ela, aos poucos, consegue enxergar uma maneira de se autorrealizar, tornando-o um investimento para o futuro, mesmo que esse desejo ainda se distancie da realidade de grande parcela delas. As novas características assumidas pela liberdade individual feminina no mundo contemporâneo inscrevem um novo paradoxo às relações amorosas: se por um lado a liberação sexual põe em discussão o exercício da sexualidade independente da instância do casamento, desprendendo a mulher da vida doméstica como prioridade, a presença de um ideário conveniente a uma sociedade que não perdeu o vigor de seus valores patriarcais incentiva novas formas de domesticação do amor.

Ainda assim, o processo de reestruturação da vida íntima propulsionado pelas rápidas mudanças no cotidiano respingou nos laços matrimoniais uma necessidade de dissolução do caráter duradouro e despertou um novo *ethos* amoroso: “o amor costumava a ser vinculado à sexualidade pelo casamento, mas agora os dois estão cada vez mais vinculados através do

relacionamento puro” (GIDDENS, 1993, p.69). Giddens entende por relacionamento puro o estágio atingido pelo amor romântico em que a autonomia pessoal de ambos os parceiros reposiciona a duração das relações segundo os benefícios e interesses de cada um.

O exercício da sexualidade e a valorização da liberdade individual, incluindo a realização emotiva livre da moral sobre os gêneros, vão determinar o surgimento, a partir do relacionamento puro, de uma concepção de amor fragmentária e dinâmica, desatada do compromisso, da exclusividade ou do sonho do “até que a morte nos separe” característicos do romantismo: trata-se do amor confluyente. No mundo pós-moderno, o privilégio à explosão de sensações diversas vem fomentar nas práticas amorosas a possibilidade de estabelecer vínculos afetivos baseados no prazer efêmero e narcísico.

São essas satisfações ligadas ao sexo que passam a ordenar a efetivação e o prazo dos relacionamentos, obstinados à instantaneidade, enquanto se formam e se desmancham segundo os desejos e decisões individuais: o elo amoroso é constituído por meio da negociação. Em sua essência, o amor confluyente converge toda a liquidez e desequilíbrio incipientes à vida moderna, pois “o conhecimento que se amplia juntamente com a série de eventos amorosos é o conhecimento do “amor” como episódios intensos, curtos e impactantes, desencadeados pela consciência *a priori* de sua própria fragilidade e curta duração” (BAUMAN, 2004, p.20).

Mas não só os prazeres e a autossatisfação instituem-se como reguladores do amor confluyente. Alguns componentes do amor romântico são absorvidos como estruturantes desse novo código amoroso, como a igualdade e mutualidade na escolha dos companheiros e na troca afetiva. Sendo assim, “[...]o amor se desenvolve até o ponto em que se desenvolve a intimidade, até o ponto em que cada parceiro está preparado para manifestar preocupações e necessidades em relação ao outro e está vulnerável a esse outro” (GIDDENS, 1993, p.73). Já outros elementos são excluídos dessa concepção: a eternidade e a fidelidade não são mais essenciais às relações.

Apesar do vínculo amoroso também se submeter à dependência emocional um do outro, uma espécie de desejo de segurança fixado nos indivíduos enquanto refúgio a um mundo desestruturado e à fragilidade que permeia sua condição, à medida que há uma incerteza de sua dissolução, o conduz à insegurança e instabilidade: o desaparecimento desse amor pode ser tão breve quanto sua realização. Separações, namoros breves ou relacionamentos apenas sexuais tornam-se então comuns, enquanto é desconstruída a visão de virtude da mulher.

Essa sensação de insegurança inscrita nos relacionamentos pós-modernos pode ser traduzida como reflexo da tentativa de fuga das amarras opressoras à liberdade individual, o que deixa os sujeitos à mercê de vínculos superficiais. Enxerga-se, portanto, a dicotomia entre a sede por “emoções perenes” e a procura de um relacionamento acolhedor no cenário amoroso contemporâneo. Costa (1998) destaca que essa passagem da Era dos Sentimentos, em que os amores sobreviviam de adiamentos e da moral patriarcal, para a Era das Sensações, na qual se impõe o prazer passageiro, traz ao momento atual uma dupla moral: “de um lado, a sedução das sensações; de outro, a saudades dos sentimentos. Queremos um amor imortal e com data de validade marcada: eis sua incontornável antinomia e sua moderna vicissitude!” (COSTA, 1998, p.21).

As possibilidades de efetivação amorosa na pós-modernidade não só se remodelaram em intersecção com elementos como a velocidade, a multiplicidade e o domínio do desejo, como também absorveram os significados da cultura do consumo. A noção de amor contingente se confunde à própria concepção de mercadoria, ao passo que produz a necessidade de um prazer instantâneo dissociado do compromisso, uma dependência emocional que logo se desintegra e dá lugar a um novo vazio a ser preenchido, o que, segundo Bauman (2004, p.74), torna o sujeito “condenado a permanecer para sempre incompleto e irrealizado”.

Da mesma forma, a liquidez dos vínculos amorosos se reflete na própria dinâmica familiar, à medida que o modelo de família nuclear freudiana é desarticulado em função dos novos tipos de relacionamento que se inserem na lógica social. O convencional agrupamento parental constituído por pai, mãe e filhos se desfaz com a prática comum do divórcio e ainda pela constituição de outros núcleos afetivos que não os heteronormativos. Torna-se comum a imagem da família fragmentada, com a ausência do pai ou da mãe ou ainda com a inserção de figuras sem algum grau de parentesco, como o padrasto ou a madrasta, resultante dessas novas relações amorosas que emergem no contexto moderno/pós-moderno. Entretanto, Fischer (2009) questiona a tentativa de definir esses novos arranjos afetivos em função do conceito de família, visto sua diversidade de configurações possíveis. Para a autora, “Não temos, até o presente momento, um modelo alternativo de, digamos, família, de conjunto familiar, que se reitere ao ponto de poder ser observado e descrito com alguma facilidade – o que indica, com bastante clareza e em larga medida, o quanto ainda estamos à procura de” (FISCHER, 2009, p.33).

O fato é que, mesmo diante das diversificações que envolvem a organização de um arranjo familiar na sociedade contemporânea e da velocidade com a qual se estabelecem e se

desmancham os laços amorosos, como indicam alguns estudos, ainda assim observa-se a valorização da estrutura familiar em várias formas de representação dos afetos. Na verdade, apesar de parecer, contraditório, as necessidades afetivas das pessoas não se deixaram afetar integralmente pela fugacidade: ainda que desejem estabelecer vínculos desobrigados de um compromisso efetivo, os sujeitos não deixam de ser interpelados por uma série de “chamamentos” midiáticos que os colocam diante de modelos amorosos que valorizam o duradouro, sem necessariamente estar ligado ao desejo de eternidade da vida a dois. Os casais ainda buscam certa estabilidade e permanência nas amarras amorosas, independente do casamento ou da possibilidade de separação, caso algo dê errado.

Na pós-modernidade, a ideia de amor como mercadoria a ser consumida se intensifica diante da mediação dos produtos culturais e midiáticos na construção de padrões de relacionamento e na introdução de novas significações aos códigos amorosos, segundo os valores decorrentes desta temporalidade cultural. As práticas amorosas representadas pelos diversos meios de comunicação, entre eles o cinema, são produto social do próprio contexto histórico cultural vigente e, por isso, emprestam-lhes características permeadas pelo choque cultural do novo com os modelos tradicionais de relacionamento. Dentro desse sistema de códigos estabelecidos, encontra-se assim uma propensão ao reconhecimento do individualismo, a liberdade de escolha e o usufruto descartável dos vínculos amorosos como referência ao imediatismo da sociedade do consumo.

Esses elementos vão ser evidenciados mais claramente com a busca das relações amorosas na virtualidade. O surgimento da internet, como dispositivo que permitiu a pulverização das fronteiras culturais, por meio da compressão das espacialidades e do tempo, abriu novos caminhos para a produção de formas de sociabilidade conectadas, estejam as pessoas em diferentes partes do globo. A inserção da vida social nas redes impõe aos sujeitos a condição de midiaticizados, perpassados pela instituição do que Pierre Lévy chamou de cibercultura⁴⁶.

Enquanto espaço virtual tanto de troca de informações como de trocas afetivas, a internet propiciou novas formas de subjetivação, em que os indivíduos transitam em um universo desterritorializado e vão de encontro às possibilidades culturais e de representação lançadas nesse ambiente coletivo. As implicações dessa flexibilidade da navegação nas redes

⁴⁶ O termo designa “uma forma sociocultural que emerge na relação simbiótica entre a sociedade, a cultura e as novas tecnologias de base micro-eletrônica que surgiram com a convergência das telecomunicações com a informática na década de 70” (LEMOS, 2003, p.11-12).

migram para os vínculos estabelecidos nas comunidades virtuais e, conseqüentemente, para os relacionamentos amorosos *online*, como descreve Bauman:

Ao contrário dos relacionamentos antiquados (para não falar daqueles com “compromisso” muito menos dos compromissos de longo prazo), elas parecem feitas sob medida para o líquido cenário da vida moderna, em que se espera e se deseja que as “possibilidades românticas” (e não apenas românticas) surjam e desapareçam numa velocidade crescente e em volume cada vez maior, aniquilando-se mutuamente e tentando impor aos gritos a promessa de “ser a mais satisfatória e a mais completa” (BAUMAN, 2004, p.12).

Portanto, os afetos que giram em torno dos agrupamentos sociais virtuais vão refletir essa dinamicidade em suas formações. A facilidade com que os sujeitos se aproximam nas redes é a mesma pela qual se distanciam, já que a conexão no ambiente virtual transpõe os valores fragmentários das configurações culturais *off-line* com um fator a mais: a exclusão da presença física. A livre circulação pelos espaços e comunidades da cibercultura permitem experimentações diversas, porém supérfluas, à medida que a própria estrutura social em rede é concebida de forma dinâmica e não duradoura. Desatar um vínculo amoroso virtualmente é questão de apenas “um clique”.

Entretanto, não só o ciberespaço, como também a cultura do consumo como um todo, exerceu um importante papel na introdução de um amplo repertório de identificações consumíveis, como discute Hall (2006), que irão se convergir sobre a assimilação dos códigos amorosos. A indústria do consumo, associada às formas de entretenimento primordialmente proporcionadas pela mídia, como o cinema, vão oferecer não só referências quantos às qualidades dos amores a serem assimilados, mas também todo o material e bens de consumo com os quais os sujeitos poderão se inserir como participantes dessas práticas.

Todavia, considerando a potência ainda presente no imaginário social das estruturas patriarcalistas, devemos nos atentar ainda à resistência dos valores do amor romântico nas representações e condutas sociais. Ainda que não tenha sido suprimido pelo domínio dos significados estimados pela sociedade do consumo, o romantismo tem exercido duplamente uma convivência com esses valores, combinada a apropriação de suas características, como a fidelidade, o casamento e a constituição familiar, na lógica de consumo.

Dessa forma, o cinema e outros meios de comunicação fornecem também possibilidades de realização amorosa com o resgate de elementos da prática do amor romântico, porém cooptados pela noção de uma felicidade mercantilizada. Se a concepção amorosa da modernidade do século XIX é atribuída como meio de alcançar a felicidade pessoal, tal qual avalia Costa (1998), na pós-modernidade a difusão desse modelo de

relacionamento vem acompanhado da necessidade de consumo de seus ritos para a concretização do sonho de felicidade.

A associação íntima do romantismo com a vida privada burguesa o transformou em um elemento de equilíbrio indispensável entre o desejo de felicidade individual e o compromisso com os ideais coletivos. No presente, o cenário mudou. O valor do amor foi hiperinflacionado e sua participação na dinâmica do bem comum chegou quase ao ponto zero. E, à medida que refluía aceleradamente para o interior do privado, o romantismo assumia a forma de moeda forte de felicidade junto com o sexo e o consumo (COSTA, 1998, p.19).

No cinema brasileiro mais especificamente, as comédias de costume e românticas, sobretudo as mais comerciais, tornaram-se termômetro para constatar essa presença ambígua entre relações fugazes e a manutenção do casamento como espaço de realização pessoal, como já discutido anteriormente no primeiro capítulo.

Sendo assim, as metamorfoses nos sentidos da intimidade resultaram essencialmente das dimensões tomadas pelas experiências culturais, sociais, políticas e econômicas, ou seja, cotidianas, com o fortalecimento da sociedade do consumo, que veio interceptar a organização das diversas esferas da vida e alçar modelos de vida e de sujeitos incitados pela ideia de consumo. Mas como essa cultura veio a se proliferar e quais suas implicações sobre os outros patamares do cotidiano?

3.3. Cotidiano e comunicação: intersecções

Hall (1997) define esse processo de bruscas e ágeis mudanças na vida social a partir do século XX como próprio de uma revolução cultural. Para evidenciar a existência de novas práticas nas rotinas dos indivíduos e designar esses “deslocamentos *das* culturas do cotidiano”, o teórico enumera uma série elementos que repaginaram as vivências de pessoas comuns. O declínio do exercício das tradições religiosas; o surgimento de novas ocupações laborais mais flexíveis, em substituição ao trabalho nas indústrias; a mudança nos padrões de família com a redução no número de filhos e aumento dos divórcios; os conflitos morais mais visíveis entre as gerações, com a defesa dos valores ainda arraigados no puritanismo entre os mais velhos e a aproximação de uma “ética consumista hedonista” entre os jovens; a delimitação de períodos maiores de lazer, são alguns dos sinais dessas mudanças precipitadas pela insurgência de novos modelos culturais.

O fenômeno da globalização interferiu de forma decisiva nesses deslocamentos assumidos pela vida cotidiana. Segundo Hall (1997), a cultura, como estruturadora e

organizadora da vida cotidiana, se submeteu a um processo revolucionário, no qual, ao sustentar o desenvolvimento tecnológico contínuo, abriu novas possibilidades para o intercâmbio ágil de informações e produtos culturais em escala global, por meio das tecnologias de informação e, em especial da mídia, que reduziram a relação entre tempo e espaço. Esses avanços povoaram rapidamente as práticas sociais, reverberando sobre a própria constituição cultural.

Ao mesmo tempo, o processo da globalização promoveu a ampliação do sistema de produção industrial nas diversas sociedades, o que possibilitou a instauração de novos mercados e circuitos de trocas econômicas, com a introdução da cultura do consumo mundialmente. Há aí uma relação ínfima entre cultura e economia estabelecida, já que as mercadorias, ao serem consumidas, corroboram na circulação de signos culturais por serem associadas a certos valores e imagens de uma cultura.

A globalização envolve os “[...] processos atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo em realidade e experiência, mais interconectado” (HALL, 2006, p.67). Quanto a essas possibilidades de conexão, os meios de comunicação midiáticos, por seu amplo alcance na esfera global, se tornam potenciais instrumentos de integração entre diferentes sociedades ao intensificarem o processo de circulação dos signos culturais, com a aceleração da produção de imagens e trocas simbólicas globais.

Como fenômeno inerente à existência humana, a comunicação integra os processos sociais e culturais nos quais os sujeitos se inserem, pois é a partir dela que os símbolos e significados de um povo são compartilhados e cingem em espaços sociais variados. Com o avanço tecnológico proporcionado pelas transformações culturais e econômicas aceleradas no contexto da modernidade, novas ferramentas surgem, permitindo ao homem ampliar sua capacidade comunicativa com diferentes sociedades a nível global e também impactar sobre a estrutura e a organização das sociedades, mobilizando mudanças culturais que afetam os padrões de vida cotidianos.

O processo de comunicação atinge na modernidade outro patamar, em que os aparatos técnicos passam a mediar às interações humanas, de modo a instituir outras delimitações para a experimentação do sensível, interferindo na construção das subjetividades. A partir daí, os sujeitos são levados a partilhar suas vivências, suas formas de pensar e crenças por intermédio da comunicação midiática. Ao mesmo tempo, esses sujeitos deixam-se afetar pelas imagens e imaginários oferecidos pela mídia, que os induzem a enxergar a experiência vivida sobre

determinadas perspectivas e moldam, com suas artimanhas e estratégias dominadoras, a própria forma de produção simbólica e a construção das identidades dos sujeitos, inserindo-os no terreno da cultura global.

Estes são os novos “sistemas nervosos” que enredam numa teia sociedades com histórias distintas, diferentes modos de vida, em estágios diversos de desenvolvimento e situadas em diferentes fusos horários. É, especialmente, aqui, que as revoluções culturais a nível global causam impacto sobre os modos de viver, sobre os sentidos que as pessoas dão à vida, sobre suas aspirações para o futuro – sobre a “cultura” num sentido mais local (HALL, 1997).

Dessa forma, tal qual propõe Hall, a midiaticização compõe um importante elemento na compreensão do processo de veiculação dos fenômenos culturais, assim como esses fenômenos colaboram na formatação dos conteúdos midiáticos que circulam na sociedade. Não podemos negar o fato de que a midiaticização passou a integrar parte de cotidiano, não somente em âmbito público, como também na esfera privada. Os meios e as tecnologias da comunicação como a televisão, o rádio, o cinema, a internet estão cada vez mais presentes nas atividades do dia a dia e passaram a integrar a organização e dinâmica das rotinas, possibilitando também a troca de informações instantânea.

A velocidade com que as imagens são dispostas pelos produtos midiáticos – seja nas transmissões ao vivo dos telejornais, no acesso em tempo real às informações pela internet ou nos cortes abruptos das imagens cinematográficas, garantidos por meio da montagem – permite aos indivíduos o contato com universos particulares, realidades distantes. Mas, principalmente, essa interação vem reforçar os discursos e práticas produzidos pela cultura hegemônica.

A cultura da mídia atua na sociedade ao interferir nas subjetividades, domesticar os olhares, modelar comportamentos, valores e estilos de vida, influenciar as relações pessoais, apresentar tendências, alimentar necessidades de consumo e definir padrões para a própria construção do imaginário social. Essa presença tão intrínseca da mídia nos modos de viver pode ser associada ao fortalecimento dos laços entre cultura e consumo, o que vem se estabelecer sobre os produtos culturais na perspectiva de estímulo ao consumo de bens simbólicos ou materiais relacionados a certas imagens, signos e representações, que irão conduzir as identificações dos sujeitos em suas experiências e subjetivações.

A cultura está presente nas vozes e imagens incorpóreas que nos interpelam das telas, nos postos de gasolina. Ela é um elemento chave no modo como o meio ambiente doméstico é atrelado, pelo consumo, às tendências e modas mundiais. É trazida para dentro de nossos lares através dos esportes e revistas esportivas, que

frequentemente vendem uma imagem de íntima associação ao “lugar” e ao local através da cultura do futebol contemporâneo (HALL, 1997).

É possível assinalar, de acordo com Featherstone (1997), duas perspectivas na constituição da cultura contemporânea a partir do processo de globalização: a primeira diz respeito à existência de uma cultura global, enquanto a segunda ao fortalecimento das culturas locais. Atendo-nos, a princípio, à primeira perspectiva, podemos inferir que a globalização vem ampliar as possibilidades de compartilhamento das culturas por meio da mídia, que também atuará na ressignificação dos diversos elementos referentes às culturas de cada localidade para adaptá-los e homogeneizá-los segundo os parâmetros da indústria do consumo.

Com isso, os produtos midiáticos passam então a veicular “uma forma comercial de cultura, produzida por lucro e divulgada como mercadoria” (KELLNER, 2001, p.27). Tal processo de padronização provocado pela integração e, contraditoriamente, desterritorialização das culturas (os sujeitos têm a oportunidade de transitar pelas diversas culturas locais, sem necessariamente se fixar aos territórios que as delineiam), com as transações permitidas pelos meios de comunicação, é resultado da dissolução das fronteiras identitárias e da perda da rigidez das particularidades locais, suplantadas e sincretizadas pela tendência de industrialização e de exportação global de estilos de vida hegemônicos.

Enquanto os meios de comunicação expandem as interações culturais e interferem no processo de perda dos referentes territoriais de um povo, são essas experiências que irão delinear novas formas de subjetividades e de identidades, não mais fixas, porém deslocadas, partilhadas. Isso significa, de acordo com Kellner (2001, p.9), que “a cultura veiculada pela mídia fornece o material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global”.

O mercado global tenta explorar as especificidades locais com a ampla oferta de diferentes identidades ao bel desejo e escolha dos sujeitos, lançando-as como mercadorias sobre uma roupagem atrativa e formatada segundo os moldes de produção industrial. Esse apelo ao consumo das identidades acarreta em processos de ressignificação das práticas cotidianas, cercadas por um mosaico de identidades as quais são compostas por um mix de elementos culturais de todas as partes, como observa Hall (1997). Em nosso vestuário, código cultural marcante, estão presentes marcas, modelos e tecidos produzidos nos demais continentes; hábitos como a alimentação estão rodeados por produtos industrializados de multinacionais americanas e europeias; os momentos de lazer envolvem o consumo de

produtos culturais como músicas de outras nacionalidades, filmes estrangeiros e uma porção de atividades inspiradas em práticas culturais de outros países.

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente” (HALL, 2006, p.75).

Portanto, a mídia, ao reconfigurar a vida social, vem também compactuar com os tensionamentos provocados pelas formas de poder. Tal observação infere a sua capacidade de propiciar “poderosas formas de controle social” (KELLNER, 2001, p.26) com base nos entrelaçamentos estabelecidos com a cultura do consumo, ao explorar possibilidades de orientação das condutas e práticas individuais e sociais, adequadas aos ideais e valores fomentados por uma cultura dominante, sobre as quais os sujeitos deverão se posicionar e constituir seus próprios modos de viver e de perceber o mundo à sua volta.

Dessa forma, é na própria elaboração das imagens fornecidas pelos produtos culturais como os programas de televisão, jornais e filmes, que se seleciona aquilo que é pertinente ao interesse hegemônico em se tornar visível, o que está diretamente ligado ao caráter ideológico das imagens. A mídia determina ainda

[...] a ênfase a determinados aspectos ou assuntos, a escolha dos temas a serem representados, a omissão ou camuflagem de certas imagens, apresentando-as como boas ou más, revelando assim preferências e hierarquias sociais ao optar por determinadas construções narrativas, e não por outras; ao escolher determinada perspectiva política, e não outras (MENDONÇA, 2010, p.42).

É com essa intenção de produção de consensos direcionados ou fabricados sobre as realidades sociais, de forma quase que imperceptível, dissimulada, como afirma Bourdieu (1998), que os meios de comunicação, como elementos de produção simbólica, se legitimam como instrumentos de dominação de determinadas classes sociais e de ordenação das estruturas sociais, introjetando nas representações juízos arbitrários sobre as práticas culturais. Portanto, Bourdieu (1998, p.11) defende que “[...] as relações de comunicação são, de modo inseparável, relações de poder, que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material ou simbólico acumulado pelos agentes (ou pelas instituições) envolvidos nessas relações”.

Contudo, mesmo que os produtos midiáticos disponibilizem e influenciem as mais diversas possibilidades de consumo como a roupa da moda, dicas para emagrecer, padrões de beleza a serem seguidos, valores afetivos a serem cultivados, ideais de relacionamento, entre

outros, não podemos reduzir a compreensão da influência da mídia na formação das subjetividades e dimensões do cotidiano à sua capacidade manipuladora ou poder de controle.

Se a mídia formata seus conteúdos segundo as necessidades de regulação da vida social e de incentivo aos desejos de consumo que irão se proliferar em suas imagens, de maneira a codificar as relações de poder, os leitores desses produtos culturais, por outro lado, adequarão sua compreensão do conteúdo ideológico ali reproduzido de acordo com suas próprias experiências culturais. O que não necessariamente indica que irão compactuar ou reproduzir os valores hegemônicos presentes nessas formas simbólicas, porém, de acordo com seus conhecimentos e vivências, poderão se apropriar das mensagens deixadas pelos produtos da mídia de diversas formas e ressignificá-las à sua própria realidade.

Antes, o significado ou o sentido de uma mensagem deve ser visto como fenômeno complexo e mutável, continuamente renovado e, até certo ponto, transformado pelo próprio processo de recepção, interpretação e reinterpretação. O significado do que uma mensagem tem para um indivíduo dependerá em certa medida da estrutura que ele ou ela traz para o sustentar (THOMPSON, 2008, p.44-45).

Os processos de manutenção do poderio hegemônico estabelecidos pelos meios de comunicação se dão, não de forma mecânica, mas numa adaptação às pressões sociais, compondo assim o próprio sistema cultural (ESCOSTEGUY, 2006, p.147). Apesar de influenciar a reprodução de determinados discursos e ideologias, as imagens produzidas pelos meios de comunicação não estabelecem com o público somente uma relação de domínio: os significados compartilhados com os receptores podem se tornar negociáveis ou até mesmo estimularem formas de resistência por grupos excluídos.

Investigando as práticas de representação, com base nos estudos linguísticos, Hall (2002) faz uma conexão entre representação, linguagem e cultura para compreender como se dá tal processo. O autor compreende a representação como a “produção de sentido dos conceitos em nossas mentes mediante a linguagem” (2002, p.4, tradução nossa)⁴⁷, sentido o qual é intercambiado pelos indivíduos em sua cultura.

Para Hall, a cultura se constitui a partir do sentido que é dado às ações cotidianas dos indivíduos, que por sua vez é determinado pelo sistema de significados que utilizamos na própria codificação do mundo, assimilada naturalmente com o decorrer do tempo, e nas relações interpessoais.

⁴⁷ Texto original: “Representación es la producción de sentido de los conceptos en nuestras mentes mediante el lenguaje”.

Pertencer a uma cultura é pertencer [a] aproximadamente ao mesmo universo conceitual e linguístico, é saber como os conceitos e ideias se traduzem a diferentes linguagens, e como a linguagem se relaciona ou se refere ao mundo. Compartilhar estas coisas é ver o mundo a partir do mesmo mapa conceitual e dar sentido a ele mediante o mesmo sistema de linguagem. (HALL, 2002, p.8, tradução nossa) ⁴⁸.

Ainda que o sentido dado a um signo integre uma convenção determinada previamente, que se perpetua em uma cultura, pode também se modificar ao longo do tempo de acordo com as transformações históricas e com próprio contexto cultural vivido. Dessa forma, a própria representação está sujeita a novas interpretações à medida que os indivíduos se encontram em contextos diferentes.

Podemos então, com base nessas considerações, retornarmos ao segundo aspecto destacado por Featherstone (1997) sobre a relação entre globalização e cultura. Enquanto as produções midiáticas promovem a unificação da diversidade cultural, criando um “efeito monolítico” no qual há uma abertura para o consumo da cultura de maneira homogênea, há, paradoxalmente, um movimento contrário também verificado como resultante desse processo global, em que os mesmos recursos irão fomentar o fortalecimento das delimitações identitárias locais.

Isso porque, a globalização também provoca sobre as culturas um movimento dialético de resistência às tensões efetuadas pelas identidades universais, originadas do próprio interesse do mercado nas alteridades (HALL, 2006 p.77) e da necessidade de manter as singularidades como forma de impelir a perda total dos referentes, na tentativa de encontrar um equilíbrio para as subjetividades, esvaziadas de sentido diante das desestruturações no processo de identificação. Ou seja, a relação entre o local e o global deve ser vista como articulada, interdependente.

Além deste, outro ponto – desta vez destacado por Hall – deve ser considerado sobre as reações de redefinição das identidades nacionais: a globalização não consegue penetrar com a mesma intensidade em todas as sociedades. Existe determinada influência sobre as comunidades periféricas, mas ainda ponderadamente, o contrário do que ocorre nos centros urbanos onde a colonização dos modos de vida, baseados em valores ocidentais, se dá em um fluxo mais dinâmico e contribui na constituição de culturas híbridas.

⁴⁸ Texto original: “Pertener a una cultura es pertenecer [a] aproximadamente al mismo universo conceptual y lingüístico, es saber cómo los conceptos e ideas se traducen a diferentes lenguajes, y cómo el lenguaje refiere, o hace *referencia* al mundo. Compartir estas cosas es ver el mundo desde dentro del mismo mapa conceptual y dar sentido al mismo mediante el mismo sistema de lenguaje”.

Um exemplo claro é que esses processos de modernização que começaram a incidir sobre os países europeus em fins do século XIX vão afetar a vida cotidiana nos países do terceiro mundo somente em meados do século XX, incorporando às diferentes culturas características da sociedade industrial, com uma nova dinâmica da produção de mercadoria para exportação e mercado interno, a ampliação do consumo, absorção de elementos da cultura global como comportamento, vestuário, música e modelos de vida ligados à indústria cultural que serão divulgados por meio da inserção contundente da mídia.

No Brasil, a lógica produtiva industrial passa a integrar a realidade econômica do país com a instalação das indústrias, em ritmo acelerado, a partir de 1945, juntamente ao processo de urbanização e consequente êxodo rural. A extração de matéria prima se reverteu para a produção nacional de mercadorias, desde derivadas da indústria petroquímica até da automobilística, têxtil, alimentícia e farmacêutica (MELLO; NOVAIS, 1998).

As conquistas celebradas pelo progresso brasileiro interferiram significativamente nas rotinas de uma sociedade prioritariamente estruturada sobre a matriz agrária, mas que passa a assumir rapidamente os valores da sociedade urbana. Mello e Novais (1998), ao abordarem a absorção da cultura moderna no contexto brasileiro, analisam que essa passa tanto pela introdução de produtos industrializados entre alimentos, cosméticos, produtos de higiene pessoal e eletrodomésticos nos lares brasileiros – em especial os de classe média – como pela incorporação de novos hábitos relacionados ao consumo, como a refeição fora do lar, os cuidados mais assíduos com a beleza – não só para manter a aparência, mas para apagar as marcas do processo natural de envelhecimento – e a adesão às tendências de vestuários da moda – do jeans, às minissaias e biquínis na década de 1960.

Essas formas de consumo vão se refletir também no comportamento dos indivíduos, mesmo que ainda estejam fortemente atrelados aos princípios da moral cristã, em um país que traz em suas raízes uma intensa ligação com o universo do catolicismo, desde o processo de colonização. O que não impediu, por exemplo, a formação de novos tipos de laços matrimoniais, desvinculados aos arranjos por convenção financeira e obrigação familiar, mas estabelecidos com base no amor romântico. Outros fatores vão interceptar a organização da intimidade na sociedade brasileira, como o controle de natalidade e a emergência de relações conjugais pautadas pelo diálogo, ao invés de posições hierárquicas dos maridos em relação às mulheres, ainda que a conquista da independência financeira feminina se esbarrasse na resignação às atividades do lar e o ideal de felicidade individual estivesse atrelado ao casamento e à reputação de boa esposa.

Entretanto, todas as modificações nas condutas individuais vieram acompanhadas de uma clara regulação pela ética cristã, que veio a refrear atitudes possivelmente desintegradoras da noção nuclear de família, como a emancipação sexual e o divórcio, paralelamente instituindo certas responsabilidades com a religião.

Esses deveres traduzem-se numa moral sexual rigorista, na sacralização da família (como se sabe um valor moderno), na exaltação do trabalho honesto e repúdio da preguiça, na condenação redobrada do desperdício e da ostentação, conseqüentemente no estímulo à vida sóbria, no respeito pelo próprio corpo, que leva às obrigações de higiene em relação à alimentação, ao vestuário, à casa, e também à educação física. Valores modernos, porém antiutilitários: os interesses dos indivíduos, sejam eles de ordem material ou de natureza psicológica, devem ser subordinados à prática das virtudes, que definem o “bom cristão” (MELLO; NOVAIS, 1998, p.610).

Em um movimento contrário, os meios de comunicação vão se tornar novas referências para o comportamento sexual e para as diversas condutas dos indivíduos, orientando-os, como apontam Mello e Novais (1998, p.641), quanto aos valores morais, estéticos e políticos a serem adotados, o que colaborou, mesmo que aos poucos e sem se dar de forma plena, na desconstrução de uma visão cristã sobre as relações sociais e afetivas. São os valores utilitários, de liberdade e de necessidade de consumo que se difundiram pela mídia. A televisão foi rapidamente absorvida pela cultura cotidiana das famílias brasileiras, presente nos lares como “a principal forma de lazer, de entretenimento e de informação” (MELLO; NOVAIS, 1998, p.642).

Com a entrada da televisão na vida privada, o consumo dos produtos culturais oferecidos por ela passa a se massificar e, conseqüentemente, os discursos e ideologias por eles difundidos tornam-se integrantes da experiência cultural das pessoas. Esses discursos penetraram nas práticas sociais e promoveram transformações contínuas nas tradições, ainda que, ao mesmo tempo, com o reforço de alguns princípios conservadores. É o caso, como destaca Del Priore (2006), dos costumes ligados à liberdade e à experimentação, valorizados pelos jovens na década de 1960 e da questão sexualidade, tratada pelos próprios casais com timidez, porém abordada com maior abertura pela mídia, que ao longo do tempo contribuiu para romper com alguns tabus e moralismos que cercavam o tema.

O cinema e os meios de comunicação midiáticos foram elementos primordiais na mudança da relação cotidiana dos casais que, com as conquistas celebradas em relação ao universo sexual a partir da década de 1960, deixaram de tratar com tanto pudor as manifestações amorosas e, aos poucos, se desvincularam de algumas premissas da família cristã. Nas últimas décadas do século XX, as ligeiras transformações nas relações afetivas

caminharam para configuração de novos rumos no entendimento da vida a dois: “O casamento, fundado sobre o amor, não é mais obrigatório e ele escapa às estratégias religiosas ou familiares; o divórcio não é mais vergonhoso e os cônjuges têm o mesmo tratamento perante a lei” (DEL PRIORE, 2006, p.333). São as novas características assumidas pela intimidade na vida diária, que advém de grandes transformações no contexto cultural do país e da longa luta feminina pela igualdade de gênero e independência sexual e financeira, mas que também sobrepõe a realização pessoal e sexual como ideal de felicidade, conforme já abordamos anteriormente.

Ao perceber assim a importância da relação entre a subjetividade, sociabilidade e cultura na construção do cotidiano é possível transportar tais conceitos para a dimensão da produção de imagens e traçar perspectivas com relação aos olhares sobre o dia a dia e a intimidade evidenciados em alguns filmes do cinema brasileiro. Indo além, podemos nos indagar sobre a possibilidade de pensar um cinema em que as questões afetivas se tornam produto das convivências, das ações rotineiras essenciais à existência humana.

4. MERGULHO NA SUBJETIVIDADE: AFETOS E COTIDIANOS NAS NARRATIVAS DE DOMINGOS OLIVEIRA

4.1. Ponto de convergência: análise fílmica como metodologia de pesquisa

A poderosa arma de sedução do cinema torna-se eficaz a partir do momento em que o espectador entra no jogo de poder que lhe é induzido. Mas como se explica esse arrebatamento provocado pela experiência cinematográfica? Um dos motivos é que o cinema se utiliza de recursos já naturalizados no imaginário coletivo – recursos esses que vêm se consolidando desde as primeiras narrativas cinematográficas – que cercam nosso olhar, fazendo-nos compactuar com certos modos de ver o mundo, sem que percebamos de fato que estamos mergulhados diante dos prazeres e impactantes sensações que o cinema nos proporciona.

A imersão no filme depende de uma série de fatores que incluem desde a presença do espectador na sala de cinema escura, sentado e imobilizado diante da tela luminosa, até estratégias de uso da própria linguagem do cinema nos enquadramentos, montagem, iluminação, composição dos quadros, enredo, etc., que tornam o filme pouco ou mais atraente. A combinação desses recursos é, portanto, também essencial na construção das narrativas e dos discursos por elas fomentados, possibilitando que a experiência do cinema atinja seu potencial de conquista do público. No entanto, somente quando o espectador toma uma postura de distanciamento e se investe de um olhar mais reflexivo sobre as imagens que os filmes dispõem é que ele consegue se afastar de sua função meramente de audiência para assumir o papel de analista e se dedicar a compreender como os elementos cinematográficos se ordenam na construção de toda a magia do filme e das percepções evidenciadas sobre o contexto em que está envolto.

Esse exercício se faz necessário especialmente quando tratamos da análise fílmica. De acordo com Vanoye e Goliot-Lété (2002, p.15), o procedimento consiste em descosturar e separar elementos constitutivos do filme como um todo e, em seguida, “estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstruir o filme ou o fragmento”. Portanto, a reconstrução dessas interações permitirá, ao fazer o caminho de retorno ao filme, a leitura das redes de significados presentes na narrativa como um todo, na forma como estão dispostas, além de uma análise mais profunda sobre sentidos implícitos e os construídos pelo espectador durante a experiência do cinema.

Tendo em vista que tal atividade pode ser empregada como instrumento científico, utilizaremos da análise fílmica como aporte metodológico para a pesquisa, no intuito de pontuar as questões colocadas ao longo do trabalho para o entendimento dos aspectos constituintes das narrativas de *Amores e Separações*, filmes de Domingos Oliveira. Nossa investigação parte do pressuposto de que ambos os produtos audiovisuais se situam e representam determinado contexto de produção do cinema brasileiro, denominado de período da Retomada, no qual se encontra um conjunto de narrativas que problematizam os dramas individuais do universo privado. Ainda, considerando o cinema como campo de produção simbólica pelo qual o espectador, a partir das representações vinculadas nos filmes, constroem suas percepções sobre o mundo e se reconhecem enquanto sujeitos, partimos principalmente da perspectiva dos Estudos Culturais para as interpretações acerca dos processos de representação do cotidiano nas duas obras.

É necessário destacar também que o tipo de leitura dos filmes assumida não só se guiará pelas intencionalidades do diretor na construção do conteúdo e forma fílmica a serem identificadas pelo espectador mais facilmente – o próprio fato de o diretor construir sua visão de mundo a partir da posição social que ocupa (classe média) interfere nas interpretações de cotidiano empreendidas pelo espectador. Sobretudo, a análise também se desenvolve por determinadas maneiras de apreensão dos filmes que envolvem as experiências individuais e contexto social e histórico no qual o analista encontra-se inserido.

Assim, a análise se direcionará em observações sobre a construção dos personagens e do espaço narrativo, privilegiando características como as particularidades psicológicas, apresentação pela instância narradora dos personagens, ambientes e situações que envolvem a narrativa, além dos diálogos ao longo da trama. Mas também se debruçará nos elementos implícitos na linguagem fílmica, o que remete às estruturas formais e estéticas do filme (enquadramentos, planos, montagem, iluminação, ângulos de câmera, trilha sonora), tendo em vista que “o conteúdo e a expressão formam um todo. Apenas sua combinação, sua associação íntima é capaz de gerar a significação” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p.42). Ou seja, a análise se embasará tanto na elaboração do conteúdo, quanto na questão estética e as significações atribuídas pela junção de ambos.

Sendo assim, a partir desse levantamento, buscaremos compreender como os códigos cinematográficos são utilizados nas narrativas para consolidar olhares sob o cotidiano emoldurados pela relação intimista estabelecida entre câmera, personagens e espectador. Para tal, a abordagem conceitual será direcionada pelas obras *A análise do filme* (AUMONT; MARIE, 2004) e *A estética do filme* (AUMONT et al.; 2009), além do trabalho dos teóricos

Vanoye e Goliot-Lété (2002) e Martin (2005), tendo como ótica fundamental as discussões que giram em torno da narratologia e das estruturas audiovisuais.

A escolha dos autores se justifica pela opção metodológica por eles utilizada, a qual leva em conta não só um estudo aprofundado acerca da linguagem cinematográfica e os códigos que a constitui, mas também percebe o cinema como expressão narrativa de uma sociedade, ou seja, como um conjunto de símbolos e significados que compõe uma cultura e colaboram em sua manutenção.

A fim de direcionar a investigação de forma mais contundente, considerando os filmes não só por seu funcionamento como unidades de significação, mas também pelas codificações dos diversos elementos formais da imagem como meio de expressão, a análise será realizada a partir da seleção, em cada uma das produções, de algumas sequências que consideramos importantes para captar essa percepção de cotidiano pretendida pelas obras de Domingos Oliveira. Portanto, também nos basearemos no instrumento da análise de sequência, a partir das orientações de Jullier e Marie (2002; 2009).

A opção pela análise de sequência demonstra-se ainda como método mais conveniente para avaliar a maneira como os olhares sobre o cotidiano, sobretudo no que concerne às vivências afetivas, se constroem nos filmes, já que o instrumento permite a identificação, em fragmentos das narrativas, de padrões estilísticos, estéticos e semânticos que as estruturam como unidade. Além disso, tendo em vista que as produções não se restringem unicamente ao trato do cotidiano, a análise de sequência possibilita que recortemos as imagens mais significativas referentes a esse universo dentro das narrativas. Para Jullier e Marie (2009), com a análise de sequência é possível observar, a partir de um conjunto de planos, unidades espaciais, temporais e narrativas, mas também técnicas, de um filme. Os autores pontuam que “A sequência, enfim, deixa o espectador atento a uma distância para captar o ‘discurso oculto’ e outros efeitos de sentido figurado” (JULLIER; MARIE, 2009, p.42).

Na tentativa de traçar uma definição do que é uma sequência, considerando sua função como objeto metodológico, Jullier (2002) enfatiza a dificuldade no campo teórico em abordar uma questão tão imprecisa. Isso porque, as definições existentes se deparam com algumas limitações. Se considerada como unidade de ação, espaço ou tempo que liga os acontecimentos a partir da causalidade, exclui-se a possibilidade da narração esparsa de um mesmo evento ao longo de todo o filme. Já se delimitada pelas marcas de pontuação que separam segmentos de um filme, como a fusão de dois planos, desconsideram-se outros usos existentes para o recurso. Ou ainda, se entendido pela demarcação de um episódio específico, a observação só torna-se válida para o cinema clássico, já que no cinema moderno um mesmo

acontecimento da narrativa pode não se restringir a um intervalo, mas perpassar diversos segmentos, não podendo ser situado dentro de uma unidade conceitual do filme.

Para Jullier, a problemática pode ser resolvida se apreendida sobre outro ponto de vista, no qual não é a unidade narrativa que determina a compreensão do que é a sequência, mas o próprio objeto o qual o analista deseja observar no filme. Portanto, o autor pontua que “uma sequência é o pedaço de um filme que delimita a análise à qual ele se submete” (JULLIER, 2002, p.107)⁴⁹. Dessa forma, a coerência do método proposto reside nessa flexibilidade de conceituação da sequência segundo as demandas do próprio objeto de pesquisa: é ele quem conduzirá as respostas a serem procuradas pelo pesquisador no filme e não o contrário. Destarte, a seleção das sequências nesta pesquisa se dará em função da busca por representações de cotidiano que elucidem não somente seu caráter de repetição, mas o potencial transformador, no sentido de se abrir para as possibilidades de reordenamento das experiências dele emergentes.

No entanto, na contramão das produções que visualizam predominantemente o cotidiano pelo que há de inusitado na vida banal sob a ótica espetacular, os segmentos aos quais recorreremos para responder às nossas questões e verificar nossas hipóteses devem privilegiar a representação mais sensível das pequenas intimidades compartilhadas no cotidiano. Ao desvelar essas intimidades a partir das significações extraídas dos códigos cinematográficos, é possível ainda nos aprofundarmos na compreensão dos sentidos dados às práticas amorosas representadas nos filmes como construções do dia a dia.

Ao nos adentrarmos na utilização das ferramentas narratológicas para análise dos filmes, é necessário nos atentarmos a duas categorias que compõem a estrutura de uma narrativa: a narração e a enunciação. Uma narrativa é conduzida e constituída, colocando em funcionamento os códigos fílmicos, a partir do que Vernet (2009) define por instância narrativa. Essa estrutura “invisível” opera instituindo escolhas convencionais sobre a utilização da linguagem cinematográfica na elaboração da narrativa, na tentativa de esfumçar os códigos, tornando-os imperceptíveis e promovendo o efeito ilusório de continuidade do tempo e espaço. Além disso, possui o potencial de conduzir os discursos presentes em um filme, ao transmitir, com coerência, as informações sobre os personagens, ambiente e demais elementos que compõem a história, a partir de uma perspectiva própria, materializada no olhar

⁴⁹ Texto original: “[...] une séquence est le morceau de film que délimite l’analyse à laquelle il est soumis...”

da câmera. Consiste então em um “princípio de organização” tanto do que se encontra fora do quadro⁵⁰, como do que se insere no interior da ficção.

Dentro da concepção de instância narrativa, o narrador encontra-se como figura fictícia que relata, sobre uma perspectiva prioritária, as situações da narrativa, presente ou distanciado dos acontecimentos. Seria assim um sujeito que enuncia algo (o enunciado) de forma específica (enunciação). Já a enunciação remete tanto aos elementos que constituem esse processo – o(s) enunciator(es) e o destinatário – como ao contexto em que se pratica tal discurso. Uma narrativa pode possuir diversos enunciatadores (o narrador e os personagens), que expressam seus saberes por pontos de vista variados, mesmo que exista uma perspectiva unânime que direciona a trama.

Dessa forma, a enunciação se faz um importante conceito para analisar as relações existentes entre os discursos emitidos e a narrativa. É possível ainda estudar, um pouco mais a fundo, as ligações entre narrativa e história⁵¹, com base nos conceitos trabalhados por Genette – abordagem essa voltada para a literatura e trazida para os estudos fílmicos – e apropriados por Vernet sobre ordem, duração e modo. A ordem diz respeito à relação entre desenvolvimento da narrativa e da história. Para esclarecer as implicações dessa relação, compreendemos que a narrativa pode antecipar ou retroceder em alguns acontecimentos da história (VERNET, 2009, p.116), por isso ela dita o ritmo e a sequência em que a história será contada. Já a duração é relativa ao tempo em que decorre a narrativa em diferença ao tempo em que se passa a história. Devido às elipses da narrativa, que recortam a duração dos acontecimentos em um determinado tempo e omite parte das ações que integram a história com o uso de convenções, o que se observa é que a história em si, geralmente, tende a ser mais longa que a narrativa.

Por último, o modo designa as informações apresentadas sobre os acontecimentos de uma narrativa e por quem elas são contadas. Esse tipo de relação estabelecida entre narrativa e história pode ser investigado a partir do conceito de Genette de focalização. Aumont (2004,

⁵⁰ Aumont (2009) define o quadro discutindo a diferenciação entre fora de campo e fora de quadro. Enquanto o primeiro se refere ao que não está visível dentro do contexto diegético do filme, ou seja, o que não é filmado, mas se faz presente na narrativa, o fora de quadro compreende tudo aquilo que contribui na produção do filme, mas que não é perceptível dentro do quadro, já que seus indícios são ocultados.

⁵¹ Narrativa e história são consideradas estruturas diferentes em um filme. A primeira se trata de um enunciado no qual se encontra presente um discurso; já a segunda diz respeito ao conteúdo presente na narrativa, à sequência de ações relatadas na mesma. Segundo Vernet (2009, p.113) “A noção de história [...] implica que se lide com elementos fictícios, dependentes do imaginário, que se organizam uns em relação aos outros por meio de um desenvolvimento, de uma expansão e de uma solução final, para acabar formando um todo consciente [...]”. A história, ao assumir seu caráter fictício e totalizante e estimular o espectador a tomar as convenções que constituem a ilusão cinematográfica como um universo existente, torna-se diegese.

p.139, grifo do autor) destaca, retomando os estudos do linguista, que a narrativa pode estar focada em: “1) o que **sabe** a personagem? e 2) o que **vê** a personagem?”. Quanto ao segundo aspecto, o olhar da personagem sobre a cena representada designa o ponto de vista, construído no enquadramento e movimentos da câmera, ângulos de tomada e edição, sinalizando na organização dos planos o olhar do personagem (ou do narrador) pelo qual a narrativa se centra.

O ponto de vista, portanto, é “o lugar a partir do qual se olha”, mas também “a maneira como se olha” (AUMONT, 2004, p.141). Em um filme, vários pontos de vista se articulam para tecer as situações que constituem a narrativa e impactar com a elaboração de uma atmosfera emotiva, sendo alguns de maior importância por demarcarem o olhar da instância narrativa ou de personagens relevantes ao desenlaçar dos acontecimentos. A cada plano se materializa um ponto de vista novo, podendo este pertencer a personagens já representados.

Esses são rapidamente assimilados pelo público no decorrer das ações apresentadas no filme. De olho em cada movimento que se esvai na tela, o espectador, em sua posição privilegiada de *voyeur*, se entrega à diversidade de imagens projetadas para assumir-se onividente em relação à narrativa: torna-se o olho que tudo vê. Quando compactua com os direcionamentos que a imagem da câmera lhe oferece, acompanhando-os fielmente, se reconhece antes de tudo no olhar da câmera, que se converge em seu próprio olhar. Dessa forma, ao se conduzir pelos pontos de vista inerentes a cada plano, admitindo-os como seu, o espectador se identifica nada mais nada menos do que com a narrativa – esse processo é descrito como de identificação primária⁵²:

Embora ausente dessa imagem que jamais lhe remete, [...] à imagem de seu próprio corpo, aí o espectador está superpresente, de uma outra maneira, como foco de qualquer visão (sem seu olhar, de certa maneira, não existe mais filme), presente

⁵²Em *A estética do filme*, Aumont, Bergala e Marie (2009) abordam a questão da identificação no cinema relacionando-a a teoria da identificação da psicanálise. Mecanismo essencial na constituição do sujeito como o eu, a identificação, compreendida nas fases primária e secundária, pode ser estudada em uma fusão das perspectivas de Freud e Lacan. A identificação primária está ligada ao momento da existência em que o eu não se reconhece ainda independente do outro. Na chamada fase do espelho, o bebê nos primeiros meses de vida, ao olhar sua imagem no espelho, não se percebe como um eu separado da mãe, mas como se integrasse uma unidade com a mesma, identificando-se com a imagem dela em uma relação narcísica. Enquanto a identificação secundária, vinculada à fase do Édipo, diz respeito ao momento de formação da personalidade a partir das relações de desejo pela mãe (no caso do menino), figura do sexo oposto, e ódio pelo pai, figura do mesmo sexo que representa uma ameaça ao seu desejo, como também àquele com o qual se identifica. Em relação ao cinema, o espectador mantém uma relação narcísica com a tela tal qual a criança com o espelho e também se encontra incapaz de se mobilizar quando capturado pelo filme. Ele retira-se do mundo real para se identificar com aquilo que está sendo representado, o outro, satisfazendo seu prazer pela visão por meio do afeto ao objeto representado ou repulsa, ódio.

como sujeito que tudo percebe e, pelo jogo da decupagem clássica, onividente, presente como sujeito transcendental da visão (AUMONT; BERGALA; MARIE, 2009, p.260).

Antes de efetuar qualquer relação com as experiências subjetivas, a audiência é captada pelos elementos estruturais da narrativa que instauram uma relação de desejo entre sujeito-personagem e um objeto de seu interesse, transposta, assim, no momento em que seu olhar torna-se o olhar da câmera, para uma relação entre sujeito-espectador e imagem. A necessidade de satisfação desse desejo, reforçado ao longo da narrativa e nunca alcançado, um desejo que se confunde com os próprios anseios pessoais do espectador, convida o mesmo a imergir no universo diegético. A cada mergulho nas imagens, enquanto assume o enquadramento da câmera, o espectador presencia todo o percurso da narrativa, fundamentado em momentos de harmonia, mas principalmente de tensão, quando os personagens vivem contratempos que deverão ser superados ao final da trama, ou seja, obterão a satisfação com o objeto de desejo.

Assim, ao se identificar com o sujeito da visão (AUMONT; BERGALA; MARIE, 2009) é dada a abertura para que haja uma identificação com a narrativa e, conseqüentemente, com os personagens ali representados: trata-se da identificação secundária. Não é pelo simples fato de simpatizar com determinados personagens que esse processo decorre, mas pela forma como a narrativa se estrutura, segundo a multiplicidade de pontos de vista que lhe são próprias e a proximidade que a câmera mantém em cada plano em relação à cena e aos personagens. É no momento da montagem que essas estruturas são sistematizadas, possibilitando a articulação das significações e intensidade emotiva a serem expressas pelo filme, de forma a capturar o espectador.

A organização do complexo de significações que se efetuam no nível da linguagem permite assim o aparecimento de um sistema de narrativa, onde está imbricado o discurso fílmico. São esses elementos que combinados operam na construção dos personagens e do espaço narrativo. Enquanto a instância narrativa (seja ela materializada no olhar da câmera observadora, em um narrador em primeira ou terceira pessoa ou ainda no narrador-testemunha) delimita as características físicas e psicológicas dos personagens, dentro do contexto em que são representados, os próprios diálogos e pontos de vista dos mesmos também são capazes de demonstrar seu perfil e comportamento ao desenrolar dos fatos na narrativa, o que permite ao espectador captar suas nuances emocionais e a maneira como enxergam o mundo ao redor.

Essa organização dos códigos fílmicos, evidenciada nos pontos de vista das narrativas, constitui unidades de sentido que bebem das próprias experiências com o real e são reconstruídas e ressignificadas na experiência cinematográfica.

Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: poder ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo”, etc.) (VANOYE; GOLLOT-L'ÉTÉ, 2002, p.56).

Verifica-se ainda que as especificidades dos códigos engendrados na linguagem cinematográfica, reconstituídos sob diversas possibilidades nos filmes, contribuem para pontuar o que o espectador poderá apreender de cada personagem. Ao transpormos os conceitos sobre a caracterização dos personagens da teoria literária para a teoria do cinema por meio das discussões de Brait (1985, p.52-53), é possível analisar que “qualquer tentativa de sintetizar as maneiras possíveis de caracterização de personagens esbarra necessariamente na questão do narrador, esta instância narrativa que vai conduzindo o leitor por um mundo que parece estar se criando à sua frente”. Ou seja, é preciso compreender a estrutura narrativa para observar como e com que foco os personagens se materializam na diegese.

Da mesma maneira, o espaço narrativo, entendido como espaço delimitado pelos acontecimentos da narrativa que nele se desenrolam, é representado a partir de elementos como os enquadramentos e pontos de vista, além do trabalho de composição do cenário com a exploração dos objetos de cena e iluminação que atuam na construção da atmosfera dramática. A elaboração do cenário em si e sua focalização pode investir tanto em aspectos que o tornem mais realistas, com o intuito de possibilitar maior identificação do espectador, quanto em uma concepção focada na significação do ambiente simbolicamente. Portanto, de acordo com Martin (2005, p.79), o cenário pode se inserir na narrativa com uma carga realista ou impressionista, pois ao ser escolhido “em função da dominante psicológica da acção, condiciona e reflecte, ao mesmo tempo, o drama das personagens”. Ou seja, a representação do cenário pode dizer muito sobre o comportamento dos personagens e sobre sua caracterização subjetiva.

Sendo assim, o entrelaçamento dos diversos pontos de vista presentes em uma narrativa permite a expressão de significados e percepções sobre as práticas sociais e a relação que o filme mantém com a realidade na qual está inscrito, o que se pode transportar para a compreensão dos cotidianos representados no cinema. Com o intuito de associar o conjunto

dos diversos olhares enquadrados nas narrativas à representação das relações íntimas cotidianas, é necessário propor algumas categorias de análise para as sequências que serão selecionadas nos filmes. É objetivo das análises verificar características, tanto nos procedimentos narrativos como nos formais, que se estruturam para evidenciar essas imagens de cotidiano nos filmes *Amores* e *Separações* e que aproximam a concepção de cotidianidade às representações íntimas presentes em ambas as narrativas. A relação entre cotidiano e intimidade será pontuada pela própria construção dos personagens e espaço narrativo, na tentativa de compreender a partir desses aspectos as aproximações estabelecidas entre os filmes.

Por isso, a investigação se deterá às informações disponibilizadas no conjunto dos planos e às significações apreendidas sobre o cotidiano e a intimidade em relação à: 1) encenação das situações desencadeadas na narrativa; 2) relações afetivas estabelecidas entre personagens; 3) diálogos trocados; 4) construção dos espaços de intimidade. A conjugação entre esses elementos oferecerá instrumentos para identificar como os filmes indicados estabelecem um distanciamento das construções mantenedoras do *status quo* em torno das práticas cotidianas e afetivas e reconhecem outros caminhos para a construção de sentido sobre as vivências íntimas emergidas na cotidianidade, procurando descortiná-las com delicadeza.

Iremos verificar, como sugerem nossas hipóteses, se nos filmes o diretor se empenha em remodelar, não só em termos narrativos, mas também estéticos, as estruturas convencionais do cinema na articulação dos códigos fílmicos para se desvencilhar das intensidades imagéticas convenientes à estética dos excessos e criar um projeto intimista mais sensível. Portanto, durante a análise pretendemos identificar o distanciamento ou existência de elementos que denotam essa intensidade imagética, identificados pela: reiteração de elementos sonoros, música, diálogos que entregam ao espectador excessos de informações; encenação superdramatizada com a redundância de gestos, iluminação artificial que pontua ainda mais a dramatização; uso de *closes* para valorizar na cena a intensa e abundante carga emocional na ação dos personagens, assim como movimentos de câmera e montagem excessivamente fragmentada, com cortes abruptos, com a mesma intenção.

Para isso, será necessário também levantarmos algumas informações nas narrativas, tanto em sua unidade, como a partir de segmentos capazes de levar-nos a identificar e interpretar de que forma a organização desses elementos permitem a exploração de imagens cotidianas nos filmes que estejam distanciadas das construções espetaculares. Dentro das

categorias propostas, em relação aos acontecimentos evidenciados pela instância narrativa, questiona-se:

- 1) Como as situações vivenciadas pelos personagens estão relacionadas às atividades do dia a dia?
- 2) Quais características, a partir da linguagem cinematográfica e da encenação, as tornam ordinárias?
- 3) Como as vivências representadas contribuem na significação das concepções amorosas?

Já sobre as relações afetivas estabelecidas entre os personagens na encenação e os diálogos, é possível questionar:

- 1) Como elas são construídos em relação ao conjunto dos pontos de vista?
- 2) De que forma elas se aproximam das vivências ordinárias e demonstram certa intimidade em suas representações?
- 3) A partir da caracterização psicológica das personagens e a relação estabelecida com as falas, quais os modelos de conduta amorosa podemos identificar na narrativa?

Ao atribuir a qualquer experiência um caráter íntimo, leva-se em conta ações que irão designar maior proximidade entre duas pessoas, que se dimensionam sobre os afetos compartilhados por ambas e construídos ao longo do tempo, de forma a tornar a relação mantida entre elas sólida e de confiança. Por isso, nas narrativas em questão, a observação sobre as relações afetivas e diálogos estabelecidos pelos personagens se fará acerca da representação de atos e situações que possam configurar o valor de intimidade, como a familiaridade e afetividade mantidas pelas mesmas, trocas de carinho, abraços, beijos, confidências, solidariedade, conversas mais profundas sobre os amores e laços familiares, relações sexuais e a permanência dos vínculos amorosos, mesmo com a exposição a situações que os afetem.

A observação dessas ações também contribui para tornar mais transparente a própria caracterização subjetiva dos personagens, vinculada a expressões de sentimentos e emoções tais como alegria, tristeza, dor, tranquilidade, ansiedade, raiva, medo, saudade entre outros, além de abarcar suas experiências e pensamentos. Essas emoções irão se manifestar em comportamentos como o choro, o sorriso, expressões faciais e corporais de preocupação, irritação, inquietude ou descontrole, mudança da entonação da voz, como por exemplo, a utilização de tom entusiasmado quando os personagens estão felizes ou de um tom depressivo quando estão tristes, a apresentação de lembranças em diálogos ou na exposição dos

pensamentos dos personagens e até mesmo os discursos e posicionamentos fomentados pelos mesmos diante de situações vividas em suas interações sociais.

Por fim, procura-se pontuar em relação ao espaço narrativo como local da intimidade:

- 1) Como a linguagem fílmica e os elementos componentes do espaço em linearidade temporal evidenciam certa naturalidade que se aproxima da noção de cotidiano?
- 2) De que maneira contribui na elaboração da atmosfera de intimidade entre personagens e espectador?
- 3) Qual valor a construção do espaço narrativo, a partir dos pontos de vista, agrega à narrativa? Qual sentido se evidencia entre aquele espaço e o desencadear das ações na narrativa?

Essa atmosfera de intimidade, a qual se procura avaliar na construção do espaço narrativo, pressupõe a forma como os códigos cinematográficos e elementos do cenário vêm se organizar para manter no ambiente representado uma sensação de aconchego, familiaridade, afetividade, ao abrigar os personagens e eventos por eles protagonizados.

Sendo assim, a partir das imagens que se estabelecem sobre os personagens, seus diálogos e comportamentos, em suas relações de sociabilidade dentro das espacialidades construídas no âmbito diegético, procura-se dimensionar até que ponto, nos filmes de Domingos Oliveira, os acontecimentos cotidianos se constituem como “molas propulsoras da narrativa”, como sugere Fischer (2009) a respeito dos filmes voltados para a cotidianidade. Também procura-se estabelecer analiticamente uma ligação entre o contexto de produção e obra, com o objetivo de depreender de que maneira os elementos do real se imprimem na narrativa e como, inversamente, a ficção propõe, com os discursos e perspectivas expressas, transformações sobre as visões do momento histórico de onde parte.

O fato de *Amores e Separações* colocarem em foco a intimidade dos personagens, sob a tônica da corrosão familiar, abrigados pelo cenário da casa – local de acolhimento, onde se efetiva as práticas triviais do ser humano – já traz algumas pistas sobre a presença das vivências rotineiras nesses filmes. As contradições sentimentais que envolvem os protagonistas de ambos os filmes também apontam as possíveis aproximações com retratados dos indivíduos comuns.

Dessa forma, busca-se compreender como os elementos cinematográficos citados se organizam para evidenciar as imagens de cotidianidades, sob a ótica dos afetos, que fogem ao extraordinário e, ao mesmo tempo, que traduzem uma relação de proximidade com o contexto brasileiro contemporâneo. Para isso, selecionaremos as sequências em que essas imagens de cotidiano aparecem mais significativamente em ambos os filmes, com a intenção de verificar

com maior critério as categorias propostas a partir da construção dos pontos de vista em cada trecho, seguindo o modelo de análise de sequência proposto por Jullier e Marie e também por Vanoye e Goliot-L'été.

Jullier (2002) aponta algumas questões pelas quais uma análise de sequência deverá se embasar para ser realizada: 1) o que conta a sequência e de quais eventos eu tomo conhecimento quando a vejo?; 2) Como os acontecimentos me são contados e quais meios de expressão são empregados?; 3) Por que os eventos são apresentados desta forma e não de outra?

Traremos previamente a essa investigação alguns elementos que subsidiarão brevemente o entendimento da produção em um panorama geral (ficha técnica, contexto de produção e sinopse), mas também contextualizando os acontecimentos da sequência (resumo da sequência) para em seguida realizar a análise do segmento escolhido, trazendo ao final as considerações sobre a forma como o cotidiano é representado em cada filme.

4.2. Amores

4.2.1. Ficha técnica:

Ficção – longa-metragem, 16 mm, cor. 100 min. Rio de Janeiro, 1998. Empresa produtora: TV Zero e Domingos Oliveira; Produtor Executivo: Phydeas Barbosa; Diretor: Domingos de Oliveira; Roteiristas: Domingos de Oliveira e Priscilla Rozenbaum; Assistente de direção: Márcia Barbosa; Diretor de fotografia: Jacques Cheuiche; Diretora de arte e figurinos: Angèle Fróes; Câmera: Paulo Violeta; Música original: Nico Nicolaiewsky; Som direto: Sílvio Darin; Editor de Avid: Guilherme Ebert; Pós-produção: Tuco; Coordenador da pós-produção: Fernando Gomes; Elenco: Domingos Oliveira, Vieira; Priscilla Rozenbaum, Telma; Maria Mariana, Cintia, Clarice Niskier, Luiza, Ricardo Kosovski, Pedro; Vicente Barcellos, Rafael; André Mattos, Silvio Pozatto; Nico Nicolaiewsky; Victor Bethencourt e Clara Bethencourt.

4.2.2. Contexto de produção:

Rodado em apenas três semanas e com orçamento de cerca de 500 mil, *Amores* é a obra com a qual o cineasta Domingos Oliveira voltou a se dedicar ao cinema, após 20 anos sem produzir filmes. A captação dos recursos foi feita com apoio da Lei do Audiovisual, por isso, na cartela inicial da película visualizamos os agradecimentos à estratégia de incentivo

que possibilitou a Retomada do cinema brasileiro, além de um recado para que as empresas brasileiras possam reconhecer a importância das produções audiovisuais brasileiras por meio do fomento. As filmagens foram feitas em 16 mm – formato utilizado por alguns cineastas independentes para baratear custos de produção, mantendo a qualidade – para serem ampliadas para o digital.

O filme é inspirado na peça de teatro homônima, assinada por Domingos Oliveira e Priscilla Rozenbaum, em cartaz durante um ano no Teatro Planetário antes de ganhar uma versão para o cinema, também arrebanhando o Prêmio Shell de Melhor Texto do Ano. Em um ambiente familiar, a narrativa desfila os problemas e felicidades presentes na vida de pessoas comuns da classe média, representadas em instantes do dia a dia: no convívio no lar, no trabalho, durante brigas, sexo, momentos de choro e de êxtase, ao beber, rir, comer, se divertir e se descontrolar. Os vínculos afetivos e amorosos também surgem como parte das vivências cotidianas das personagens e são evidenciados tanto em processo de construção, como ameaçados de ruptura.

Não por acaso o elenco foi escolhido a partir de pessoas com vínculos tão próximos à Oliveira. Como parte do lirismo de sua obra, a construção dramática com figuras familiares interfere significativamente na expressão eloquente da intimidade com que trata as situações cotidianas. Os personagens Vieira e Cintia, por exemplo, pai e filha na trama, também o são na vida real: são Domingos de Oliveira e Maria Mariana, enquanto Telma é encarnada pela atriz Priscilla Rozenbaum, esposa do diretor. Os atores foram todos – exceto Maria Mariana – retirados do elenco da peça e interpretam os mesmos personagens no filme, como é o caso de Ricardo Kosovski e Clarice Niskier, também amigos de longa data do diretor.

4.2.3. Sinopse:

Vieira e Telma são amigos de longa data, conversam com naturalidade, sem receios, sobre as frustrações e tristezas de suas vidas. Escritor de programas da Rede Globo, Vieira teve negada a renovação de seu contrato com a emissora. À procura de um novo projeto de vida, se vê em uma encruzilhada entre seus problemas financeiros, familiares, em função da difícil relação que mantém com a filha, Cintia, e a solidão, à medida que está envelhecendo. Já Telma trabalha na iluminação do cenário do espetáculo de piadas de sua irmã, Luiza. Vive um casamento de muitos anos com Pedro, funcionário público do Estado. O longo período que viveram juntos trouxe uma instabilidade comum à vida de qualquer casal, a qual tentará ser superada com a possibilidade de terem um filho. Porém, após falsas expectativas e

tentativas falhas de engravidar para salvar o casamento, Telma vê a relação desmoronar, pois o marido começa a traí-la justamente com a filha de Vieira.

Cintia, atriz de televisão aos 23 anos, ao terminar recentemente uma relação com um rapaz mais novo que ela, tenta resolver seus problemas com o pai e estabelecer sua vida profissional como jornalista *freelancer*. Nesse meio tempo, se apaixona por Pedro, por quem se sente atraída desde adolescente, mas só o confessa quando tem a oportunidade de ficarem a sós ao entrevistá-lo para uma matéria que está escrevendo. Pedro também se apaixona por Cintia, mas prefere, por culpa e indecisão, esconder os sentimentos da esposa, com quem ainda mantém o desejo de construir uma família. O insucesso do casamento cria também ironias do acaso: Pedro acaba acidentalmente tendo um filho com Cintia.

Inconsolável após descobrir a traição e ver o marido ir embora, Telma também se abre a outras possibilidades de realização amorosa e reencontra um namorado antigo. Os encontros casuais acabam por aproximá-los e os redirecionam a novos acasos, já que Telma também engravida. Em meio a todos esses percalços, Luiza conhece o pintor Rafael, por quem se apaixona à primeira vista. A bissexualidade do companheiro provoca certo espanto por parte da irmã e cunhado de Luiza, mas não deixam de apoiar o relacionamento. Luiza e Rafael começam a namorar e, para terem certeza de que a saúde sexual de ambos está estável, se propõem a fazer um teste de HIV. O resultado causa uma reviravolta: descobrem que Rafael é soropositivo e o relacionamento, após dúvidas e sofrimentos de ambos sobre o que deveria ser feito, é rompido.

4.2.4. Análise:

São histórias baseadas em suas vivências românticas, afetivas, familiares que o cineasta reconstrói em cena, não apenas como mera reprodução, mas como um fluxo intenso de criatividade, reinvenção de acontecimentos tão comuns no dia a dia das pessoas, que permitem maior comunicabilidade e aproximação do espectador à obra. Em *Amores*, esse investimento na ficcionalização do cotidiano de Oliveira irá conferir a narrativa um caráter de transitoriedade: o filme se situa no limiar entre ficção e documentário, numa mistura de elementos que remetem à vida real (em especial, atores do convívio do cineasta que interpretam situações vividas por ele) e ao ficcional como encenação de um real recriado (o filme é também uma adaptação teatral de uma peça homônima escrita pelo diretor). Assim, o direcionamento da trama traz muito das projeções do cineasta sobre seus anseios e frustrações

fundidos ao universo ficcional, no entanto levados ao espectador de maneira porosa, incapacitando-o de distinguir as fronteiras entre os mesmos.

Percebe-se então como essa postura assumida diante do filme se beneficiará do envolvimento mais íntimo e da cumplicidade com as questões que giram em torno da narrativa, o que também se refletirá na construção do espaço fílmico. Grande parte da narrativa se desenrola em ambientes como o apartamento de Vieira (o cenário foi montado na própria casa de Oliveira) e de Telma, no bar onde Luiza trabalha e na repartição pública em que Pedro é funcionário. É nesses interiores que os personagens irão expor seus anseios, dores e alegrias, se embrenharão na resolução de seus problemas rotineiros e adensarão suas relações afetivas.

Cenas de jantares familiares, como o de Cintia com o pai após resolverem seus conflitos e irem morar juntos, ou da rotina dos casais, como o momento em que Telma e Pedro, deitados na cama lendo livros, conversam sobre os acontecimentos do dia e trocam carinhos, trazem ao cenário da casa, edificado sobre uma atmosfera de ternura e sinceridade, os momentos de intimidade familiar, em que são discutidos assuntos relativos às vivências corriqueiras dos personagens no trabalho, na vida doméstica⁵³ e no amor.

A preferência pelo espaço privado ao invés dos exteriores – raras cenas se passam nas ruas – é um dos reflexos do empenho do cineasta em mergulhar profundamente nas subjetividades de seus personagens. As interioridades domésticas são desnudadas nas transições dos personagens em cada cômodo e ganham o patamar de articuladoras das ações na narrativa. Na apresentação dos entrelaçamentos do convívio familiar, elas tornam-se mais do que um pano de fundo da *mise-en-scène*, mas espaços condutores da enunciação da complexa conduta e psique humana, principalmente no que tange os amores.

É predominantemente no teatro da casa – ou daquilo que se presta como tal – que se sucede na cena cotidiana tanto boa parte dos atos banais e comuns à maioria das pessoas (higiene, alimentação, algum trabalho e algum lazer, descanso, sono, etc.) quanto considerável proporção das experiências afetivo-emocionais por elas vivenciadas (FISCHER, 2009, p.31).

Não obstante, a família também exerce um papel central na trama, pois as vivências cotidianas que a envolve se desdobrarão nos impasses tematizados. De acordo com Fischer

⁵³ Ainda que Domingos Oliveira trate em seus filmes de questões atuais relacionadas ao amor e aos vínculos familiares no âmbito privado, no que tange as funções domésticas e à própria estrutura das relações entre os personagens no espaço da casa, percebe-se ainda a prevalência da chamada cultura patriarcal e suas influências nessa esfera. Não nos aprofundaremos, no entanto, na discussão sobre gênero, pois esta foge ao escopo da pesquisa.

(2009, p.29), “a família acomodada (ou *des*-acomodada) em seu espaço doméstico desde sempre vem se reiterando nas imagens do cinema que trata do cotidiano”. A noção de família aqui entendida se distancia do modelo de família nuclear freudiana. Trata-se, na verdade, de um complexo de emaranhamentos afetivos relacionados ao parentesco ou à afinidade, apresentados por vezes na forma de divórcios, casais que se juntaram à longa data, mas não possuem filhos, casais homossexuais ou ainda relações extraconjugais.

De acordo com Vanoye e Goliot-Lété (2002, p.55), as narrativas cinematográficas são produtos culturais que extraem elementos condizentes ao contexto em que foram produzidos, portanto carregam “um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve”. Sendo assim, em *Amores* as representações trazem fortes indícios das mudanças nas configurações de família emancipadas pelas transformações culturais em fins do século XX, em que instituições tradicionais como a de ordem familiar e matrimonial vêm-se desintegradas, enquanto, por outro lado, ainda se mantém uma moral regente dos comportamentos, atuante na valorização dos núcleos familiares tradicionais e dos relacionamentos monogâmicos e heteroafetivos.

Isento desse moralismo que sentencia as relações aos postulados hegemônicos, o filme de Domingos Oliveira, ao evidenciar as diferentes possibilidades de vínculos afetivos, o faz sem julgamentos, pois essas representações reafirmam a liberdade de viver e as imperfeições das trajetórias dos indivíduos. Vieira, por exemplo, não mora com a filha Cintia e é separado da esposa, que nem aparece no filme. Retoma a vivência com a filha em sua casa após se entenderem, o que não dura muito, pois descobre que ela engravidou do marido de sua melhor amiga e a vê partir. Pedro mantém uma relação extraconjugal com Cintia, até que Telma descobre e os dois se separam. Outros laços complexos também se colocam em evidência. Luiza namora Rafael, um pintor bissexual que acredita ser o amor de sua vida. Quando descobre que o companheiro é portador do vírus HIV, fica indecisa entre viver seu amor, sabendo dos riscos que corre, ou abandoná-lo.

Tendo em vista a percepção do cotidiano a partir das teias afetivas que se interagem e se conformam nas estruturas dos modos de existência no dia a dia, as sequências escolhidas para a análise foram justamente aquelas que potencializam a enunciação desse olhar sobre o cotidiano, pois procuram abarcar as práticas ordinárias junto à experiência dos afetos. Nesses segmentos, o cotidiano pulsa para além dos atos reproduzidos, assumindo-se como espaço de abertura para as pequenas transformações e inovações do dia a dia.

A seleção de sequências que recortam, em especial, as intimidades inseridas no ambiente da casa, está relacionada à procura pelo cotidiano privado, em que se desvelam com

maior amplitude as relações afetivas familiares e amorosas. Esses segmentos tematizam os “modos de fazer” cotidianos não só por aquilo que perpassa sua regularidade, mas por suas pequenas disjunturas e reordenamentos que sublinham a dicotomia da existência humana – os indivíduos em *Amores* estão sempre divididos entre a renovação do amor e a desistência para se legarem à melancolia.

São pedaços do filme em que as imagens fazem sobressaltar esses emaranhados do dia a dia, ilustrados por ações costumeiras que envolvem maior intimidade, como os diálogos entre pai e filha, as relações sexuais, os jantares nos lares, o preparo com carinho de uma refeição, o compartilhamento de leituras entre marido e mulher antes de dormir. Por tais práticas estarem relacionadas a momentos de construção/desestruturação dos afetos, buscamos a conexão das análises com imagens que expressassem melhor as principais linhas de manutenção afetiva na narrativa: entre pai e filha, entre amigos, entre marido e mulher e entre irmãs.

a) Sequência 01 – Duração: 03’07”

Resumo da sequência

Na sala de casa, Telma e Pedro tentam concretizar um momento íntimo, mas o casal perde o desejo. Os dois se questionam sobre as falhas na tentativa de engravidar e a vontade de seguir com o objetivo.

1-3



4-6



7-9



10-11



Duas taças de champanhe ocupam o quadro, além de garrafas ao fundo (fig.1). A trilha sonora em piano acompanha a cena desde o início. Em *off*, Pedro pede para a esposa tirar o vestido. Ruídos de beijos e respirações ofegantes constroem no imaginário do espectador a cena de um casal tendo relações sexuais. A câmera faz uma panorâmica para a esquerda, também subindo, até enquadrar Pedro e Telma em meio primeiro plano, se agarrando e se beijando intensamente. O fervor e sensualidade do momento são também transmitidos pela câmera trêmula, cujos movimentos buscam reenquadrar as personagens, à medida que seus corpos se movem agilmente e falam coisas sensuais um para o outro.

Ao mesmo tempo, a música intervém como ponto de amparo para criação da atmosfera sensível da cena. Martin sublima que a banda sonora pode ser empregada como “contraponto psicológico, tendo em vista fornecer ao espectador um elemento útil para a compreensão da tonalidade humana do episódio” (2005, p.158) ou ainda para “reforçar ponderosamente a importância e a densidade de um momento ou de um acto, considerando-lhe uma dimensão lírica que ela é especificamente capaz de engendrar” (2005, p.159). Ainda assim, por mais que a cena traga o momento do cotidiano mais íntimo de um casal, tanto a trilha sonora como a iluminação, apesar de operarem para agregar ternura à cena, deixam de potencializar a dimensão de fetiche na imagem em função do erotismo: a escuridão predominante no plano retira dos corpos a sensualidade latente.

A sexualidade, como manifestação que envolve a esfera privada, ganha um espaço marcante na cena como parte das práticas que se inserem cotidianamente na vida de um casal, momento que implica a partilha de intimidades e o amparo dos afetos. Na sequência, os personagens refletem, por meio do hábito mantido por eles ao longo de suas vidas conjugais, sobre seus desejos e inquietações, advindos da própria rotina. Portanto, em meio aos interiores domésticos, observamos os relacionamentos afetivos em estado de transição entre a degradação e renegociação dos sentimentos construídos no convívio diário. As intempéries que integram o dia a dia a dois são problematizadas por suas dualidades, ao invés de serem representadas com ênfase somente no que há de extraordinário nessas atribulações. Os códigos fílmicos vão ajudar a reconstruir tal ambiguidade nas imagens de ações cotidianas dos personagens, ilustradas pelas relações amorosas edificadas nesse espaço.

Há um corte para uma câmera alta, com um enquadramento mais aberto, agora em plano conjunto (fig.2), que visa espacializar a cena ao deixar em evidência os elementos que compõe o ambiente (sofá, tapete, plantas, luminárias, porta e janela ao fundo). Esse plano visa ainda caracterizar o ponto de vista peculiar da instância narrativa, sob um ângulo que relembra os dispositivos de vigilância, que capta escondido a ação ali representada, sem, contudo, a textura de imagem que remete ao mesmo. Ainda assim, o ponto de observação privilegiado da cena enfatiza a posição do espectador de testemunha da imagem, como se o cotidiano dos personagens se desenrolasse ali para a observação do espectador.

Identifica-se a partir dessa caracterização que o espaço onde ocorre a ação é a sala da casa dos dois. A sala é aqui tomada como ambiente representativo de toda a casa, já que é o local de chegada do espaço público para o doméstico e de maior socialização dentre outros do ambiente doméstico. Compartilhando do pensamento de Bachelard (1978, p.196), quando diz que “a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser íntimo”, observamos no plano que a casa, local de onde se desenrolam os momentos mais íntimos de um casal, terá a função de delinear toda a complexidade emocional dos personagens, significando na construção cênica as instabilidades que remontam a vida a dois e que instituem o desejo de renovação do cotidiano.

Sem recorrer aos planos movimentados, prevaletentes durante todo o resto da sequência, nesse momento o plano fixo torna mais perceptível a composição do espaço, que coloca em relevo nuances da relação de intimidade das personagens. Um dos elementos da cena, o tapete no qual Telma e Pedro se encontram deitados, possui a cor branca, a qual simboliza o equilíbrio, até então mantido pelo casal - a própria posição diagonal do casal no tapete traz essa ideia -, mas também frieza, sentimento que irá se infiltrar na relação.

Já a iluminação é construída a partir de uma fonte de luz que entra no quadro pela janela da casa, na borda superior, além da luz emitida pelas luminárias que estão ao lado do sofá e da porta, nas bordas laterais superiores. A utilização somente dessas fontes deixa a cena pouco iluminada e prioriza o contraste, o que contribui para elaborar a atmosfera de intimidade em função da ação das personagens. As sombras marcadas da cadeira e da janela se projetam no chão e cercam as personagens com penumbra. Tal composição, além de tentar tornar envolvente a relação íntima, geralmente consumada no escurinho do quarto, obscurece os personagens e deixa implícita a angústia enfrentada por Telma e Pedro.

Por sua vez, as luzes suaves que se refletem nos personagens e no ambiente deixam uma coloração levemente azul e imprime também a noção de frieza. São elementos que denotam nas tessituras fílmicas a ideia da casa como espaço cotidiano da manutenção dos

afetos, à medida que agregam à narrativa esses nuances entre a estabilidade/dissolução afetiva na intimidade mantida por ambos.

A extensão assumida pelo ponto de vista da câmera, antes em *close-up*, também instala o distanciamento emocional: apesar da existência do fundo sonoro, a mecanicidade do ato sexual, pontuado pelos diálogos do casal, rompe com a imersão emotiva antes sinalizada na cena, quebrando assim com a possibilidade de potencialização das intensidades imagéticas. Deitado ao tapete, o casal, cheio de euforia, mesmo durante suas relações íntimas, demonstra estar em dissintonia de pensamentos. De um lado, Pedro se mostra apressado, de outro Telma tenta acalmá-lo:

Pedro: Abre as pernas

Telma: Vamo brincar mais um pouquinho.

Pedro: Não precisa, Telma. Pra quê?

Telma: Vamo tomar uma champanhe antes.

Assim, Domingos Oliveira joga na narrativa com essas estratégias de imersão pelos excessos para depois retirar o espectador da afetação, recriando com os códigos essa ambiguidade das relações afetivas dos personagens, que tentam se aproximar pelas práticas mais íntimas, mas não conseguem, pois estão longe emocionalmente um do outro. Os dois se remexem ao chão da sala, até que Pedro, esbaforido fica quieto. Um corte é feito para o casal visto em primeiro plano deitado ao chão, com Pedro em cima de Telma (fig.3). Combinado ao corte da câmera, o fim do fundo musical marca a quebra de clima do casal. A aproximação da câmera nos cônjuges assinala a própria tentativa de sintonia dos personagens. Entretanto, a escuridão sobre o plano, em especial no rosto de Telma e Pedro, imprime novamente a sensação de agonia que os circunda. Pedro reconhece sua ansiedade:

Pedro: Você tem razão. Eu tô apressado né... tô com pressa. Desculpa..

Telma o segura antes que ele se levante e faz uma nova tentativa de revigorar o desejo dos dois.

Telma: Vem, Pedro. A gente bebe depois, vem.

Os dois voltam a se beijar calorosamente. Durante esses pequenos gestos amorosos capturados pela câmera, com os quais os personagens tentam retomar o desejo, abrem-se então lacunas para a manutenção afetiva que sinalizam a tentativa de reestabelecer a harmonia na vida comum do casal. No entanto, na fala de Pedro fica evidente a perda da paixão do casal, como se o tempo tivesse a apagado:

Pedro: Telma será que eu não sei mais te beijar como antes. É assim é...

O casal troca vários beijos furiosos e Pedro tenta satisfazer a esposa com sexo oral, mas ela o impede e continuam se beijando. Porém mais uma vez ato sexual não é concretizado. Pedro fica estático como se tivesse passado o desejo pela esposa e se afasta de Telma, assim como a câmera, que a deixa fora de campo e enfatiza com o movimento o distanciamento do casal. Observa-se, assim, como o cotidiano é construído na sequência sustentado sobre o momento em que o amor, como manifestação afetiva, se encontra no fosso entre a estabilidade, nas tentativas de aproximação de Telma e Pedro, e o rompimento, pela distância existente os dois. Como condição essencial ao indivíduo ordinário, a ambivalência dos sentimentos, que lança os sujeitos aos embates ordinários com o mundo, impregna a imagem, sem que, no entanto sejam expostas ao espectador pelas intensidades imagéticas.

Fazendo-se valer a necessidade de olhar esses enfrentamentos cotidianos com maior sensibilidade, sem deixar escapá-los o que há de profundo, a montagem se desacelera, abrindo mão dos cortes frenéticos durante grande parte da sequência. A imagem ainda se constrói pelo uso preferencial de planos bidimensionais do casal, sem que sejam necessários os impactos drásticos provocados pela recorrência ao campo/contracampo para se extrair a ligação afetiva e o desconforto existente entre Telma e Pedro. A própria instabilidade da câmera se encarrega de construir visualmente o deslize emocional dos personagens, o que se alia aos diálogos mais profundos em que revelam suas vicissitudes:

Pedro: Telma, não tá dando não hein... olha, não tá dando. Vamos mais devagar que vai dar certo.

Telma: A culpa é minha, Pedro.

Pedro: Não, é minha.

Telma: Eu é que ando completamente sem tesão, essa é que é a verdade.

Pedro: Não, sou eu que ando sem o menor tesão.

Telma: Às vezes eu penso em desistir desse filho.

Pedro: Desistir, nunca!

Telma: Será que é isso mesmo, Pedro? Será que a gente realmente quer esse filho? Porque chega perto do período fértil e é essa angústia. Eu não entendo, você entende?

A motivação de toda a ansiedade dos gestos anteriores das personagens é justificada em suas confissões mais íntimas, em que expressam já terem tentado outras vezes terem um filho. Apesar da utilização do *close* durante a conversa (fig.4), como recurso que isola a captura das personagens a partir do foco em suas expressões, o plano não se encontra fixo, mas se desestabiliza pela inquietação da câmera, que faz pequenos movimentos e desenquadra os personagens. Essa construção do plano expressa a própria instabilidade subjetiva dos

mesmos, pressionados e desolados pelo desejo inalcançado de terem um filho, decisão que, segundo Pedro, foi feita tarde. A iluminação dessa vez cria sombras marcadas e reflete a luz azulada, indicativa da tristeza com a irrealização.

De modo a circunscrever na imagem essas contradições que marcam os indivíduos ordinários na imersão cotidiana, as expectativas e insucessos do casal na iniciativa de terem um filho são significados em recursos como o corte em 180° nos planos bidimensionais, em que a câmera inverte a posição em relação aos personagens (fig.5 e 6). Assim, a inversão do plano explora na linguagem fílmica as dialéticas das relações afetivas, que perpassam momentos de estabilidade, mas também de dificuldades, o que insere no cotidiano a necessidade de ser reinventado. Durante as tentativas de envolvimento sexual (fig.7), a câmera ganha maior mobilidade e restaura a intensidade da ação. Já nos momentos em que se anuncia o esfriamento da relação, a câmera instável se mobiliza com maior suavidade. O olhar da câmera, colada aos corpos dos personagens, abrange, assim, essas inconstâncias dos modos de viver ordinários.

Em outro momento da sequência, quando Pedro finalmente admite sua incapacidade de se aproximar intimamente de Telma, esses contrastes reveladores do cotidiano em desnível se maquam com mais clareza às construções visuais. A câmera acompanha Pedro a se juntar à Telma depois da expectativa fracassada de realização do sexo, com a expressão desanimada, evidente com o rápido *zoom* feito pela câmera (fig.8). Outra vez a utilização da luz azulada que entra pelo quadro e reflete nas personagens remonta a ideia de esfriamento da relação. Ainda embebida pela excitação do momento, observamos a câmera trêmula ao momento em que Pedro compartilha com Telma sua decepção:

Pedro: Telma, não tá dando não, Telma. Desvirada. Você me desculpa... Deprimente, hein.

Telma: A champanhe... tá fora do balde.

A fala de Telma e seu olhar, que se dirige para fora do campo à esquerda, indicam o próximo corte seco para a imagem dos copos de champanhe ao lado da foto do casal feliz (fig.9 e 10). O recurso, conhecido como *raccord* de olhar (JULLIER, 2002), liga os dois planos semanticamente a partir do direcionamento do olhar da personagem ao objeto (a garrafa de champanhe). A combinação das duas imagens vem construir um novo contraponto no segmento: o champanhe, que simboliza a comemoração, e a foto com as personagens contentes instituem uma dialética com a situação de angústia por elas experimentada. Outra sinalização de contrariedade é expressa por Pedro, quando diz que a champanhe está quente. O inverso do que ocorre com a relação com a esposa, que passa por um esfriamento.

Esse jogo de inversões, o qual explora as dicotomias das relações afetivas no âmbito cotidiano, também afeta o enquadramento, que faz corte em 180° e deixa uma última vez os personagens de costas (fig.11). Na composição do plano, a iluminação recai diretamente ao rosto de Telma, o oposto do que ocorre com Pedro, cujo rosto está na penumbra. Para reforçar essa figura paradoxal, ainda é possível observar no plano o reflexo de luz que percorre a parede na diagonal, deixando iluminado somente o lado direito do quadro, onde se encontra Telma. Toda essa construção imagética produz efeitos que induzem a ideia tanto do desejo de rebalancear o amor, como de cisão: o casamento está aos poucos se rompendo.

Para Oricchio (2003), a forma particular como Oliveira constrói a visualidade fílmica, colabora na expressão semântica de sua obra, especialmente no que diz respeito à compreensão do comportamento amoroso na contemporaneidade. Por isso, acredita, “a instabilidade dos relacionamentos está lá, no jeito como a câmera registra os pequenos dramas e as pequenas alegrias de cada um dos personagens” (ORICCHIO, 2003, p.83). Dessa forma, os códigos fílmicos vão operar, de forma simbólica, para externar a complexidade subjetiva dos personagens, confrontados por suas crises individuais que perpassam as vivências cotidianas.

Assim como o casal, a câmera se tranquiliza e abre espaço para que a dramaticidade fique por conta dos gestos refreados e diálogo de Telma e Pedro:

Pedro: Te amo muito.

Telma: Eu também te amo, mas e daí?

Apesar de a fala de Telma deixar implícito que somente o amor não basta para que eles consigam recuperar o casamento, são os gestos de carinho espontâneos dos personagens que reacendem o desejo sexual na cena. A entrada do mesmo fundo musical do início da sequência insere novamente afetividade à situação. Dessa vez, os dois se beijam mais suavemente e deixam de se submeter à pressão de seus anseios. A espontaneidade e delicadeza dos gestos do casal faz com que eles entrem em sintonia e consigam, enfim, não forçar seus sentimentos, mas sentir o desejo surgindo aos poucos. Sensação que se transpassará à câmera, agora mais leve e menos agitada, diferentemente dos planos anteriores.

Ao construir a situação, a sequência evidencia circunstâncias comuns que se desenrolam na vida de casais: as crises que perpassam os casamentos de longa data e a tentativa de mascarar o problema com o desejo de conceber um filho. Diante da fadiga do cotidiano conjugal, impõe-se a necessidade de transformação das vivências para que a relação se reinvente. A angústia e frustração do casal então, sentimentos que tematizam a sequência,

são dados como pertencentes ao fluxo do cotidiano, assim como a busca por superar as problemáticas.

Apoiado sobre um olhar mais sensível às relações afetivas, representadas sem reviravoltas espetaculares ou embates épicos, Domingos Oliveira aponta as lentes de sua câmera instável para essas pequenas aflições que participam da vida ordinária de um casal, deixando-as invadir aos poucos a *mise-en-scène*, mas também as significando nos elementos cinematográficos. Assim, ao capturar esses instantes miúdos, em que os gestos e emoções dos personagens se fazem cambaleantes entre a restauração e a dissolução, os códigos fílmicos corroboram para delinear essa característica do cotidiano como espaço da ambivalência, da abertura para a transformação, em que as relações afetivas também tomam partido dessa concepção.

A movimentação da câmera, instável em grande parte da cena, além de substituir os cortes excessivos na cena íntima, com a inserção ainda de alguns planos mais duradouros, elabora na imagem as instabilidades dos amores compartilhados no convívio cotidiano. Assim, a câmera acompanha o fervor da “coreografia” dos personagens durante o ato sexual, mas também denota na imagem a angústia individual dos mesmos.

b) Sequência 02 – Duração: 4’08’’

Resumo da sequência

Após discussão entre Vieira e sua filha, Cintia, ela retorna ao apartamento do pai para fazerem as pazes e decide ir morar com ele. Os dois conversam sobre os relacionamentos amorosos de Cintia e a carreira profissional de Vieira. A filha prepara um jantar de reconciliação para o pai.

1-3



4-6





Na seguinte sequência, a narrativa explora o cotidiano em seus enlaces afetivos, no qual os personagens, lançados em suas pequenas ações ordinárias no universo doméstico (o repouso no sofá, a arrumação da mesa de jantar, o preparo e realização da refeição em família), fortalecem seus vínculos afetivos por meio do diálogo. O conflito se atenua em função da manutenção do amor entre pai e filha e, por isso, na ação, mesmo que o inusitado esteja presente pelo aparecimento inesperado de Cintia na casa do pai, a situação se centra na convivência em família, na reconfiguração dos afetos resultantes da construção cotidiana.

O segmento tem início com um plano de longa duração. A prevalência da montagem menos fragmentada, com planos longos, demarca mais fortemente a presença do cotidiano na experiência dos personagens, ao dar maior abertura para que os corpos possam ser observados atrelados aos fazeres prosaicos e ao próprio espaço como enunciador dessas ações que designam a vida comum. Além disso, essa opção na qual investe o cineasta descontrói o excesso de fraturas contidas na montagem de filmes que buscam espetacularizar o cotidiano pelos choques imagéticos.

A câmera em plano médio, posicionada atrás de uma mesa (vemos um pedaço dela na borda inferior do quadro), observa Vieira entrando em seu apartamento com uma maleta à mão, como se acabasse de chegar do trabalho (fig.1). Essa câmera móvel, que persegue o personagem em seus trajetos pela casa, se faz presente como testemunha da ação, mas não oferece tudo à visão do espectador: a relação de afeto que se demonstrará entre Vieira e Cintia é estabelecida para além das bordas do quadro. Livros nas estantes e quadros afixados na

parede caracterizam as primeiras impressões da sala de estar e demonstram a intelectualidade do morador da residência.

A iluminação, vinda do lado de fora, passa pela janela de forma a emoldurar uma sombra forte da personagem sobre a porta. Também ao optar pela escolha da luz ambiente, a qual deixa os personagens obscurecidos em meio aos enquadramentos, ao invés de realçar a presença de corpos estonteantes como cultivo às estratégias de excesso de um cinema que valoriza o espetacular, devolve aos corpos ofuscados ao espaço, diluídos na imagem. Por outro lado, a luz em cena, segundo Jullier e Marie (2009), é elemento que pode ser trabalhado para a construção psicológica das personagens.

A própria direção da luz pode apoiar a história, em virtude das conotações ligadas em certa tradição histórica aos conceitos de sombra e luz (o reino das sombras em oposição ao conhecimento platoniano, por exemplo). Além da direção na qual ela cai, a própria quantidade de luz que cai sobre o sujeito pode enriquecer um retrato psicológico” (JULLIER e MARIE, 2009, p.38).

Sendo assim, a sombra criada ao isolar o contorno de Vieira na parede faz alusão à sua solidão e crise existencial: ele mora sozinho, está brigado com a filha, encontra-se ameaçado de perder seu emprego de longos anos e chegou à meia idade, tendo dúvidas do que fará de sua vida adiante. A câmera faz um leve movimento para cima e uma panorâmica para a esquerda para acompanhar o andar de Vieira na sala, esbaforido de cansaço. Por meio desse movimento, temos um apanhado geral do ambiente da casa, situando-a assim como importante figura na tomada da cena cotidiana.

Ao chegar perto de um sofá, Vieira larga a pasta de sua mão de qualquer jeito e se senta, já ligando a secretária eletrônica (fig.2). A maneira como deixa suas coisas e se senta apressadamente demonstra o alívio do personagem ao chegar a sua casa, já que a mesma representa espaço de conforto, de aconchego. Tanto a elaboração do espaço narrativo no ambiente doméstico, como o comportamento do personagem na encenação, que ao adentrar a casa após um período cansativo na rua se senta ao sofá para descansar, colaboram na construção da ideia de cotidianidade na cena. Trata-se de ações comuns do dia a dia registradas com espontaneidade: não há nada de extraordinário que desmantela completamente a experiência do personagem com o espaço.

Por ser o local onde são vividas as experiências mais íntimas do cotidiano, a calmaria da casa (esfera privada) se contrapõe no momento às tensões do cotidiano na rua (esfera pública), já que é onde o personagem consegue finalmente relaxar. Apesar desse contraponto, em *Amores* há um deslocamento da concepção do privado: como já constatado na sequência

anterior, a casa também concentra o embate o qual incitará pequenas reestruturações na vida cotidiana. Isso porque o espaço remonta a complexidade dos próprios personagens que nele habita, os quais se apresentam na narrativa sobre uma ótica mais humanista, com todas as suas contradições. Essa imagem dialética se apresentará durante a sequência.

Ainda na continuação do plano, Vieira encontra-se sentado no sofá, ao canto esquerdo da tela. Praticamente ao centro do quadro vemos um grande espelho, que reflete a imagem do sofá. Do ponto onde a câmera observa a cena, a imagem de Vieira se faz ausente no espelho: ele encontra-se vazio, como o personagem. A composição, que ainda valoriza no enquadramento certo desequilíbrio na distribuição das massas, o que provoca um vazio no quadro, enfatiza novamente a solidão dele.

Até então, a cena é invadida apenas por ruídos provocados pela porta se fechando, as chaves e pelos sapatos de Vieira ao andar. Ao ligar a secretária eletrônica, ocorre não só uma perturbação sonora, mas a perturbação psicológica do próprio personagem. A mensagem ouvida é justamente referente ao seu trabalho. Ainda no mesmo plano, Vieira, preocupado com o assunto, se levanta inquieto, retornando o percurso que havia feito até que é atraído pela próxima mensagem. A voz que se ouve é a de Cintia, que pede perdão ao pai e deseja encontrá-lo para fazer-lhe uma proposta.

Desta vez, sua imagem é projetada no espelho, assim como sua sombra na parede (fig.3). Ainda que a solidão da personagem prevaleça, como revela a aparição da sombra, seu reflexo no espelho traz à tona o reencontro consigo mesmo diante da possibilidade de reconciliação com a filha. Traça-se assim um aspecto da dialética do espaço que traduz a própria ambivalência do ser humano em suas vivências cotidianas.

Ao fim da mensagem, Vieira se vira como se tivesse escutado um barulho. A câmera mais uma vez faz uma panorâmica para a direita a procura do que Vieira vê. Cintia aparece na sala parada de frente ao corredor que liga o cômodo à cozinha (fig.4). Percebe-se que ela já estava na casa há algum tempo pela própria vestimenta mais caseira – ela está de chinelos – e pelo forro de mesa em sua mão, mas também por sua fala, que indica que ela estava fazendo o jantar:

Cintia: Preparei um arroz colorido pra gente com umas castanhas deliciosas que eu comprei.

Ela imediatamente liga a luminária que irá clarear a casa e segue para forrar a mesa. A presença de Cintia e o ato de iluminar o local cria assim uma metáfora na narrativa: ela apareceria para acabar com a solidão de Vieira, lançando luzes às sombras que conotam o isolamento do pai. A voz de Vieira em *off* demonstra o alívio no reencontro com a filha:

Vieira: Que bom minha filha que você veio me procurar. Porque eu não ia poder. Na bofetada, Cintia, a gente não tinha chegado nunca.

Cintia: Pelo menos foi um a um.

Por trás de Cintia, quando ela caminha até a mesa, todo um ambiente doméstico é construído a partir dos próprios objetos colocados em cena, como o piano pelo o qual ela passa quando faz seu trajeto para a mesa ou o retrato antigo de pai e filha dependurado na parede próximo à mesa de jantar, que se refere a um registro extradiegético. Coincidentemente, os personagens são interpretados por pai e filha na vida real: são Domingos Oliveira e Maria Mariana. A existência de um vínculo afetivo das personagens fora da diegese – o mesmo ocorre com Telma, interpretada por Priscilla Rozenbaum, esposa do diretor, e os demais personagens, todos amigos do cineasta – faz com que os atores compartilhem de maior familiaridade e espontaneidade durante a encenação. Logo, entende-se a intenção do filme de construir os vínculos entre ficcional e real pela auto-*mise-en-scène*, trazendo as vivências cotidianas dos atores para a construção de seus próprios personagens. Também a utilização do registro de família contribui para borrar as fronteiras entre os dois universos, efeito que Oliveira trabalha com recorrência em suas obras.

Na figura 5, Cintia, posicionada de frente à mesa, é envolta pela luz da luminária que se encontra ao alto de sua cabeça, a qual cria sob ela uma espécie de aura. Mais um indicativo de que a moça retorna a casa para deixar a vida de Vieira mais radiante, como um anjo que traz a paz ao lar, ou seja, é pela iniciativa de Cintia que a relação entre pai e filha será renovada. Envolvendo-a em meio a seus afazeres, a metáfora provocada pela luz também estabelece esse vínculo entre cotidiano e manutenção dos afetos. As panorâmicas vão ilustrar tanto os vínculos afetivos, como a distância entre Cintia e Cabral (fig.6), que retruca à filha:

Vieira: Foi dois a um. O pai gosta mais das filhas do que as filhas gostam dos pais. E pronto é isso... é isso?

Cintia: Não, não é isso. Você que gosta demais. Eu que sou um ego só, pai.

O diálogo continua com um corte seco, que encerra o plano longo para mostrar Cintia cozinhando, com câmera em *close*. A ação rotineira é somada a um momento de cumplicidade entre os familiares, que tentam se reconciliar com a confissão de seus erros. Cintia se redime:

Cintia: Eu sou vaidosa, sou egoísta. Quando estou com um problema não penso em mais ninguém.

Durante a redenção da personagem, ela lança um breve olhar para a câmera (fig.7), que assume então o ponto de vista de Vieira, para quem ela fala. Por meio dessa câmera subjetiva (JULLIER; MARIE, 2009) o espectador torna-se assim tão testemunha das palavras

de Cintia, ao ser endereçado diretamente pelo olhar da personagem, quanto Vieira o é. Esse artifício colabora na construção de uma narrativa mais intimista e pontua essa intimidade aos afazeres rotineiros da personagem.

Uma breve elipse de tempo, com um *jump cut*, adianta a ação de Cintia na cozinha para mostrá-la já levando para a mesa os pratos, talheres e o molho que será servido com a refeição (fig.8), o que evidencia rapidamente a descontinuidade das imagens, de modo que o artifício da montagem seja desmascarado – novamente faz-se a mostra um breve ponto de conexão entre ficção e o cotidiano da vida real. Tem início um novo plano de longa duração, no qual a ausência de choques imagéticos causados por uma decupagem acelerada deixa à vista o cotidiano a se construir diante das lentes do diretor, dispensando assim a intenção de espetacularizar a cena. Nesse momento, os personagens falam sobre suas imperfeições, mostrando seu caráter comum:

Cintia: Você repetiu durante tantos anos que eu sou maravilhosa que eu acreditei. Agora tá impossível de suportar.

Vieira: Quê isso Cintia, as meninas da sua idade são assim mesmo...

Vieira se corrige ansiosamente ao ver o aborrecimento da filha com o tratamento infantilizado a ela dado e também tenta se desculpar pela briga anterior que teve com a filha em função do namorado dela:

Vieira: Perdão, as mulheres da sua idade são assim mesmo. Com amor então elas enlouquecem. E está certo que seja assim, é assim que o resto foi conquistado. Eu é que não devia ter falado mal do seu Olavinho. O seu Olavinho é um jovem bom como os outros.

Em meio à tentativa de desculpas de Vieira, que cerca a filha para se aproximar dela, a cena ganha maior movimentação tanto de câmera como da ação em função da própria tensão do diálogo. Cintia segue de um lado para o outro para pegar na cozinha os demais itens que irão compor a mesa de jantar e organizá-los. Da mesma forma, os deslocamentos pelo espaço tornam mais visíveis os elos entre personagens, espaço e cotidiano, ressaltando a repetitividade das ações de Cintia. A ação de Cintia, praticamente mecânica, é diluída no espaço diante do diálogo dos personagens. Logo o espectador entende o motivo da carga de agitação que envolve o segmento:

Cintia: De bom rapaz ele não tem nada. É um bom filho da puta isso sim. Eu que sou uma tarada, com 23 anos fico namorando um garotinho de 19.

A câmera, antes enquadrada em Vieira e Cintia, faz uma panorâmica para a direita e mostra somente ela durante a fala. O foco estritamente em Cintia vem reafirmar seu ego (fig.9). A moça está chateada com o ex-namorado que a traiu com uma “starlete” em seu

próprio apartamento. Nervosa com a situação, ela senta-se a uma cadeira para contar ao pai seu drama, ao mesmo tempo em que ouvimos os comentários dele em *off*. Vieira tenta acalmá-la e reaparece no quadro agachado para abraçá-la, mas ela não deixa que ele assuma seu papel de pai, o qual apoia e conforta a filha. Pelo contrário, Cintia sai rapidamente do enquadramento (fig.10) seguida pouco depois pela câmera, indo novamente rumo à cozinha.

Com a evasão dela, torna-se evidente a desarmonia ainda existente entre os dois, mas aos poucos superada com o diálogo. O fato dos personagens se situarem nessa linha tênue entre suas diversas polarizações – o que constatamos nesse caso pelo desejo de se reconciliarem e, ao mesmo tempo, pela tentativa de fuga na aproximação por parte de Cintia – reafirma as feições ordinárias dos mesmos, não somente por estarem imersos na vida corriqueira, mas por carregarem uma marca mais humana. Por isso, não se encontram cercados pelo determinismo com o qual as narrativas hegemônicas comumente constroem seus personagens.

Já sentada à mesa da sala, as tremidas e o movimento menos rígido da câmera na tentativa de observar Cintia em *close* (fig.11), sem que se recorra ao recurso do *zoom*, deixa mais evidente a utilização da câmera na mão na sequência, a qual proporciona maior liberdade nos movimentos e traz a impressão de um registro amador, como de um vídeo caseiro. Essa preferência estética do diretor por imagens elaboradas com uma câmera mais solta também é fundamental para internalizar na narrativa a abordagem cotidiana por ele valorizada e para inserir o olhar do próprio espectador como testemunha participante da ação.

Penkala (2009) categoriza certos olhares construídos em imagens que demarcam um registro mais documental no cinema brasileiro e que provocam um sentido de real não só nos documentários, mas nas narrativas ficcionais. A autora descreve os movimentos instáveis e tremores de câmera, resultantes da utilização do equipamento na mão, como elementos que denotam a simulação de um registro documental nos filmes. Segundo ela,

Imagens produzidas com a câmera na mão normalmente possuem algum nível de instabilidade, não necessariamente produzindo o sentido de risco de vida, mas sugerindo um tipo de captação e registro mais íntimo, subjetivo ou amador, como quando se produz um vídeo caseiro familiar ou se flagra um evento inesperado (PENKALA, 2009).

Além da filmagem em 16 mm, as aproximações com a linguagem do vídeo são sugeridas nesses movimentos que impelem a construção da matéria fílmica sobre seu caráter mais pessoal, o que legitima na própria estética a relação dos personagens e espaço com as

intimidades da vida cotidiana. Toda a baliza realizada pela câmara para se aproximar de Cintia prepara o espectador para assistir a sua proposta:

Cintia: Sabe o que é.... é que eu tava querendo voltar a morar aqui por uns tempos...

O campo/contracampo no rosto de Vieira e depois de Cintia (fig.12 e 13) demonstra a alegria de ambas as partes com a proposta. A utilização do *close* em ambos vem marcar também a reaproximação e a intimidade que se restaura entre eles. Cintia continua em *off*, enquanto acompanhamos a expressão de satisfação de Vieira:

Cintia: Que aí eu alugo meu apartamento, fico mais calma de grana, vou poder ler umas coisas, estudar, procurar umas reportagens *free* para vender, porque é isso que eu gosto de fazer, jornalismo.

Vieira: Bom minha filha se você quer, minha casa é tua e sempre foi tua.

A partir de então a relação entre eles é finalmente reatada. Por isso, os cortes da sequência são deixados de lado para ter início um novo plano longo. O espectador é convidado assim a acompanhar uma cena de cotidiano em família, na qual se visualiza Cintia à mesa servindo-se e, com a voz em *off*, ouve-se Vieira a relatar suas atividades do dia em busca de um espaço para montar um centro cultural. Cintia incentiva carinhosamente a iniciativa do pai, o que realça o reestabelecimento do afeto parental.

Cintia: Que bom paizinho, isso vai te deixar super animado.

Essa estabilidade reconquistada entre eles se convergirá também nos movimentos de câmara, agora mais suaves e lentos, além da captura no enquadramento da imagem dos dois, com a circulação da câmara, o que metaforiza o desejo de presença de Vieira na vida da filha (fig.14). O entrosamento e a espontaneidade de ambos ratificam o forte vínculo mantido por eles e agregam toda uma afetuosidade à encenação. Eles conversam descontraidamente, brincam, riem de banalidades, contam seus planos, retomando a normalidade de um jantar em família no dia a dia. Agrega ainda importante valor de cotidianidade ao evento a própria imagem dos personagens sentados à mesa de jantar com todos os itens postos, costume que permeia a vida comum.

Durante o bate-papo, Vieira fala brevemente que visitou o amigo Pedro para ver se conseguia com o Ministério Público um local para dar suas aulas. Cintia, que há muitos anos não o vê, fica interessada em saber o que ele faz da vida, interesse que anuncia um possível encontro dos dois ao longo da narrativa. Para explicá-la, o pai não poupa brincadeiras, as quais na verdade são inseridas no diálogo como uma crítica do próprio diretor à ineficiência do Estado no desempenho de suas funções:

Cintia: O Pedro, marido da Telma, trabalha no Estado? Tem tanto tempo que não vejo o Pedro.

Vieira: Tá você, não sabia não? Ele é alto funcionário público. Ele é procurador geral do Estado. Eu também não sabia o que era, mas lá me explicaram. É um bando de caras que o Estado bota lá para dizer não, para ficar explicando para as pessoas o dia inteiro porque que não pode fazer as coisas.

Ao mesmo tempo em que serve o prato do pai, Cintia ri do comentário e se interessa pelo assunto, pois pretende vender uma matéria sobre profissões extremas. Apesar de não tomar o foco da narrativa, essas pequenas críticas deixadas pelo cineasta carregam o ranço da classe artística com a incompetência do papel do Estado e seu descaso com os sujeitos sociais no país em fins da década de 1990⁵⁴. Além da presença ínfima de diálogos mais politizados, retratados, no entanto, de forma humorada, Domingos Oliveira ressalta, com a inserção de falas espontâneas na dramatização, as condutas comuns e destaca o que há de ordinário em seus personagens. Um exemplo pode ser visto quando Cintia, já nos minutos finais da sequência, oferece ao pai um complemento ao prato por ela preparado:

Cintia: Quer molho pai?

Vieira: Acho que não. Espera aí, deixa eu provar... hmm... Cintia, como você faz bem esse arroz colorido. É impressionante como ficam bem distribuídas as passinhas no prato.

Cintia: Pai, deixa de ser bobo!

Cintia ri da brincadeira do pai. Os dois enquadrados em um único plano sentados à mesa, de forma a sugerir um nivelamento dos afetos por eles compartilhados, se dão as mãos como a concretizar o elo entre eles (fig.15). São essas singelas condutas dos personagens que fazem transbordar na cena a vida ordinária, onde as realizações modestas tomam lugar em sua beleza, como se poetizadas pelo cineasta, o que em seguida ele transmite em palavras:

Vieira: Não te impressiona, minha filha. Como é curta a distância que vai entre a depressão profunda e essa calma euforia.

Toda a construção audiovisual buscada pela sequência traduz duas situações: a da relação escorregadia entre pai e filha, ainda submetida aos resquícios do embate vivido pelos dois já no início da narrativa e, em um segundo momento, a do apaziguamento da perturbação

⁵⁴ Esse discurso é ainda personificado na trama pela figura de Pedro, que de ativista político passou a ser funcionário público que possui certa posição de prestígio. Publicamente, em função das responsabilidades que exerce, ele afirma a necessidade de o Estado defender seus interesses próprios, discurso do qual, em seu interior, ele não compartilha. Pelo contrário, o personagem é frustrado com a trajetória que seguiu e irá, em certo momento da narrativa, durante uma entrevista que cede para Cintia, desconstruir toda a concepção que mantém inicialmente sobre o Estado, ao alegar a relação do mesmo com a corrupção, com a indignidade e a impunidade.

existente, com o reestabelecimento do vínculo afetivo dos personagens. Essas situações, entretanto, não são tomadas por qualquer perspectiva extraordinária: elas são acomodadas como parte das tessituras cotidianas por meio dos próprios códigos fílmicos. Ao tomar como ponto de desenvolvimento da sequência os pequenos desentendimentos que trafegam pelas relações familiares, encontradas em estado de manutenção no ambiente doméstico, o filme abre suas lentes para perceber essas minúcias da vida cotidiana, situações comuns ainda presentes nos diálogos de cumplicidade, nas brincadeiras e risadas espontâneas, nas manifestações de carinho.

Também nesta sequência, os enquadramentos fechados conferem intimidade aos acontecimentos representados e, especialmente, aos gestos habituais que compõem a sequência, como o da conversa, do preparo do jantar e da alimentação. Combinados aos movimentos instáveis da câmera, aos poucos cortes da sequência e à presença de alguns enquadramentos mais abertos, esses elementos ilustram o espaço da casa como importante catalisador das manifestações cotidianas ao emoldurá-las e participar de sua construção.

A contenção nos cortes desfaz no segmento as imposições dos excessos provocados comumente pelo retalhamento da montagem, mas não ausenta das imagens a absorção dramática pela câmera, já que ao perseguir os personagens o aparato também demarca o ritmo da performance dos mesmos. Ainda assim, a cadência dada à ação pela mobilidade do aparato possibilita relacionar o trânsito dos personagens pelo espaço com o próprio escoar da experiência cotidiana, reiterando o lugar dos conflitos e afetos nas tramas da vida corriqueira.

c) Sequência 3 – Duração: 2’24”

Resumo da sequência

Luiza apresenta o namorado Rafael à irmã e ao cunhado durante um jantar na casa de Telma. Os casais se divertem contando histórias pessoais.

1-3





Luiza e Rafael surgem do canto esquerdo inferior no plano geral (fig.1), que ambienta a entrada da casa de Telma e Pedro. É com o intuito de situar o espectador do ambiente onde a sequência ocorrerá e de demonstrar o vínculo mantido entre Luiza e Rafael que se justifica a utilização do enquadramento, pouco visto no filme. Segundo Jullier e Marie (2009, p.24), o plano geral “insere o sujeito em seu ambiente, eventualmente dando uma ideia da relação entre eles”.

A câmera está em *contra-plongée* e deixa em evidência a imensidão da fachada cheia de plantas, com uma janela aberta à esquerda e outra logo acima da porta. Essa impressão de grandiosidade vem casar com a enorme alegria do casal ao chegar à cena. Eles riem, se abraçam e se beijam como dois recém-apaixonados, não percebendo a chegada de Telma e Pedro, tamanho o envolvimento na troca de carinhos. A janela aberta ao fundo também está associada à significação pretendida pela composição da cena e simboliza, nesse caso, a abertura de Luiza e Rafael à nova experiência amorosa.

Na banda sonora, a música *Final Feliz*, de Nico Nicolaiewsky⁵⁵, também contribui para dar o tom de alegria à abertura da sequência e para reafirmar o amor de Luiza e Rafael. O trecho da letra da música inserido nesse momento fala justamente do desejo de viver a dois:

Não chore nunca mais quando vier falar de amor

Eu quero o teu sorriso, eu quero tá contigo agora

A câmera faz uma leve panorâmica de cima para baixo para poder mostrar, de longe, os casais se cumprimentando e Luiza apresentando o namorado. Com um corte seco, o espectador é lançado em outro ambiente, o qual se conclui ser o interior da casa. Rafael, filmado em *close* (fig.2), está sentado à mesa e conta sua experiência com um grupo de amigos durante a época de réveillon nos Estados Unidos. Inquieto, o aparato capta a empolgação de Rafael com a história e flagra, com um movimento solto para a esquerda, a expressão interessada de Luiza. Telma, ao outro lado da mesa, também se diverte com a conversa, o que vemos no corte em *close* feito para a personagem. A câmera faz uma panorâmica para a direita, excluindo Telma do campo para evidenciar desta vez a expressão de Pedro, que não esboça nenhum sorriso, mas ouve a conversa comendo algo (fig.3).

Concluimos logo que se trata de um jantar em família – as louças mostradas na mesa no próximo corte da câmera confirmam o fato. Como hábito do dia a dia, o ato da alimentação, representado no âmbito da casa, se apresenta na narrativa como uma maneira de “concretizar um dos modos de relação entre as pessoas e o mundo, desenhando assim uma de suas referências fundamentais no espaço-tempo” (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2009, p.250). Assim, essas referências apontam para os afetos tecidos no espaço da casa por pessoas próximas.

Como já foi dito, os registros cotidianos nos lares são trabalhados de forma a despir as intimidades familiares aos olhos do espectador, envolvendo-o nos diálogos ordinários, nos afetos compartilhados em cena e nos sentimentos mais profundos dos personagens a partir do entrelaçamento afetivo estruturado pelos códigos cinematográficos, espaço narrativo e encenação. Além da preferência por *closes* e meio primeiros planos, a câmera na mão sugere, por sua instabilidade, a produção de um registro mais íntimo, com o qual normalmente se documenta a vida cotidiana em seus fragmentos. Porém, se os flagrantos pelos registros

⁵⁵ Outras composições do músico integram a trilha sonora do filme. Retiradas do disco Nico Nicolaiewsky (1996), as canções incluídas em *Amores* misturam valsas e canções líricas.

caseiros expostos na mídia se envolvem de uma gama de excitação, conforme buscam testemunhar o incomum a se evidenciar nas imagens com a intenção de surpreender quem as assiste, na sequência do filme a estética do vídeo vem remontar a intimidade com a observação de atos comuns, de sugestões de afeto que aparecem nos planos sem se carregarem de apelo.

O primeiro plano em Rafael e Luiza confere um tom de intimidade à conversa (fig.4), ressaltado ainda pelo próprio ambiente escolhido para o jantar, a casa da irmã de Luiza. A câmera dança de um lado para o outro para enquadrar os casais em cada lado da mesa. Nessa movimentação, é possível ver ainda brevemente os pratos, talheres, vinho e refeição servida, que contribuem na caracterização da sala de jantar e na retratação da cena cotidiana. Além de expor a alegria do momento, não só ao apresentar a feição dos personagens, mas pela própria significação criada nos movimentos de câmera, as panorâmicas e cortes operam de modo a interligar os personagens em meio ao diálogo e estabelecer uma interação afetiva.

Durante os passeios da câmera na mesa de jantar, Telma e Pedro são vistos aos risos com a história de Rafael (fig.5). É como se a câmera se deslocasse despreziosa pela mesa e captasse por acaso as reações dos personagens no decorrer da prosa. A movimentação, associada aos cortes secos e descontínuos, toma a cena por essa intimidade provocada nos flagras da experiência cotidiana, em que podemos visualizar nos personagens as expressões de felicidade e seriedade, as risadas e os pequenos gestos que denotam os afetos. Contudo, a presença dos artifícios de excessos, que criam na imagem esse duplo de duração pelo movimento e instante pelos cortes, produzem na verdade um caráter mais íntimo às imagens, ao costurar por elas essa teia afetiva que envolve os personagens, sem que então se sobreponha à cena uma carga dramática intensa.

Um exemplo é visto no corte da câmera feito para Luiza ao visualizá-la ainda empolgada com a conversa banal (fig.6), cuja informalidade também é transmitida por essas andanças e movimentos trêmulos da câmera. É pela mobilidade do aparato que Rafael será enquadrado no momento em que conta o plano inusitado dele e dos amigos quando descobrem, por acaso, que estão na véspera do ano novo:

Rafael: Foi aí que tive uma ideia completamente original. Por que não passar o ano novo em Las Vegas, no meio de todos aqueles cassinos?

Novamente a câmera solta volta para Luiza, enquanto em *off* Telma comenta:

Telma: Maravilhoso.

Um *jump cut* retorna a câmera para Rafael e Luiza. O artifício provoca uma breve descontinuidade na imagem, evidenciando a presença da montagem, o que logo se suaviza

com o desenrolar da cena. Com movimentos tremidos, isola Rafael outra vez, enquanto responde:

Rafael: Teria sido... se metade da população norte-americana não tivesse sido iluminada pela mesma ideia.

Ouvimos risos ao fundo e a câmera, ainda eufórica, reenquadra o casal. “Eu adoro viajar”, declara Rafael. Uma panorâmica para a esquerda estabelece esse vínculo íntimo entre os casais ao visualizar Telma e Pedro, que relatam o desejo de voltarem a viajar:

Pedro: Viajar é ótimo, né. Nós também podíamos ir um dia desses, né Telma. Tanto tempo que a gente não viaja.

Telma: Nossa deixa eu ver... A gente viajou... quer ver... dois anos depois que a gente se conheceu. Há um tempão. Foi inesquecível.

Imersos na rotina de suas vidas, Telma e Pedro não partilham mais desses momentos inesquecíveis em seu dia a dia, o que demonstra o esfriamento da própria vitalidade da relação. Já Rafael, por estar apaixonado, acredita que “O inesquecível é todo dia”, como ele mesmo diz. Ou seja, para ele a paixão traz esses momentos inesquecíveis a todo instante, o que Telma e Pedro não vivenciam mais. Luiza e Rafael vivem a paixão, como sentimento transbordante, intenso, no qual se experimenta o prazer pelo instante, como afirma Giddens (1993). Já o amor de Telma e Pedro é acomodado na instituição do casamento, em que a intimidade é compartilhada na rotina e não pela fugacidade do instante.

No momento em que Rafael diz a frase, o corte para Telma, sozinha no plano a observar o casal (fig.7), com a inversão da posição da câmera, ilustra essa diferença entre o sentimento que mantém pelo marido e o que Luiza cativa por Rafael. Ao retornar com uma panorâmica o enquadramento para Luiza e Rafael, a câmera flagra o casal abraçado e sorridente (fig.8), o que não se repete com Telma e Pedro quando capturados rapidamente. Esses gestos espontâneos e ordinários tomam a tela, trazendo à tona a manutenção dos afetos no espaço de convivência cotidiana.

Na sequência, poucos planos exibem Telma e Pedro juntos, diferentemente da irmã, na maioria das vezes filmada ao lado de Rafael. Contraditoriamente, Luiza acredita que a irmã e o cunhado é que são verdadeiramente apaixonados. Mas durante a descrição que faz do relacionamento de Telma, é Luiza e Rafael que estão entrosados, ao serem apresentados com um *big close* de suas faces lado a lado, como se fossem a cara metade um do outro:

Luiza: Olha só quem fala em paixão. Apaixonados são eles dois. Não se separam por nada nesse mundo, é verdade: comem as mesmas coisas, pensam as mesmas coisas, vocês sonham as mesmas coisas...

Rafael: Se for pesadelo acorda assustado, juntinho, expulsa os fantasmas do quarto, dá um beijinho...e dormem de novo.

Ao longo da conversa banal, essas referências sobre o amor aparecem na fala dos personagens denotando a centralidade do sentimento na vida dos indivíduos. O título do filme já sinaliza essa ideia de que o amor construído no cotidiano é o que move as vivências de cada um. Os amores, seja no nível romântico, de amizade, familiar e até pela profissão, resultantes das manifestações afetivas, interligam os personagens e suas ações na narrativa. Tais sentimentos se introduzem ao filme tanto nos diálogos como nos gestos ordinários, ganhando sentido ainda (em construção ou em desintegração) pela forma como eles são capturados pela câmera.

Na sequência, é o isolamento que a câmera provoca em Telma ou em Pedro que irá trazer essa percepção do sentimento dos dois se deteriorando. Assistimos em momento da sequência um plano rápido de Pedro segurando os braços de Telma. Mas o acesso à imagem dos dois juntos é negado, restando ao espectador fixar apenas Pedro rindo das gracinhas feitas (fig.9). Enquanto vemos o contrário quando Luiza e Rafael são observados juntos. Um *jump cut* traz a câmera para eles e captura novamente seus pequenos gestos de carinho, abraçadinhos, em meio primeiro plano, ao passo que Luiza comenta sobre o casamento da irmã:

Luiza: Os inseparáveis...

Rapidamente a câmera pula para Telma, vista separada de Pedro, sorrindo apenas com os lábios. Luiza continua:

Luiza: Verdade, vocês são os inseparáveis.

Telma abaixa a cabeça, o que passa a ideia de negação do discurso da irmã (fig.10). O constrangimento de Telma torna-se perceptível também na movimentação da câmera que logo deixa o recorte nela, abaixando-se para procurar algo na mesa, até que se fixa na sobremesa comida por Rafael e segue a colher dele em direção à boca. Do mesmo modo que na casa presenciamos na narrativa de Oliveira a tentativa constante de costurar os afetos entre os personagens, o distanciamento de Telma e Pedro na cena aponta para a desagregação desses afetos dentro do próprio lar. São, portanto, os convidados e não os moradores que se mostram envolvidos pelos sentimentos amorosos. Assim, da mesma forma que se compartilham os afetos no cotidiano da casa, eles se desarticulam na experiência diária.

Outro corte na sequência leva-nos a Telma e Pedro – ela em primeiro plano e ele em segundo (fig.11). Já não há mais uma expressão alegre entre eles, mas uma feição séria que

acompanha o silêncio de ambos enquanto comem. Pelo contrário, Rafael e Luiza brincam, sorriem, trocam carinhos e até elogios:

Rafael: Sua irmã parece um girassol de Van Gogh quando sorri!

Ao longo da narrativa, o interesse do diretor pela citação de outras linguagens artísticas se torna frequente. O recurso é característica marcante na obra de Domingos Oliveira, herança que traz do diálogo com o cinema moderno. Misturam-se assim elementos fílmicos comuns ao cinema moderno na narrativa clássica, apontando para um sincretismo próprio do cinema contemporâneo.

Entre algumas das características descritas por Vanoye e Goliot-Lété (2002) como convenientes ao estilo moderno, a junção do registro documentário, a personagens em crise, um projeto autoral fortemente presente e a propensão à reflexividade, vista em cenas com referências significativas sobre o teatro, a literatura e o cinema, vão influenciar a narrativa de Oliveira a ponto de promover certas transgressões nas convenções clássicas que a permeiam. Porém, ainda vemos preponderante o usufruto dos elementos que estruturam a narrativa clássica, os quais vêm subordinados “à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como, é claro, a seu impacto dramático” (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 2002, p.27).

Na figura 12, Telma sorri para o casal após o comentário, satisfeita com a alegria da irmã. Solitária no plano, ela não compartilha da mesma felicidade em sua vida conjugal, de modo que em grande parte do segmento se encontra afastada do marido nos enquadramentos. A conversa descontraída dos casais se encerra quando a câmera retorna para Luiza (fig.13), que adianta a necessidade do namorado partir devido a um compromisso profissional:

Luiza: Gente, eu sei que fomos nós que chegamos atrasados, mas o Rafael vai ter que sair daqui a cinco minutos.

Telma: Ah, por quê?

Luiza: Ele tem um encontro de negócios...

Rafael: Com o meu *marchand*. Um abacaxi. Imaginem só: eu marquei uma temporada numa galeria agora ele tá querendo dar o espaço pra outro pintor. Não, mal sabe ele que eu também quero dar a minha temporada pra outro *marchand*.

Luiza: Infidelidades plásticas.

A sequência retrata esses pequenos encontros familiares no ambiente doméstico que perpassam a vida cotidiana. Nos registros de jantares e conversas banais, que não possuem nada de extraordinário, observa-se a construção da intimidade, a estruturação e desagregação dos afetos tanto na encenação e diálogos, como na própria proposição formal do filme. Como

a desmembrar esses instantes do dia a dia onde os afetos transbordam, a montagem e movimentos do aparato sugerem essas espreitas no olhar da câmera. O sentimento de cumplicidade estabelecida entre as personagens, tal qual verificado nos outros trechos da narrativa, são esboçados na sequência por meio dos enquadramentos próximos – o plano em *close-up*, especificamente – e dos movimentos de câmera.

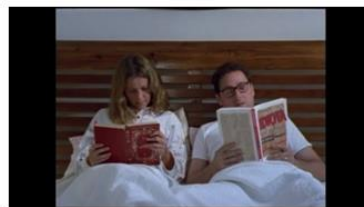
Para Martin (2005), a utilização da câmera em *close*, ao explorar o rosto, consegue decifrar os dramas mais íntimos dos personagens. O autor afirma que “é no grande plano do rosto do humano onde melhor se manifesta a força de significação psicológica e dramática do filme e que este tipo de plano constitui a mais válida tentativa de cinema de interior” (MARTIN, 2005, p.49). Ao se apropriar desse recurso na sequência, o que repetirá ao longo do filme, Domingos Oliveira demonstra um gosto particular por centralizar as intimidades cotidianas na narrativa de modo a formalizá-las nas construções audiovisuais. Porém, o *close*, ao invés de ser associado a imagens de forte impacto dramático ou em que ocorrem momentos de rupturas do cotidiano, está presente ao longo de toda a narrativa como a situar a proposta de um cinema voltado para as subjetividades.

d) Sequência 04 – Duração: 3’38”

Resumo da sequência

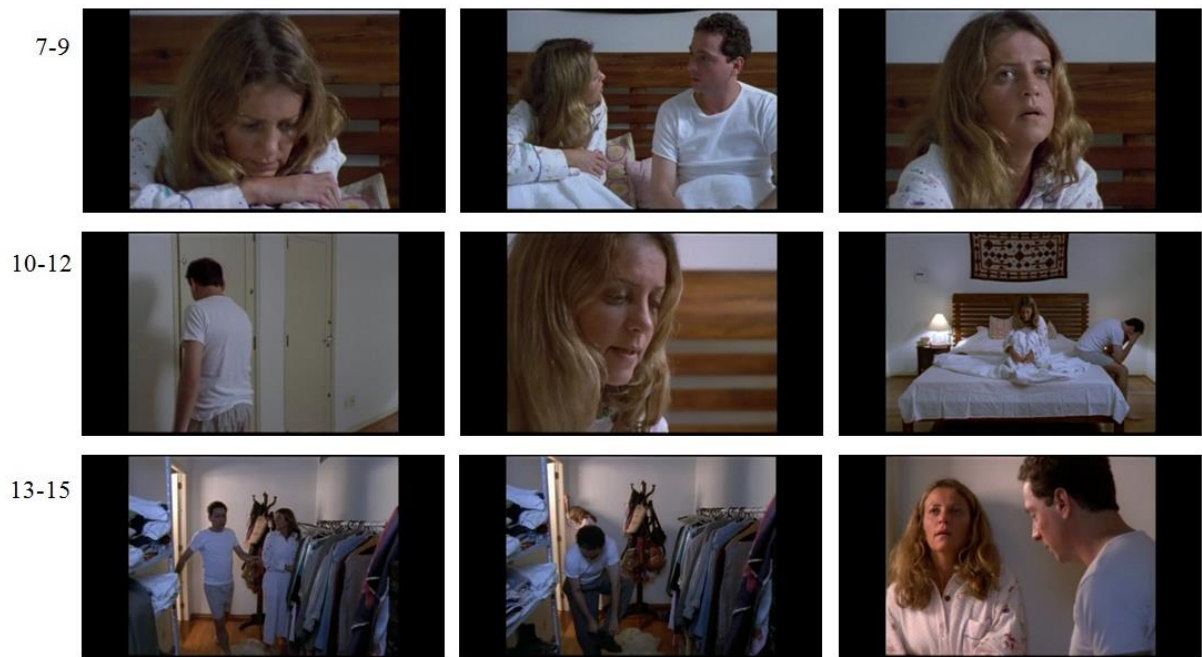
Deitados na cama lendo livros, Telma e Pedro conversam sobre acontecimentos do dia e esbarram no assunto do filho do qual estão ansiosos para ter, última cartada para salvar o casamento. A conversa, um tanto quanto desconfortável para Telma, abre brecha para uma discussão entre o casal.

1-3



4-6





Nesta sequência, a narrativa relata os pormenores do cotidiano vivido a dois, expressando nos hábitos de Telma e Pedro, ao lerem antes de dormir, o que há de singular nos modos de viver diários. O cotidiano, como componente central da ação dramática, se articula pela prosa banal e pela leitura como elemento da rotina do casal, mas também pelo envolvimento afetivo e relato dos sonhos e desejos que se constroem no dia a dia. Segundo Carvalho (2000, p.23), “O jogo dos sonhos e atividades rotineiras produz insatisfações, angústia, opressão, mas também segurança”. São esses nuances sensíveis e comuns da vida diária que se incorporam na sequência ao espaço doméstico, apresentado como local em que se vive cotidianamente.

Recostada sobre a cama e observada em *zoom*, Telma, com o polegar levado à boca, se concentra com olhar fixo na leitura de uma grossa obra em suas mãos, da qual vemos somente parte da capa dura vermelha, como a de um livro antigo (fig.1). Símbolo de paixão, desejo, mas também de perigo, o vermelho, ainda presente no título do livro de Pedro, marcará o conflito entre o casal na sequência, minutos depois, ao se fazer presente de forma implícita. Um corte seco é feito para Pedro (fig.2), sentado à cama, também em *zoom*, com a cabeça reclinada para a esquerda, lendo um livro de título banal.

O plano de Pedro dura alguns segundos e logo é sucedido por um plano americano do casal (fig.3), filmado frontalmente. Com a câmera fixa, o espectador é convidado a compartilhar do ambiente mais íntimo do cotidiano da casa: o quarto. A construção do ambiente, junto ao ato de ler na cama, o que também pode ser considerado um hábito do dia a dia do casal, e o silêncio que paira, dão o tom de cotidianidade à sequência. Mergulhamos,

assim, na delicadeza do cotidiano íntimo dos personagens a partir do olhar dessa câmera, com poucos cortes ao longo da sequência, que deixa perdurar a imagem do casal e sua construção afetiva nos carinhos, diálogos banais, mas também no compartilhamento de suas angústias.

Ainda que haja uma atmosfera de paz criada pela cor branca, predominante nos objetos da sequência (os lençóis da cama e as roupas das personagens), a cabeceira da cama situada logo atrás deles, feita de várias tábulas finas e paralelas, faz alusão às grades de uma carceragem – o casamento falido estaria os aprisionando. Também na cabeceira, uma estaca na vertical, situada entre os dois, elabora visualmente a ideia de separação. A harmonia entre o casal será logo dissolvida pela exposição de suas angústias.

Pedro observa os seios de Telma e os toca para saber se estão inchados (fig.4), depositando esperanças sobre a possibilidade de uma gravidez. Até então o silêncio domina a sequência, entregando o espectador à imersão na subjetividade das personagens. Silêncio esse que é quebrado pela ansiedade de Pedro, com o rosto já próximo de Telma:

Pedro: Seus peitos estão inchados?

Telma: Não.

Pedro: Enjoozinho?

Telma: Não.

Pedro: Já são cinco dias de atraso meu amor e você é um relógio. É desta vez, Telma. Eu tô sentindo que é desta vez. Quero que você saiba que eu sou um homem completamente feliz.

Telma: Mas eu não quero que você tenha muita esperança pra não sofrer depois. Amanhã eu acordo e faço o exame.

Pedro: Eu nunca imaginei que eu pudesse ter tanta vontade de ter um filho.

Telma: Nem eu.

Aproveitando a pausa na leitura, eles se beijam e conversam sobre banalidades. Trata-se, antes de tudo, da representação de uma situação comum na vida de um casal: os dois falam sobre suas expectativas, trocam carinhos e alguns comentários sobre os livros que estão lendo. Para tal, a escolha do enquadramento mais aberto do que o visto anteriormente e do plano praticamente fixo encaixa-se com o próprio recolhimento das ações, o que também estabelece um vínculo da cena com o cotidiano. As preferências de Telma por obras como as de Dostoiévski, Tolstoi e Thomas Mann, mencionadas pelo marido – os diálogos com o primeiro escritor são recorrentes nos filmes de Oliveira, sobretudo por colocar em xeque a questão do existencialismo –, inserem na narrativa não só referências extradiegéticas, mas também metafóricas que auxiliam o espectador na compreensão da narrativa. Jullier e Marie (2009) entendem que as metáforas, como ferramentas importantes para a coerência fílmica,

aparecerão essencialmente pelo viés do enquadramento e da montagem, e se associarão frequentemente a anúncios (que previnem discretamente o espectador sobre o que vai acontecer, a fim de lhe dar a sensação de coerência do filme na sua totalidade) e chamadas (que funcionam em outro sentido, do presente para o passado) (JULLIER; MARIE, 2009, p.58).

Nesse caso, a citação das obras retoma a própria complexidade existencial e humanismo dos personagens da narrativa, ao serem representados como fazem os escritores, por meio dos duplos que movem os desígnios dos indivíduos, ou seja, com seus dramas e felicidades pessoais. Em outro momento da narrativa, há uma menção deixada pelo diretor sobre a dualidade dos personagens do filme na leitura que Vieira faz de *O duplo*, obra também de Dostoiévski. O autor problematiza na narrativa literária os sentimentos contraditórios do conselheiro titular Goliadkin – não por coincidência Pedro encarna a figura do funcionário público em *Amores* –, um homem comum que se vê oprimido entre a realidade e uma personalidade homônima que usurpa sua identidade. Essas referências antecipam ainda o aprofundamento dos dramas – com alertas sobre a traição de Pedro e a separação dos dois –, além da necessidade de introspecção das personagens que serão levados a pensar seus conflitos internos.

Se o gosto de Telma é por romances intelectuais, Pedro pelo contrário enfatiza sua impaciência com livros longos e admite se aproveitar das leituras da esposa para obter seu aprendizado cultural. O *zoom* novamente nele, com a capa do livro virada para a câmera e o título em destaque (Manual do Perfeito Idiota Latino-Americano) (fig.5) vem reforçar, portanto, sua futilidade. Destacada no plano intencionalmente pela cor vermelha, a palavra idiota, contida no título do livro, é facilmente associada ao personagem. Essa composição visual do plano insinua o próprio comportamento de Pedro diante de seu casamento, trazendo indícios da traição que cometerá, mas também do atrito que terá com Telma em seguida. Junto com as referências existencialistas trazidas à cena pela citação aos autores lidos por Telma, a imagem funciona então como uma advertência ao espectador quanto ao que se sucederá na narrativa.

Com a focalização pelo *zoom*, também é inserido um acompanhamento musical: a canção *Final Feliz*, de Nico Nicolaiewsky, ilustra a busca de sua felicidade pessoal, seja ao ter um filho com Telma, seja ao se entregar à paixão por Cintia. O artifício, no entanto, não se encaixa em qualquer tentativa de provocar um impacto dramático. O olhar de Pedro, antes focado no livro, se desvia para então concentrar-se em uma memória. Ele muda rapidamente de expressão e fica sério. A lembrança que lhe ocorreu é logo revelada em sua fala: é da filha

de Vieira, com quem se encontrou no dia anterior para uma entrevista e por quem acabou se sentindo atraído:

Pedro: Sabe quem teve ontem lá no escritório? A Cintia, filha do Vieira.

Telma: A Cintia?

Pedro: É. Ela queria que eu desse uma entrevista sobre o meu trabalho na prefeitura. É coisa de *freelancer*, pra ver se vende pra algum jornal.

A conversa rotineira do casal sobre o reencontro de Pedro com uma figura familiar que não via há anos é marcada por uma câmera instável nos movimentos, ora excluindo um dos dois do quadro, ora reenquadrando o casal. As aproximações e distanciamentos do casal enfatizados pela câmera sinalizam, assim, a própria relação escorregadia, o que se agravará com o atravessamento de Cintia no casamento. Assim, a construção visual, por meio da mobilidade do aparato, traz à tona esse contraponto entre edificação e dissolução dos vínculos afetivos dos personagens, sugerindo, em meio ao ambiente estruturador das condutas amorosas, a importância do cotidiano nos direcionamentos da vida afetiva.

Em outro momento, um *zoom out* retoma o enquadramento dos dois. Pedro, ainda com olhar pensativo, coloca a armação dos óculos sobre a boca (fig.6). Apesar de não termos acesso ao pensamento dele, a sensualidade do gesto reforça a atração de Pedro pela moça. No entanto, até então a presença das impressões sobre Cintia no diálogo do casal provocam apenas sinalizações de uma conversa corriqueira:

Pedro: Não via ela há um tempão. Tá uma moça!

Telma: O Vieira se queixa da mesma coisa.

Pedro: De que?

Telma: Que não vê ela há um tempão e que ela tá uma moça.

Durante essas ações corriqueiras dos personagens, o espaço do quarto representado em cena fica restrito à imagem da cama, onde os dois se encontram mais à vontade. Em um primeiro momento apenas como pano de fundo para ambientar a dramatização, o quarto em seguida se tornará espaço de convergência para o embate do casal. Enquanto fazem suas leituras, Pedro tece elogios à Cintia:

Pedro: Mas tá bonita ela hein. Nossa, e pensar que eu vi essa menina pequenininha. Telma, ela tem uns olhos...

Telma cutuca o marido de brincadeira:

Telma: Para senão eu vou ficar com ciúme.

Se por um lado o elogio à Cintia vem ressaltar o interesse de Pedro por ela, também demonstra a cumplicidade com a esposa, já que se sente à vontade para fazer tal comentário.

Mas em seguida, desconfortável com a reação de Telma, como se sentisse culpado por seus desejos, ele retruca:

Pedro: Ah, pelo amor de Deus. Ela é uma criança! Ela até foi embora meio zangada porque queria que eu marcasse outro dia de entrevista. Eu não vou marcar outro dia de entrevista!

O fundo musical, interrompido repentinamente, irá sinalizar a proximidade do conflito. Para tentar fugir da situação desconcertante em que ele próprio se colocou ao falar de Cintia, Pedro retorna a relatar sobre as expectativas de ter um filho.

Pedro: Nosso filho...

Telma: Filha!

Pedro: Também vai ter os olhos lindos. Verdes ou azuis, o que você prefere?

Telma: Castanhos tá bom...

Os anseios, como fruto das interações cotidianas do casal, da partilha dos afetos que sinalizam decisões transformadoras, emanam no espaço diegético de modo que os personagens se confrontem sobre suas trajetórias e se deparem com suas próprias fragilidades. Para se aprofundar nos dramas de Telma, nesse momento uma panorâmica rápida para a esquerda com um leve movimento para cima e um *zoom in* retira o Pedro do quadro, deixando apenas o rosto dela, que deixa o livro de lado, com uma expressão decepcionada e abraça as pernas (fig.7).

Com o *zoom*, a narrativa sai, portanto, do campo das banalidades do dia a dia para demarcar a entrada nas questões subjetivas que emergem do cotidiano. Preocupada com as expectativas de Pedro quanto à gravidez, Telma o questiona sobre a impossibilidade de ela ter um filho. Como já anunciado nas referências aos livros de Dostoievski, ela se deparará com uma crise existencial: ou tem um filho aos 35 anos e se torna mãe mais velha ou, caso não tenha o filho, vê seu casamento ameaçado. São decisões existenciais vividas por pessoas comuns que surgem em meio ao cotidiano, mas que geram impulsos transformadores às mesmas.

Heller (2004) aponta que na vida cotidiana se fazem presentes escolhas diversas. No entanto, essas escolhas podem implicar tanto a inexpressividade do cunho moral, como podem ser moralmente motivadas. Segundo a autora, “quanto maior é a importância da moralidade, do compromisso pessoal, da individualidade e do risco (que vão sempre juntos) na decisão acerca de uma alternativa dada, tanto mais facilmente essa decisão eleva-se acima da cotidianidade” (HELLER, 2004, p.24). Essas escolhas potencializam os impulsos e a possibilidade de reconfiguração do cotidiano, o que Telma viverá em seguida na narrativa.

Enquanto expõe suas dúvidas sobre o destino de sua vida, a câmera retorna novamente, com um *zoom out*, a enquadrar os dois (fig.8), como a denunciar que os conflitos internos de Telma afetarão a ambos. Novamente a composição da imagem dá a ideia de que os dois estão separados pela grade da cabeceira da cama ao fundo. Mesmo com as incertezas de Telma, Pedro acredita que ela está grávida e sai para buscar um champanhe para abrir e comemorar. Enquanto ele sai de quadro, a câmera vai à busca de Telma em *zoom in* (fig.9) para captar sua tristeza ao perseguir com os olhos o marido. Pela feição da personagem, não há motivos para comemorar:

Telma: Abre não, Pedro! Mania que você tem de champanhe.

Pedro se dirige à porta do quarto em plano americano (fig.10): é ele, como o espectador verá ao longo da narrativa, o primeiro a fugir da “prisão” do relacionamento. Ocorre aí o primeiro corte da sequência, o que rompe com o plano de longa duração e a suavidade da montagem, ainda acrescida por outros cortes breves, além de denunciar o fim da monotonia do cotidiano dos personagens. Outro corte retorna a câmera para Telma, em *close* (fig.11), com destaque para seu rosto sofrido:

Telma: Tô com cólica...

Em meio à regularidade das vivências cotidianas de ambos, irrompe algo inusitado: a cólica, que faz cair por terra as esperanças de um filho a caminho. Essa pequena situação trará uma inquietação ao convívio harmonioso mantido até então e incitará as transformações que se desenrolarão na vida dos mesmos, na tentativa de fuga do cansaço que se estabeleceu na rotina do casamento, articulando uma nova configuração ao cotidiano de Telma e Pedro. Nesse patamar, a sequência, o que também conferimos em outros fragmentos da narrativa, instaura, nesse hiato entre permanência e rarefação dos afetos, a potência do cotidiano como espaço transformador.

Como mencionado anteriormente, a cor vermelha, vista na capa de ambos os livros com os quais os personagens iniciam a sequência, se faz implicitamente presente na menstruação de Telma. Esse artifício metafórico provocado pela cor durante a menção à cólica de Telma surge como elemento de alerta sobre o desfecho da sequência.

Pedro olha para Telma, que está fora de campo, e fecha a porta. O ruído provocado pela batida transmite o baque de Pedro com a notícia e agrega tensão à cena. Ao expor na sequência a dualidade dos personagens reiterada pela referência às obras dostoievskianas, a narrativa revela também, como demonstra o pensamento do escritor russo, a existência do duplo nas atitudes impulsivas dos personagens quando colocados diante de seus questionamentos interiores, tal qual se dará com Pedro. Sentada sobre a cama com as pernas

recolhidas, ao centro do plano médio, Telma confirma que já estava sentindo cólica há algum tempo, enquanto Pedro transita pelo quadro para se sentar ao lado direito da cama.

Ao mesmo tempo em que a figura dela, centralizada, designa a solidão diante da situação, a posição de Pedro, sentado com o corpo voltado para fora do quadro, transparece sua instabilidade e a distância em relação a ela (fig.12). A decepção com o desejo não concretizado deixa Pedro irritado e ele acaba desabafando com a companheira:

Pedro: Que merda! Dessa vez eu tinha esperança...

Telma: Porra, para de reclamar que quem está com dor sou eu!

Ainda no mesmo plano, ele se levanta, com o corpo à margem do quadro, como se estivesse saindo dele, ou seja, deixando a relação. Quando descobre que o remédio de cólica de Telma acabou, a irritação de Pedro se torna ainda maior, de forma a revelar o comportamento contraditório ao tomar-se pela necessidade de extravasar suas inquietações em função de problemas tolos:

Pedro: Já falei um milhão de vez que você tem que tomar o remédio antes da dor começar. Daqui a pouco você tá rolando de dor pelo chão... onde você vai?

No entanto, ao mesmo tempo em que a atitude provoca um desassossego no curso cotidiano dos companheiros, abrindo uma brecha para readequação de sua fluidez, a explosão dramática de Pedro se implode diante do enquadramento distanciado. A abertura da câmera faz com que esses desajustes se instalem no espaço da casa como parte das vivências cotidianas ali extraídas. Ainda, apesar dos cortes que passam a compor a montagem, a euforia de Pedro é contida pela própria câmera fixa que não colabora no reforço de possíveis impactos imagéticos em momento de intensidade da encenação. Dessa forma, a composição visual não compactua para a penetração de imagens espetaculares em meio às manifestações cotidianas, mas reinsere as dialéticas dos indivíduos perante suas vivências como algo comum à complexa cotidianidade.

Inicialmente considerado espaço de intimidade e dos afetos que marcam a vida cotidiana, o quarto, simbolizando todo o ambiente da casa, agora se torna espaço da solidão e do conflito, também resultantes da vida diária, o que também observamos nas demais sequências. Essa sensação irá se intensificar pela transição dos enquadramentos mais fechados, ao início da sequência, para os planos médios a partir de então, ou seja, pelo recuo da câmera, o qual deixa mais espaços vazios ao redor das personagens.

Quase ao fim da sequência, um *raccord* de movimento com inversão de eixo liga o plano em que o casal sai pela porta do quarto à esquerda com o plano no qual ele entra à direita no *closet* (fig.13). O recurso não só traz um estranhamento na ideia de continuidade a

partir da inversão, mas também infere à transformação da conduta de ambos, descontrolados emocionalmente. Também o corte e a movimentação das personagens traz maior agitação à sequência, minutos antes marcada pela tranquilidade. O comportamento agressivo de Pedro, que não aceita a companhia da esposa para ir à farmácia comprar o remédio para cólica – secamente ele diz para ela ficar em casa e “não encher o saco” – rompe com o afeto mantido entre os dois e vem enfatizar ainda mais o afastamento deles.

Ainda no mesmo plano (plano médio), enquanto Pedro troca de roupa em primeiro plano, visualizamos Telma ao fundo, encostada na parede de cabeça baixa, como que frustrada e indefesa (fig.14). A grande profundidade de campo permite que vejamos as reações de ambos os personagens, mesmo que estejam distantes um do outro. Assim, é possível observar a gestualidade de Telma que infere a opressão por ela experimentada. A luz que entra pela porta aberta ilumina Telma, criando uma leve sombra na parede que auxilia a instituir a atmosfera de tristeza envolta a ela. Dessa forma, o ambiente doméstico passa assim a agregar o peso das angústias do casal, tornando-se assim espaço que absorve as problemáticas cotidianas.

Pedro logo percebe seu nervosismo e chega perto de Telma para tentar consertar a situação. Um novo corte insere o casal em meio primeiro plano (fig.15), pelo qual é possível apreender mais visivelmente o desconsolo de Telma, cujas feições trazem maior expressividade com a projeção de uma luz difusa. Já as emoções contidas no rosto de Pedro nos são praticamente ocultadas, com o direcionamento de seu olhar à diagonal do fundo do quadro. Ele responde mais calmo:

Pedro: Desculpa. Deixa que eu vou na farmácia e não demoro não.

Telma: Nem tudo na vida é como a gente quer, Pedro. Todo mundo tem seus problemas.

Pedro: Todo mundo tem seus problemas...

É a impossibilidade de satisfação pessoal que irá desencadear a pretensão de transgredir com a repetição imposta pelo cotidiano do casamento. As problemáticas comuns na vida de um casal, como o desejo de ter um filho e a frustração com esses anseios, são retratadas na sequência respeitando a profundidade dos sentimentos envolvidos nessas questões, mas também de forma leve, sem que se recaia na explosão dramática. O relacionamento do casal, afetado pelo convívio rotineiro, é colocado à prova quando Pedro começa a demonstrar interesse por Cintia. Essa linha tênue entre o desejo e sua contenção irá permear a narrativa e lançar os personagens à insegurança, em suas crises individuais, mas também à possibilidade de buscar a felicidade na transformação de suas vidas diárias. O cotidiano então é

representado na sequência como espaço de decisão e abertura para a mudança e rearranjo dos afetos.

e) Sequência 05 – Duração: 3'49''

Resumo da sequência

Telma e Vieira se encontram na rua para discutir seus problemas pessoais. A preocupação de Telma é com a irmã, que mesmo após descobrir que o namorado tem AIDS decidiu continuar a relação. Já Vieira teme seu futuro, pois recebeu o anúncio do encerramento de seu contrato na Rede Globo.



A sequência tem início com a voz em *off* de Telma, preocupada com a irmã, Luiza. A imagem à tela é a de um cachorro na rua (fig.1), que cheira as grades de um local qualquer, olha em direção à câmera e segue passeio com a dona, puxado pela coleira. O cachorro, cuja imagem remete à fidelidade (o melhor amigo do homem) aparece no início da sequência como um indicativo da grande amizade entre Telma e Vieira. Mas também da própria fidelidade dos amigos, prenúncio que se remete cenas depois à atitude de Vieira de denunciar o caso de Pedro com Cintia quando o descobre. Outra imagem suscitada pela figura do cachorro é a de que Telma tenta tomar as rédeas da vida da irmã, assim como a dona do animal o puxa para continuar o passeio. O que se torna evidente na fala de Telma:

Telma: Tô desesperada. Eu acho que eu vim te encontrar para te pedir um conselho.

Vieira: Quem sou eu, Telma, pra te dar conselho.

Telma: É que você de fora você vê melhor.

Um corte nos leva a um plano-sequência, com a imagem de um carro passando na rua, o qual ocupa quase todo o enquadramento e sai à esquerda em seu trajeto. À medida que ele sai, Vieira e Telma vão aparecendo à direita do plano (fig.2), andando pela calçada em direção à câmera, que está parada e faz um plano geral. Para enquadrar as personagens dessa forma, a câmera é posicionada do outro lado da rua. Além do trânsito dos carros, as árvores e postes em volta, bem como as pichações nas paredes, ressaltam o trajeto dos personagens pela cidade. O cotidiano focalizado nas ruas pela narrativa se manifesta em seus deslocamentos, que se constituem, como sugere Certeau (1998), como práticas cotidianas em que o ato de caminhar se torna uma forma de enunciação do sujeito no espaço da cidade, ao estabelecer vínculos diversos com os seus percursos.

Diferentemente dos enquadramentos fechados preferidos pelo diretor nos ambientes domésticos, no espaço urbano a câmera assume um distanciamento como reflexo da presença marcante do fluxo frenético do cotidiano urbano, mas também da presença de uma intimidade mais comedida. O espectador acompanha a atualização dos problemas de Vieira e Telma durante a conversa. O encontro entre os amigos, como sugerido pela própria narrativa, é habitual e integra o cotidiano dos personagens, que possuem uma amizade mais íntima. A sequência gira em torno dessa conversa entre amigos, momento em que compartilham suas angústias e no qual praticamente nada de inusitado acontece. Pela confiança no amigo de longa data, Telma pede conselho a Vieira, que responde prontamente:

Vieira: Esse negócio que quem vê de fora é melhor é a maior besteira. Só quem tá de dentro é que acha.

Telma: Ela disse na minha cara que ela vai ficar com ele. Ela vai morrer, Vieira. A minha irmã vai morrer.

Mais carros continuam a atravessar o plano e bloqueiam a aproximação da imagem dos dois. Esses obstáculos criados na imagem revelam a própria dificuldade de tecer relações mais profundas no espaço urbano. A rua, apesar de ser “espaço público e lugar privilegiado de circulação e troca, diversidade e reconhecimento e construção de sociabilidades” (FISCHER, 2009, p.29), elucida as práticas rotineiras mais breves e promove o apagamento da construção de qualquer intimidade em função de seu dinamismo. Na narrativa, os interiores assumem assim uma oposição demarcada dos exteriores: além de privilegiar o espaço da casa para a realização das ações dramáticas, como se a inferir à própria subjetividade dos personagens ali escancaradas, Domingos Oliveira pouco apresenta o ambiente urbano em cena e o exhibe como local de relações efêmeras.

A excitação da cidade também se encaixa a agitação interior dos personagens em função de seus problemas pessoais, o que, no entanto, não se expõem na dramatização, mas somente no diálogo. Vieira tenta acalmar a amiga:

Vieira: Calma, Telma. Morrer vamos todos. E culpa é culpa, essa menina tá culpada.

Os dois se aproximam aos poucos da câmera, agora em plano médio. Por ser amiga íntima de Vieira, Telma confia até mesmo segredos que o marido não sabe:

Telma: Ah, inclusive Vieira eu não contei nada para o Pedro ainda. Eu ando achando o Pedro deprimido, numa fase ruim. Eu não quero deprimir o Pedro mais.

Como mera observadora da ação, a câmera intervém minimamente na cena e registra esses detalhes da vida comum pelos diálogos angustiados, mas também pelos corpos a transitar pelo espaço urbano, construindo suas relações com ambiente por meio dos deslocamentos sem rumo ou objetivo final. É como se o filme recortasse um tempo e espaço aleatórios em que os personagens são flagrados apenas como passantes ou *flâneurs*. Ainda, a distância assumida pela câmera e a duração do plano, ao permitir que o espectador extraia por si só os sentidos da dramatização, envolve a imagem de leveza e exclui a penetração dos impactos imagéticos na construção formal e cênica. Enquanto atravessam a rua seguidos por uma panorâmica (fig.3), ao fundo do plano carros e mais carros caracterizam o movimento da cidade e remontam esse estado de trânsito dos personagens pelo espaço. Eles continuam a conversa:

Vieira: O Pedro tá deprimido é?

Telma: Você tá deprimido. Como é que tá lá na Globo?

Já do outro lado da rua, os amigos, agora enquadrados em plano americano devido à aproximação da câmera (fig.4), falam sobre o contrato de Vieira com a emissora. Angustiado, Vieira conta todos os detalhes da conversa que teve com o funcionário responsável pelos contratos e revela que o dele foi encaminhado para o jurídico para rescisão.

Quando eles chegam bem próximos à câmera, já enquadrados em primeiro plano, Telma avisa que tem que ir embora. Há, portanto, um bloqueio no aprofundamento da conversa naquele ambiente, o qual não permite uma troca maior de intimidade entre os amigos. O contato com a cidade é breve, não possibilita uma interação mais próxima nem sua experimentação de modo que se criem vínculos duradouros com o espaço na construção vivências cotidianas. É como se o filme destacasse mais uma vez essa diferença entre o cotidiano no âmbito público, espaço do dinamismo e do efêmero, e no privado, onde se estreitam as amizades e as relações afetivas. Sendo assim, eles deveriam dispor de outro momento – mais especificamente em um espaço acolhedor – para prosseguirem com o assunto particular.

O motivo de Telma para se ausentar tem relação com outros afazeres cotidianos, o que ela explica ao interromper a conversa com o amigo:

Telma: Ih, Vieira eu tô atrasadíssima porque eu fiquei de preparar um almoço pro Pedro que ele vem almoçar em casa. Eu quero fazer uma coisa bem gostosa, tadinho.

O ato de cozinhar, para além de um hábito corriqueiro, assume no discurso uma maneira de transmitir seu carinho ao marido e agradá-lo, portanto se constituindo como prática de manutenção dos afetos. Em seguida, Vieira também informa a necessidade de partir:

Vieira: Eu também tenho que ir embora. Eu tenho que escrever.

Telma: Escrever o que? Você não está desempregado?

Vieira: Exatamente, minha agenda de desempregado. Eu vou escrever qual é o projeto que eu vou entregar pra qual trouxa, pra ele me empregar pra fazer que besteira. Enfim... alguma coisa assim. Complicadíssimo.

Eles chegam ainda mais perto da câmera, que faz uma leve panorâmica para a esquerda para enquadrar Vieira em *big close*, e depois para a direita, com o mesmo objetivo em relação à Telma, até fitar somente os olhos dela (fig.5). Essa aproximação entre personagens e câmera pontua a transição que ocorrerá entre o espaço da rua e o espaço doméstico, o último no qual se institui também um vínculo de proximidade maior entre os personagens.

A câmera faz um corte seco para Telma já em outro ambiente (fig.6). É a cozinha de sua casa, o que percebemos pelos elementos que compõem a cena, destacados com o enquadramento em plano médio: a pia à frente de Telma, com uma tábua cheia de verduras picadas que ela prepara para o almoço, uma pequena parte do fogão ao canto direito do plano e, em segundo plano, uma geladeira. Presente de forma marcante na sequência a partir de então, a prática culinária, atividade destacada por Certeau, Giard e Mayol (2009) como central na vida cotidiana, é concebida em meio à narrativa como ação que irá reconstituir o universo doméstico.

Destaca-se, portanto, o ato de cozinhar como “suporte de uma prática elementar, humilde, obstinada, repetida no tempo e no espaço, com raízes na urdidura das relações com os outros e consigo mesmo” (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2009, p.218). Além disso, a representação do cozinhar também contribui para sublinhar tanto a relação de amizade entre Telma e Vieira, que conversam ao telefone durante o momento de preparo da refeição protagonizado por Telma, como a doação afetiva de Telma ao marido, à medida que a intenção com o ato é de agradar Pedro.

Embora haja uma elipse espaço temporal, a sensação de continuidade entre uma cena e outra se dá por meio do diálogo das personagens. A resposta dada por Vieira na cena anterior gera uma nova pergunta realizada por Telma agora em casa, no telefone com o amigo, que traz essa sensação de sequência da conversa.

Telma: E o que que você vai fazer?

Vieira: Posso fazer que nem você, Telminha. Posso viver de tradução por laudas ou outras coisas interessantíssimas assim.

A voz de Vieira, por enquanto em *off*, acompanha a imagem de Telma na cozinha. Ele continua o diálogo ao telefone após um corte seco e é filmado em *close* através da janela (fig.7), como se estivesse sendo observado. Em busca de captar a opacidade dos sentimentos de Vieira, a imagem obtida por intermédio da janela deixa presente reflexos do vidro e também emoldura o personagem com suas bordas, como que a recriar a janela cinematográfica dentro do plano. Esse obstáculo visual diante de Vieira também delimita o exterior do interior e enfatiza essa separação entre cena e o lugar ocupado pelo espectador, de fora da casa, como observador das ações. Há aí uma referência à opacidade da narrativa, de modo a posicionar na imagem a existência desse território fronteiro entre encenação e vida real, que, entretanto, se torna fluido em meio às interpelações da narrativa para a imersão do espectador na diegese.

Também se extrai da visualidade composta pelo plano o aprisionamento interior de Vieira, que se exila em seus problemas individuais. A casa, como espaço de proteção e solidão do personagem, torna-se mais conveniente para que ele descarregue sua ansiedade com a crise profissional, ao transitar de um lado para o outro pela sala de jantar. Vieira compartilha com a amiga as possíveis soluções encontradas para seus problemas:

Vieira: Ou senão eu dou os meus cursos, que os meus cursos eu sempre posso dar. Apesar de que não adianta muito eu dar os meus cursos. Porque aquela gente que faz os meus cursos é aquela gente mesmo que faz os meus cursos, né Telminha. Aquilo é tudo amigo, não é aluno, é bolsista.

A montagem intercala imagens de Telma ao telefone transitando pela cozinha para pegar os ingredientes para preparar o almoço (fig.8, 9 e10) e de Vieira, que conversa com a amiga se deslocando por seu apartamento. Apesar dos cortes tornarem a montagem mais fragmentada, a ideia é demonstrar a simultaneidade das ações e infiltrar na própria construção da narrativa o ritmo do cotidiano. O espectador assume seu papel de observador da cena por meio do olhar da câmera ao acompanhar a insurgência, aos poucos, das práticas comuns que mobilizam toda a cena.

Nessa interação de cada um dos personagens com o espaço privado, a *mise-en-scène* é contagiada pela essência da cotidianidade, transpassando também para os vínculos entre personagens essa presença da vida ordinária. Enquanto se envolvem em seus afazeres domésticos, Telma e Vieira expressam suas preocupações quanto à suas vidas:

Vieira: Mas eu é que tô chateado de tá falando aqui dos meus problemas profissionais. Você aí com esse abacaxi da Luiza...

Telma: Você promete que vai falar com ela?

Na figura 11, Vieira encontra-se de costas para a câmera, no corredor da casa, o qual se encontra mais iluminado ao fundo. Ele vai ao encontro da parede que encerra o corredor. O gesto de dar as costas para a câmera e atravessar o corredor remete ao desejo de deixar para trás o passado de solidão e tristeza, representado pela sombra em sua camisa e pela própria passagem no corredor, para trilhar novos caminhos. O assunto da filha é que despertará essa imagem de transição do personagem e também anuncia as possíveis reconfigurações pela qual a vida diária de Vieira e Telma passará.

Nesse momento, Vieira supõe para Telma que Cintia tenha arrumado um namorado. A intimidade mantida entre os dois amigos possibilita a Vieira que compartilhe dos próprios detalhes da vida amorosa da filha. Essa expectativa do pai quanto ao possível amor de Cintia é acompanhada por um corte no qual se exhibe a imagem de Pedro entrando em sua casa

(fig.12). A comparação estabelecida entre a fala de Vieira e a imagem de Pedro, além de denunciar quem é a tal paixão de Cintia, associa o desfecho de Vieira com o relacionamento amoroso da filha. Telma, para quem a câmera corta, curiosa com a desconfiança de Vieira, pergunta sobre o novo amor de Cintia:

Telma: Ela te contou?

Vieira: Contar não contou propriamente, né Telma. Porque você conhece a Cintia, passou do bom dia, boa noite ela considera invasão de privacidade.

Enquanto termina de constatar em *off* a probabilidade da filha estar apaixonada devido a seu comportamento (fig.13), a imagem de Pedro tonto, rodando pela sala (fig.14), traz uma correspondência à descrição de Vieira sobre a filha:

Vieira: Mas quase toda vez que eu chego em casa ela está no meio da sala, nem a quimba para a direita, nem a quimba para a esquerda, com o olho fixo. Aquela menina tá completamente apaixonada.

Telma continua o preparo da refeição ao mesmo tempo em que escuta Vieira pelo telefone. Ao fundo do plano, Pedro faz uma entrada silenciosa na cozinha, sem interromper a esposa. A enunciação da instância narrativa onisciente, ao revelar por meio das imagens de Pedro quem é a paixão de Cintia, joga com os saberes limitados dos personagens sobre os acontecimentos da narrativa ao sugerir que Vieira mal sabe que o namorado de sua filha está mais próximo do que ele imagina. Vieira continua em *off*:

Vieira: Só não tenho a menor ideia por quem. Mas que ela tá, tá, conheço a minha filha.

Um corte da câmera mostra Telma virada de frente para Pedro ao perceber a chegada do marido (fig.15) e, por isso, despede-se de Vieira, do outro lado da linha (fig.16):

Telma: Ô Vieira eu tenho que desligar que o Pedro chegou.

Vieira: Vai, vai. Dá um beijo no Pedro. Qualquer coisa eu te telefono.

Diante dos apontamentos deixados pela narrativa, que transformaram uma mera conversa cotidiana entre amigos em um terreno ideal para a formação de um conflito, é a coerência no desenvolvimento das ações, elemento ordenador da narrativa clássica, que se encarregará do desfecho dos personagens. Ainda assim, como já constatamos anteriormente, o conflito emergente é problematizado na continuidade da narrativa a partir das contradições existenciais dos personagens, ao invés de ser simplificado como algo inusitado que irrompe na trama e desestabiliza completamente suas vidas, sem que eles possam dar sequência às suas rotinas. São tensões que se edificam aos poucos nas vivências cotidianas, as quais carregam em seus fluxos a complexidade do ser.

A cena cotidiana se mostra, portanto, predominante na sequência no caminhar dos personagens pelo espaço urbano, nas conversas confidentes entre os amigos e nas práticas discretas do dia a dia que se tornam tão evidentes e marcantes nas ações dos personagens, como o falar ao telefone e o cozinhar, manifestações que se centralizam na cena, ao invés de se tornarem pano de fundo dela. Da mesma maneira que as situações instauradas na sequência, os códigos fílmicos operam na concepção formal para explorar com sensibilidade, por meio da câmera cúmplice, o microcosmo da rotina dos sujeitos comuns, interligando afetivamente os personagens em meio às suas práticas corriqueiras.

4.2.5. Considerações:

Na narrativa de *Amores*, apesar da estrutura clássica, são inseridos elementos que promovem algumas rupturas com os padrões cinematográficos, os quais contribuem para a manutenção da afetividade na encenação. Um exemplo é a recorrência à câmera na mão em quase todo o filme, vista na realização de movimentos mais soltos e ágeis, além de enquadramentos móveis que, diferentemente da forma clássica, não buscam encaixar criteriosamente os personagens dentro quadro. Os movimentos de câmera, especialmente em panorâmicas, preteridos ao invés da utilização maçante dos cortes na montagem, além dos planos longos, conferem maior fluidez à condução das ações, de modo a respeitá-las em seu tempo de realização, como a observar a emergência espontânea do universo cotidiano.

Esses aspectos formais não só trazem maior dinâmica às cenas, nas quais, em sua maioria, os gestos são mais contidos e os personagens pouco dados a grandes ações. Essencialmente, tal utilização, associada aos enquadramentos mais fechados e planos duradouros, se constitui como mecanismo de expressão da subjetividade dos personagens, de forma a remontar no próprio projeto estilístico do filme a densidade de emoções por eles experimentadas. Em outros momentos, a existência, ainda que refreada, dos artifícios de excesso como os *jump cuts* e cortes combinados a movimentos rápidos da câmera na mão, dinamizam mais a montagem, porém são apropriados para evidenciar na construção da imagem os fragmentos da vida diária capturados pela câmera.

Tornam-se, portanto, elementos que enredam a intimidade ao filme, pelos quais são reveladas imagens contaminadas pela trivialidade, mas também por momentos de dúvidas e angústias. Ainda, a descontinuidade dos planos se constitui como um instrumento de provocação ao espectador em sua relação com a imagem fílmica, conforme o retira do conforto da sensação ilusionista da montagem para atirá-lo na superfície da narrativa,

convocando-o, em meio a lampejos de reflexão, a estabelecer uma relação consigo mesmo a partir do olhar.

A entrega feita ao espectador dos dramas existenciais que se interpõe durante a narrativa se vale de toda uma cumplicidade com o mesmo: é nos olhares lançados pelos personagens brevemente para a câmera, na visualização de situações cotidianas de intimidade, desentendimento, dores, alegria e sofrimento por eles partilhados, e na participação afetiva da câmera com seus *closes* e movimentos ora ágeis ora singelos, os quais remontam a estética do registro documental, que o público é convocado a se identificar com seus próprios conflitos interiores. Compartilhamos assim do pensamento de Almeida (2005), ao afirmar que

É como se o cineasta buscasse a representação da intimidade que caracteriza as relações afetivas, e a atmosfera sensível na qual estão imersas, também através da forma, e não só pela temática, visto que aproxima (ou até transforma) o que se entende por cinema – com suas convenções acerca da linguagem narrativa, enquadramento e da composição da imagem, estruturadas a partir de D.W.Griffith – ao simples vídeo caseiro, pejorativamente taxado de “feio, “tosco” e “horrrível” (ALMEIDA, 2005, p.97).

Assim, em *Amores* a narrativa não só tematiza o cotidiano de pessoas da classe média carioca, vistas enfrentando as problemáticas que cruzam seu dia a dia, como as brigas familiares, ou em seus atos mais banais, como os jantares em casa, os momentos de intimidade sexual, o ato de cozinhar, a leitura de um livro, a organização da casa ou, prioritariamente presentes no filme, as conversas confidentes de casais, amigos, pai e filha, irmãs. Ela reconstrói esse universo particular do íntimo e da familiaridade cotidiana na estética fílmica. As imagens tremidas e os movimentos soltos da câmera, quase sempre muito próxima dos personagens ou a persegui-los em seus deslocamentos pelos espaços da cena, são fruto do olhar da câmera como testemunha do acontecimento e sugerem um tipo de registro mais íntimo, o qual coloca em foco os atravessamentos cotidianos que potencializam pequenos redirecionamentos nas vivências pessoais, endereçados ao espectador com sua presença na própria cena como cúmplice da ação.

Também a captação de determinados eventos em planos de longa duração e a predominância do ponto de vista da câmera como observadora da ação – os cortes para produzir os campos/contracampo são utilizados com maior ponderação pelo diretor se comparado à montagem dos filmes clássicos, substituídos pelo próprio movimento da câmera ao procurar as personagens para as quais se endereça um diálogo – recria ao espectador a percepção das ações em sua duração. Observa-se, contudo, como a escritura do cotidiano, caracterizada pela exploração da própria subjetividade ambígua de seus personagens, é

permeável. Ela desliza entre a representação e o cotidiano do mundo real, pois, mesmo que encenando, os sujeitos filmados falam de si. Domingos Oliveira não só reinventa sua vida pessoal na obra, mas participa desse processo com sua presença no filme e estabelece com o espectador um pacto de intimidade, de modo a compartilhar, amparado sobre toda codificação fílmica construída, seu universo cotidiano recriado de modo familiar.

Para além disso, essa “documentalidade” também se traduzirá na espontaneidade do desenrolar das ações diante da câmera, com as entradas e saídas dos personagens do campo de modo a explorar a construção do espaço diegético e a *mise-en-scène* em função da captura das insurgências cotidianas. A inserção da voz em *off*, por exemplo, em vários segmentos da narrativa, para ilustrar um diálogo entre um personagem que está dentro do campo e outro que está fora de campo, irá colaborar na construção do universo ficcional para além dos limites do enquadramento. Nos diálogos, também se procura certa coloquialidade com o intuito de deixá-los mais ordinários, mesmo em meio a referências mais cultas feitas pelos personagens, com a perspectiva de retratar a vida de pessoas comuns. O que também se evidencia nos próprios assuntos abordados pelos personagens, sempre relacionados a questões da vida pessoal e diária dos mesmos.

Ainda ilustra a cotidianidade na narrativa a ambientação das cenas majoritariamente nos interiores domésticos. A utilização de planos médios e meio primeiros planos torna-se mais comum quando o objetivo é retratar esses espaços. Dessa forma, a narrativa consegue expressar a presença do espaço no desenvolvimento das ações cotidianas e construir a ideia de um vínculo afetivo existente entre os personagens e o ambiente. Esse entrelaçamento é também ancorado pelos elementos componentes do espaço, a iluminação e as cores predominantes, os quais operam tanto para instaurar a ideia de cotidianidade na *mise-en-scène*, como para caracterizar psicologicamente os personagens.

Na casa de Vieira, por exemplo, a foto de pai e filha disposta na parede traz maior familiaridade ao local, já que, além de constituir um registro afetivo, remonta para além do universo ficcional a própria relação entre Domingos Oliveira e Maria Mariana. Em outros momentos, a mesa de jantar nos lares de Vieira e de Telma será elemento que contribuirá para tecer a rede afetiva entre os personagens e para retratar as conversas banais ali realizadas.

Já a iluminação, mais contrastada em determinadas situações, tanto cria a ideia de solidão, como observado, por exemplo, na sequência 3, em que Vieira se sente angustiado com a distância da filha, como evidencia a expressão de extrema alegria ou infelicidade dos personagens, criando contornos em suas feições. Outra pontuação provocada pela iluminação é a de construção da atmosfera intimista, como feito na sequência 1, na qual a presença de luz

mais fraca e o ambiente mais escuro são utilizados para retratar uma cena de sexo de Telma e Pedro e, ainda, juntamente a reflexão da cor azul, para frisar a tristeza do casal diante das falhas na tentativa de ter um filho.

A casa, local de repetição dos afazeres cotidianos, acolhe as pequenas felicidades e infelicidades ocasionadas pelas vivências do dia a dia e se institui como ambiente também de compartilhamento das mesmas. Dessa forma, todos esses elementos que dimensionam o universo diegético se colocam em função da captação de imagens de cotidiano ligadas às intimidades domésticas, desnudado sempre a ponto de se desestruturar e de se restaurar. Mais do que a articulação das vivências banais, o cotidiano observado no filme se torna lugar em que se impõem escolhas, especialmente em relação à vida afetiva dos personagens, que abrem possibilidades de reordenar suas rotinas.

Portanto, nos percalços que vão se estabelecer ao longo da trama, o cotidiano dos personagens encontra-se atravessado por acontecimentos que irão retirá-los da comodidade e estabilidade emocional para projetá-los a novos trajetos que irão direcioná-los para a construção de novas vivências no dia a dia. Os problemas, assim como as felicidades, são tratados não como situações extraordinárias a serem resolvidas heroicamente, como comumente resigna os filmes canônicos, mas como naturais à existência humana, presentes constantemente na vida do homem comum.

Essa visibilidade dada aos dramas individuais cria relações com o próprio contexto de produção de *Amores*, em que se encontra uma diversidade de narrativas focadas nos aspectos da vida privada, ao abordar as relações familiares em dissolução ou já desestruturadas. O olhar sobre essas relações subjetivas é lançado no filme como reflexo às próprias transformações paradigmáticas no conceito de família e uniões afetivas na contemporaneidade, com a formação de laços efêmeros, mas também a resistência de vínculos amorosos pautados pela visão romântica, ou ainda a desconstrução da concepção de família parental, na qual se encontravam presentes pai, mãe e filhos.

Em *Amores*, essa estrutura é desmantelada nas relações estabelecidas no ambiente doméstico: somente pai e filha, um casal sem filhos, namorados em que um dos parceiros é bissexual, amantes e, por fim, no encerramento da narrativa, pais cujos filhos são frutos de outras relações. Essas ligações já distanciadas da tradicional concepção de família são evidenciadas ainda a ponto de se desfazerem e se renovarem. Entretanto, ao representar essas divergências estabelecidas no dia a dia dos casais ou entre pai e filha, tal abordagem não se deixa contaminar pelo rastro de ressentimento caro a personagens retratados em obras da mesma época, como já descrito anteriormente no capítulo 2. Muito menos se vale de uma

análise sintética das relações afetivas, como visto em outras comédias de costume da Retomada.

Enquanto as questões individuais sinalizam uma despreocupação com o social e político, ainda assim pequenas críticas ao papel do Estado no país são pontuadas na narrativa, demonstrando descrédito quanto a essa instituição. No entanto, esses discursos são rapidamente dissolvidos pela própria trama.

4.3. Separações

4.3.1. Ficha técnica:

Ficção – longa-metragem, 35mm e digital, cor. 116 min. Rio de Janeiro, 2002. Empresa produtora: CaradeCão Filmes / Raccord Produções; Diretores de produção: Clélia Bessa e Luiz Leitão; Diretor: Domingos Oliveira; Roteiro: Domingos Oliveira e Priscilla Rozenbaum; Montagem: Natara Rey e José Rubens; Diretor de fotografia e câmera: Paulo Violeta; Diretor de arte e figurino: Ronald Teixeira; Técnico de som direto: Sílvio Da Rin e Paulo Costa; Elenco: Domingos Oliveira, Cabral; Priscilla Rozenbaum, Glorinha; Ricardo Kosovski, Ricardo; Maria Ribeiro, Júlia; Maribel, Nanda Rocha; Suzana Saldanha, Laura; Fábio Junqueira, Diogo.

4.3.2. Contexto de produção:

Décimo filme de Domingos Oliveira, *Separações* foi filmado um ano depois do lançamento da peça, com a qual ganhou três indicações ao prêmio Shell de melhor autor, diretor e ator, além de possuir o mesmo elenco principal. O caminho escolhido pelo diretor, ao realizar o filme pela produtora CaradeCão Filmes, estabeleceu-se na contramão das grandes produções da empresa realizadas em parceria com a Globo Filmes, que não só conquistaram público significativo nas salas de cinema, como também reforçam discursos hegemônicos acerca das visões sobre os modelos de relacionamento, condutas amorosas e comportamentos.

Rodado com recursos da Lei do Audiovisual e da Lei de Incentivo à Cultura, com a captação de menos que um milhão de reais – diferença visível dos padrões de produção Globo Filmes, que ultrapassam facilmente essa margem – o longa-metragem foi filmado em duas etapas. A primeira foi feita em uma semana, na qual metade do filme foi gravada com câmera

digital, na sequência cronológica da narrativa, para que o diretor pudesse mostrar parte da produção aos investidores. Já a outra metade e a pós-produção foram realizados com os recursos captados pelas leis de incentivo. Para adequar-se ao orçamento que tinha disponível, escolheu ambientes abertos, como as ruas do Baixo Leblon, e locações mais baratas: filmou em sua própria casa e na de um amigo pintor, além de ter realizado algumas cenas no Teatro Glauce Rocha.

No ano anterior às filmagens, Domingos Oliveira escreveu uma espécie de cartilha com algumas indicações consideradas por ele importantes em aspectos como a direção, fotografia, atuação e som em um filme. A ideia, parecida com a do *Dogma 95*, é que essas orientações fossem seguidas em *Separações*.

4.3.3. Sinopse:

Cabral ama Glorinha, vive com ela há 12 anos. Cercados de amigos íntimos e familiares com quem conversam em uma mesa de bar, aproveitam para compartilhar algumas banalidades enquanto tomam cerveja. Papo vai, papo vem e o casal se despede dos colegas de volta para casa, pois Cabral viajaria no dia seguinte para São Paulo para ministrar um curso de teatro. Ao despedir-se de Ricardo, amigo de longa data e ex-namorado de Glorinha, ela é convidada a pensar a proposta que lhe foi feita de participar da equipe de assistência na nova produção do amigo. O desagrado de Cabral foi evidente. Assim que chegaram ao apartamento, Glorinha e o companheiro, também diretor de teatro, discutem sobre a possibilidade de ela aceitar o trabalho, tendo em vista que ela sempre trabalhou ao lado de Cabral e não quer continuar à sombra do marido. Da conversa, surge a proposta de Cabral em dar uma “folga” ao relacionamento, o que já havia acontecido outras vezes entre os dois, mas sempre com a volta atrás de Cabral.

De um lado, Cabral sente-se aprisionado pelo casamento, o qual implica um compromisso de fidelidade com a esposa. De outro, Glorinha se preocupa com seu futuro profissional, ainda limitado pelos trabalhos somente com o marido. O que resta ao casal diante das escolhas que farão é a separação, o que possibilita que eles invistam em novos trajetos em suas rotinas. A separação já havia sido cogitada em uma conversa de bar entre Cabral e a amiga, Laura, na qual ele demonstra desacreditar no matrimônio, mas amar a companheira. Desiludido da possibilidade de ser fiel, Cabral afirma ter planos de se apaixonar novamente, “pelo menos mais uma vez na vida”, mas depois não retornar para Glorinha, com

quem passou 12 anos. Pois para ele “é melhor se arrepender de ter feito do que não ter feito”, comenta como alter ego de Oliveira.

Enquanto Cabral quer a tal folga para fugir da asfixia do relacionamento, já que os dois além de morarem na mesma casa, trabalham juntos nas produções teatrais, Glorinha reluta em atendê-lo sabendo da possibilidade de perdê-lo e acredita que essa seja uma desculpa para que o marido possa se relacionar com outras mulheres. Para ele “folga é folga, faz parte da instituição do casamento”.

A partir de então os personagens irão experimentar seus sofrimentos, como em uma *via crucis*, em correspondência às próprias fases descritas em relação aos doentes terminais, ao início do filme. Durante a semana da viagem de Cabral a São Paulo, Glorinha vai, contra a vontade do marido, realizar a assistência na peça de Ricardo e se encontra com Diogo, arquiteto e amante da filosofia, por quem acaba se apaixonando. A reviravolta a faz enxergar o pedido de folga como o rumo certo a ser tomado em seu relacionamento. Quando Cabral retorna para casa, Glorinha decide não só aceitar a folga, como a estende para 40 dias “como Jesus no deserto”, surpresa para o marido que desconfia da relação dela com outro, mas acaba aceitando, já que também a havia traído na viagem.

O que era para ser uma abertura à liberdade, torna Cabral escravo do sofrimento e do desejo de retorno de Glorinha, indecisa sobre suas paixões. É ele quem acaba sofrendo com a separação e vai até o fundo do poço para reafirmar seu amor. Ao mesmo tempo em que a cerca para que volte para casa, Cabral também se abre a um romance descomprometido. Outros personagens também vivem seus conflitos, como Ricardo, que tenta conciliar dois relacionamentos amorosos, um deles com Maribel, mas acaba se desentendendo com a mesma e engravidando a outra namorada, ou Júlia, que traía o marido, mas também é traída e decide ficar sozinha.

O desejo de se lançar em novos amores (a personagem afirma que só teve quatro namorados em sua vida) dá abertura à possibilidade de transgressão e reordenamento da vida cotidiana de Glorinha. Ela vive dois romances, se prende emocionalmente a eles e sofre por isso, no entanto sem estabelecer compromisso efetivo com ambos. Dividida entre Cabral e Diogo, ao longo dos 40 dias que decorrem, os quais acabam por virar um ano, as idas e vindas do amor levam Glorinha a se reencontrar com o ex-companheiro, ter recaídas, mas sem se entregar completamente a ele outra vez. Enquanto isso, vive a intensidade de sua paixão por Diogo, que também passa pela situação de desmanche de um casamento, mas investe na relação com Glorinha.

4.3.4. Análise:

Em *Separações*, Domingos Oliveira, além de realizar um filme que não se enquadra entre as exibições das grandes salas de cinema, optou por enveredar em outras propostas, trazendo novos sentidos às relações amorosas, com receitas que fogem à superficialidade típica das comédias românticas. Pelo contrário, esses vínculos são tratados com toda a intensidade e complexidade que lhes são necessários, mas também leveza e comunicabilidade com o público. É com uma dedicatória aos amantes e aos apaixonados que o diretor inicia a obra, um relato sobre seus encontros e desencontros amorosos, inspirado em sua própria vida, sendo ele protagonista ao lado da esposa, Priscilla Rozenbaum, também sua companheira no filme. “É algo baseado na minha vida, mas também na vida dos meus amigos e na minha observação direta. A mentira é a alma do negócio. Contar a sua vida diretamente não tem graça nenhuma. A dramaturgia é que faz a história crescer”, explicou sobre o tema da obra em entrevista ao Jornal Estado de São Paulo⁵⁶.

Os personagens não são associados às figuras dos vilões ou heróis, rótulos típicos do cinema narrativo clássico. São apresentados como pessoas comuns justamente por serem complexos e não se encaixarem na superficialidade moralizante do estilo clássico. Cabral, por exemplo, é um diretor de teatro de prestígio, mas vive suas inseguranças pessoais: ama Glorinha, com quem está casado há 12 anos, mas não consegue se enquadrar nas exigências da instituição matrimonial. Apesar de não querer perder seu grande amor naquele momento, deseja se aventurar em outras paixões e tem até planos de ter um filho com Glorinha, como ela sempre sonhou, e depois se separarem para que ele possa viver sua vida. O personagem expõe claramente as contradições humanas, ao se imergir em suas incertezas, acabando por se tornar vítima delas. A ambiguidade dos sentimentos humanos, entretanto, não é limitada por uma fronteira moralizante que separa as ações dos personagens entre boas e más: a narrativa se exime de qualquer julgamento sobre as condutas dos mesmos, cabendo a cada personagem, em função de suas vivências, a construção de uma moral própria.

A traição, por exemplo, ao invés de ser tratada como um desvio moral, do qual requer uma postura punitiva daquele que foi traído, como reproduz diversas comédias românticas da Retomada, é abordada em *Separações* como passível de ocorrer em qualquer relacionamento e está associada à abertura para renovação do cotidiano conjugal. Glorinha, por exemplo, em

⁵⁶ AGÊNCIA ESTADO. Domingos de Oliveira filma peça sobre separações. In: *Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 jan. 2001. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,domingos-de-oliveira-filma-peca-sobre-separacoes,20010108p1349>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

meio à crise no casamento, acaba por trair Cabral com o arquiteto Diogo. A vontade de experimentar uma nova paixão e, ao mesmo tempo, o amor por Cabral a lança em suas incertezas: ela vive seu amor com Diogo, mas tem algumas recaídas com Cabral. Glorinha representa a mulher comum, que busca a independência profissional e a felicidade pessoal por meio da redescoberta de si, o que só conseguirá concretizar fora do casamento.

Almeida (2005) avalia como os filmes de Domingos Oliveira reposicionam o olhar sobre os dramas individuais ao se desviar do mote ressentido tipicamente explorado em filmes do gênero:

[...] o grosso das comédias da dita retomada não cria a rede afetiva capaz de evitar que a solução do conflito interior e exterior, entre o desejado e o possível, descambe para a vingança – ao inverso de *Amores*, de *Separações* ou de *Feminices*, cujos emaranhados emotivos representam atos de resistência em que, apesar dos problemas trazidos pelo real, procura-se viver tendo em vista a felicidade, tanto pessoal quanto do outro (ALMEIDA, 2005, p.91).

Assim, a concepção de personagens com traços mais humanos permite que a narrativa os posicione diante de suas experiências infelizes sem que os mesmos se descambem à vingança, mas buscando explorar as limitações dos indivíduos e suas tentativas de suportarem suas frustrações em busca do reequilíbrio de suas vidas. Nessas reações, também se criam oportunidades de tentar o novo – e aqui enfatizamos as práticas amorosas. Entretanto, em *Separações* esse novo não se limita às condutas convencionais reproduzidas pela cultura hegemônica: o filme enfatiza que é possível amar duas pessoas e viver com elas tal sentimento, ainda que em dúvida. As personagens são impulsionadas a “Descobrir no amor agenciamentos de transformação, e não de adequação, os quais unem o sensível ao revolucionário” (ALMEIDA, 2005, p.98). Mais do que isso, a narrativa reafirma a inexistência do amor ideal ou padronizado, mas pelo contrário, pontua que os sentimentos são construídos no cotidiano e, ainda que se tenha necessidade de renová-los ou experimentá-los com outras pessoas, quando são consistentes não se desfazem como as relações líquidas, que em qualquer intercorrência assumem-se fugazes.

Como fio condutor da trama, a condição subjetiva dos indivíduos diante da dissolução do amor define as quatro etapas da narrativa: da negação, da negociação, da revolta e da aceitação. Essa empatia pela abordagem de temáticas mais voltadas ao interior humano, mais precisamente do amor, é confirmada no documento deixado pelo cineasta, pouco antes ao início das filmagens, com orientações à equipe sobre os procedimentos para elaboração de um

filme: “Um filme tem um significado humano. Este significado é o que importa, está acima da própria narrativa”⁵⁷.

Vemos também como a cotidianidade característica da obra do cineasta se expressa, principalmente, em seus diálogos, ora supérfluos, ora românticos, e na focalização da relação entre personagens e os espaços cênicos – a casa, o teatro, o bar –, que trazem à tona certa familiaridade. A intimidade entre câmera, personagens e a vida comum fica evidente na cena em que Cabral e Glorinha discutem o relacionamento. O casal entra no apartamento, transita nos cômodos da casa para realização de atividades simples como usar o banheiro, pegar um copo d’água na cozinha, ir ao escritório para enviar um e-mail, enquanto conversam sobre o casamento.

Em busca dessas imagens de cotidiano que retratam as relações afetivas em momentos ordinários, sem as grandiloquências das narrativas fundadas preferencialmente sobre o espetacular, selecionamos cinco sequências do filme nas quais as práticas cotidianas tomam lugar central. Combinadas às crises existenciais dos personagens, as quais perpassam toda a narrativa, essas representações de cotidiano não englobam as problemáticas individuais como questões extraordinárias que se inserem na vida dos personagens e, por isso, não se apoiam essencialmente sobre imagens impactantes, mas liquefaz nos pequenos gestos da câmera e da ação dramática qualquer tentativa de instalar a retórica do excesso.

Apesar de a narrativa tratar das fases conflituosas que envolvem o fim de um casamento, no ambiente do lar, espaço central da narrativa, as tensões se atenuam e se dissolvem no cenário em meio aos gestos cotidianos performados pelos personagens, seja os envolvendo a manutenção dos afetos (carinhos, conversas íntimas) ou os afazeres domésticos. Por isso o foco em situações corriqueiras no lar durante a análise. Ainda que outras cenas cotidianas possam ser visualizadas no espaço urbano, consideramos mais representativa para a análise apenas a sequência inicial do filme, tendo em vista a familiaridade como forte elemento condensador das vivências que perpassam o convívio habitual com amigos e familiares – o que não observamos em outras retratações do cenário urbano ao longo da narrativa.

Priorizamos ainda segmentos nos quais os principais laços afetivos que envolvem a trama são representados: o de amizade, visto na cena inicial que reúne todos os personagens e na cena em que Cabral visita Laura, amiga íntima, em sua casa; o familiar, que ilustra a

⁵⁷ Ver Anexo.

relação entre Cabral e a filha, Júlia; e o amoroso, do qual parte a principal linha de ação da trama e é figurado principalmente por Cabral e Glorinha.

a) Sequência 01 – Duração: 3’55”

Resumo da sequência

Reunidos na mesa de um restaurante na Zona Sul do Rio de Janeiro, os amigos Cabral, Glorinha, Ricardo, Maribel e Laura conversam sobre uma pesquisa com pacientes terminais da qual Cabral teve conhecimento e bebem descontraidamente. Em seguida, juntam-se ao grupo Júlia, filha de Cabral, e o arquiteto Diogo, amigo que Ricardo há muitos anos não via e que convidou para participar da pesquisa da sua próxima peça.



Uma câmera aérea registra nos minutos iniciais do filme a beleza das praias, a multidão de prédios, o verde remanescente da cidade do Rio de Janeiro (fig.1), e mostra, logo em seguida, com cortes em fusão (fig.2), imagens de fachadas de bares típicos da Zona Sul da cidade, pano de fundo da trama que traz um retrato do cotidiano da classe média carioca, da

boemia local e da vida comum de atores de teatro. A voz *over* de Domingos Oliveira, dissimulada na figura de seu personagem, Cabral, confirma ao espectador o recorte espaço temporal no qual se desenrolarão as ações da trama: “Este filme é dedicado aos loucos, aos inocentes e a todos aqueles que perambulam seus amores pelos bares do Baixo Gávea e Baixo Leblon. Digamos que ele começa cinco anos atrás, depois do terceiro uísque”.

Como uma espécie de prólogo, a narração nesse momento se constitui como uma forma de endereçamento do personagem/diretor ao espectador, com o intuito de estabelecer um elo entre ambos e, assim, promover maior comunicação com o público. Ainda, a figura de Domingos Oliveira como personagem do filme (Cabral), o qual se encarrega de direcionar o início da narrativa, impõe maior presença do cineasta na obra e enfatiza sua própria postura de anfitrião, escondido na instância narrativa (a ausência de um narrador principal – os personagens em alguns momentos do filme narram suas próprias histórias – deixa implícita tal função do diretor). Essa assimilação do real, determinado pela imagem do cineasta, com o ficcional, ao encarnar um personagem principal, ao invés de uma assertiva verossimilhante, esfumaça a ligação do fílmico com o extrafílmico.

Acompanha como trilha sonora da abertura a canção de Paulinho da Viola, *Coração Vulgar*, até o corte do plano para o interior de um bar da região. De antemão, o público é introduzido ao universo da narrativa pelas imagens da capital carioca, mas também por meio da música, cuja letra trata justamente das dores das relações amorosas, mas também da solidez do amor verdadeiro, uma síntese das motivações que nortearão a trama:

Um verdadeiro amor nunca fenece
 E pouca gente ainda o conhece
 Meu bem, se o teu amor morreu
 É porque ninguém o entendeu
 Deixa o teu coração viver em paz
 O teu pecado é querer amar demais

De acordo com Aumont e Marie (2004, p.196), a banda sonora não pode ser vista como uma estrutura separada da imagem, mas sim como “uma sobreposição, coexistência relativamente inerte de mensagens, conteúdos, informações, sensações, que encontram o seu sentido e dinâmica pela maneira como se distribuem pelos espaços imaginários do campo fílmico”. Assim, o fundo musical na cena inicial e no desenrolar dos acontecimentos do filme vem reforçar o conteúdo da narrativa e a delicadeza da temática pela qual se desmembrarão as

ações do filme. É a partir da música que o espectador é convidado a entrar na diegese e a usufruir da ilusão cinematográfica.

Ingressamos no universo ficcional com a seguinte cena: na mesa do bar, Cabral conta à esposa Glorinha e aos amigos Ricardo, Maribel e Laura sobre a leitura que realizou de uma obra da psiquiatra Kübler-Ross. Infiltramo-nos na roda de conversa já em andamento, apresentada como um momento habitual entre os amigos, em que surgem assuntos interessantes e banais, além de reações espontâneas, entre risos, brincadeiras, abraços e beijos, que pontuam a construção da *mise-en-scène* em torno de manifestações do cotidiano.

O relato de Cabral é sobre uma pesquisa que demonstra o comportamento dos pacientes terminais e que avalia os estágios deles na trajetória final de vida. Esse percurso se constitui em quatro etapas: o da negação, negociação, revolta e aceitação. Cabral inclui ainda mais uma fase que considera marcante: o da agonia ou estado de graça. As informações não são concedidas gratuitamente ao espectador: o mesmo caminho será trilhado por Cabral ao longo da narrativa ao experimentar a falência de seu casamento com Glorinha. Dessa forma, as ações da narrativa têm como fio condutor as etapas apontadas por Cabral, que também norteiam o comportamento dos demais personagens e corroboram para construir a coerência da narrativa. Logo, o amor, expressão afetiva que organiza a vida privada na narrativa – o que também ocorre em *Amores* –, ao guiar as relações cotidianas, definirá os trajetos dos personagens na trama.

Durante a sequência do jantar entre amigos, a câmera enquadra, com a alternância de panorâmicas, de cortes com fusão e de ângulos de câmera (na altura do olhar e em *plongée*), cada personagem em *close* e em planos bidimensionais, gira ao redor da mesa para apresentá-los e para mostrar detalhes do cenário ao espectador. Copos de bebidas e petiscos foram colocados à mesa para recriar o cenário realista, enquanto outras mesas são vistas ao fundo com diferentes grupos de pessoas, trazendo a impressão de se tratar de um local onde famílias se reúnem.

O primeiro a ser apresentado na narrativa é Cabral (fig.3): um corte com fusão do ambiente externo do bar para o interno deixa Cabral em evidência e aponta de início seu papel como personagem principal, por quem se desenrolará todas as linhas de ação da narrativa. Não coincidentemente, ele usa uma camisa rosa, cor relacionada às emoções, afetos e também ao romantismo, sentimentos que tematizam a narrativa, dos quais ele sofrerá impactos com a futura separação de Glorinha.

Assim como o prólogo contextualiza o espaço e tempo da trama, a introdução do público diretamente ao personagem principal encampa a presença de elementos do estilo

clássico no filme. Bordwell (2005) aponta como uma das principais características dessa estrutura narrativa a existência de um agente causal, personagem mais especificado na trama, a partir de quem a narrativa se delinea, e o respeito aos critérios de clareza, coerência, causalidade e linearidade, o que será observado no desenrolar da trama.

Porém, na contramão da estrutura engessada da narrativa clássica, se adicionam também ao filme elementos que propõe um distanciamento, ao invés da imersão por completo do público. O corte com fusão, recurso bastante utilizado pelo diretor nesta sequência, vem agregar características plásticas não usuais se comparado aos padrões clássicos de utilização da linguagem cinematográfica. Jullier (2002) alega que no cinema clássico a fusão é mais comumente utilizada na ligação entre sequências e marcação da passagem de tempo. Entretanto, neste caso a fusão é empregada para ligar dois planos de uma mesma sequência, determinando um ritmo à montagem que rompe com a fluidez da imagem, apesar de promover a continuidade por meio da faixa sonora. Esse efeito, apesar de recorrer a uma montagem mais fragmentada, cria outro tipo de ligação entre as imagens que não pelos cortes secos, ainda assim inferindo a uma permanência da imagem que se esvai ao fim da fusão com o próximo plano.

O estranhamento provocado pela fusão encadeada nos diversos cortes do segmento institui na representação da conversa cotidiana a opacidade como ponto de reflexão sobre o efeito de real da imagem cinematográfica, colocado em xeque com a ruptura das convenções de união dos planos. Sendo assim, apesar da fragmentação da montagem se esbarrar na catalisação da estética do excesso, a transparência da narrativa se embaça conforme o cineasta lança mão do recurso. Isso porque ele é apropriado na narrativa para criar esse estranhamento na imagem no momento de encontro entre o banal e o íntimo, o que bloqueia a capacidade do espectador de se colocar em estado de suspensão, abrindo assim pequenas lacunas para a reflexão sobre essas imagens cotidianas. Por outro lado, o efeito também expõe certo elo mais íntimo entre os personagens, que se ligam por meio de suas imagens fundidas.

A instabilidade da imagem e de seus movimentos e sua textura estriada, diferentemente das imagens límpidas e de alta resolução encontradas mais comumente no cinema clássico, também denunciam a convergência entre as linguagens do vídeo e do cinema, de modo estabelecer um ponto de encontro entre o documental e o fictício, tal qual se verifica em *Amores*.

Toda a movimentação ao redor da mesa e corte para cada um dos personagens não só possibilita a apresentação dos envolvidos na narrativa, mas reitera a ideia de círculo de amizade, o que vem compactuar com a tentativa de transparecer a cumplicidade e

proximidade dos mesmos em suas relações afetivas. Assim também, a presença dos movimentos instáveis da câmera digital, ao inserir na narrativa imagens com grande carga subjetiva por remontarem os registros caseiros, compactua para instalar esse viés intimista à situação cotidiana. Para Penkala (2009), as experimentações trazidas pela câmera digital, tanto em questões de captação como de produção, marcam “o imaginário que constrói a imagética do real videográfico e digital como espaço de exposição dos “Eus”, dos sujeitos, das subjetividades”.

A utilização de enquadramentos próximos e a própria ambientação da cena em um bar comumente frequentado pelo grupo – informação obtida com as pistas deixadas pelos personagens – também permitem a criação de uma atmosfera mais íntima, o que irá se delongar por toda a narrativa.

O próximo plano, para o qual a transição é realizada com fusão, foca Glorinha rapidamente (fig.4), destacando também seu envolvimento como agente causal da narrativa. Sobreposto ao plano, os créditos com o nome dos atores no canto esquerdo inferior os apresentam junto com as imagens dos respectivos personagens. Essa identificação pelos créditos possibilita um ponto de convergência entre o diegético e o extradiegético, sobretudo no que diz respeito aos personagens de Domingos Oliveira e Priscilla Rozenbaum. Casal na vida real, eles assumem o mesmo papel no filme, de modo que a figura dos personagens se confunda com a dos próprios atores, cujas vivências são transpassadas para a experiência do filme, mais um fator que influi sobre o valor de intimidade que recobre a narrativa.

A apresentação de cada personagem com planos em *close* torna-se também uma ferramenta situacional orientadora do espectador na cognição dos elementos básicos componentes do âmbito diegético, como o estado psicológico ao início da trama e a compreensão dos níveis de relação afetiva entre eles – Cabral e Glorinha formam um par, assim como Ricardo e Maribel, enquanto Laura é amiga de todos.

Enquanto relata os detalhes da pesquisa de Kübler-Ross, a cena intercala planos de Cabral aos de outros personagens, com movimentos rápidos (porém não bruscos), planos curtos e fusões, nos quais são flagrados em seus gestos mais espontâneos, reações que surgem como resposta à interlocução de Cabral ou à própria afetividade que liga os personagens. Esses pequenos momentos se revelam, por exemplo, na troca de beijos nas mãos por Maribel e Ricardo, com o plano mantido em *close-up*, enquanto prestam atenção ao relato do amigo (fig.5). Ou ainda nas expressões risonhas e alegres de Laura (fig.6) ou de Maribel e Ricardo, perante as explicações bem humoradas de Cabral sobre cada um dos estágios dos doentes terminais:

Cabral: A primeira fase é a negação.

Maribel: Negação? Como é isso, Cabral?

Cabral: Não estou doente. Vou no médico, o médico é muito ruim... vou ter que procurar outro médico. Segunda etapa: a negociação.

Maribel: Negociação?

Cabral: Estou doente, mas amanhã tenho que dar um jeito nisso. Vou tomar um remédio, mas se esse remédio funcionar... ai meu Deus, eu largo minha mulher, eu juro que volto pra minha mulher, eu vendo minha mãe, eu dou minha bunda...

Os planos curtos e inquietos captam os comentários e relações estabelecidas entre os personagens como se observassem instantes efêmeros das conversas cotidianas. Em um momento da sequência, a câmera foca brevemente uma discussão boba de Maribel com Ricardo em *close* (fig.7), após o companheiro brincar chamando-a de esotérica. A briga sai de foco pouco depois com uma panorâmica rápida para a esquerda e um leve mergulho da câmera, que passa então a mostrar Cabral e Glorinha se beijando, vistos de um ângulo em *plongée* (fig.8). O espectador visualiza somente o rosto de Cabral, enquanto Glorinha se encontra de costas para a câmera. O momento da concretização do beijo, no entanto, é logo omitido quando o olhar da câmera é redirecionado apressadamente, com uma panorâmica em diagonal, à Maribel e Ricardo.

Tal pressa com a qual as lentes enlaçam esses pequenos afetos, mas também os pequenos conflitos, envolve as expressões dos personagens de uma espontaneidade e trivialidade caras às vivências do cotidiano. Para além das manifestações de carinho e conversas banais, as imagens de cotidiano ganham potência na narrativa por meio das próprias referências espaciais e afetivas deixadas nos diálogos.

Com a chegada de Júlia, após o relato de Cabral sobre a pesquisa, a câmera, primeiramente focada nele, o desenquadra e faz uma panorâmica até ela. O encontro da câmera com a personagem evidencia o abraço dado por Glorinha (fig.9), destacando também certo nível de intimidade entre as duas. Ouvimos ao fundo um comentário de Ricardo pelo qual é possível deduzir que os dois já se conheçam:

Ricardo: Apareceu a margarida!

Ao se dirigir à Maribel em seguida, identificamos outro vínculo afetivo mantido por Júlia: as duas são amigas próximas.

Júlia: Vem cá Maribel eu te liguei o dia inteiro pra gente ir à praia.

A câmera desce de Júlia, em pé em primeiro plano, para Maribel, ratificando o elo de amizade.

Maribel: Tava na faculdade, amiga. Foi sozinha?

Júlia: Fui sozinha. Você perdeu, foi maravilhoso.

A câmera dá continuidade à movimentação na mesa e, com uma panorâmica rápida para a esquerda, encontra Cabral, que reclama a atenção de Júlia:

Cabral: Vai nem olhar pro pai não? Papai tá aqui.

Um breve *jump cut* realiza um salto na montagem para visualizar, no próximo plano, o beijo caloroso da filha no pai (fig.10), que comenta contente com a aparição de Júlia:

Cabral: Saudades de você!

A partir dessas referências, a familiaridade é sublinhada na narrativa como parte expressiva da convivência cotidiana, a qual implica ainda a relação particular criada pelos personagens com o espaço cênico. Ainda que a casa seja espaço central da narrativa, na sequência o bar, um espaço público, é elevado ao status de local familiar ao ambientar as habituais conversas entre amigos. Essa atmosfera íntima que permeia o espaço é ressaltada ainda na fala dos personagens, que sugerem tratar-se de um hábito a visita ao local. Logo após cumprimentar o pai e sentar-se à mesa, Júlia, por exemplo, deixa escapar um desses indícios:

Júlia: Passei aqui tinha certeza que vocês estavam aqui. Vou pegar uma carona.

Do comentário, depreende-se que o local é costumeiramente frequentado pelos amigos, sendo, portanto, um ponto de encontro entre eles. A instância narrativa onisciente ainda pontua essa visada prioritária que o cotidiano ganha na sequência ao destacar, por meio dos diversos pontos de vista da câmera, as conversas habituais entre amigos e reunião particular como motora das ações que se desenvolvem no segmento.

Além disso, a aparição de outras figuras conhecidas de alguns dos personagens no ambiente também denota a impressão de um local mais restrito aos círculos de amizade do grupo. Durante o bate papo no bar, um primeiro plano exhibe Ricardo, à frente de Maribel (fig.11), espantado ao reconhecer Diogo, um amigo que há muito tempo não via. O plano capta ainda a curiosidade de Laura que entra no campo apenas com parte do rosto quando tenta descobrir a quem Ricardo se refere. Essa intrusão de Laura no campo responde a uma ação espontânea da personagem registrada pela câmera que, ao perceber seu movimento, tenta inserir seu rosto na borda esquerda do quadro.

Cabral, que também conhece Diogo, um de seus alunos do curso de teatro, começa a comentar fatos sobre a família do rapaz, enquanto observamos um plano americano levemente movimentado da mesa de jantar dos amigos (fig.12), que prestam atenção ao relato de Cabral. Outros três cortes com movimentos confusos da câmera ilustram as risadas de Júlia com o humor do pai e Ricardo a se levantar para conversar com Diogo, ainda não visto no campo.

Logo em seguida vê-se a saída de Júlia, Glorinha e Maribel da mesa para irem ao banheiro. Mais uma vez, a familiaridade ocupa a abordagem da diegese ao propor, tanto no espaço como nas indicações dadas por Cabral sobre informações da vida de Diogo, o envolvimento mais próximo existente entre os personagens.

A sequência explora o cotidiano no encontro habitual entre amigos, no qual a prosa banal e os gestos de carinho efêmeros, que em geral passam despercebidos diante do fluxo da vida cotidiana, são capturados e contemplados pela câmera com delicadeza, alojando nas relações de amizade o emaranhado afetivo que se consolida nas interações diárias e íntimas entre os indivíduos. Sobretudo, o uso do *close-up* na sequência colabora para construir a concepção de intimidade nos vínculos estabelecidos entre os personagens.

b) Sequência 2 – Duração: 3’24”

Resumo da sequência

Cabral e Glorinha voltam para casa depois do jantar com os amigos. Ao chegar ao apartamento, Cabral propõe à Glorinha um tempo na relação dos dois, sufocada pela rotina do trabalho. Durante a conversa, eles discutem sobre o convite feito por Ricardo à Glorinha para fazer assistência na produção de sua nova peça. Cabral não concorda que ela aceite o trabalho, já que o casal sempre trabalhou junto.



Cabral e Glorinha saem do bar e retornam para casa. Observamos na sequência o cotidiano de um casal que, no espaço privado, além de conversarem sobre bobagens, expõem seus conflitos internos que surgem da convivência diária. As problemáticas comuns, como o cansaço da rotina a dois, deixam em evidência as limitações humanas, sem, no entanto, tratá-las como inusitadas: elas fazem parte dos modos de existir no mundo.

Dentro do elevador, enquanto conversam banalidades, ao analisarem o comportamento de Júlia, filha de Cabral, durante a noite no bar, o assunto é logo desviado para a rotina de Glorinha, que se sente acuada por sua impotência em realizar seus desejos:

Cabral: O que que você achou da Julinha no bar?

Glorinha: Não sei... Tava animada né?

Cabral: Bêbada, animada demais né! Nós saímos de lá duas e meia e ela disse que tinha uma festa pra ir.

Glorinha: Ai, não acredito que é tão tarde. Ai que droga, eu queria acordar cedo, Cabral. Queria andar de bicicleta, lembra que eu falei, eu adoro andar de bicicleta. É uma coisa impressionante que acontece comigo. Eu não faço nada do que eu quero mesmo.

Cabral: Porque você não precisa fazer nada. Você é. Você é a Glorinha, minha Glorinha. Dá um beijinho.

Exibidos no elevador em primeiro plano (fig.1), a relação entre o diálogo dos personagens e o trajeto para o espaço privado denota a abertura maior para a exposição subjetiva, mas também converge alguns prenúncios sobre o destino do casal. As configurações plásticas do próprio espaço cênico do elevador acentua a possível desintegração dos afetos construídos no convívio a dois, tornando o plano mais expressivo. Com cada personagem posicionado em uma das bordas laterais do quadro, o achatamento da imagem pelo uso de uma distância focal grande na câmera faz com que o fundo se aproxime dos personagens e crie um efeito visual sugestivo. Esse efeito é elaborado pela porta do elevador que possui uma separatória ao meio, pela qual é feito o movimento de abertura e fechamento. Com a imagem dos personagens “colada” à porta, essa divisória cria uma separação do plano ao meio, como a sugerir a separação que ocorrerá entre Cabral e Glorinha. Ao mesmo tempo, nas duas partes da porta vemos a abertura de uma grade, indicativa do encarceramento vivido pelo casal no casamento de anos.

Entretanto, em meio à ação, também são flagrados pela câmera pequenos gestos de carinho como um beijo dos amados. Se Glorinha argumenta sua insatisfação com o fato de não conseguir fazer nada do que quer, Cabral quer tê-la sempre próximo dele, o que demonstra a relação sufocante dos dois. Com a entrada no apartamento, um novo corte ocorre

com a câmera em plano médio, a qual captura os personagens envolvidos pelo espaço (fig.2). A saída do espaço público e a entrada nos interiores, mais especificamente da casa, marcam também a transição do diálogo, com o adensamento do conflito e da intimidade tanto dos assuntos tratados como dos gestos que envolvem o cotidiano da casa.

O espaço privado, com toda sua ambivalência, converge, assim como em *Amores*, esses dois papéis: o de local do desencadeamento das intrigas entre o casal, mas também de acolhimento tanto das práticas mais simplórias do cotidiano, como transitar pelos cômodos, tomar um copo de água, usar o banheiro, quanto dos sentimentos mais profundos dos personagens, seja de amor, tristeza ou solidão, como Cabral vive mais tarde. Na tentativa de construir uma poética sobre o espaço da casa, Bachelard (1978, p.208) afirma justamente que “A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade”, pois é nela em que são abrigados os sonhos, mas também os medos.

Novamente, assim como verificado no filme *Amores*, observa-se um deslocamento no conceito de casa como lugar de equilíbrio e tranquilidade, para compreender sua função diegética como condensadora do desequilíbrio, o que vem se pontuar na discussão que Glorinha e Cabral terão ao longo da sequência e, mais tarde, no abandono do lar por ela, o que provocará o aprofundamento da crise existencial de seu amado.

Com a entrada na casa, tem início um plano de longa duração, que media ao espectador a introdução ao espaço, local de maior envolvimento afetivo dos personagens. Combina-se ao enquadramento, a câmera praticamente fixa: ela faz leves movimentos sugeridos pela imagem tremida que denota o registro pela câmera na mão. Essa câmera solta adquire maior movimentação ao acompanhar os personagens nos deslocamentos pelo espaço de modo a evidenciar os menores gestos indiciais da presença da cotidianidade no espaço.

A contrapelo dos padrões imagéticos do cinema clássico, cujas imagens estáveis são fruto da utilização da câmera atrelada a equipamentos como as gruas, tripés e trilhos, a performance mais livre da câmera costura na narrativa a presença da câmera digital, cuja leveza do aparato e a textura menos limpa da imagem implicam em uma linguagem mais documental, que reforça essa representação do cotidiano. O diálogo com a linguagem e estética do vídeo imprime ainda na imagem um traço subjetivo que incita a vazão dos afetos na narrativa. Penkala (2009) discute essa diferenciação entre a estética cancelada pelo cinema clássico e a proveniente dos registros em vídeo:

Ao mesmo tempo, enquanto a imagem-película, trazendo a marca estética de seu período clássico, é mais objetiva, transparente (como a caracteriza Bazin [AUMONT et al, 1995]), a imagem-vídeo é altamente subjetivada pela sugestão de

personalidade, um resquício da memória audiovisual que nos remete aos vídeos amadores (cinegrafistas amadores vendem suas imagens espetaculares às redes de TV) e, como cita Dubois (2004), aos vídeos particulares, aos documentários autobiográficos (PENKALA, 2009).

Podemos constatar essa câmera documental que registra o cotidiano na ocasião em que, após a entrada na casa, Glorinha, que está com enjoo após exagerar nas bebidas, corre para o banheiro para vomitar, seguida de Cabral. O enjoo dela precede a bronca fútil de Cabral com os exageros da esposa ao beber:

Cabral: Ai Glorinha, eu não aguento mais ver você vomitar.

Glorinha: Eu sei vomitar! Eu gosto de vomitar.

Cabral: Você não sabe beber!

Glorinha: Ai per aí, Cabral. Tá rodando... eu vou no banheiro, eu vou no banheiro.

Cabral: Não, per aí! Não vai vomitar já! Tenta controlar, minha querida.

Glorinha: Não dá pra controlar não.

Cabral: Então eu vou ficar aqui na porta tomando conta.

Glorinha: Mas não olha hein!

Com uma panorâmica, a câmera fita todo o deslocamento dos personagens e ainda exhibe brevemente o restante da sala da casa, até que Glorinha entre pela porta do banheiro. É feita uma aproximação de Cabral (fig.3), que está de frente à porta fechada do banheiro, com uma espécie de *travelling* realizado com equipamento na mão, o que se percebe pelos tremores da imagem. Apesar de nos negada a imagem da ação de Glorinha pelo cerramento da porta, os sons emitidos pela personagem em *off* constroem imaginariamente o espaço fora de campo, ao mesmo tempo em que Cabral, inserido no campo, orienta a esposa para que ela não force demais o vômito. Glorinha abre a porta do banheiro e se sente aliviada:

Glorinha: Pronto Cabral, vomitei , tô ótima.

Cabral: E eu aflitíssimo que qualquer dia você arrebenta uma veia da tua garganta.

Ao reconstituir esse espaço por meio dos ruídos, e não da imagem, a instância narrativa se exime de seu papel onisciente e se desvencilha da necessidade tudo mostrar cara ao espetáculo. Por outro lado, a naturalidade com que decorre a ação ordinária denota tanto o entrosamento dos atores, que trazem a experiência do casamento na vida real para a tela, mas também a tentativa de recriar as vivências cotidianas a partir da encenação realista. No manifesto escrito por Domingos Oliveira antes das filmagens de *Separações* uma das regras

estipuladas para a direção dos atores era a seguinte: “O Teatro é o Stanilavski⁵⁸ mais o mostrar que se está fazendo Teatro. No cinema é só o Stanilavski, se possível levado às últimas consequências”⁵⁹.

O ator e diretor russo de teatro citado por Oliveira criou um sistema para orientar a preparação dos atores de modo que as figuras teatrais fossem construídas pelas motivações interiores do próprio ator: o que ele encena deve refletir as emoções que ele mesmo vive. Geada (1987) explica como se dá essa transferência das emoções do ator para o personagem:

Deste modo, o actor confere à sua presença em cena o peso de autenticidade que imprime a todas as situações dramáticas um tom realista, convincente, porventura natural, construído de pequenas evidências susceptível de ser tomado por universal. Através da memória afetiva os conflitos, mesmo os de caráter vincadamente social, são reduzidos a parâmetros psicológicos, subjectivados pela idiossincrasia do actor (GEADA, 1987, p.96).

Por meio da dramatização realista, contudo, o cineasta busca dirigir os atores sem que a naturalidade passe pelos excessos. Outro de seus dogmas determina: “Não hiper-represente. Faça pouco. Se estiver achando que está fazendo pouco demais, FAÇA MENOS AINDA”⁶⁰. Ainda, a característica convincente da encenação, possível pela própria existência fora da ficção da intimidade entre Domingos Oliveira (Cabral) e Priscilla Rozenbaum (Glorinha), possibilita maior identificação do público, mas também pontua na película essa presença invasiva da afetividade e vida corriqueira do casal, as quais extrapolam tanto o mimético como o extradiegético e envolve as tessituras fílmicas. A própria casa do cineasta, escolhida como cenário da vida cotidiana de Cabral e Glorinha, enlaça ainda mais a intimidade na representação dos hábitos domésticos e dos afetos que vinculam os personagens.

Assim, os pequenos acontecimentos que se instauram no ambiente da casa como parte da rotina dos companheiros – o diálogo, por exemplo, sugere a recorrência do comportamento de Glorinha após beber – mas que não mobilizam qualquer mudança brusca no estado da ação, pontuam a construção do local de convivência do casal, sem grandes ocorrências, por isso tão comuns. Na cena seguinte, essa câmera testemunha, que documenta os momentos de

⁵⁸ Influente pensador do teatro entre os séculos XIX e XX, Constantin Stanilasvki escreveu livros como *A Preparação do Ator* e *A Construção da Personagem*, obras que são alicerce de suas teorias sobre a atuação teatral.

⁵⁹Ver Anexo.

⁶⁰ Idem.

intimidade no lar, se aproxima mais dos personagens para acompanhar a exposição de seus conflitos existenciais resultantes da experiência conjugal no dia a dia.

Um plano de longa duração evidencia Glorinha e Cabral na cozinha – ela entra em cena acompanhada de uma panorâmica para a direita e vai ao encontro do marido – recortados em meio primeiro plano, o que confere um clima de maior proximidade à conversa. Cômico da casa em que se repetem as ações mais pontuais do cotidiano – o ato de cozinhar e da nutrição –, a cozinha, escolhida como pano de fundo para a problematização do casal sobre a rotina, sugere essa própria imersão dos personagens na imobilidade da vida corriqueira.

Cabral: Minha querida sabe o que que é, não me leve a mal... folga!

Glorinha: Ah não Cabral, pelo amor de Deus. Eu não acredito que você esteja propondo folga de novo. É muita cara de pau, pelo amor de Deus.

Cabral: Tá muito grude.

Glorinha: Você é o primeiro que volta atrás.

Cabral: É você que volta atrás.

Glorinha: Você quer saber aonde eu tô, morre de ciúme de mim, quer me encontrar, me telefona.

Cabral: É você que me telefona.

Glorinha: É você que me telefona.

Cabral: Nós não somos um casal normal, minha querida. Você tem que entender.

A discussão entre os cônjuges demonstra que o pedido de folga já foi feito em outras ocasiões por Cabral, mas sempre com curta duração. Como Cabral mesmo diz, os dois não formam um casal tradicional: apesar de manterem um casamento de longa data, à medida que podem se livram das amarras da rotina a dois para reconfigurá-la e, assim, retomarem o convívio. Assim como teoriza Certeau (1998), o cotidiano, para além de conformar às práticas sobre o caráter repetitivo, é também espaço de invenção – nesse caso de reinvenção da vida a dois.

No meio da conversa, Cabral se abaixa e sai do plano, deixando apenas Glorinha, com a feição decepcionada. Ela escuta os comentários de Cabral, enquanto a câmera desce com uma panorâmica na diagonal para enquadrá-lo só, sentado, ao argumentar:

Cabral: Um homem normal sai pra trabalhar de manhã e só vê a mulher à noite. Isso quando ele não viaja a trabalho. Nós não... senta aqui....

Com o pedido de Cabral, Glorinha entra no campo e senta-se ao colo dele (fig.4) para escutar seus argumentos, o que reitera essa relação tão próxima por eles compartilhada:

Cabral: Nós dormimos juntos, acordamos juntos e trabalhamos juntos o dia inteiro. No dia seguinte a gente dorme juntos, acorda juntos e trabalha juntos o dia inteiro, ninguém segura a gente, ninguém trabalha mais que a gente... quer dizer asfixia.

Glorinha: É asfixia.

Cabral: Asfixia.

É sobre a rotina cansativa do casamento que debatem Cabral e Glorinha, problematizando essa presença opressiva do cotidiano em suas vidas. Essa visão de cotidiano, também abordada por Certeau (2009, p.31), diz respeito àquilo “que nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão do presente, [...] é o peso da vida, a dificuldade de viver, ou de viver nesta ou noutra condição, com esta fadiga, com este desejo. O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior”. Ou seja, se relaciona à repetição de práticas evocadas nas tramas do dia a dia.

Durante a conversa, Glorinha começa a realizar atividades habituais da cozinha, que surgem espontaneamente na *mise-en-scène* por meio das panorâmicas da câmera em *close*, ao acompanhar as ações no local. Essas movimentações para flagrar os personagens em atos triviais e o próprio enquadramento fechado, que os detalha em um âmbito mais intimista, aludem, como propõe o diálogo, a introjeção da rotina na vida dos mesmos. Entretanto, quando Glorinha reflete sobre uma ocasião em que Cabral se chateou por ela não querer participar da direção de uma peça dele, Cabral insinua a dependência do costume de trabalhar com a esposa:

Cabral: Não se discute, Glorinha. Isso é questão de princípios, entende. Você sabe que eu não entendo o amor sem trabalhar junto com a mulher, né. Seu trabalho é o melhor de tudo, porque a gente vai perder isso?

Glorinha: Mas aí a gente fica o dia inteiro juntos.

Cabral: Pois é, asfixia.

Glorinha: Asfixia.

O diálogo reafirma, então, a necessidade de manutenção da mesmice da vida cotidiana, tendo em vista que o convívio excessivo proporciona à relação certo cansaço. A inquietação de Cabral sobre a ameaça à sua liberdade, em detrimento de sua então estabilidade amorosa, e a preocupação de Glorinha com a autonomia na sua carreira profissional impulsionam os desencontros e encontros que se desvelam ao longo da narrativa. O que se torna evidente ainda na elaboração do campo/fora de campo em cena, com a combinação de entradas e saídas de campo dos personagens em seus deslocamentos pelo espaço, bem como os da câmera, sendo vistos ora solitários, ora juntos no plano.

Para solucionar o problema do excesso de convívio diário, Cabral propõe que na próxima peça sob sua direção Glorinha não participe, sabendo que a peça pode ficar ruim. Mas a ideia de Glorinha é que assim ela possa ter tempo para trabalhar com Ricardo, o que contraria o esposo. O contra-argumento de Glorinha à proposta do marido é ilustrado na figura 5 pela posição dos personagens: ela se encontra de costas para a câmera, ao lado esquerdo do quadro, como a sugerir no próprio gesto sua contraposição a Cabral. Ele por sua vez, posicionado na lateral direita encontra-se de frente à câmera. A lacuna entre os dois, associada aos demais recursos empregados na composição do plano, também remonta a ideia de uma possível separação do casal.

Assim que sugere sua participação na peça de Ricardo, Glorinha sai de campo e deixa Cabral sozinho em cena, outro indicativo de que ela irá deixá-lo. Pouco depois Cabral, que reclama da decisão da companheira, segue a saída de Glorinha, com a câmera a acompanhá-lo com uma panorâmica para a esquerda. O corte para o próximo plano de longa duração é ligado pelo *off* da voz de Glorinha, mostrada em seguida atravessando o corredor da casa (fig.6) em direção ao fundo do plano:

Glorinha: Eu vou fazer a assistência sim. Eu preciso cuidar da minha vida, da minha vida pessoal.

A apresentação da cena no corredor da casa insinua no próprio espaço as diferentes direções que serão tomadas pelos personagens. Enquanto Glorinha se afasta da câmera pelo corredor, Cabral adentra em outro cômodo da casa também observado pela câmera, que sem nenhum corte, apenas faz panorâmicas e breves movimentos para materializar a separação do casal na teatralidade do ambiente da casa. Ao se revezar entre a imagem de um e de outro, a câmera também registra o diálogo dos personagens nos diferentes ambientes em que se encontram:

Cabral: Glorinha pra quê que você vai fazer assistência? O que que você vai ganhar com isso?

Como em um labirinto construído na percepção do espaço da casa, a câmera sai à busca dos personagens com uma panorâmica de volta ao corredor. O movimento permite-nos visualizar ao fim do corredor, em plano de conjunto, Glorinha ali parada e a entrada de Cabral em campo pelo lado direito (fig.7). Esse jogo de movimentos e enquadramentos, de idas e vindas da câmera, como a brincar de esconde-esconde com os personagens, transfere ao espaço da casa a oposição na escolha dos caminhos que eles trilharão, ao seguir cada um para um rumo, como a relatar as desventuras amorosas que serão interpostas na narrativa. Ao invés da função dramática, os movimentos de câmera assumem uma função rítmica, como observa Martin (2005) em alguns filmes do cinema moderno: a mobilidade propõe uma forma de

dinamização do espaço e dos atores, arrastados pela câmera, também estabelecendo uma diversidade de pontos de vista os quais se encarregam de determinar o ritmo do filme.

Assim, tal qual em *Amores*, a própria instância narrativa, por meio dos pontos de vista inseridos no segmento, concebe a percepção do cotidiano como espaço de tomadas de decisão. É dentro da casa, a qual reveste as relações afetivas de Cabral e Glorinha, que o casal tanto encontra um ponto de sustentação da vida a dois, mas também mergulha no desejo de redirecionar suas vidas, cada um com seus objetivos. A casa, portanto, abriga os altos e baixos da vida cotidiana no quesito dos afetos.

Entretanto, o espaço também se anuncia como opressor – as paredes do estreito corredor que encurrala os personagens imprimem essa conotação –, à medida que sustenta a repetição do convívio corriqueiro e obriga a convivência mútua. Essa opressão do dia a dia é reafirmada na própria fala de Glorinha. Parada de frente ao marido ainda no mesmo plano, Glorinha justifica o interesse pela nova experiência pela necessidade de mudar a rotina profissional e viver outras oportunidades:

Glorinha: Cabral eu vou ganhar dinheiro, vou conhecer pessoas novas, vou aprender coisas novas.

Cabral: Com o Ricardinho?

Glorinha: Depois de tudo que você me ensinou...

Enquanto a câmera se aproxima do casal no corredor, passo a passo – o uso da câmera na mão deixa a imagem mais tremida e substitui movimentos mais engessados como o *travelling* para frente – até deixá-los em meio primeiro plano, Cabral enumera os defeitos de Ricardo como diretor para convencer Glorinha a não trabalhar com ele, o que ela rebate:

Glorinha: Você detesta o Ricardo! Ele é o meu melhor amigo e você detesta ele. Vamo falar a verdade.

Cabral: Eu adoro o Ricardo, essa é que é a verdade. Eu adoro, ele tem bom coração. Quem tem bom coração tem tudo. Um dia ele ainda vai ser um bom diretor porque tem coração.

Cabral interrompe a briga para retornar a seus afazeres cotidianos. Ele se afasta de Glorinha para atravessar o corredor, observado pela câmera que agora caminha para trás, enquanto ela o questiona:

Glorinha: Onde é que você vai?

Cabral: Vou abrir o e-mail.

A apresentação dos pequenos gestos que integram a vida comum, em meio às discussões de Glorinha e Cabral sobre o futuro do casamento, cativa na sequência uma relação aproximativa com o universo cotidiano, em que as relações entre gestos, afetos e espaços se

constroem com sutileza, se entrelaçam como acontecimentos referentes a questões subjetivas que envolvem a vida de um casal. As imagens microscópicas de cotidiano destacadas pelo cineasta são compartilhadas em seus aspectos familiares pelo uso de enquadramentos mais fechados e com a exploração da ambiência doméstica, a qual torna mais envolvente as pequenas ações dos personagens.

Ainda, a inserção de planos de longa duração no segmento, cuja montagem é feita com apenas seis planos, reduz a fragmentação visual na narrativa, o que afasta a projeção da estética do excesso ao segmento. Do mesmo modo, a duração das ações no plano provoca um distanciamento dos impactos dramáticos estabelecidos pelos cortes e permite que o espectador seja cativado não pela enunciação exacerbada da emoção, mas pelos afetos que envolvem a disposição dos corpos nos planos e no espaço da cena.

c) Sequência 3 – Duração: 2’16”

Resumo da sequência

Ainda em casa, Glorinha e Cabral discutem os termos da separação temporária. Eles passam a madrugada acordados falando sobre a relação e os motivos de se amarem.



Acompanhamos na sequência a continuidade da discussão de Cabral e Glorinha sobre o tempo pedido por ele no casamento. Os complicados aspectos do cotidiano no casamento são explorados nos momentos mais singelos da experiência no lar, em que o ócio, os carinhos ou os pequenos afazeres domésticos se mesclam ao impasse na relação conjugal. A partir das questões individuais – indecisões, medos, inseguranças – que acabam por afetar a vida a dois é que os traços dos sujeitos ordinários são incorporados aos personagens. Os entraves épicos típicos das narrativas clássicas, portanto, saem de cena e dão lugar às implicações comuns do viver.

Sentada numa poltrona em meio primeiro plano (fig.1), Glorinha fuma um cigarro e tenta arrancar do marido suas pretensões ao propor a folga no casamento. A personagem usa um pijama e se senta de qualquer jeito na poltrona, o que demonstra que ela está bem à vontade, em uma situação habitual do dia a dia. Por meio de um plano-sequência, observamos todo o desenvolvimento da ação que, apesar de trazer um embate, revela-se pelos ânimos instáveis, mas também contidos, sem que qualquer explosão dramática irrompa. Ao fundo de Glorinha, na parede do escritório, quadros com pinturas e fotografias da encenação de peças teatrais e de dança ilustram na cena as referências às diferentes linguagens artísticas tão representadas nos filmes de Domingos Oliveira, as quais inserem marcas de erudição ao filme e fazem alusão ao amor do cineasta pelas artes.

Como espaço onde os acontecimentos se desenrolam, a casa reforça não só a cena cotidiana representada, mas designa essas limitações que desgastam a vida a dois por meio dos enquadramentos mais fechados. Como observam Certeau e Giard (2009, p.203), “O território onde se desdobram e se repetem dia a dia os gestos elementares das ‘artes de fazer’ é antes de tudo o espaço doméstico, a casa da gente”. Essa repetição rotineira será refletida pelo casal como um empecilho no relacionamento, já que o escoar dos dias e a vivência compartilhada amorna o desejo mantido ao início da relação.

Ao mesmo tempo, o ponto de vista da câmera, em meio primeiro plano, abriga os personagens novamente instituindo essa função da casa como local das intimidades rotineiras, dos afetos, espaço onde as subjetividades se expõem mais abertamente. Preocupada com as intenções de Cabral, Glorinha questiona ao marido se a folga é para que ele possa manter relações com outras mulheres. A câmera faz uma panorâmica para a esquerda para enquadrar Cabral em meio primeiro plano (fig.2) e flagrar sua resposta:

Cabral: Pelo amor de Deus. Folga é folga, faz parte da instituição do casamento, meu amor.

Ao pontuar sua concepção sobre o casamento, percebemos em uma leitura mais profunda da fala do personagem que o mesmo considera necessária a habitual de manutenção

da relação por meio das breves separações, como forma de instituir rupturas na rotina que direciona as vivências conjugais. De frente ao computador na mesa do escritório, Cabral envia seus e-mails, como sugere a sequência anterior, e bebe seu uísque enquanto conversa com a esposa. Assim, as decisões sobre os rumos que tomará o casamento são marcadas pelo envolvimento dos personagens em outras situações cotidianas.

Na parede atrás de Cabral, além de outros quadros, a fotografia da juventude de Domingos Oliveira detalha a presença de elementos autobiográficos e extradiegéticos na narrativa, como a trazer à tona por meio do registro, essa fissura existente entre a construção do universo ficcional e o mundo real. Apesar de se caracterizar apenas como um detalhe do plano, o retrato, junto com as demais referências extradiegéticas que ocupam quase toda a parede, provoca, em um nível mais sutil, certo distanciamento que rompe com o estatuto fantasioso da narrativa cinematográfica ao demonstrar a inserção do próprio real na representação. Ainda assim, a imersão do espectador na narrativa torna-se efeito maior que o próprio distanciamento em função do destaque dado pela cena à dramatização clássica.

A discussão sobre o casamento é ainda realçada pela imagem logo atrás das estatuetas do casal mesopotâmico, símbolo da união entre Cabral e Glorinha citado descritivamente por ela em momento anterior da narrativa e que será visto novamente nas últimas cenas do filme, quando os dois reatam. A metáfora visual estabelece assim um contraponto nos atritos do casal, de modo a revigorar a força do amor entre Cabral e Glorinha, mesmo com os conflitos que se interpõem no dia a dia. Essa imagem se faz presente ainda durante o enquadramento bidimensional que a câmera realiza do casal (fig.3). Para inserir os dois no mesmo plano, a câmera, que está em *contra-plongée* ao visualizar Cabral, muda seu ângulo para um *plongée* e se distancia do personagem para enxergar Glorinha no mesmo quadro, formando assim um plano americano.

Apesar da irritação de Glorinha com o cinismo do marido, que sugere saídas individuais várias vezes na semana durante a folga, sem que cada um possa contar o que aconteceu nessas escapadas, a câmera não absorve a tensão da personagem, mas apenas testemunha o momento com seu registro documental. Ainda que se trate de uma narrativa de impregnada pelos preceitos do estilo clássico, a enunciação constante dessa câmera documentária, percebida não só pela textura do aparato digital e pela iluminação contrastada, mas pelos movimentos de câmera mais livres, pontua o hibridismo entre linguagens cinematográfica e videográfica e deixa na imagem as marcas de um tipo de registro que, em geral, se volta à captura de momentos do cotidiano.

Se em outros casos, como nas imagens dos noticiários da televisão, a câmera de vídeo com a intensidade e descontrole pelos movimentos bruscos se legitima como aparato de denúncia, de flagra das situações extraordinárias, esbanjando-se pela pretensão de revelar a crueza da realidade, tal qual Penkala (2009) analisa, as imagens de Oliveira, com certo nível de instabilidade, mas leves e próximas de seus personagens, agenciam o olhar do espectador pelo estatuto da intimidade. Por isso, internalizam pela instância narrativa a familiaridade na enunciação da vida ordinária.

Irritada com a falta de bom senso de Cabral, Glorinha se levanta da poltrona e sai de campo. A câmera acompanha a personagem ao se levantar com uma panorâmica para cima e um leve movimento para a esquerda, o que deixa apenas Cabral enquadrado (fig.4). Para Glorinha, se o marido quer se aproveitar da ocasião para traí-la é melhor tomar outras medidas:

Glorinha: Mentira Cabral, você quer ter tempo de comer essas atrizinhas que vivem atrás de você pra conseguir trabalho. Você quer se separar, a gente se separa agora, nesse minuto. Pronto. Falta de coragem!

Cabral: Separação é uma palavra que eu não quero ouvir dentro dessa casa.

A saída de Glorinha de campo vem materializar na encenação o afastamento do casal, antes enquadrado no mesmo plano. Com uma panorâmica para a esquerda, Glorinha é reenquadrada sozinha (fig.5) e pontua os benefícios de viver por uns tempos longe do marido. Esse é um dos poucos movimentos dos personagens ao longo da sequência, que aborda as conversas mais particulares sobre a vida do casal, o que envolve questões relacionadas à durabilidade do amor, à fidelidade, à liberdade individual e ao sufocamento do matrimônio, ou seja, temas mais sensíveis relativos às amarguras e desejos dos indivíduos ordinários. Assim como Cabral pretende sentir o estímulo de uma nova paixão, já que o casamento torna os sentimentos engessados e faz com que se perca o desejo provocado pelo novo, Glorinha acaba vendo vantagens na proposta:

Glorinha: Você sabe que vai ser bom pra mim também.

Cabral em *off* reclama:

Cabral: Ah, não me provoca.

Glorinha: Sabe, você teve um monte de mulher. Eu tive o que... quatro homens, isso incluindo você. Eu tenho curiosidade...

Na imagem, observamos a reação angustiada de Glorinha, enquanto em *off*, Cabral afirma o motivo de não poderem acabar com o casamento:

Cabral: Eu não posso me separar de você.

Glorinha: Por quê?

Cabral: Porque eu te amo.

Glorinha: Ama nada!

A contenção dos personagens em suas ações, realçada pelos enquadramentos fechados, deixa a sequência à margem de suas reações expressivas e da exposição de suas subjetividades ambíguas nas palavras, carregadas de sinceridade, ao serem transparentes sobre o que pensam sobre o amor e as armadilhas que ele cria. O sofrimento, os amores e as dúvidas se apresentam como resultantes das experiências individuais e sociais com o mundo, por isso afetam intensamente as vivências dos personagens. Portanto, as tempestividades que se originam no cotidiano, em especial as relacionadas aos vínculos afetivos, são lidas na narrativa como parte da vida comum e não como algo extraordinário – todos os personagens irão passar por crises que os desestabilizam, mas não os retiram completamente de suas rotinas.

Ainda, em se tratando das dimensões da vida amorosa, ao tratar das incertezas que gravitam sobre o relacionamento amoroso, a narrativa compactua com o pensamento de Bauman (2004) ao creditar à dualidade dos seres a essência de tal sentimento. O indivíduo como ser racional e passional, certo e incerto, alegre e triste, doce e amargo, experimenta no amor sua própria complexidade. Bauman (2004, p.11) define: “Amar significa abrir-se ao destino, a mais sublime de todas as condições humanas, em que o medo se funde ao regozijo num amálgama irreversível”. Essa vacilação que move o amor se constata na dúvida de Cabral entre viver por uns tempos só, mas manter seus sentimentos por Glorinha.

Ao fazer do espectador cúmplice desses momentos cotidianos, em que o espaço privado ganha visibilidade pelo olhar de uma câmera que registra tão próxima os acontecimentos, não é intenção do cineasta superexibir a vida privada, como nas imagens espetaculares dos *reality shows*. Contrariamente, o enquadramento e a encenação, mais livre da subordinação à técnica, como define Butcher (2005, p.81), exploram nessas imagens de cotidiano apresentadas na sequência a complexidade dos sentimentos extraídos da convivência a dois, mas com leveza tanto nos aspectos gestuais, menos presos ao excesso de dramaticidade, como nos diálogos, que apesar de discutirem questões profundas como o amor, não são ásperos nem sentimentalistas demais.

Para explicar a Glorinha seu amor, Cabral brinca ao descrever sua reação ainda vibrante quando ela tira a roupa para dormir. Em outro momento, essas pequenas banalidades do cotidiano penetram na cena, de modo a deslocar a atenção do conflito. Introduzidos ao cenário do quarto, um plano detalhe de um móvel mostra uma série de objetos como um

relógio, copo de uísque, remédios e óculos (fig.6), em geral deixados à cabeceira da cama. As horas marcadas no relógio situam o público temporalmente: são mais de 5 horas da manhã. Quando é feito o corte para o casal deitado na cama, junto, abraçado (fig.7) – desta vez o vemos em *big close* somente sobre o ponto de vista da câmera –, enquanto Cabral bebe um copo de uísque, Glorinha o questiona sobre o porquê de ele a amar, cuja resposta se envolve de uma simplicidade enriquecedora e humorada, sem recorrer a clichês:

Cabral: Eu te amo porque.... porque você é bonita, porque você é sofisticada, porque você adora o teatro, porque você... você não é agressiva a não ser comigo e porque você trepa muito bem, porque você é muito gostosa.

Glorinha: É? Brigada.

Cabral: Meu interesse por você é puramente sexual durante esses anos todos.

O compartilhamento dos afetos por Cabral é absorvido em meio à experiência cotidiana do casal: enquanto o personagem responde a razão de seu amor por Glorinha durante uma conversa banal, ela o escuta sonolenta, quase a dormir nos braços do amado. Diante da sutileza da cena, o *close-up* não opera como em grande parte dos filmes clássicos para impactar dramaticamente a narrativa de forma superficial, mas para criar um ponto de entrelaçamento do afeto em suas formas mais delicadas, como a flagrar a efemeridade dos pequenos gestos e alegrias do dia a dia.

Os pequenos risos e beijos enunciam a miudeza das banalidades e afetos cotidianos que se demonstram espontaneamente, sem a superficialidade das imagens românticas de um cinema espetacular, carregadas da exploração do erótico latente que designam ao espectador o desejo de ver sempre mais. A iluminação ambiente com luzes amareladas que refletem levemente sobre os personagens – há aí a predominância da imagem mais escurecida – também contribui para significar o envolvimento íntimo e afetivo, instalando a ideia de conforto no plano. Ainda abraçados, o diálogo desperta em Cabral o desejo por sua esposa:

Cabral: Por falar nisso, vamo trepar agora?

Glorinha: Ah não, Cabral, pelo amor de Deus. São mais de 5 horas da manhã, daqui a pouco você tem que ir pra São Paulo e você não para de falar um minuto. Eu tô exausta, amor!

Cabral: Eu adoro trepar com você exausta. Você não precisa fazer nada. Você fica paradinha.

O beijo do casal apaixonado (fig.8) insinua o possível envolvimento sexual em seguida, sem que, no entanto, a imagem tão íntima se arrisque no investimento emocional meramente melodramático. A ausência de um fundo musical na cena estanca uma comunicação arrebatadora com o público, mas endereça-o pelo o que há de mais singelo no gesto. Ainda que haja uma sinalização para a consumação amorosa, após beijos e carinhos

Cabral resolve interromper o momento para dialogar com a esposa. Essa quebra de expectativa da ação é encadeada pelo retorno a falas banais dos personagens, que atiram sobre questões fúteis, como a vontade de Cabral de fumar no quarto:

Cabral: Vamo fumar um cigarro?

Glorinha: Ah não, dentro do quarto não. De jeito nenhum

Cabral: Ah, Glorinha. Que caretice.

Glorinha: Eu não gosto, Cabral.

Há uma fusão entre a imagem dos dois abraçados e um plano do céu ao amanhecer (fig.9). Segundo Jullier (2002) esse tipo de *raccord* é utilizado no cinema clássico para sinalizar elipses de tempo ou espaço em uma narrativa ao encadear duas sequências. O céu, parcialmente claro, indica com imprecisão o tempo transcorrido entre a ação no quarto e a que seguirá: já é quase de manhã.

As contradições entre querer viver o amor conjugal, mas também a liberdade fora do casamento, sentimentos que insurgem da existência humana no âmbito do cotidiano, são abordadas na sequência com um tom humanista, no entanto sem recorrer a imagens impactantes. Ao se distanciar da expressão via imagens catárticas, o segmento aponta para um olhar mais terno sobre o cotidiano. A edição mais refreada, com apenas três cortes, e a mobilidade da câmera na mão possibilitam que os afetos sejam representados em sua durabilidade e que se tornem mais explícitos os gestos ínfimos e diálogos evocados na esfera privada entre pessoas íntimas.

d) Sequência 4 – Duração: 3’04”

Resumo da sequência

Cabral vai à casa de Laura para afogar suas mágoas após a decisão de Glorinha de aceitar o tempo na relação do casal, o qual ela estende para 40 dias. Apesar de seus casos amorosos, ele não consegue esquecer a esposa e relata à amiga que tem passado noites sem dormir. Os dois compartilham seus sentimentos mais íntimos, enquanto Cabral bebe para esquecer seus problemas.



A sequência tem início com a voz em *off* de Cabral e Laura, contando a quantidade de dias restantes para terminar a folga proposta por Glorinha no casamento. Ancora-se à voz dele, um plano da sequência anterior de Glorinha e Diogo dentro de um carro se beijando. Há, portanto, uma ligação entre as duas sequências a partir do encadeamento sonoro, mas também imagético, com a fusão dos dois planos, o que promove a ideia de simultaneidade entre as ações de Glorinha e Diogo e as de Cabral e Laura. São convenções que sinalizam a presença da linguagem clássica ao esfumçar a existência do corte entre dois planos, escondendo assim as marcas da edição.

Na cena seguinte, o espectador é introduzido à casa de Laura por meio de um plano médio da sala de estar. O plano não só posiciona o espectador espacialmente, de modo a instalar na cena a causalidade da estrutura clássica de narrativa que determina o desenrolar dos acontecimentos no espaço. A casa, centro das atenções do universo diegético, como sinalizado nas outras sequências e na narrativa de *Amores*, acolhe as relações afetivas e institui vínculos com os personagens na construção de suas interações cotidianas. No segmento, a casa é alçada ao status de *locus* de cumplicidade e, com a focalização em plano médio, convida o espectador a desfrutar das situações íntimas habituais que emergem do ambiente.

Como de costume, os amigos tão próximos se envolvem em diálogos triviais que perpassam o universo íntimo, o que o ambiente da casa realça ao abrigá-los em meio à ação. A sequência se centra nesse momento de partilha, em que os personagens relatam as problemáticas que envolvem suas vidas, sem que nada de excepcional aconteça. Ainda, o uso

da iluminação ambiente na construção cênica da casa sugere a atmosfera mais íntima do espaço nos tons amarelados que provocam a sensação de aconchego.

Ao fundo do plano, em *contra-plongée*, elaborado com a câmera praticamente ao nível do chão, Laura se encosta sobre uma porta e observa o amigo, que transita de um lado para o outro, enquadrado apenas da cintura para baixo (fig.1), o que cria uma imagem atípica. Apesar da exclusão do rosto de Cabral do plano, como negação ao acesso à sua individualidade – o rosto designa-se como metonímia para a identidade do indivíduo –, é pelo deslocar do personagem que observamos sua impaciência em relação à longa espera para que Glorinha retorne. O rosto, por onde se penetra na expressão humana, em sua subjetividade, é então substituído pela imagem do corpo, o qual expõe a angústia do personagem gestualmente. Essa passagem da sequência explora então a linguagem corporal como forma de manifestação da psiquê do personagem, o que, no entanto, não se sustenta sobre a irrupção da intensidade dramática – a câmera fica somente à espreita da ação, deixando essas significações do corpo serem provocadas por ele mesmo e não pelo aparato.

Essa angústia que aos poucos se projeta em cena, compartilhada por Cabral com sua melhor amiga – pessoa de sua grande confiança –, reitera a expressão da matéria humana na película. Cabral experimenta sentimentos comuns a qualquer pessoa, entre a dor do amor e as tentativas de superar seu sofrimento com novas paixões. Tais dialéticas contribuem para fundar na narrativa essa percepção dos personagens como indivíduos ordinários, cujo dia a dia é vivido sem que nada de espetacular se faça presente.

Preocupada com Cabral, Laura sugere que ele aproveite o tempo solitário. Assim, quando o foco da conversa se desvia de Glorinha, o personagem aparece de corpo inteiro no plano (fig.2) – a câmera faz um pequeno movimento para cima para enquadrá-lo – ao relatar seu caso amoroso com uma jovem aluna paulista para quem deu aula no seu curso de dramaturgia. Dessa forma, a narrativa cria um contraponto entre o passional e o racional, à medida que o rosto se exclui do quadro quando Cabral fala de seus sentimentos, o que ocorrerá outra vez na sequência. Em função do relato da infelicidade da experiência com a moça, uma leve agonia se esboça novamente no andar incomodado de Cabral pela sala, indo em direção à câmera e retornando, de modo que novamente o enquadramento faça o recorte de sua figura.

Há em seguida um corte para um *close* de Laura, sentada ao sofá. Apesar do corte brusco, com a mudança também repentina do espaço e do enquadramento, o que provoca um estranhamento na imagem, a banda sonora com a voz de Cabral mais uma vez se incube de promover essa relação de continuidade entre os planos, sem que se haja, então, uma quebra

total com o desenvolvimento da sequência. À frente de Laura, Cabral mais uma vez transita de um lado para o outro, desfocado devido à aproximação da câmera (fig.3). Sem que vejamos seu rosto, sua frustração se torna evidente apenas pelas palavras e gestos. O discurso verborrágico passa a impressão de naturalidade ao recontar à Laura sobre os setes dias que passou trancado no quarto com seu caso:

Cabral: Aí eu fui ficando triste, ela foi ficando triste, eu fui ficando triste, ficando triste... aí os lábios dela começaram a ficar grossos demais. Enfim, tive que deixar a moça de volta na ponte aérea.

A verborragia torna-se um artifício para deixar mais espontânea a conversa entre os amigos, de modo que, junto à construção da *mise-en-scène* sem grandes ações, os personagens pareçam bem à vontade, condição que o próprio espaço da casa traz à sequência. A casa se desperta na narrativa pelo o que há de trivial, tal qual consideram Certeau e Giard (2009, p.205): “Neste espaço privado, via de regra, quase não se trabalha, a não ser o indispensável: cuidar da nutrição, do entretenimento e da convivialidade que dá forma à sucessão dos dias e à presença do outro”.

No mesmo enquadramento, os sorrisos arrancados de Laura, que ganham maior destaque com a utilização do plano em *close*, denotam a espontaneidade na relação dos amigos, que contam seus dramas mais íntimos sem deixar de perder o humor. O andar de Cabral para a esquerda marca outro corte, já com ele sentado em *close* de frente à porta da sala (fig.4). Com o enquadramento, a narrativa tenta acessar a subjetividade do personagem, que confessa à Laura – ela está fora de campo – seus problemas pessoais, dentre insônias e perda do desejo sexual. Trata-se assim de um recurso de maior comunicabilidade com o público, pois ao circunscrever o personagem dentro de uma atmosfera íntima por meio dos códigos fílmicos, o filme acena ao espectador para que ocupe seu espaço de testemunha da ação, como se o personagem estivesse deitado ao divã de um psicanalista deixando jorrar suas aflições:

Cabral: Eu só queria dormir. Aí eu tomei um Lexotan, não adiantou nada. Tomei um Lorax, não adiantou nada. Aí eu tomei dois Lorax, não adiantou coisa nenhuma. Sete horas da manhã aquele teto branco em cima de mim. O dia amanhecendo lá fora... eu virando de um lado pro outro....

Ao momento em que o personagem divide conosco suas inquietações, nós, espectadores, o assistimos por uma câmera fixa, cujo plano em *close* por ela elaborado perdura por quase um minuto e filma com delicadeza suas fragilidades emocionais, sem que elas se revistam do peso da extrema melancolia. Para realçar ainda a cumplicidade construída

a partir do enquadramento e do diálogo, algumas indicações deixadas pelos personagens denotam o momento de intimidade exposto ao espectador, como quando Cabral, ainda em *close*, revela algo bem particular à Laura:

Cabral: Olha, Laura só vou te contar isso porque você é muito minha amiga, senão eu não te contava. Isso não é nem coisa que se conte.

Laura: Ai me conta, Cabral. Conta!

Como interlocutora de Cabral, cujas confissões mais íntimas são feitas em pormenores, a presença de Laura no quadro em seguida, com a passagem pela frente de Cabral para servir-lhe o uísque que se encontra na mesa ao lado esquerdo dele e, depois, a entrada de seu rosto no plano (fig.5), remetem mais uma vez a essa aproximação íntima pretendida pela narrativa. O recorte dos rostos pela borda do quadro soa como uma apropriação das especificidades do registro em vídeo na estrutura do cinema clássico, de modo a demonstrar a transitoriedade formal do filme, fomentando um aspecto mais íntimo do vídeo por essas imagens tidas pelo olhar hegemônico como “desleixadas”.

Também, a naturalidade de Laura ao escutar o amigo a falar sobre sua tentativa de satisfação sexual destaca em cena as amizades sólidas que se constroem no convívio de longa data, tematizando, portanto, as afetividades que se erigem no cotidiano. Em outro momento da narrativa, Laura aponta o motivo de manterem a amizade por tantos anos e sugere que, se não fosse o caso, talvez estivessem juntos:

Laura: Por isso nós somos amigos íntimos: eu sempre solteira querendo me casar e você sempre casado querendo ficar solteiro.

Durante toda a sequência, a instância narrativa se encarrega de endereçar ao olhar do espectador esses afetos que se fortalecem a partir das conversas banais dos personagens. Ao mesmo tempo, a relação campo/fora de campo amplia as margens do universo diegético e da construção afetiva da cena fílmica para além do limite do quadro, por meio das interpelações em *off* de um personagem, fora do campo, para outro, no campo. Já em outro momento da sequência, um corte da câmera, agora com um *close* da mão de Cabral servindo mais um copo de uísque (fig.6), é acompanhado pela fala em *off* de Laura, que diz não ter o desejo de se casar, enaltecendo assim a vida de solteira. A faixa sonora, cujo conteúdo também é uma confidência pessoal de Laura, corrobora para recriar imaginariamente as extensões da casa e inseri-las dentro da atmosfera íntima trabalhada a partir dos personagens e das relações espaciais.

Apresentado em seguida, o fora de campo transforma-se em imagem por meio do corte da câmera que amplia o enquadramento e inclui Laura dentro do campo. O aparecimento de

Laura no campo se faz necessário para o direcionamento que a narrativa dará em relação aos amigos. Com o olhar, a personagem sugere o interesse que mantém por Cabral (fig.7), sem que, no entanto, suas intenções sejam explicitadas a ele. Por meio do olhar fixo de Laura lançado sobre Cabral, que acompanha uma fala sugestiva, a cena projeta a construção de outro nível afetivo, agora relacionado à sexualidade:

Laura: Quer dizer, eu gostaria de ter assim um companheiro. Mas isso na minha idade é difícil...

Apesar da atração de Laura por Cabral – a qual sempre existiu na relação, como ele confirma ao fim da sequência, mas que não interferiu na amizade – se sobrepõe o papel como amiga, que oferece seu apoio solidário à vida solteira de Cabral, mas também o alerta sobre o possível caso de Glorinha com outro. Nesse momento, Cabral, em outro plano, é visto a deslizar o dedo pela prateleira de livros com referências diversas a artistas e pintores (fig.8), como que em um ato ingênuo que, na verdade, incrementa a cena com a temática erudita, trazendo à tona a reflexividade sobre o campo das artes, com um tom de cinema modernista.

Em *off*, Laura interfere o momento ao comentar suas suspeitas sobre Glorinha:

Laura: Essa menina tem outro.

Cabral: Não tem!

Laura: Cabral, mulher quando diz “Vamos dar um tempo 40 dias como Jesus no deserto”, tem outro engatilhado.

Cabral: Ela deve tá saindo com as amigas dela. Deve tá andando muito de bicicleta, ela gosta de andar de bicicleta. A Glorinha não dá fácil. Eu levei dois meses pra comer ela.

Na ocasião em que Laura oferece reconforto ao amigo, a câmera enquadra os personagens em meio primeiro plano (fig.9) de maneira a aproximá-los e reforçar o compromisso de amizade por eles estabelecido. O plano longo, com mais de um minuto de duração e predominantemente fixo, propõe ainda a observação mais tênue dos gestos de carinho de Laura a Cabral, não somente por se solidarizar com ele, mas como demonstração de seu desejo latente, que se torna explícito no momento em que ela pede para o amigo dormir em sua casa. Da mesma forma, o receio de Cabral com a ideia de traição de Glorinha se expõe no enquadramento por meio de suas expressões, sem que, no entanto, se arrisque um envolvimento excessivamente dramático do gesto do personagem.

Afetos e desejos são manifestos com sinceridade pelos personagens, que em sua complexidade misturam seus sentimentos ao rir, se entristecer, brincar uns com os outros. São gestos que expõem as facetas do cotidiano no que há de mais sensível, nessas relações que

exigem uma aproximação corriqueira por envolverem todo um compartilhar de sentimentos e questões do âmago, o que não é feito a qualquer amigo.

e) Sequência 5 – Duração: 2’16”

Resumo da sequência

Na casa de Cabral, Júlia conta ao pai a traição de seu marido com a melhor amiga. Desesperada, ela chora suas mágoas, enquanto Cabral a consola e aproveita para também contar sobre sua angústia em relação à separação de Glorinha. Ele se prepara para sair de casa para esquecer sua tristeza em algum bar da Zona Sul carioca.



A sequência abre com a imagem de Júlia às lágrimas, encostada à parede ao lado do banheiro no quarto do pai (fig.1). A porta do local se encontra semiaberta, por isso é possível observar, de dentro do banheiro, o box de banho, com uma toalha amarela dependurada. Cabral, fora de campo, conversa com a filha com a voz em *off*: ele está tomando banho, o que percebemos pelo barulho inserido na banda sonora do chuveiro ligado. Como mote prioritário

da cena, o ordinário se faz presente nessas atividades habituais como o ato de se banhar e de se vestir, junto às confissões sobre o desande das vidas pessoais de pai e filha, um momento familiar também experimentado comumente no espaço privado, ações que dão o tom de cotidianidade à *mise-en-scène*.

Os pormenores da afetividade familiar, instantes em que os laços entre pai e filha se reforçam e perduram no convívio corriqueiro, invadem cada plano e se sobrepõem à própria narrativa da desagregação do casamento de Júlia, assunto que se estenderá até o fim da sequência. Isso porque, a própria temática do diálogo mostra-se como indicativo da abordagem intimista a qual a narrativa se encarrega de enquadrar. Portanto, não é o extraordinário (a traição do marido de Júlia) que move a ação da sequência, mas sim o compartilhar dos afetos duradouros entre pai e filha. Dá vazão à subjetividade que se imprime no registro da vida privada, como dito anteriormente sobre as demais sequências, os enquadramentos mais fechados, entre meio primeiros planos e planos americanos, que acolhem e expõem os pequenos gestos dos personagens.

Já a transposição da narrativa do estágio de negociação para o da revolta, seguindo as definições deixadas por Cabral na primeira sequência sobre as etapas vividas pelos pacientes terminais, irá imprimir todo esse sentimento perturbador na dramatização de Júlia e em seus diálogos, instituindo um contraponto à narrativa do cotidiano com algumas inserções de excessos. Ao contrário da câmera, mais retraída, cuja mobilidade somente se submete aos deslocamentos dos personagens mais à frente, em suas entradas e saídas de campo.

Como se a sequência apresentasse a conversa já em andamento, Cabral, de dentro do banheiro, questiona a filha:

Cabral: Quer dizer minha filha que seu marido finalmente descobriu o caso que você tem com o melhor amigo dele?

Júlia: Não pai, é muito pior. É uma história muito mais triste.

Cabral: Conta. Histórias alegres me irritam.

Júlia: Ele veio conversar comigo ontem, pai. Me disse que não sabe mentir e que tá perdidamente apaixonado por outra, há três meses.

Cabral: Canalha!

As práticas triviais de Cabral (fig.2) se misturam ao diálogo com a filha, de modo que a cena ocupe-se do fluxo da rotina doméstica. Em meio à conversa, a construção do fora de campo, ilustrado pela voz de Cabral dentro do box ao tomar banho e, logo depois, quando o personagem fecha a porta do banheiro para se trocar, mais do que reforçar a presença de um

espaço para além do nosso campo de visão, estende a atividade cotidiana para fora dos limites do quadro. O cotidiano, portanto, está presente em todo o espaço narrativo.

Já a imagem de Júlia, em primeiro plano ao lado da porta do banheiro – por onde o universo do fora de campo é construído –, denota o caráter expositivo das subjetividades. A iluminação contrastada faz com que a silhueta de Júlia seja projetada ao fundo da parede. Essa projeção, que remete a obscuridade e tristeza, define o estado psicológico da personagem após a descoberta da traição do marido.

Apesar de também ser infiel, Júlia, assim como os outros personagens que se vêm diante de suas imperfeições, não admite ser traída e se sente decepcionada, sobretudo sendo a amante a sua melhor amiga. No enquadramento fixo, em plano americano, o foco recai sobre a expressão dela, que deixa em evidência sua amargura. Com utilização da câmera fixa nessa primeira parte da sequência, a instabilidade psicológica da personagem e a dinâmica da cena ficam em função dos pequenos gestos exibidos no quadro.

Toda essa construção da cena em dois ambientes da casa – o quarto e o banheiro –, filmados ao mesmo tempo, faz com que a conversa casual seja diluída no cotidiano da casa. Não é atoa que as confissões sobre a vida amorosa de Júlia são feitas nos espaços mais íntimos de um lar: o quarto é local de maior isolamento da casa, já o banheiro é o lugar onde as pessoas realizam os hábitos higiênicos e também onde a nudez é permitida. Assim, a presença de Júlia e Cabral em espaços de grande privacidade e em meio a um momento de cumplicidade enuncia na narrativa o sentimento familiar que recobre personagens e cena.

Já em outro momento da sequência, um corte exhibe Júlia sozinha entrando rapidamente na sala com uma panorâmica para a direita. A câmera, apesar de ganhar certa mobilidade, se resume a movimentos breves, na tentativa de enquadrar a personagem no espaço. Júlia se senta ao lado direito do sofá (fig.3) e a câmera reajusta o enquadramento, fitando-a em plano americano. Ao passo que ela desabafa todas as suas raivas com um copo de uísque na mão e vista de perfil, um espaço fica vago ao lado esquerdo do plano dando destaque à sua solidão. Da mesma forma, a iluminação, como “fator decisivo de expressividade da imagem” (MARTIN, 2005, p.71) transparece, no contraste predominante no cenário, as emoções obscuras da personagem, de modo que a luz é construída em função da impressão realista, mas ao mesmo tempo melodramática.

Diferentemente de Cabral, mais maduro, que apesar de ter sofrido também uma decepção amorosa tenta superá-la, Júlia, mais inexperiente no convívio com as frustrações no casamento, descarrega todo o rancor sentido pelo marido e a amiga ao se dirigir ao pai, fora de campo:

Júlia: Que ódio! Porra, eu fiz de tudo pra não perder ele pai.

Cabral: Júlia, calma!

Júlia: Eu adoro aquele filho da puta. E ela, pai? E, ela? A Gabriela era minha amiga. Filha da puta!

Rapidamente Cabral aparece, por meio de uma panorâmica para a esquerda, na porta da sala, com as roupas já trocadas (fig.4). A breve eclipse temporal só é percebida por meio de suas vestimentas, já que o corte da montagem praticamente a apaga. Na parede ao lado de Cabral, um quadro com colagens diversas de imagens de atores, atrizes e cineastas clássicos e modernos constroem a metalinguagem dentro da narrativa ficcional, de modo a suscitar a presença do extradiegético na trama. O mesmo ocorre em relação ao retrato atrás dele com a imagem de Glorinha encenando em uma peça teatral.

Como figura protetora, o pai busca controlar o ódio da filha e consolá-la em seu colo, onde pode se encontrar carinho e aconchego paterno. Apesar de negar o colo do pai, pois ela afirma que já está com 25 anos, Júlia senta-se mesmo assim (fig.5), como maneira de reafirmar o amor por ele. Na casa e também no colo do pai, a personagem encontra o conforto necessário para assossegurar seus sentimentos mais recônditos e compartilhar suas angústias, pois ambos representam locais acolhedores e familiares. A utilização do meio primeiro plano no segmento também revela essa proximidade que envolve a cena cotidiana e colabora para costurar os momentos íntimos de família, em seus gestos mais singelos, de forma que essa intimidade seja endereçada ao espectador também pelos diálogos em tom confessional. Esses carinhos que se inserem no convívio familiar interceptam, portanto, os modos comuns de viver na narrativa de modo a situar na experiência doméstica um ponto de encontro com a construção afetiva.

Observamos então os dois a trocarem ideias vagas, mas de forma bem humorada, sobre um possível destino que poderiam traçar para o marido de Júlia e também para Diogo, amante de Glorinha, caso contratassem um assassino profissional. Com a brincadeira do pai, Júlia percebe os sentimentos ainda mantidos por ele em relação à Glorinha:

Júlia: Você tá com muito ódio da Glorinha, né?

Cabral: Sabe que ela me telefona todos os dias pra saber como é que eu tô passando... todos os dias. E sempre com uma voz alegre, parece que chegou da praia ou do Havaí, não sei. Qualquer dia eu digo pra ela: “tô ótimo”. “Glorinha, tô ótimo. Você tá ótima? Eu também tô ótimo. Só que eu morri ontem. Você pode ir lá no meu enterro só pra fazer companhia pra Julinha?”. Se ela não tiver ensaio ela vai.

O humor não só afasta a insurgência do ressentimento que se adere às comédias de costume ao estilo hollywoodiano e outras narrativas dramáticas da Retomada, mas também equilibra a cena corrompida pelo drama profundo de Júlia, criando uma figura de contraposição. Da mesma forma, essa dicotomia é reiterada na relação entre a vestimenta de Cabral e seu humor: apesar de o personagem se considerar bem vestido e superficialmente alegre, a depressão por ele vivida é reafirmada pela cor preta predominante em suas roupas. Esses recursos expressivos das subjetividades, além de sublinharem a ambiguidade do sentimento dos personagens, enfatizam o que há de ordinário nesses sujeitos, não delineados pela determinação rígida de seus caracteres.

Ao contrário de Glorinha que, após sair de casa se sente feliz ao ter encontrado um novo amor, Cabral está preso à solidão e à angústia, compartilhada com Júlia no nicho da casa, local onde se sentem protegidos. Pois como sugere Certeau e Giard (2009. p.205) ao tratar do lar como lugar do corpo, é nesse espaço que “o corpo dispõe de um abrigo fechado onde pode estirar-se, dormir, fugir do barulho, dos olhares, da presença de outras pessoas, garantir suas funções e seu entretenimento mais íntimo”. Essa acolhida da casa vai ser ainda simbolizada no sofá, elemento também presente com recorrência em *Amores*, como local onde as conversas cotidianas mais particulares se realizam.

Ainda que o sofá venha agregar o valor de conforto, a cor azul nele presente sugere a tristeza do próprio morador do local e também da filha que chega à cena. Já o verde das paredes da casa se associa ao sentimento de renovação e esperança: é na casa que o equilíbrio do cotidiano de Cabral será restaurado. Apesar da sensação de segurança trazida pelo lar, Cabral irá procurar a felicidade nos “exteriores”. Animado com a ideia de sair para conhecer pessoas novas, ele se levanta e sai de campo, pronto para aproveitar a noite fora de casa.

Cabral: Vamo lá, vamo lá. Vamo animar! Vamo animar!

Em *off*, Cabral continua a manifestar sua empolgação:

Cabral: Vamos pro Baixo Gávea ou pro Baixo Leblon? Ver o que que a vida oferece. Embora a vida não esteja oferecendo coisa nenhuma...

Novamente, o fora de campo estende a impressão do espaço da casa para fora do quadro e cria um vínculo maior do local com a situação corriqueira. A saída de Cabral do campo deixa o foco da cena sobre Júlia (fig.6), que bebe nervosamente o copo de uísque. Ela se levanta bufando e segue até a porta da sala. O mesmo movimento é realizado pela câmera, com uma panorâmica breve para cima e depois para a esquerda. Júlia responde ao convite de Cabral:

Júlia: Eu vou meditar, pai.

Ela escora-se com a mão sobre o portal, o que produz um barulho. O ruído marca um corte, realizado com a transição do espaço da ação para o corredor da casa, além da quebra no clima de animação ancorado por Cabral. Na imagem, o plano médio traz a visão do corredor em sua longitude. Júlia ocupa o primeiro plano, à esquerda do quadro, e olha em direção a Cabral, ao final do corredor (fig.7), cuja observação nítida é possível graças à grande profundidade de campo.

A ideia construída pelo corredor, espaço associado à limitação e direcionamento dos trajetos, o qual também liga outros espaços da casa, é a da procura dos personagens por novos percursos na vida afetiva, na tentativa de reestabelecer o sossego no caótico cotidiano dos mesmos. Essa exploração do espaço com a câmera fixa também possibilita sublinhar o sentimento de revolta experimentado por Júlia, percebido em seus deslocamentos afoitos no corredor, enquanto Cabral sai de campo. Na travessia, ao fim do corredor, Júlia se encontra com o espelho dependurado na parede (fig.8). Vemos apenas parte da imagem da personagem refletida, o que designa a tentativa de busca de sua identidade, desestabilizada diante da traição do marido, quem ela deseja ver pela última vez.

Há no segmento uma brincadeira com o deslocamento dos personagens – Cabral reaparece no plano com a entrada pela porta onde Júlia se encontrava, enquanto ela toma o lugar do pai ao fim do corredor (fig.9) – que reproduz os desvios provocados pelas desordens do amor, os quais fazem com que os indivíduos trilhem diferentes caminhos em suas vidas e reordenem seus cotidianos. Ainda presa à história com o marido, expõe ao pai em tom confessional suas dores e ódio de um relacionamento fracassado, como quem retira das entranhas os sentimentos mais profundos:

Júlia: Eu vou destruir ele, pai. E com isso me destruir também, não é assim que se acaba um casamento?

A sequência se finaliza com um abraço entre pai e filha (fig.10), reconforto desejado por Júlia devido à sua desilusão amorosa. A referência atribuída ao espaço da casa com o trabalho dos enquadramentos semifechados, a iluminação mais escurecida e as cores que compõem os elementos do ambiente, é explorada no segmento, repetindo a fórmula de *Amores*, em função da concepção de acolhimento e intimidade familiar, mas também sem deixar de destacar a carga emotiva que envolve a construção subjetiva dos personagens, imersos em seus vazios em relação ao amor. A solidão de Cabral e Júlia torna-se compartilhada no ambiente protegido da casa.

Ao se inserir nas entranhas do espaço privado, “território onde se enraíza o microcosmos familiar” (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2009, p.206), a narrativa recorta o

cotidiano das pequenas banalidades, dos fazeres mais simples, como o de tomar banho, se arrumar para sair, se aconchegar no sofá e ainda das conversas íntimas. Não se trata, no entanto, de um cotidiano em que nada acontece, ou em que as ações sejam desdramatizadas. No cotidiano de Oliveira, os personagens expõem os pequenos dramas e as frustrações amorosas que sujeitam a vida comum a mudanças em seu fluxo, mas comportam afetos familiares duradouros originários do lançar-se nas vivências diárias no âmbito doméstico que não se rompem por acontecimentos extraordinários. Dessa forma, os excessos provocados pela dramatização da tristeza e sofrimento dos personagens se combinam à exposição mais delicada dos afetos, os quais reafirmam a interação cotidiana no que tange as relações familiares.

4.3.5. Considerações:

Separações, como o próprio título sugere, aborda os afetos que se constroem no cotidiano a ponto de se desestabilizarem, mas ao mesmo tempo abertos à restauração, à tentativa de serem reconstruídos no convívio dos lares. O universo cotidiano retratado a partir das vivências familiares, amorosas e de amizade, está atrelado à contraditória experiência subjetiva dos personagens, sobretudo a dos principais – Cabral e Glorinha. Quando se deparam com as escolhas que se intrometem em suas rotinas e abrem um abismo entre dúvidas e certezas sobre o caminho a ser trilhado em suas relações pessoais, Cabral e Glorinha apostam às cegas em tentativas de saírem da repetição do dia a dia do casamento, o que irá reconduzi-los a novas vivências as quais reordenam a vida do casal. Glorinha, ao se arriscar a seguir sua carreira profissional independente do marido e se apaixonar por outro, enquanto Cabral ao experimentar a solidão e o arrependimento do pedido de tempo na relação.

Os sentimentos amorosos representados na narrativa carregam assim esse duplo da duração e dissolução. No entanto, no momento em que está a ponto de se desmanchar, o amor, fundado sobre o convívio cotidiano, se reata e reencontra seu porto seguro na durabilidade do casamento. Mesmo que vivendo seus conflitos e se jogando em outras paixões, o amor entre eles não se desfaz, nem esfria, apenas passa por turbulências as quais estão submetidas qualquer relação de longa data. São as forças de transformação do cotidiano que mobilizam e reafirmam os afetos que conduzem a narrativa de *Separações* a um olhar mais terno sobre a vida. Na narrativa, o cotidiano, tomado pelo fluxo da experiência e das brechas que nela se abrem, lançam os personagens ao risco, sugerido na indecisão sobre os

amores, nas contradições do viver. Sob essa mesma visão quanto ao amor como abertura ao destino, tal qual discorre Bauman (2004), a narrativa aproxima o sentimento da própria noção de cotidiano, portanto legando ao amor presença decisiva nas tramas diárias.

Além disso, as rupturas que se estabelecem pela apropriação da linguagem videográfica na narrativa de estrutura clássica, mas com certo tom modernista em alguns momentos – o que inclui o emprego de *jump cuts*, fusão encadeada em planos de uma mesma unidade narrativa, planos longos, além das citações extradiegéticas que evidenciam as rachaduras entre ficcional e o não ficcional –, extrapolam os parâmetros de simulacro da imagem, construindo os relatos de cotidiano em meio essa lacuna. As tessituras fílmicas, como espaço entre os dois universos, também se encarregam de deixar marcas dos excessos na narrativa, seja nas redundâncias dramáticas em alguns pontos da trama, nos diálogos verborrágicos, ou ainda, em segmentos não analisados, no uso da narrativa sonora e dos *closes* com intenção de maior dramatização.

Contudo, se avaliarmos sob o ponto de vista das imagens de cotidiano exploradas no filme e aqui discutidas, os excessos são atenuados em função da construção da intimidade, da busca pela beleza dos pequenos gestos e afetos, de modo que a espontaneidade e os recursos de distanciamento resguardem nas imagens a delicadeza e aberturas para reflexão do cotidiano, e não o sentimentalismo catártico.

Assim como em alguns momentos a narrativa lábil tenta se esquivar das amarras da artificialidade realista, sem, no entanto, se desatar dela, o filme aborda essas incertezas e possibilidades que se desdobram das dinâmicas pessoais no dia a dia, em especial no que tange aos afetos, ao problematizar os amores, sentimento que se constrói na interação cotidiana, a partir dos desvãos que deles emergem, sendo rearranjados/reinventados no constructo diário. Portanto, o desalojamento o qual pontua a relação dos personagens com o cotidiano da vida privada se molda nos próprios contornos estéticos do filme nesses recursos de distanciamento, que desfazem a ilusão cinematográfica e tornam o cotidiano um espaço reflexivo, de possíveis transformações.

Na narrativa, as relações afetivas são entrelaçadas à esfera privada, representada predominantemente como espaço o qual abriga as ações dramáticas do filme. A preferência pelos interiores ou por ambientes externos revestidos de maior familiaridade (bares onde os encontros entre os personagens são habituais, teatro, entre outros) incorpora na narrativa as camadas de subjetividade que se apresentam nas interações dos indivíduos, o que somente é intensificado em seus universos mais particulares.

À medida que o espaço da casa converge a complexidade subjetiva dos personagens, ele assume seu caráter ambíguo, significação que é captada pelos elementos estruturadores da imagem. Como cenário acolhedor do envolvimento afetivo dos personagens, a representação da casa por meio de enquadramentos mais fechados e iluminação ambiente possibilita a associação do espaço a um foco mais intimista, realçando seu papel articulador dos afetos que englobam a esfera privada. Já como espaço de desagregação e solidão, é enfatizado por meio de enquadramentos semiabertos, que integram os personagens na amplitude da casa, ou pela composição plástica com a exploração de elementos que sugerem essas emoções, como a utilização de cores mais sombrias, no caso da sequência 5, e de pouca iluminação em alguns dos cômodos da casa.

Dessa forma, a construção dos códigos imagéticos na exploração do ambiente doméstico conflui a esse cenário central a coexistência da alegria/melancolia, como a enfatizar a instabilidade das emoções humanas em suas vivências diárias. Fato esse que distancia a narrativa de fórmulas comuns ao cinema hegemônico, o qual se preocupa em escancarar demais o real com suas imagens frenéticas que estruturam a experiência cotidiana no que há de aparente, de superficial. Do contrário, como já demonstrado por Oricchio (2003), o cinema de Oliveira – comentário que cabe tanto para *Amores* como *Separações* – retrata os amores de forma leve, porém profunda, por isso cativa maior sensibilidade ao tratar a condição humana com foco nos afetos entrelaçados pela vida cotidiana.

Assim, o cotidiano edificado em cena não é, portanto, o do marasmo do dia a dia, mas o dos afetos estabelecidos na convivência familiar. Domingos Oliveira apresenta então a vida corriqueira do lar, o qual também é referido por Certeau e Giard (2009, p.2006), como espaço onde “[...] as famílias se reúnem para celebrar o ritmo do tempo, confrontar a experiência das gerações, acolher os nascimentos, solenizar as alianças, superar as provas, todo aquele trabalho de alegria e luto que só se cumpre ‘em casa’ [...]”.

Novamente, a temática explorada pelo diretor demonstra uma tendência, constatada em outras narrativas da Retomada, em dissolver o vestígio das questões políticas que envolvem a sociedade da época, para priorizar os dramas da esfera privada. A incursão nas questões individuais, em abordagens como a família e os relacionamentos amorosos, ganha mais espaço no cinema do período, dividido entre a exposição da realidade cruel do Brasil e a negação da análise social, para dar visibilidade às questões comportamentais contemporâneas.

Apesar do aprofundamento na questão amorosa, a instituição matrimonial, como em outros filmes do gênero e, arrisco a dizer, como reflexo do próprio pensamento da sociedade brasileira, é apresentada na narrativa como local apropriado para a construção sólida do amor,

mesmo com os abalos por ele sofridos. Assim, é a ilusão da persistência do amor romântico, discutido por Giddens (1997), que o filme salienta. Entretanto, ao refletir sobre a lógica das relações amorosas no mundo pós-moderno, *Separações* não ratifica a moral ainda persistente sobre convenções de um casamento baseado na fidelidade. As traições dos personagens não são pontuadas por um discurso intolerante ou como decisão infeliz tomada por eles que, após punidos pela moral vigente, os redirecionam ao casamento: a infidelidade é vista como uma ocorrência natural na vida de um casal que partilha convivência há longos anos, e não como fruto da liquidez das relações. Assim, o filme se espelha no discurso de que até os vínculos amorosos mais sólidos estão sujeitos a desequilíbrios, pois acima de tudo o ser humano possui suas contradições interiores que afetam os laços afetivos por ele estabelecidos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O homem lúcido sabe que a vida é uma carga tamanha de acontecimentos e emoções que ele nunca se entusiasma com ela, assim como ele nunca teme a morte. O homem lúcido sabe que o viver e o morrer são o mesmo em matéria de valor, posto que a vida contém tantos sofrimentos que a sua cessação não pode ser considerada um mal. O homem lúcido sabe que ele é o equilibrista da corda bamba da existência.

Cabral – personagem de *Separações*⁶¹

Na tentativa de delinear com mais riqueza de detalhes como o cotidiano pode ser retratado de maneira mais delicada no cinema, em especial na ordem dos afetos, recorreremos, nesta pesquisa, a dois filmes que se filiam com propriedade a essas características: *Amores* (1998) e *Separações* (2002), de Domingos Oliveira. Conduzidos pela metodologia da análise fílmica, buscamos desvendar como as narrativas do cineasta constroem imagens de cotidiano com maior intimidade e sensibilidade, sem que estas se conduzam pela exploração predominante das fulguras extraordinárias. Nessas imagens em que a vida ordinária se expõe, nos voltamos à investigação dos afetos que se edificam no cotidiano e às significações sobre o amor nelas alavancadas.

Nesse processo, nos apropriamos do conceito de cotidiano expresso por Heller (2004), Carvalho (2000) e Certeau (1998), trazido para o âmbito do cinema por Fischer (2009), tido como práticas essenciais ao ser humano, de caráter trivial, realizadas diariamente e que decorrem justamente da coexistência entre o particular e o genérico dos indivíduos, mas também como espaço onde se encontra abertura para a transformação. Investidos desse olhar, entendemos que seria preciso que nosso estudo regressasse no tempo para abarcarmos as transformações do cotidiano da modernidade até então e estabelecermos, assim, relações com as referências atuais do cinema sobre o tema. Para isso, buscamos compreender como o cotidiano, com a entrada da modernidade, tem se modificado agilmente em função das próprias estruturações políticas, econômicas, sociais e culturais, as quais criaram

⁶¹ O texto é uma livre tradução de escritos deixados por autor desconhecido no século VI a.C. em Caldeia, antiga civilização da Mesopotâmia.

instrumentos, como o cinema e demais meios de comunicação industriais, para dinamizar e aproximar as relações entre sujeitos de diversas culturas.

Colocamos em destaque o papel das produções audiovisuais como narrativas do cotidiano, considerando que estas (re)constroem a realidade, ao se apropriarem da rede de significados que integram uma cultura para conceber representações do mundo sensível que, em termos hegemônicos, são comumente simplificados ou espetacularizados. Voltamos principalmente à percepção do modo como os filmes, no caso do cinema brasileiro contemporâneo, a partir do período da Retomada, vêm circundar o tema, com a elaboração de narrativas que se deslocaram das questões políticas – presentes de forma decisiva no Cinema Novo – para o universo dos dramas individuais.

A partir desse ponto, identificamos, a princípio, que grande parte dos filmes do cinema brasileiro do período focado é pouco dado ao aprofundamento na representação do cotidiano como esse espaço prosaico, das sutilezas, em que se vislumbram as pequenas banalidades, amparadas por uma câmera contida. Essas representações de cotidiano habitarão mais marcadamente as narrativas da Pós-Retomada, as quais, no entanto, não nos dedicamos nesse estudo. Da mesma forma, a questão amorosa é vista com inibição pelos filmes da Retomada. O assunto é mais tematizado nas comédias de costume, porém com tamanha superficialidade que guiam as narrativas pela construção de representações simplistas e espetaculares, excluindo a abrangência mais complexa dessa experiência.

Ao vasculharmos o acervo cinematográfico contemporâneo do Brasil que explora com maior abrangência o cotidiano, encontramos alguns filmes que propõem deslocamentos, em questões estéticas e narrativas, das imagens fomentadas pelo cinema canônico, valorizando a evidência do sutil e do delicado, sobrepostos em gestos miúdos, retraídos, nos silêncios e na calma na construção da narrativa e dos códigos fílmicos. Esses filmes partilham de outras características próprias identificadoras do predomínio dessas imagens de cotidianidade, as quais irão dialogar de certo modo com a filmografia de Domingos Oliveira. A predominância de imagens da casa – local de acolhimento, onde se efetiva as trivialidades do ser humano – e da família, tanto nessas produções do cinema brasileiro como nas do cineasta carioca, aponta para as aproximações com retratos de indivíduos comuns e suas vivências rotineiras, sejam elas em relação a hábitos e costumes ou experimentação de sentimentos e afetos.

No entanto, a cotidianidade presente nas duas obras de Domingos Oliveira pouco se desperta por esses recolhimentos nos gestos, ainda assim de certa forma presentes em seus filmes. É muito mais pela mobilidade do dia a dia, pela possibilidade que se estabelece rotineiramente de transformação dos indivíduos e suas experiências, a qual reajusta a ordem

das práticas cotidianas, a que o cineasta se dedica. Não há nada de espetacular no cotidiano representado nos filmes analisados: o dia a dia se mostra na abertura às incertezas dos personagens e às necessidades de fazerem escolhas, sobretudo em suas relações afetivas, que interferem em suas trajetórias de vida, readequando suas rotinas.

Com base na utilização da análise fílmica e análise de sequência como metodologias que nortearam a pesquisa, destrinchamos a linguagem cinematográfica de modo a compreender como os elementos fílmicos se organizam nas narrativas para construir essas imagens de cotidiano ligadas a uma perspectiva mais sensível no que tange as intimidades. Os instrumentos metodológicos nos deram os elementos necessários para capturar nos filmes essa abordagem cotidiana, a qual se encontra suturada à rede de afetos como seu elemento constituidor, seja na representação dos personagens no convívio nos lares, nas relações familiares, amorosas e de amizade. Entretanto, os afetos apresentados em fortalecimento ou dissolução no ambiente doméstico, ao se relacionarem com as vivências diárias, as designam como espaço de tomada de decisões e de transformações que corroboram para a manutenção afetiva.

Portanto, para além da concepção de cotidiano como espaço da repetição, concluímos que esses filmes retratam a vida ordinária pelo seu aspecto ambivalente, por isso transformador, reflexo da própria personalidade complexa dos personagens, que amam e odeiam ao mesmo tempo, se encontram tristes em suas alegrias, desejam um amor sólido, mas traem seus companheiros assim como traem a si mesmos. Essa maneira de conceber os personagens destoa do tratamento simplista e genérico dado à representação dos indivíduos nas narrativas hegemônicas do cinema comercial, normalmente fadadas à figuração dicotômica mal/bem, herói/vilão.

Amores e Separações são filmes que apresentam uma carga afetiva perceptível no diálogo dos personagens e nas situações corriqueiras por eles experimentadas, em seus locais de intimidade comumente enfocados. As narrativas se centralizam sobre os afetos construídos no convívio cotidiano e sobre as intimidades partilhadas na esfera privada, à medida que investem em cenas no lar com maior proximidade. Nas duas produções de Oliveira, presenciaram-se nos espaços privados cenas em que as teias afetivas que ligam os personagens são tecidas, seja em momentos de confissões de segredos, anseios e medos, nas situações em que os conflitos existenciais tomam forma ou ainda nos momentos de apaziguamento, em que as relações são reedificadas. Espaço legítimo da ambivalência, a casa refugia esse conjunto complexo da existência humana no que há de ordinário.

O cotidiano das pessoas comuns é explorado pela particularidade de práticas que alimentam o íntimo da vida corriqueira, seja nos diálogos banais ou nos pequenos gestos de amizade e carinho demonstrados por pessoas que mantêm um convívio mais próximo. É o cotidiano dos eventos banais, dos encontros nos lares, em que a exposição do íntimo se refugia com sutileza, em especial nos enquadramentos mais fechados predominantes na construção da *mise-en-scène*, nos planos bidimensionais ao invés da utilização reiterada do campo/contracampo – o último mais comum na dramatização de diálogos no cinema clássico, será visto mais contidamente nos filmes –, e ainda nos cortes mais moderados da montagem, o que permite maior exploração da subjetividade em cena.

Nesse sentido, a afetividade encontra aqui sua potência libertadora das representações do cotidiano estabelecidas pelo hegemônico. Enquanto o cinema das sensações articula-se pelo excesso, o extraordinário, olhares estereotipados sobre o outro, a abordagem do cotidiano garantida pelos filmes de Oliveira infringe esses padrões ao enfatizar a imperfeição dos seres humanos e de seus relacionamentos, assim tomando o sentido humanista como alicerce da representação fílmica. Os sujeitos procuram preencher as lacunas de suas existências na busca de outras possibilidades de vida para o alcance da felicidade, o que nos filmes observa-se em relação ao amor. Mas também reagem às casualidades que naturalmente aparecem e os desarticulam de seu lugar comum com ações impulsivas, tolas ou ainda inesperadas.

Considerando então que os olhares sobre o cotidiano em ambos os filmes são apresentados sobre a perspectiva dos vínculos afetivos, construídas no envolvimento estabelecido diariamente, em especial no ambiente familiar, percebe-se na evolução das narrativas que essa cotidianidade é elucidada a partir da presença ambígua das estabilidades e turbulências no campo subjetivo.

A rotina dos personagens, ao passo que segue na suavidade do transcorrer do tempo, é cruzada por suas contradições subjetivas que os desalojam da estabilidade inicial, projetando-os à experimentação de novas vivências no dia a dia. É, assim, nesses contratempos, que prevalece a imagem do indivíduo ordinário, que entrega ao espectador um pouco de sua vida cotidiana em suas relações afetivas, nos diálogos banais, em suas interações no lar, no teatro, nos bares. A câmera em *close-up*, enquadrando os personagens, lança um olhar microscópico sobre eventos do dia a dia e dá força à poética do cotidiano, expressa com beleza por Domingos Oliveira. Com certa delicadeza, eles falam de suas decepções amorosas, mostram suas imperfeições, riem de suas próprias dores, choram as amarguras da vida, traem, resolvem seus problemas, colocando em jogo suas próprias visões de mundo, sem ter medo de se entregar às emoções e expor seus limites, por isso são tão comuns.

Sem a mera pretensão de legar esses olhares para o cotidiano à alta visibilidade potencializada pelo fulgor das imagens, o que é próprio das narrativas dominantes, as obras trazem à tona o embate sobre os laços familiares e amorosos, mas ao invés de exporem suas dificuldades pelo que há de extraordinário, problematizam a dualidade humana. Essa dualidade é posta em reflexão pelas relações afetivas que se desvelam nas tessituras do fazer diário e que mantém sua tenacidade submetida à própria complexidade do ser, sempre tomado de dúvidas sobre as escolhas que se impõem corriqueiramente.

Portanto, é especialmente a partir dessas vicissitudes que se inserem na constância da vida diária dos personagens que podemos enxergar o cotidiano como espaço de transformação e inovação, como afirmam Heller (2004) e Carvalho (2000). Essa centralidade da vida comum abrange os procedimentos formais dos filmes, em que o registro observacional possibilita ao espectador a partilha sensível dos gestos, diálogos e afetos miúdos que aos poucos se elucidam na imagem, apresentados sem a recorrência demasiada aos artifícios da estética do excesso.

As irregularidades das vivências dos personagens são absorvidas pela própria estética fílmica, que retoma o uso câmera na mão, planos em *close-up*, os contrastes de iluminação provocados pela filmagem digital e planos de longa duração, para recriar tanto uma atmosfera de intimidade como de desordem na representação das subjetividades. Como característica tanto da proposta estética, quanto do modelo de produção de baixo orçamento adotado pelo cineasta, o uso da câmera digital também reflete o fenômeno contemporâneo de proliferação de produtos audiovisuais resultantes da apropriação do vídeo pela indústria cultural, aparato que deixa o status de registro amador para convergir em uma diversidade de usos nos meios de comunicação.

Em ambos os filmes, a mobilidade da câmera na mão, que testemunha, no percorrer do espaço, as pequenas ações dos personagens, realça a estética documental, assim como a textura estriada da filmagem digital, a qual remonta nas narrativas a perspectiva de registro do cotidiano. Ainda que a associação feita ao emprego da estética do vídeo em certos filmes brasileiros contemporâneos de estrutura clássica seja a da hipervalorização do realismo, no caso das duas narrativas torna-se mais evidente a sutura da imagem digital a um projeto estilístico próprio do diretor, que busca sua liberdade criativa em imagens menos engessadas aos moldes do cinema convencional, cujos movimentos de câmera são limitados aos equipamentos de suporte.

A estética casa-se ainda à busca por se comunicar com espectador a partir de uma narrativa mais intimista, o que a câmera digital dispõe em tom de vídeo caseiro. Por carregar

esse caráter de personalidade, reafirmado pelos códigos cinematográficos, os procedimentos estéticos, associados à construção das narrativas, estabelecem um pacto de intimidade com o espectador ao aproximá-lo de suas próprias vivências quando corroboram para retratar acontecimentos que perfazem a vida de qualquer pessoa.

Ainda, a durabilidade e fixidez do enquadramento, combinado à expressão mais contida dos personagens, em certos segmentos dos filmes, destoam-se de qualquer tentativa de impacto dramático repercutida no modelo clássico de cinema. Pelo contrário, a ausência de efeitos técnicos que sinalizam todo um envolvimento narrativo em função do espetáculo ou de uma edição extremamente fragmentada, cujos pontos de produção de excessos se debruçam no uso do *close*, demonstra o respeito mantido pelas narrativas ao transmitirem as ações, em especial quando o interior dos personagens é lançado para fora. Isso porque, os enquadramentos duráveis estabelecem um tipo de afetividade mais sutil com o espectador, em que ele é convidado a contemplar a imagem a se construir pela expressão leve dos personagens, sem que haja, portanto, um apelo hiperdramático.

Com os planos de longa duração, a instância narrativa em *Amores e Separações* espreita as incertezas que dão forma ao existir na vida ordinária se estruturando diante dela, deixando as dialéticas se apresentarem por si só, mas também corroborando para construí-las com delicadeza na aproximação dos personagens, nas exclusões do campo, na centralização das condutas e diálogos. Essa câmera também captura à miúdo os atos despercebidos dos sujeitos comuns, em suas trocas de carinho e prosas banais. Da mesma forma, o distanciamento da câmera dos personagens, ainda que com uma montagem um pouco mais fragmentada, no momento em que os conflitos se exteriorizam, dificulta a inserção da visada espetacular sobre a ação e reposiciona as problemáticas dos sujeitos representados dentro da experiência cotidiana.

Ademais, a espontaneidade da encenação informal e o jogo com os códigos fílmicos, que bloqueia uma imersão profunda do espectador nas narrativas, distanciam os filmes da produção de imagens intensas ou excessivas: a valorização das sutilezas do cotidiano possibilita a sensibilização do espectador, sem solicitar a ele seu engajamento sensorial por completo, mas estabelecendo espaços de reflexão sobre a experiência cinematográfica.

Em *Amores*, a narrativa transita do início ao fim pelos dramas existenciais dos personagens, cujas incógnitas ao proceder com seus amores, em todos os seus tipos, vão sendo problematizadas ao longo da trama até o ponto de acenarem a eles com possibilidades de renovação dos fluxos que perfazem suas vidas corriqueiras. Ainda assim, a ideia transmitida pelo filme é que nesses contrapontos da vida consegue-se viver como se pode.

Isolamo-nos no mundo particular dos personagens por meio dos planos fechados e da representação da esfera privada. Como um elemento que corrobora na construção da intimidade no filme, a narrativa gira em torno de seis personagens, todos eles ligados por algum laço afetivo: Telma é esposa de Pedro e irmã de Luíza, além de ser melhor amiga de Vieira. Cintia é filha de Vieira e teve ajuda de Telma em sua criação, mas se apaixona por seu esposo. Rafael é o único personagem que mantém apenas um vínculo: é namorado de Luiza. Enquanto alguns desses laços mantém sua solidez durante a narrativa, como os familiares, representados por Telma e Luíza, e os de amizade, por Vieira e Telma, outros se desmancham e se refazem no convívio diário. A reafirmação da intimidade, por meio ainda das interações estabelecidas no ambiente do lar, ponto de encontro dos personagens, insere com maior veemência a presença do cotidiano no filme.

Nesse espaço, observamos os momentos de cumplicidade entre Telma e Luiza, os jantares em família, as cenas mais íntimas e conversas banais de Telma e Pedro, as brigas e reaproximações de Cintia e Vieira, também a solidão do mesmo, como parte das vivências ordinárias dos personagens. Essa convivência familiar dá a tônica do cotidiano em *Amores*. Já a construção mais complexa dos personagens e a presença tão forte dos afetos na condução das tramas diárias tornam-se estratégias mais sensíveis de retratação do cotidiano, que não os espetaculares. Os conflitos individuais, que poderiam sugerir lacunas para intromissão do extraordinário, são reposicionados pela problematização mais profunda das crises existenciais dos personagens, potencializando assim aberturas para reinventar suas vivências.

No dia a dia da casa, ao mesmo tempo em que os hábitos rotineiros são os próprios acontecimentos, observamos a emergência das diversas questões que atravessam a vida dos indivíduos: os desejos frustrados, como os de Telma e Pedro ao tentarem ter um filho, a sensação de solidão e de angústia, o que se exemplifica em Vieira ao se deparar com a sua velhice, o desemprego e a tensa relação com a filha. Vive-se ainda a possibilidade de reconstruir o amor fraternal, como Cintia tenta ao procurar o pai, e a partilha da felicidade de um novo amor, o que se passará com Luiza. Portanto, o cotidiano de *Amores* é marcado pelas decisões diárias suscitadas de acordo com os conflitos subjetivos ordinários dos personagens, principalmente em relação às vivências afetivas.

Essas vivências são percebidas na narrativa de maneiras diferentes quando presenciadas no espaço urbano e no espaço privado. No ambiente da rua, são experiências pontuadas pelo deslocamento, pela efemeridade: os personagens partem do nada (a narrativa não informa de onde surgem) e seguem para o nada, como que a construir apenas um compartilhamento breve do espaço e do diálogo, sem que se permita aprofundar a conversa.

Ilustra essa percepção o enquadramento mais aberto e o uso do plano-sequência ou de planos longos, que conservam a duração da cena, de modo que espectador possa experimentar o breve trânsito dos personagens pelo espaço urbano em sua integridade, mas também a sustentação dos afetos que permeiam os laços de amizade e amorosos.

Já no universo doméstico, enquadramentos mais fechados e a limitação do deslocamento valorizam os gestos mais simples que balizam as relações de intimidade, entre os pequenos beijos, abraços e carinhos, revelados sem qualquer grandiloquência ou visão extraordinária, mas como atos que, efêmera e espontaneamente, tomam os momentos mais ínfimos compartilhados pelos indivíduos. A construção das imagens dessas pequenas vivências comporta a rede afetiva que liga os personagens não somente pelo diálogo íntimo, o qual denota a intimidade por eles mantida, mas também pelas próprias interações cotidianas.

Na ficção, a inventividade da linguagem cinematográfica mescla à narrativa clássica elementos do cinema moderno que rompem com as convenções e, em alguns momentos com a ilusão cinematográfica, evidenciando os artifícios de sutura da narrativa (*jump cuts* e a quebra da quarta parede – o último presente em segmentos não analisados), além de operarem de modo a instituir uma estética menos mecânica da imagem, distanciada dos tensionamentos provocados pelos choques imagéticos na decupagem veloz. Investido pelo olhar de uma câmera cúmplice, em certos momentos inerte na captura dos momentos íntimos e em outros instável, como a procurar os fragmentos de cotidiano, o filme se tece, tanto no conteúdo quanto na forma, por meio desse pacto íntimo com o espectador, de modo que suscite sua presença afetiva e não apelativamente emotiva na imagem.

Por meio desse investimento cúmplice da câmera, aproximada à estética do registro caseiro, ora em busca de se validar pelo real e ora distanciada dele com o discurso da opacidade, a narrativa de *Amores* consegue atingir os aspectos mais sensíveis da representação do cotidiano. São articulações que convocam o espectador a usufruir a experiência fílmica não preferivelmente pelas sensações, mas pelas delicadezas que envolvem as intimidades.

Separações também se debruça sobre esses procedimentos estéticos, porém a câmera digital, que ao mesmo tempo documenta e ficcionaliza o cotidiano, sob aspectos que se assemelham ao vídeo caseiro, se move em ritmo mais calmo. Diferentemente de *Amores*, em que a esfera privada abriga um cotidiano sempre em tensão, tal qual pontua a instabilidade recorrente da câmera, *Separações* visualiza as dialéticas cotidianas com maior suavidade, exploradas com um aparato que também flana pelos espaços da ação, mas que não absorve plenamente a explosão de sentimentos que envolvem a experiência do existir.

Os cortes com fusão, acompanhados da predominância do *close*, em certos segmentos, expõem essas imagens de cotidiano como flagras de momentos efêmeros, em que a simplicidade dos pequenos encontros do dia a dia se dilui no escoar do tempo e imagem. Ao longo da narrativa, as ações cotidianas se passam sem que quase nada de extraordinário rompa completamente com o fluxo dos acontecimentos. Concomitantemente, apesar da inserção da montagem fragmentada em certos momentos e dos resquícios de real deixados pela própria estética fílmica, a decupagem se readéqua a outra lógica que não a de escancarar as imagens ou de torná-las mais atrativas ao espectador pelo choque.

Denunciando o dispositivo (seja por meio dos *jump cuts*, das fusões marcando as ações dramáticas, do distanciamento brechtiano ou pela inserção de referências extradiegéticas e autobiográficas) e tornando palpável na própria montagem os emaranhados afetivos pelos quais os personagens e espaço doméstico se atrelam, os códigos cinematográficos se encarregam de esfumegar as fronteiras entre ficcional e real. Além disso, também estruturam relações de alteridade, à medida que agenciam o espectador não somente pela sensação, mas pela reflexão sobre essas imagens íntimas.

Apesar de a estrutura causal da narrativa clássica tornar-se um indicativo do estado de alma dos personagens – ela se divide em quatro momentos que representam os estágios da dissolução do amor –, um trabalho mais complexo é feito para a construção da personalidade dos mesmos. Assim como em *Amores*, são os enfrentamentos existenciais que denotam o caráter ordinário dessas figuras. Cabral representa mais veementemente essa personalidade comum: seus desejos são contraditórios, não sabe se permanece casado ou se prefere viver uma grande paixão. Quando Glorinha se afasta dele, as dúvidas se transformam: fica entre o amor e o ódio, a angústia e a alegria, sentimentos experimentados sempre nessa lacuna que os interseccionam.

Nessa obra, as incertezas se inserem nas tramas cotidianas e abrem margens para reordená-las. Assim, as imagens se estruturam a partir da própria noção de cotidianidade, porém é um cotidiano que não se redime à imobilidade, mas, pelo contrário, ultrapassa a ideia de repetição da experiência vivida. Enquanto a mecanicidade das atividades corriqueiras impõe, inconscientemente, um ritmo à vida, ao momento em que há uma percepção da reiteração dessas ações e do desgaste que de certo modo impõem, é instigado no consciente a motivação para mudança, o que permitirá o investimento em novas formas de organização do cotidiano.

Apreendidas principalmente no espaço da casa, local particular em que as intimidades do dia a dia ganham forma – assim como em outros espaços pelos quais a narrativa transita e

que são investidos pela familiaridade (bares, teatro) –, essas vivências, tal qual em *Amores*, também estão imbricadas aos afetos que se apresentam nas relações de casais, pai e filha e amigos. Por isso, o olhar sobre a casa também carrega o embate da existência diária: o espaço familiar refugia, como canto da cumplicidade, e desassossega, pela opressão da rotina, dando lugar aos conflitos individuais. Esses atritos, entretanto, não irrompem na narrativa: são problematizados no mote das interações cotidianas.

Na casa também se presenciavam os gestos de carinho de Cabral e Glorinha, o consolo de Cabral à filha traída, as prosas banais entre Laura e Cabral, amigos íntimos de anos, e os encontros recorrentes para compartilhar as aflições individuais, aspectos que materializaram o cotidiano nas representações do filme e nos aproximam do universo íntimo. Outras pequenas práticas corriqueiras acompanham as condutas habituais de caráter interpessoal e, envoltas no isolamento da vida privada, olhada também pelos enquadramentos fechados, se apresentam como um recorte mínimo das intimidades.

Também, a ambientação de algumas cenas em bares comumente frequentados pelos personagens em seus encontros pessoais, ambientes costumeiramente retratados com enquadramentos próximos, permite a criação de uma atmosfera mais íntima, o que irá se delongar por toda a narrativa. É em meio a todo esse processo de construção audiovisual que as imagens de cotidiano emergem: a reunião casual entre amigos e os diálogos banais na mesa de bar ganham destaque em cena e mobilizam a ação dos personagens. As intimidades de um cotidiano ordinário construído pelo convívio entre amigos e familiares são desveladas na diegese de modo a introduzir o espectador nesse universo comum da classe média carioca, em que os acontecimentos giram em torno das banalidades.

O filme repete a visada de *Amores* sobre a constituição das amizades e vínculos familiares como conexões afetivas inabaláveis. Em ambas as produções, certos aspectos da codificação da linguagem nas narrativas se empreendem na busca do que há de permanente nessas relações afetivas: os planos de longa duração destacam a resistência ao tempo dos afetos familiares e de amizade edificados no cotidiano, valores atemporais significativos na narrativa e que estão exímios às desagregações naturalmente provocadas pelo convívio habitual.

Essa é uma sintomática refletida pelo cineasta sobre os relacionamentos amorosos contemporâneos e configurações de família na sociedade brasileira da época. Oliveira, tal qual diversos cineastas da Retomada atentos às condutas morais de seu tempo, endossa a postura de deslocamento do confronto político ou diagnóstico de situação social do país comum em muitos outros filmes, que expõem às vísceras a realidade de um Brasil cercado pela violência

e miséria, para se interessar por questões individuais, como os dramas de família, que de certo modo acabam por refletir sobre o país por outro mote: o das transformações comportamentais, seja em relação ao amor ou às relações familiares.

Em *Amores e Separações* observamos arranjos familiares desintegrados do ponto de vista dos núcleos tradicionais. As famílias não mais se configuram nos padrões freudianos, mas são reordenadas a partir de uma diversidade de vínculos afetivos, nos quais se excluem, por exemplo, a figura da mãe biológica na família de Vieira, em *Amores*, e na de Cabral, em *Separações* – as filhas de ambos os personagens foram criadas por figuras externas, como uma amiga íntima ou a madrasta. Também visualizamos nesses dois filmes relacionamentos de longa duração em que os casais ou não pretendem ter filhos, como é o caso de *Separações*, ou não conseguem tê-los dentro do relacionamento, como é o caso de *Amores*. No último, Pedro e Telma só realizam tal sonho em relações extraconjugais e, ao final do filme, ao retomarem o casamento, constroem com os filhos outro tipo de arranjo familiar.

Já sobre os vínculos amorosos, os filmes se tornam por excelência espaços de discussão das confluências dos valores do amor romântico aos dos relacionamentos fugazes. O amor, sentimento retratado comumente nas narrativas hegemônicas de forma superficial e moralizante, é centralizado no cinema de Domingos Oliveira a partir da problematização de sua resistência mediante as tempestividades que se acoplam ao casamento. Entretanto, o cineasta o faz sem aparentemente qualquer intenção explícita de uma possível “politização” dos afetos. Vê-se muito mais uma tentativa de tematizar as relações afetivas de um universo específico: o da classe média da Zona Sul carioca.

Entre a gangorra que pende ora para a permanência dos afetos, ora para a transformação, vem se fundar um contraponto no juízo das práticas amorosas pós-modernas e dos valores lhes engendrados nas narrativas. Enquanto a lógica consumista impõe percepções imediatistas sobre as condutas amorosas e desvaloriza a solidez como qualidade da realização afetiva, por outro lado, ainda há uma tendência da mídia em difundir modelos de felicidade amorosa fincados no casamento. Entretanto, o que observamos na película é a tentativa de equilíbrio entre o prazer imediato e a sustentação de vínculos duradouros, ambos justificáveis. Tanto *Amores* como *Separações* partilham da concepção de que o amor é alicerçado com o passar do tempo, no partilhar de experiências um com o outro, ou seja, no cotidiano. O sentido legado ao amor diz respeito aí à construção conjunta de afetos que implica a doação, mas também a preocupação de um com o outro, diferentemente de outros sentimentos voláteis. Por isso, percebemos que os dois filmes operam, sobretudo, na concepção ilusória do amor romântico.

Contudo, são obras que também visualizam o modo como as interações e práticas habituais podem provocar um natural desgaste no seio das relações. É nesse sentido que as relações amorosas se apresentam ao público. A traição, a possibilidade de amar duas pessoas ao mesmo tempo, a insegurança sobre os relacionamentos, são tratadas como ocorrências da vida, iminentes diante da complexidade humana, não sendo colocadas em juízo, pois são questões comuns ao universo feminino e masculino. Por isso, as paixões são vividas mesmo que com arrependimento, elas vêm e vão, causam prazeres e dores, são fruto dos conflitos internos comumente vividos, das dúvidas e certezas que habitam os indivíduos.

O que podemos extrair dessas idas e vindas do amor, dos acasos impostos pela vida, é que os laços amorosos, quando sólidos, podem sofrer abalos, mas prevalecem, não se esvaem quando confrontados pelo prazer imediato, apenas se desequilibram pela necessidade de renovação das práticas do dia a dia. Aliás, os abalos nos sentimentos e a necessidade de se preencher em uma relação extraconjugal surgem nessas obras como consequências do tempo, algo a que todos os relacionamentos estão sujeitos, pois a vida conduz os sujeitos sobre caminhos tortuosos, com momentos de linearidade, que trazem alegrias, ternura, emoções, mas também de terremotos, responsáveis pelos sofrimentos, angústias e medos.

Oliveira leva a crer em seus filmes que os relacionamentos amorosos e familiares estão fadados a intrigas, desentendimentos, desencontros que poderão se ajustar de acordo com o destino escolhido por cada um. Trata-se de um processo comum à experiência da vida que se instaura como resultante das diferenças e singularidades de cada um. Justamente o fato de cada sujeito se constituir de percepções, valores e características particulares justifica as divergências em suas interações, mas também em sua própria constituição como ser que possui suas necessidades e incoerências.

Em ambas as obras, as subjetividades fulgurantes que estilizam o conteúdo e a linguagem fílmica extrapolam a representação ao se constituírem na relação porosa entre o real e o ficcional. Isso porque os atores, ao transportarem suas experiências pessoais aos filmes e ficcionalizá-las – Domingos Oliveira vive o pai de Maria Mariana em *Amores*, assim como é na vida real, e retoma a experiência do casamento com Priscilla Rozenbaum, sua esposa, em *Separações* –, deixam as narrativas se contaminarem tanto pela representação das questões interiores de seus personagens como por suas próprias subjetividades. É o que torna as vivências cotidianas do filme tão singulares. Deparamo-nos, portanto, com a vida do cineasta sendo dramatizada por ele mesmo e compartilhada conosco de forma consciente – as narrativas nos convocam a refletir sobre a existência dos artifícios de ficção – e extremamente familiar, permitindo também que possamos nos reconhecer nessas imagens.

Mais do que um conceito a ser discutido, o cotidiano se posiciona em relação aos sujeitos pelos seus devires e se soma às diversas experiências em sociedade mantidas por cada indivíduo. Quando procuramos pistas do mesmo dentro das representações do cinema, buscamos nada menos do que identificações que nos levem a refletir sobre nossas próprias vivências culturais e particulares e que tragam situações em comum que sobrevivem a cada um diariamente. Buscamos tempos redimidos, em que pouco ou quase nada nos retira de subterfúgio da nossa experiência com o tempo e espaço vividos corriqueiramente, mas ao mesmo tempo, momentos em que nos questionamos sobre nossos desejos e anseios, duvidamos de nossas trajetórias, dos próximos passos, nos angustiamos ou nos alegramos conosco e/ou com os outros.

Na projeção na experiência cinematográfica, em busca desses cotidianos que se estruturam no próprio conceito da imagem, nos despertamos na construção da relação entre sujeito e imagem por aquilo que torna as enunciações do texto fílmico tão particulares a nós mesmos, mas também pelo o que possibilita tornar nosso olhar ativo, sensibilizado ao que há de delicado em nossa existência. Assim, as representações cinematográficas e midiáticas, como importantes ferramentas de constituição de nossas subjetividades, ao exercerem a capacidade de nos interpelar, de solicitar nossa presença na imagem e nos deixar fruir dela pela experimentação da representação enquanto experiência do eu, também podem se valer de outras formas de identificação que tragam à reflexão nossos verdadeiros modos de ser no mundo.

Assim como nos filmes de Domingos Oliveira, há outras tantas narrativas cinematográficas que buscam vislumbrar o ordinário, fitar os momentos despercebidos partilhados na experiência do lar, que nos desalojam do lugar comum, legado ao que há de trivial nas ocorrências diária, assim percebendo o significado e a importância da casa, dos afetos e do cotidiano na vida dos indivíduos. Com essas narrativas, podemos lançar um olhar menos crítico à “mesmice” que é a vida ordinária de muitos (quase todos nós) e vislumbrar que nela emerge, também, perspectivas de mudanças, fraturas que realocam as trajetórias individuais e admitem aos sujeitos o protagonismo na renovação e direcionamento de suas existências.

Pois o cotidiano, acima de tudo, é o lugar de constituição das subjetividades dos sujeitos sociais, do estabelecimento de suas identidades e da construção das experiências afetivas e reflexivas, portanto espaço no qual esses sujeitos se tornam capazes de intervir e transformar seu microcosmo, de se emancipar e ressignificar suas pequenas vivências singulares e coletivas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGÊNCIA ESTADO. Domingos de Oliveira filma peça sobre separações. In: *Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 jan. 2001. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,domingos-de-oliveira-filma-peca-sobre-separacoes,20010108p1349>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Consulta de projetos audiovisuais no Sistema Ancine Digital (SAD). Disponível em: <<http://sad.ancine.gov.br/projetosaudiovisuais/>>. Acesso em: 23 nov. 2015.

ALMEIDA, Paulo Ricardo de. Encontros e desencontros – Comédias de situações e a construção do espaço urbano no cinema brasileiro recente. In: CAETANO, Daniel (org). *Cinema brasileiro 1995-2005 - Ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p.89-98.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. 3ª ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

AUMONT, Jacques. O filme como representação visual e sonora. In: _____ et al. *A estética do filme*. 7ª ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2009, p.19-52.

_____; BERGALA, Alain; MARIE, Michel. O filme e seu espectador. In: AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. 7ª ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2009, p.223-285.

BACCEGA, Maria Aparecida. *Comunicação e linguagem: discursos e ciência*. São Paulo: Moderna, 1998.

BACHELARD, Gaston. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p.181-354.

BAHIA, Lia. *Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Itáu Cultural, 2012.

BALLERINI, Frantjesco. *Cinema brasileiro no século 21: Reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional*. São Paulo: Summus Editorial, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BALTAR, Mariana. Entre afetos e excessos – respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo. In: *Rebeca* – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, ano 2, n.4, p.60-85, jul./dez. 2013.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO, Theodor et al. *Teoria da Cultura de massa*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 221-254.

BENTES, Ivana. Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil*. Três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Itaú Cultura, 2003, p. 113-132.

_____. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. In: *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v.8, n.15, p.242-255, jul./dez. 2007.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. Tradução de Fernando Mascarello. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. Vol. II. São Paulo: SENAC, 2005, p.277-302.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.

CAETANO, Daniel et al. 1995-2005: Histórico de uma década. In: CAETANO, Daniel (org.). *Cinema brasileiro 1995-2005 - Ensaio sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p.11-47.

CALDAS, Ricardo Waherndorff; MONTORO, Tânia. *A evolução do cinema brasileiro no Século XX*. Brasília, DF: Casa das Musas, 2006.

CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

CARA DE CÃO FILMES. Site da produtora do filme *Separações*. Disponível em: <<http://www.caradecao.com.br/>>. Acesso em: 4 ago. 2015.

CARVALHO, Maria do Carmo Brant; NETTO, José Paulo. *Cotidiano: conhecimento e crítica*. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2000.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano – Artes de Fazer*. 3ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

_____; GIARD, Lucy; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar*. Tradução de Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. 9ª ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: _____; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. 2ª ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. 2ª ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHAVES, Jacqueline. Os amores e o ordenamento das práticas amorosas no Brasil da belle époque. In: *Revista Análise Social*, vol. XLI, p.827-846, 2006.

COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis. *A hora do cinema digital: democratização e globalização do audiovisual*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org. trad.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 133-166.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de Consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

_____. *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Studio Nobel: SESC, 1997.

FREIRE FILHO, João. Mídia, estereótipo e representação das minorias. In: *Revista ECO-PÓS*, v.7, n.2, p.45-71, ago./dez. 2004.

_____. Usos [e Abusos] do Conceito de Espetáculo na Teoria Social e na Crítica Cultural. In: FILHO, João Freire; HERSCHMANN, Micael (org.). *Comunicação, Cultura, Consumo – A [des] Construção do Espetáculo Contemporâneo*. Rio de Janeiro: E-papers, 2005, p.13-44.

FISCHER, Sandra. *Cotidianos no cinema brasileiro contemporâneo: imagens da família, da casa e da rua*. Porto Alegre: Editoraplus.org, 2009.

FOLHA DE SÃO PAULO. Domingos Oliveira filma dores de amores e mente. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 3 jan. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0301200323.htm>>. Acesso em: 23 nov. 2015

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

GEADA, Eduardo. *O cinema espetáculo*. Lisboa: Edições 70, 1987.

GERBASE, Carlos. Cinco discursos da digitalidade audiovisual. In: *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, vol. 6, n.7, p.57-66, dez. 2001.

GIDDENS, Anthony. *A transformação intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GRUPPI, Luciano. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1978.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais de nosso tempo. In: *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 22, nº 2, p. 15-46, jul./dez. 1997. Disponível em: <<http://www.educacaoonline.pro.br>> Acesso em: 15 dez. 2014.

_____. *El trabajo de la representación*. Tradução de Elias Sevilla Casa. Lima: IEP, 2002. Disponível em: <http://old.liccom.edu.uy/bedelia/cursos/semiotica/textos/hall_representacion.pdf>. Acesso: 15 abril 2015.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Lobo. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HELLER, Agnes. *O Cotidiano e a História*. 7ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. O espetáculo contemporâneo – entre o dramático e o trágico. In: _____ (org.) *Mídia, memória e celebridades: estratégias narrativas em contextos de alta visibilidade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005, p.23-37.

JAMESON, Frederic. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Organização e tradução de Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais?. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org. trad.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 7-132.

JULLIER, Laurent. *L'analyse de séquences*. Paris: Nathan, coll. 128, 2002.

_____; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais, identidade e política entre o mundo moderno e pós-moderno*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.

LEMOS, André. Cibercultura: alguns pontos para compreender nossa época. In: _____; CUNHA, Paulo (org.). *Olhares sobre a cibercultura*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

_____. Figuras e Gestos da Delicadeza. In: *Revista Chuy*, Buenos Aires, v.1, p.161-171, jul. 2014.

LUZ, Rogério. *Filme e subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: DinaLivro, 2005.

MASINI, Fernando. Domingos Oliveira lança dois filmes e ataca mentalidade do cinema nacional. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 30 nov. 2013. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/11/1378850-domingos-oliveira-lanca-dois-filmes-e-ataca-mentalidade-do-cinema-nacional.shtml>>. Acesso em: 28 jul. 2014.

MELLO, João Manuel Cardoso de; Novais, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando A.; Lilia Moritz Schwarcz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.559-658.

MENDONÇA, Maria Luiza Martins de. As múltiplas faces da cultura. In: _____ (org.). *Mídia e diversidade cultural*. Brasília: Casa das Musas, 2010, p.39-52.

MULVEY, Laura. Prazer visual e o cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p.437-454.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed.34, 2002.

OLIVEIRA, Domingos. Depoimento concedido ao Memória Globo por Domingos Oliveira. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/domingos-oliveira/trajetoria.htm>>. Acesso em: 5 ago. 2015.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. *"Novíssimo" cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência*. Tese de doutorado. Doutorado em Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. São Paulo, 2014.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PENKALA, Ana Paula. Uma câmera na mão e uma imagem na cabeça: pensando a estética do olhar sobre o real no cinema brasileiro contemporâneo. In: *RUA - Revista Universitária do Audiovisual*. UFSCar, v.3, 2009. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/uma-camera-na-mao-e-uma-imagem-na-cabeca-pensando-a-estetica-do-olhar-sobre-o-real-no-cinema-brasileiro-contemporaneo>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

PERRONE, Marcelo. Domingos Oliveira defende filmes de baixo custo. In: *Zero Hora*. Rio de Janeiro, 19 ago. 2005. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/especiais/jsp/default.jsp?newsID=a931611.htm&template=3847.dwt§ion=Not%EDcias&espId=23>>. Acesso em: 28 out. 2015.

RACCORD PRODUÇÕES. Site da produtora do filme *Separações*. Disponível em: <<http://www.raccord.com.br>>. Acesso em: 4 ago. 2015.

RAMOS, Fernão Pessoa. Má consciência, crueldade e ‘narcisismo às avessas’ no cinema brasileiro contemporâneo. In: *Comunicação e Informação*, v.5, n.1/2, p.13-24, jan./dez. 2002.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. Tradução de Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973, p.11-25.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. 2ª ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.115-148.

TURNER, Graeme. *O cinema como prática social*. Tradução de Mauro de Silva. São Paulo: Summus editorial, 1997.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Tradução de Wagner Oliveira Brandão. 9ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

TV ZERO. Site da produtora do filme *Amores*. Disponível em: <<http://www.tvzero.com>>. Acesso em: 28 out. 2015.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 2002.

VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMOT, Jacques et al. *A estética do filme*. 7ª ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2009, p.89-155.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90. In: *Revista Praga*, estudos marxistas. São Paulo: Editora Hucitec, n.9, p.97-138, jun. 2000.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

ABRIL despedaçado. Direção: Walter Salles. Produção: Arthur Cohn, 2001. 1DVD (105 min).

A CASA assassinada. Direção: Paulo César Saraceni. Produção: Mário Carneio, Paulo César Saraceni e Sérgio Castro Saraceni, 1971. (103 min).

A CASA de Alice. Direção: Chico Teixeira. Produção: Patrick Leblanc, Zita Carvalhosa, 2007. (92 min).

A DONA da história. Direção: Daniel Filho. Produção: Valeria Sueli Costa Amorim, 2004. (87 min).

ALMA corsária. Direção: Carlos Reichembach. Produção: Carlos Reichenbach, Donald Ranvaud, José Eduardo Mendes Camargo, Sara Silveira, 1993. (112 min).

AMORES. Direção: Domingos Oliveira. Produção: Phydias Barbosa, 1998. 1DVD. (95 min).

AMORES possíveis. Direção: Sandra Werneck. Produção: Elisa Tolomelli, René Bittencourt, Sandra Werneck, 2000. (98min).

ANJOS do sol. Direção: Rudi Lagemann. Produção: Juarez Precioso, Luiz Leitão, Rudi Lagemann, 2006. (90 min).

A PARTILHA. Direção e produção: Daniel Filho, 2001. (93 min).

A OSTRAS e o Vento. Direção: Walter Lima Júnior. Produção: Flávio R. Tambellini, 1997. (112 min).

AQUELES dois. Direção: Sérgio Amon. Produção: Gilberto Baum, Rudi Lagemann, Sérgio Daniel Lerrer e Marlise Storchi, 1985. (75 min).

AS DELICIOSAS traições do amor. Direção: Domingos Oliveira. Produção: Phydias Barbosa, Tereza Trautman, 1975. (89 min).

ATRAVÉS da Janela. Direção: Tata Amaral. Produção: Van Fresnot, 2000. 1DVD (82 min).

BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Donald K. Ranvaud, Eduardo Coutinho, 2000. (80 min).

BAILE Perfumado. Direção: Lírio Ferreira e Paulo Caldas. Produção: Paulo Caldas, Germano Coelho Filho, Lírio Ferreira, Marcelo Pinheiro e Aramis Trindade, 1997. (93 min).

BALA perdida. Direção: Victor Lopes. Produção: Suely Weller e Rodrigo Letier, 2003. (14 min).

BENDITO fruto. Direção: Sérgio Goldenberg. Produção: Martha Ferraris, 2005. (89 min.).

BICHO de sete cabeças. Direção: Laís Bondanzky. Produção: Maria Ionescu e Fabiano Gullane, 2001. 1DVD (80 min).

BRUNA Surfistinha. Direção e Produção: Marcus Baldini, 2011. (109 min).

CAETANA. Direção: Felipe Nepomuceno. Produção: Roberto Berliner e Rodrigo Letier, 2014. (15 min).

CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. Produção: Flávio Tambellini, Hector Babenco, 2003. (146 min).

CARLOTA Joaquina – A princesa do Brazil. Direção: Carla Camurati. Produção: Bianca de Felippe e Carla Camurati. 1995. (100 min).

CARREIRAS. Direção: Domingos Oliveira. Produção: Renata Pascoal, 2005. (70 min).

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Produção: Arthur Cohn e Martine de Clermont-Tonnerre, 1998. (112 min).

CHUVAS de Verão. Direção: Carlos Diegues. Produção: Luiz Fernando Goulart, 1977. (93 min).

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles. Produção: Walter Salles, 2002. (135 min).

CINEMA, Aspirinas e Urubus. Direção: Marcelo Gomes. Produção: João Vieira Jr, Maria Ionescu e Sara Silveira, 2005. (100 min).

CORAÇÃO Iluminado. Direção: Hector Babenco. Produção: Francisco Ramalho Jr., Hector Babenco, 1996. (132 min).

COURO de Gato. Direção: Joaquim Pedro de Andrade, 1962. (12 min).

CRISTINA Quer Casar. Direção: Luiz Villaça. Produção: Francisco Ramalho Jr., 2003. (100 min).

DESENROLA. Direção: Rosane Svartman. Produção: Clélia Bessa, 2012. (88 min).

DOIS CÓRREGOS. Direção: Carlos Reichembach. Produção: Dezenove Som e Imagem, TV Cultura, 1999. (112 min).

EDIFÍCIO Master. DIREÇÃO: Eduardo Coutinho. Produção: Beth Formaggini, 2002. (110 min).

EDU, Coração de Ouro. Direção: Domingos Oliveira. Produção: BDJ Produções, 1967. (81 min).

EU, Tu, Eles. Direção: Andrucha Waddington. Produção: Andrucha Waddington, Flávio R. Tambellini, Leonardo Monteiro de Barros e Pedro Buarque de Hollanda, 2000. 1DVD (104 min).

FEMINICES. Direção: Domingos Oliveira. Produção: Márcia Derraik, 2004. (72 min).

FULANINHA. Direção: David Neves. Produção: Encontro Produções Cinematográficas, Ipê Artes, Nádia Filmes, Skylight Cinema, 1986. (95 min).

GAROTA Exemplar. Direção: David Fincher. Produção: Arnon Milchan, Ceán Chaffin, Joshua Donen, Reese Witherspoon, 2014. (149 min).

GUERRA de Canudos. Direção: Sérgio Rezende. Produção: Mariza Leão, José Wilker, 1997. (160 min).

INFÂNCIA. Direção: Domingos Oliveira. Produção: Renata Paschoal, 2014. (104 min).

JARDIM de Alah. Direção: David Neves, 1988. (86 min).

JUVENTUDE. Direção: Domingos Oliveira. Produção: Renata Paschoal, 2008. (75 min).

LAVOURA Arcaica. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Elisa Tolomelli e Luiz Fernando Carvalho, 2001. (163 min).

MAIS Uma Vez Amor. Direção: Rosane Svartman. Produção: Iafa Britz e Clélia Bessa, 2005. (94 min).

ME BEIJA. Direção: Werner Schunemann, 1984. (83 min).

MEMÓRIA de Helena. Direção: David Neves, 1969. (80 min).

MIRAMAR. Direção e produção: Júlio Bressane, 1997. (82 min).

NELSON Freire. Direção: João Moreira Salles. Produção: Maurício Andrade Ramos. 2003. (102 min).

NOITES do Sertão. Direção: Carlos Alberto Prates Correia. Produção: Diana Vasconcellos, 1984. (100 min.).

NÃO Por Acaso. Direção: Phillippe Barcinski. Produção: Andréa Barata Ribeiro, Bel Berlinck, Cláudia Büschel, Donald Ranvaud, Fernando Meirelles, 2007. (102 min).

NOTÍCIAS de uma Guerra Particular. Direção: João Moreira Salles e Kátia Lund. Produção: Raquel Freire Zangrandi e Mara Oliveira, 1999. 2DVD (57min).

O AUTO da Compadecida. Direção e produção: Guel Arraes, 1999. 1DVD (157 min).

O CANGACEIRO. Direção e produção: Aníbal Massaini Neto, 1997. (105 min).

O CÉU de Suely. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Hengameh Panahi, Maurício Andrade Ramos, Peter Rommel, Thomas Häberle, Walter Salles, 2006. (90 min).

O INVASOR. Direção: Beto Brent. Produção: Bianca Villar, Renato Ciasca, 2001. 1DVD (97 min).

O POETA do Castelo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade, 1959. (10 min).

O PRÍNCIPE. Direção: Ugo Georgetti. Produção: Video Filmes, 2002. (80 min).

O RAP do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas. Direção: Paulo Caldas e Marcos Luna. Produção: Clélia Bessa, Danniella Hoover, João Júnior, Luís Vidal, 2000. (90 min).

O VIAJANTE. Direção: Paulo César Saraceni. Produção: Anna Maria Nascimento Silva, 1999. (100 min).

OS NORMAIS – O filme. Direção: Jorge Alvarenga Jr. Produção: Rodrigo Tapias, 2003. (90 min).

PAIXÃO e Acaso. Direção: Domingos Oliveira. Produção: Renata Paschoal, 2012. (83 min).

PEQUENO Dicionário Amoroso. Direção: Sandra Werneck. Produção: Bruno Wainer, Marc Beauchamps e Sandra Werneck, 1996. (91 min).

PORTO das Caixas. Direção: Paulo César Saraceni. Produção: Elísio de Souza Freitas, 1962. (80 min).

PRIMEIRO Dia de um Ano Qualquer. Direção: Domingos Oliveira. Produção: Tereza Gonzalez, 2012. (85 min).

RECIFE/Sevilha, João Cabral de Melo Neto. Direção: Beбето Abrantes, 2003. (52 min).

SE Eu Fosse Você. Direção: Daniel Filho. Produção: Walkiria Barbosa, Iafa Britz, Marcos Didonet e Vilma Lustosa, 2006. (82 min).

SEPARAÇÕES. Direção: Domingos de Oliveira. Produção: Clélia Bessa e Luiz Leitão, 2002. 1 DVD (116 min)

SEXO, Amor e Traição. Direção: Jorge Fernando. Produção: Daniel Filho, Iafa Britz, Marc Bechar, Marcos Didonet, Vilma Lustosa, Walkiria Barbosa, 2003. (89 min).

TAINÁ – A origem. Direção: Rosane Svartman. Produção: Pedro Carlos Rovai, 2010. (83 min).

TEU, Tua. Direção: Domingos Oliveira, 1977. (85 min).

TODAS as Mulheres do Mundo. Direção: Domingos Oliveira. Produção: Luiz Fernando Goulart, 1966. (86 min).

TODO Mundo Tem Problemas Sexuais. Direção: Domingos Oliveira. Produção: Renata Paschoal, 2008. (120 min).

TROPA de Elite. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha e Marcos Prado, 2007. (115 min).

UM CÉU de Estrelas. Direção: Tata Amaral. Produção: Casa de Produção e Tatá Amaral, 1996. 1DVD (70 min).

UMA VIDA em Segredo. Direção: Suzana Amaral. Produção: Assunção Hernandez, 2002. (95 min).

VERDES Anos. Direção: Carlos Gerbase e Assis Brasil. Produção: Sérgio Lerrer, 1984. (91 min).

ANEXO – Dogma Domingos Oliveira⁶²

Quanto à fotografia

1. Sem falar no roteiro, a fotografia é o que mais envelhece, enrijece e empobrece um filme. O filme brasileiro peca por excesso de luz. Cada plano deve ter pontos estourados e, se possível, zonas escuras. Quanto maiores os contrastes de luz, melhor o plano.
2. A fotografia não pode ser realista, se é que isso existe. Necessita sempre um toque de delírio.
3. O documentário é sempre delirante.
4. AS CENAS TÊM DE SER FEITAS COM SUA LUZ NATURAL, SEMPRE QUE POSSIVEL.
5. A COLOCAÇÃO DE QUALQUER OUTRA ILUMINAÇÃO DEVE SEMPRE REPRESENTAR, PARA O FOTÓGRAFO, UMA IMENSA RESPONSABILIDADE, MESMO QUE SEJA DE UM PEQUENO REFLETOR.
6. Toda e qualquer iluminação colocada artificialmente resulta, em menor ou maior grau, numa não-credibilidade e numa queda de emoção da cena.
7. O cinema (e particularmente o vídeo) capta cores demais, muito além do olho humano, o que resulta em desastrosa falsidade. DEVE SER EVITADO QUALQUER EXCESSO DE COR, E PRIVILEGIADO O MONOCROMÁTICO. O bom cinema é em preto-e-branco. O bom filme em cores deve ser quase em preto-e-branco.
8. É preciso SEMPRE, SEM EXCEÇÕES, ESTOURAR OS FUNDOS E AS LÂMPADAS, no nível de Cassavetes e da maior parte da Nouvelle Vague ou Cinema Novo.
9. O DIAFRAGMA DEVE SER SEMPRE AJUSTADO PARA O ROSTO DOS ATORES
10. Devem ser retirados do roteiro os planos que não permitam o uso das normas anteriores.
11. Recursos como filtros atenuadores da cor ou fumaça são válidos.
12. OS CONTRALUZES SEM LUZ NO ROSTO E, PARTICULARMENTE, AS SILHUETAS DEVEM SER AVIDAMENTE PROCURADOS, COMO WELLES FAZIA.

⁶² Fonte: GERBASE, Carlos. Cinco discursos da digitalidade audiovisual. In: *Revista Famecos/PUCRS*, Porto Alegre, n.7, p.57-66, dez. 2001.

Quanto aos atores

1. O DIÁLOGO DOS FILMES BRASILEIROS É LENTO, ESTÚPIDA E CONSTRANGEDORAMENTE LENTO. Por mais rápido que você represente um plano, estará sempre representado lentamente. O veículo é muito comunicativo, entende-se tudo.
2. Não hiper-represente. Faça pouco. Se estiver achando que está fazendo pouco demais, FAÇA MENOS AINDA.
3. O Teatro é o Stanilavski mais o mostrar que se está fazendo Teatro. No cinema é só o Stanilavski, se possível levado às últimas conseqüências.

Quanto à direção

1. TUDO É A NARRATIVA, E TUDO EM FUNÇÃO DA NARRATIVA.
2. UM FILME PODE SER TUDO, MENOS LENTO. Uma vez que uma coisa foi dita não pode ser repetida, há que ir em frente. Falhar nesse ponto é abusar, insultar a inteligência do espectador.
3. UM FILME TEM UM SIGNIFICADO HUMANO. Este significado é o que importa, está acima da própria narrativa.
4. Dentro do Set, O ATOR TEM A PRIORIDADE. NADA PODE SER FEITO QUE INCOMODE O ATOR, QUE LIMITE, QUE INIBA, QUE TIRE O ATOR DO SEU TEMPO. UM ATOR NÃO PODE ESPERAR PELA TÉCNICA, FIGURINO OU MAQUILAGEM. ESTA É UMA VERDADE PRIMÁRIA. O RESTO É GROSSERIA.
5. As equipes devem ser mínimas, a qualquer preço.
6. CADA PLANO É UM FILME, tem de ter seu charme e significado se visto isoladamente.

Quanto ao som

O som é importantíssimo no filme e suas exigências técnicas têm de ser respeitadas. NÃO É CERTO, PORÉM, TEMER A DUBLAGEM OU CONSIDERÁ-LA UMA HUMILHAÇÃO. Sempre que as exigências de qualidade do som direto estiverem prejudicando o resultado artístico do filme, ele deve ser posto de lado. Não se interrompe um plano por um acidente no som, pode-se sempre dublá-lo.

Regras principais

UM PLANO DE PRODUÇÃO NÃO PODE SER ESTOURADO (ao contrário das lâmpadas). ASSIM COMO UM PINTOR NÃO DEVE PINTAR NA MOLDURA DO QUADRO NEM NA PAREDE QUE A CERCA. Esta é uma regra sem exceções.

A velocidade do processo é função do plano de produção e DETERMINA A ESTÉTICA DO FILME. Nosso método será rigorosamente o seguinte:

1. O som se instala. SOMENTE microfones sem fio, sendo resguardado o BOOM para casos especialíssimos.
2. Os atores ensaiam a cena e mostram para o fotógrafo.
3. É RODADO UM PRIMEIRO PLANO DE ENSAIO, SEM NENHUMA LUZ ARTIFICIAL COLOCADA, PORÉM, COM SOM.
4. Somente depois do exame desse plano é que, COM O MÁXIMO CRITÉRIO, são colocadas as possíveis luzes adicionais e imitações do som.

Novembro de 2000, Domingos Oliveira.