

O homem ordinário e seu lugar de fala no cinema contra espetáculo¹

Serena Veloso GOMES²
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO

Resumo

Entre as novas possibilidades de registrar o homem nas narrativas cinematográficas de ficção ou documentárias, surge no Brasil, em inícios do século XXI, certo cinema que se dedica a contemplar o ser humano em seus gestos cotidianos. Esse cinema, contrário ao chamado cinema espetáculo, propõe outras maneiras de revelar a essência dos indivíduos, evocando o ordinário em suas relações de intimidade, seus conflitos e suas limitações humanas. É o caso do filme *Separações*, de Domingos Oliveira, cineasta cuja obra constrói um olhar romântico e afetivo sobre a vida. Este artigo busca investigar, a partir do filme, como o homem comum emerge no cinema contra espetáculo.

Palavras-chave: Cinema; cotidiano; homem comum; espetáculo.

Introdução

Desde a entrada do século XXI, certo cinema produzido no Brasil, situado em um período posterior às produções do chamado cinema de retomada, assume a missão de retratar aspectos do cotidiano, com a familiaridade da representação do homem comum. Esse sujeito ordinário, que já havia sido registrado mais comumente em outro momento do cinema, o de seus primórdios, representado em ações do seu dia-a-dia, revisita agora a filmografia contemporânea em construções narrativas sobre as relações afetivas do ser humano.

Assumindo uma postura contrária aos modos “espetacularizados” de se fazer cinema defendidos pelo hegemônico, diretores como Domingos Oliveira apontam novos rumos ao registro da vida sob seus aspectos mais sensíveis e menos extraordinários, ao imprimir em suas películas uma afeição pela experiência romântica, problematizadas sob a ótica do próprio limite do homem, suas imperfeições, seus conflitos cotidianos, colocados de forma delicada, mas ao mesmo tempo profunda.

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFG, email: seh.veloso@gmail.com

Pretendemos investigar neste artigo as formas como esta lógica do espetacular, tão marcante no cinema desde seus primórdios, se inverte no cinema de Domingos Oliveira, a partir de uma análise prévia sobre como o cinema se institui como espetáculo e, em seguida, sobre o emergir do homem ordinário na cinematografia, a partir do filme *Separações* (2003).

Antes do ordinário, o espetáculo!

O cinema, como mídia e invenção técnica da modernidade, mas ao mesmo tempo resultado inevitável da própria cultura da modernidade – uma modernidade inerentemente cinematográfica, como define Leo Charney e Vanessa Schwartz (2004, p.18) – estabeleceu as bases de poder exercido pelo espetáculo sobre a dimensão humana. Da modificação de todo o contexto urbano em fins do século XIX, onde as cidades se tornaram altamente visuais, à aceleração da vida diante das novas tecnologias e o advento das massas, hiperestimuladas pelas sensações ao se deparar com o turbilhão de imagens dispostas nos jornais e nas paisagens urbanas, a experiência estética e visual se tornou a motivação para o entretenimento dos indivíduos, como forma de espetacularizar a vida cotidiana e, conseqüentemente, abriu espaço para o surgimento do cinema, em uma sociedade onde a vida se estabelecera previamente sobre as bases cinematográficas³.

Essa forma espetacular como o cinema se estabelece detém um determinado poderio de ilusão e fascinação do indivíduo ao se vangloriar da pretensão de realismo das imagens – o cinema apresenta um mundo, mas um mundo mediado, aparente, que o espectador deseja que seja o próprio mundo –, ao domesticar os sentidos para o bombardeio de imagens e sons, ao delegar os desejos de ver e ser visto, além de deter o controle da representação, segundo Jean-Louis Comolli a chave para o verdadeiro poder.

Quanto mais o poder se exerce por meio da fabricação, do controle e da distribuição de imagens e dos sons, mais é necessário nos apoiarmos nesta rocha do sentido aberto que é a concepção cinematográfica do mundo; digamos que às reduções triunfantes da indústria do espetáculo que procedem por meio de efeitos (de velocidade, de trucagem, sonoros...) nada teríamos a opor além daquilo que, na experiência histórica do cinema, é impulsionado pelas ínfimas, pacientes e obstinadas forças do olhar e da escuta: elas se mantêm apenas graças à experimentação contínua de seus próprios limites (2008, p.187).

³ Cito aqui o exemplo de Charney e Schwartz (2004, p.22-23) sobre a experiência do observar a paisagem que passa rapidamente pelos olhos do passageiro, de dentro do trem, enquadrada pela janela, que remete aos moldes da experiência cinematográfica.

A relação do homem com as imagens cinematográficas é mais do que, meramente, uma relação de afeição ou contemplação: as imagens projetam a afirmação da aparência, constrói conteúdos simbólicos, articulam determinados discursos – e em se tratando da cultura de massa, tais discursos ideológicos reafirmam o hegemônico – e engendram os modos de representar constituídos dentro da chamada sociedade do espetáculo. Guy Debord (2003, p.17) enxerga o espetáculo como o sentido dado à vida, a partir do modelo sócio-político-econômico estabelecido no contexto do desenvolvimento da vida moderna, e reforça sua relação com a necessidade de consumo imposta pelo sistema de produção vigente.

No advento da modernidade e com o desenvolvimento do modo de produção capitalista, que prioriza o crescimento econômico – dada a necessidade de acumulação do capital – 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. Dessa forma, o indivíduo da sociedade moderna passa a se adaptar à uma nova realidade, em que este se torna consumidor massivo de produtos em escala industrial. A vida passa a se tornar mercadoria, assim como a cultura e seus símbolos.

A imagem, seja ela fixa ou em um movimento, resultado de aparatos técnicos da modernidade, se torna também mercadoria, fetiche, forma de domínio ideológico, produto cultural e midiático e sintoma da agilidade da vida moderna – no caso da imagem cinematográfica, em seus cortes abruptos, em sua profusão incessante.

Stuart Hall (1997) ao analisar a função da cultura nas práticas sociais e organização da sociedade, além de sua influência no desenvolvimento tecnológico, aponta também seu papel relevante no fortalecimento das mídias – e podemos incluir aqui o cinema – que amplia a circulação e intercâmbio das culturas e seus bens simbólicos, dentre eles a imagem.

Em um mundo instituído pela técnica e pela reprodutibilidade das imagens, sejam elas estáticas como a fotografia e a publicitária, ou em movimento como o cinema e a televisão, tais mídias se engendram como porta-vozes da sociedade espetacularizada. O mundo das imagens, que impulsiona a indústria do espetáculo, ao mediar às relações sociais, como afirma Debord, evidencia a própria negação da vida. Ainda segundo o teórico francês, “A realidade surge no espetáculo, e o espetáculo no real. Esta alienação recíproca é a essência do sustento da sociedade existente” (2003, p.14).

Desde que se concretizou como indústria, a partir da década de 1920, com a produção massiva de filmes hollywoodianos, o cinema hegemônico construiu sua própria linguagem narrativa e, integrando as práticas culturais⁴, conseqüentemente, se estabeleceu, ao longo do tempo, como grande produtor de símbolos e significados da sociedade, além de nortear padrões comportamentais. Foi ele responsável por tornar o cotidiano extraordinário, em suas formas de representá-lo. Desta forma, o cinema, ao simular o real a partir da representação, transforma a vida em mercadoria: “o mundo da mercadoria dominando tudo que é vivido” (DEBORD, 2003, p.29).

Como exemplo, pode-se citar a questão dos corpos, antes naturalizados no primeiro cinema, que se tornam corpos fabricados pela indústria hollywoodiana, produzidos como elementos do cinema espetáculo. Tal padronização dos corpos fomentou a transformação dos próprios atores em mercadoria – segundo Debord, a base material da vida social – com o estabelecimento do *star system*, que os elevou ao status de grandes estrelas de cinema, repercutindo suas vidas tanto no universo ficcional, como fora das telas.

Estes corpos detêm a magia e o *glamour* do cinema hegemônico, construídos a partir de elementos como iluminação, cenários, maquiagem, figurinos, enquadramentos mais próximos, para se tornarem sedutores, fetichizados, desejados, objetos de contemplação, bem como uma das portas de entrada do espectador como consumidor da ilusão cinematográfica. Por meio destas formas de representar o corpo que o hegemônico constrói seu discurso do espetáculo, atrai o olhar do espectador pelo aparente, que se mascara sob um falso real⁵.

O processo de midiaticização da sociedade sustentou a espetacularização da vida cotidiana no ao vivo das emissões de televisão, onde realidades irreais – recortes de um real representado – se reiteram pela sensação de presentificação dos acontecimentos, do aqui e agora nas salas dos telespectadores. Como Debord explica,

⁴ Hall (1997) entende a cultura como um conjunto de sistemas de significado que dão sentido às ações do homem, organizando e regulando a vida em sociedade, bem como estabelecendo certos códigos e significações que conduzem as relações entre indivíduos.

⁵ Hall (1997) considera que as rápidas e impactantes transformações promovidas pela revolução cultural e informacional no século XX, trouxeram consigo um deslocamento das próprias formas de poder e lutas por seu domínio, que se tornaram “crescentemente simbólicas e discursivas, ao invés de tomar, simplesmente, uma forma física e compulsiva”. O hegemônico, como detentor do poderio na indústria cinematográfica, contribui na manutenção do discurso espetacular, interesse tanto econômico quanto ideológico no sentido de construir realidades forjadas para que estas penetrem no imaginário social e modelem suas formas de percepção e vivência do mundo, como explica Maria Luisa de Martins Mendonça: “Ela se dá mediante o processo de seleção do que vai ou não ser divulgado, a ênfase a determinados aspectos ou assuntos, a escolha dos temas, 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 determinada perspectiva política, e não outras” (2010, p.42).

O espetáculo, compreendido na sua totalidade, é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um suplemento ao mundo real, a sua decoração readicionada. É o coração da irrealidade da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares, informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos, o espetáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante. Ele é a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o seu corolário o consumo (2003, p.15).

Dessa forma, o espetáculo está presente em todas as dimensões da vida humana, é próprio ao momento da modernidade vivido, onde o mundo sensível passa a ser mediado pela técnica e, conseqüentemente, pelos meios de comunicação, que possibilitam maior disseminação do espetacular e do poder inerente a ele.

Por um cinema contra espetáculo

Se o cinema, outrora, foi considerado por seus teóricos o grande palco do espetáculo da vida moderna, na contemporaneidade abre novos caminhos para a redescoberta do ordinário, ao revelar em seus modos de filmar a cadência da vida cotidiana⁶, a partir de personagens que fogem ao sublime. Talvez a fadiga causada pelo incessante e insistente transborde de imagens velozes nos tenha abrido os olhos à necessidade de nos reconectar com a calma e, ao mesmo tempo, contradição que representa o homem comum.

O fenômeno da espetacularização tem tomado novos rumos na atualidade. Enquanto na televisão o cotidiano tem ganhado os holofotes, em uma tentativa de espetacularização da vida ordinária – talvez forma de se estabelecer com o consumidor das imagens, modos de identificação com seu próprio mundo – no cinema, este homem comum aparece sobre outras óticas, o que pretendemos analisar neste trabalho.

O povo, retratado nos registros iniciais do cinema como anônimo, ganha novamente as telas, em um reencontro com a essência cotidiana que este primeiro cinema decanta. *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière (La Sortie des Usines Lumière, 1895)*, filme dos irmãos Lumière que inaugurou o cinematógrafo, traduz essa dimensão do ser humano como ser comum, quando desvela sobre o olhar das lentes a naturalidade de meros trabalhadores em seus atos corriqueiros de deixar a fábrica – estes desconhecendo o poder da recente

⁶ Ao traçar reflexões sobre o sentido que o homem dá à história, Agnes Heller aborda a questão da vida cotidiana, expressando-a como a vida do indivíduo, em sua ambivalência particular e genérica. Considerando a imersão, desde seu nascimento, no cotidiano, o homem da cotidianidade expressa, mas de forma não explosiva, “todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias, ideologias” (2004, p.17), em atividades rotineiras.

“invenção” do cinematógrafo, não pousam para a câmera, mas deslizam seus corpos sem qualquer preocupação com a captação e fabricação de suas imagens.

Apesar de se distanciar de um cinema meramente de registro, como é o caso do primeiro cinema, essas novas formas de representar, enquadrar, narrar o outro, bebem das origens cinematográficas, mas reverberam a expressão do cotidiano a partir das perspectivas trazidas pelas novas técnicas e estética do audiovisual. Ao contrário ainda do círculo espetacular que se cria ao redor deste primeiro cinema, configurado como parte, ainda que coadjuvante, das atrações visuais populares do final do século XIX, existe certo cinema na atualidade que recoloca em cena os pequenos gestos do cotidiano e que não pretende se promover dentro da noção de um grande espetáculo.

É também nos modos de viver do anônimo de Vertov ou de Eisenstein, na simplicidade das relações humanas estabelecida nos diálogos corriqueiros de *Acosado* (*À Bout de Souffle*, 1960) e *O Desprezo* (*Le Mépris*, 1963), de Jean-Luc Goddard⁷, ou na representação dos que estão à margem da sociedade, como em *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di Biciclette*, 1948), de Vittorio de Sica, que o cinema busca a reaproximação com o homem comum.

No documentário – e aqui destaco as produções brasileiras contemporâneas – o povo, em sua diversidade, tem a possibilidade de falar, personificado na imagem do trabalhador, do operário, dos migrantes e até mesmo da classe média, ainda que, muitas das vezes, não seja representado em seus próprios termos.

Retratos da simplicidade do povo brasileiro se manifestam nas obras de Eduardo Coutinho, Paulo Sacramento, Marcos Prado e outros tantos documentaristas que dedicaram seus filmes a visibilizar figuras marginalizadas, ignoradas pela indústria cinematográfica, recuperando o lugar do comum, escondido diante da magia dos corpos “espetacularizados”.

O cinema de ficção, no início do século XXI, também reclama um espaço para o homem ordinário, em papéis mais significativos, que não os de vítimas, pessoas banais ou de meros servos das engrenagens sociais. Se as personagens do cinema narrativo clássico e até mesmo do cinema contemporâneo esbanjam certo padrão de beleza europeizado ou americanizado, dominam o imaginário do espectador com a sensualidade de seus corpos, novas formas de representar o corpo emergem neste cinema contrário ao espetáculo.

⁷ Enquanto em *Acosado*, a cena marcante dos gestos do cotidiano se dá quando os personagens Patrícia e Michel Poiccard estão no apartamento de Patrícia, em que os dois discutem a relação, conversam, trocam carícias, fazem sexo, trocam o vestuário e, diante do espelho fazem caras e bocas, no filme *O Desprezo*, o homem comum aparece na cena inicial entre Brigitte Bardot e Michel Piccoli, em que, deitados na cama, a personagem de Brigitte, acariciada pelo companheiro de cena, lhe pergunta, com simplicidade e ternura, sobre as partes do corpo dela que ele ama.

Não é mais a estrela de cinema, com suas curvas sedutoras, físico artificialmente fabricado e olhar fatal que é projetada na telona, mas sim a atriz anônima e a simplicidade de seu corpo, jovem ou mais velho, que não esconde seus traços de imperfeição ou sinais da idade.

Como exemplo, a mulher do cinema hegemônico vendida como padrão de beleza a ser seguido – e muitas das vezes um padrão distante da naturalidade do corpo feminino em si – é substituída, no cinema que evoca o ordinário, por aquela cuja beleza é mais naturalizada, sem a necessidade de artifícios como maquiagem excessiva ou roupas sedutoras e chamativas para sua construção em cena.

Se o espetáculo deseja lançar suas luzes a tudo que compõe o mundo, como avalia Comolli (2008, p. 188), esses outros modos de filmar propostos pelo cinema não pretendem desvelar de todo o obscuro, mas reservar seu espaço fora dos holofotes. Nem tudo pertence à dimensão do filmável, pois este cinema contra espetáculo não valoriza a sublimação dos corpos, nem fabrica aquele que está à frente das lentes segundo as vontades do espectador ou de quem filma. Como afirma Comolli (2009, p.114, tradução nossa) em relação ao documentário, “ao contrário do que acontece na lógica da onipotência do espetáculo, o gesto documentário delibera que nem tudo é possível dentro do filme, nem tudo é filmável”⁸.

Não se trata de um cinema de resistência aos modos de representação e à própria lógica do hegemônico, mas de um cinema que se recusa a participar do espetáculo, que posiciona seus lugares de fala a partir da valorização do homem ordinário.

O homem ordinário no cinema brasileiro

Há um cinema do cotidiano, do não extraordinário, que não é novidade no Brasil, mas que tem ganhado pouco destaque no circuito de exibição nacional por envolver produções menos comerciais que aquelas cujo apelo é estritamente ao entretenimento imediato. Ainda assim não deixam de serem filmes com grande capacidade comunicativa ao público, que se envolve em suas narrativas afetuosas.

Esses laços estabelecidos do cinema com a vida cotidiana talvez se inspirem na própria relação entre a cotidianidade e a história, analisada por Heller:

⁸ Texto original: “Au contraire de ce que se passe dans la logique toute-puissance du spectacle, le geste documentaire prend acte de ce que tout n’est pas possible dans les films, de ce que tout n’est pas filmable” (COMOLLI, 2009, p.114).

A vida cotidiana não está 'fora' da história, mas no 'centro' do acontecer histórico: é a verdadeira 'essência' da substância social. Nesse sentido, Cincinato é um símbolo. As grandes ações não cotidianas que são contadas nos livros de história partem da vida cotidiana e a ela retornam. Toda grande façanha histórica concreta torna-se particular e histórica precisamente graças a seu posterior efeito na cotidianidade. O que assimila a cotidianidade de sua época assimila também, com isso, o passado da humanidade, embora tal assimilação possa não ser consciente, mas apenas 'em-si'". (2008, p.35)

Na cinematografia brasileira contemporânea, sobreveio uma sintomática expansão de filmes que extrapolam os limites impostos pelas formas de filmar o outro, onde representar as particularidades e alteridades dos sujeitos que compõem o imaginário social do Brasil significa evidenciar certas minorias⁹ de forma extraordinária. Quando esse outro dá as caras nas telonas, seus modos de ser retratado são, em sua maioria, ligados a uma violência estéril ou reflete sobre seu lugar social sem lhe emprestar qualquer outra significação que não seja fora a uma realidade dolorosa vivida pelo oprimido. Mas não é nessa discussão que este artigo pretende entrar.

Fugir à regra requer uma atitude inversa, o que tem interessado há pouco mais de dez anos alguns diretores mais ligados à questão de um cinema com maior intimidade. As relações amorosas, a poética do cotidiano, as afetividades familiares, os laços de amizade, as rotinas da classe média artística carioca ganham esse tom de proximidade na obra de Domingos Oliveira.

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.

Com mais de 50 anos de carreira, Domingos Oliveira, que estreou como cineasta com o filme *Todas as Mulheres do Mundo* (1967), do qual sua ex-esposa Leila Lopes foi protagonista, arriscou-se a problematizar em sua obra as relações afetivas, sejam elas amorosas ou familiares, com uma leveza, mas complexidade claramente expressa nos diálogos o tanto o quanto poéticos e filosóficos de seus personagens.

⁹ As minorias das quais tratamos neste artigo dizem respeito às classes populares do Brasil, que compõem essa diversidade cultural do país, mas que são omitidas do seu lugar de fala pelo processo de marginalização, exclusão e opressão. Seriam elas “uma gente do povo”, como denomina Mendonça, o que inclui, como exemplo, “operários, empregadas domésticas, matadores, prostitutas, vendedores, camponeses, gente sem projeto, sem esperança, sem alternativa possível para tentar fazer sua sobrevivência o mais tolerável possível” (2010, p.45-46).

Afastado das telonas durante 20 anos, dedicando-se à dramaturgia, o diretor retomou seu trabalho no cinema em fins da década de 1990, com filmes adaptados do teatro, dentre eles *Amores* (1998), *Separações* (2003) e os mais recentes *Primeiro Dia de um Ano Qualquer* (2013) e *Paixão e Acaso* (2013).

Domingos Oliveira mantém em sua obra certa simplicidade estética – talvez até por se enquadrar entre os realizadores de um cinema de baixo orçamento – que acaba, na verdade por enlaçar complexidades à trama, guiar as particularidades de cada cena, que se constrói por um olhar romântico e afetivo sobre a vida.

Veremos a seguir como os diálogos, a relação das personagens com as espacialidades e a construção de seus corpos no filme *Separações* – um dos mais poéticos do diretor na atualidade – contribuem para elucidar modos de representar o homem de forma não espetacular. Serão analisadas brevemente alguns diálogos e cenas do filme que caracterizam tal cotidianidade, entendidas aqui por um dos conceitos de Sandra Fischer como “a 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, se nos situarmos ao nível da abstração” (2009, p. 22).

É a partir de um cinema pouco preocupado com a técnica, mas que enfoca, sobretudo, o discurso do cotidiano, que emerge o homem comum.

Separações

“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 há cinco anos atrás, depois do terceiro uísque”. É com uma dedicatória aos amantes, aos apaixonados, que Domingos Oliveira abre *Separações* (2003), um relato sobre as experiências de encontros e desencontros amorosos, inspirados na vida do próprio diretor, também protagonista do filme ao lado da esposa Priscilla Rozenbaum.

Uma câmera aérea registra a beleza das praias, a multidão de prédios e o verde remanescente da cidade do Rio de Janeiro, e mostra, logo em seguida, imagens de fachadas de bares típicos do Baixo Gávea, pano de fundo da trama que traz um retrato da classe média carioca, da boemia Zona Sul e da vida comum de atores de teatro. Acompanha como trilha sonora da sequência a canção de Paulinho da Viola, *Coração Vulgar*, até o corte do plano para o interior de um bar da região.

Na mesa do bar, Cabral conta à esposa Glorinha e aos amigos Ricardo, Maribel e Laura sobre um livro que leu da psiquiatra Kübler-Ross sobre doentes terminais. A pesquisa mostra o comportamento dos pacientes em relação às pessoas mais próximas e avalia que estes passam pelos seguintes estágios: o da negação, negociação, revolta, aceitação e por último o de agonia ou estado de graça, etapas da vida pelas quais Cabral irá passar ao longo do filme quando se separa de Glorinha.

A câmera enquadra cada personagem em close, gira ao redor da mesa em uma forma de apresenta-los. Em seguida juntam-se ao grupo a filha de Cabral, Júlia e o arquiteto Diogo, que fora convidado por Ricardo, um diretor iniciante de teatro, a participar da pesquisa da sua próxima peça, uma revista do século XX. Papo vai, papo vem e o casal Cabral e Glorinha se despede dos colegas de volta para casa. Ao despedir-se de Ricardo, Glorinha é convidada a pensar a proposta que lhe foi feita de participar da equipe de assistência na nova produção do amigo.

O desgosto de Cabral foi evidente. Assim que chegaram a casa, Glorinha e o companheiro, também diretor de teatro de longas datas, discutem sobre a possibilidade de ela aceitar o trabalho, tendo em vista que ela sempre trabalhou ao lado de Cabral. 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. A inquietação dele sobre sua liberdade e a preocupação de Glorinha com sua carreira profissional impulsionam as separações amorosas e encontros e desencontros que se desvelam ao longo da narrativa.

A separação de Glorinha já havia sido cogitada em uma conversa entre Cabral e Laura, onde ele é questionado sobre o casamento e a fidelidade e demonstra desacreditar no matrimônio, mas amar Glorinha quando afirma que: “Amar, Laura é querer o bem do outro... do outro. Se Glorinha me ama ela quer meu bem, se eu amo a Glorinha eu tenho de querer o bem dela”. Acreditado da impossibilidade 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.

Enquanto Cabral quer a tal folga para fugir da asfixia do relacionamento, já que os dois vivenciavam momentos juntos tanto no trabalho quanto no lar, Glorinha não cogita tal possibilidade, até que uma situação lhe acontece. Durante a viagem de Cabral para ministrar um curso de teatro em São Paulo, Glorinha se encontra com Diogo para realizar a assistência na peça de Ricardo e acaba se apaixonando pelo arquiteto e amante da filosofia.

No retorno de Cabral ao Rio de Janeiro, Glorinha diz que achava melhor que os dois dessem um tempo de 40 dias “como Jesus no deserto” e Cabral, que também havia a traído durante a viagem, acaba aceitando, com certa desconfiança. É ele quem acaba sofrendo com a separação, vai até o fundo do poço para reafirmar seu amor por Glorinha e faz de tudo para que ela volte. Ao mesmo tempo, outros personagens vivem seus conflitos, como Ricardo, que tenta conciliar dois relacionamentos amorosos, mas acaba se desentendendo com uma das companheiras, ou Júlia, que traía o marido, mas acaba também sendo traída e decide ficar sozinha.

É nos contratempos das personagens que prevalece a imagem do homem ordinário, que entrega ao espectador um pouco de sua vida cotidiana em suas relações afetivas, nos diálogos banais, em suas vivências no lar, no trabalho, nos bares. A câmera em close-up, enquadrando as personagens geralmente quando estão em casais, lança um olhar microscópico sobre eventos do dia a dia das personagens e dá força à poética do cotidiano, expressa com beleza por Domingos Oliveira.

Essa cotidianidade característica da obra do cineasta se expressa principalmente na relação das personagens com os espaços cênicos – a casa, o teatro, o bar –, que trazem à tona certa familiaridade, e em seus diálogos ora supérfluos, ora românticos. Segundo Fischer (2009 p.30) “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”.

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. Deitados na cama, juntos, abraçados, enquanto Cabral bebe um copo de uísque, Glorinha o questiona sobre o porquê de ele a amar, cuja resposta vem rapidamente: “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”.

São diálogos com uma simplicidade enriquecedora que perpassam as cenas de *Separações* e que se destacam na utilização dos enquadramentos de forma pontuada pelo diretor, o qual relata: “sempre tive a certeza, a cada momento, de onde botar a câmera” (NAGIB, 2002, p.335). Além de enquadramentos mais próximos, o campo fora de campo é

essencial na construção das conversas. Enquanto uma personagem se desloca em espaços de intimidade a outra, escondida das lentes, mas presente em *off*, expõe seu ponto de vista sobre os acontecimentos da vida e logo reaparece, como na sequência em que Cabral está no apartamento de Maribel e a aguarda trocar de roupa para saírem.

Em outro momento, quando Cabral já está separado de Glorinha, a filha Júlia faz uma visita à casa do pai e chora ao contar que seu marido a traía com sua melhor amiga – uma ironia, já que ela fazia o mesmo com o marido. O pai, terminando de tomar um banho, escuta o relato da filha, pede-lhe calma, ao mesmo tempo em que sai do banheiro para se trocar – a ação se passa fora de campo, enquanto a filha é enquadrada, sentada na sala aos prantos contando o caso. Após um momento de gritaria da filha, Cabral aparece na sala, oferece o colo para que esta se conforte. “Ah pai, que colinho! Eu tenho 25 anos já!” retruca Júlia, mas se sentando no colo do pai.

Os dois conversam sobre Glorinha que, apesar de separada de Cabral, liga todos os dias para saber se ele está bem. Pronto para sair, querendo superar a dor da perda do relacionamento, ele convida a filha para fazer companhia. Júlia, triste, mas ao mesmo tempo nervosa, transita pelo corredor da casa, diz que vai reencontrar o marido pela última vez para ofendê-lo. “Eu vou destruir ele pai, e com isso vou me destruir também. Não é assim que se acaba um casamento?”, diz ela ao final da cena abraçada ao pai, no corredor.

Não há nada de extraordinário nestas cenas: apenas uma proximidade intensa com a vida ordinária, em ações rotineiras exercidas pelas personagens, trazidas para a telona como parte de suas vivências afetivas, como explica Fischer:

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. (2009, p. 31)

Com certa delicadeza, as personagens 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.

Oliveira entrega ao olhar do espectador corpos despidos de qualquer artificialidade. Homens de meia-idade são mostrados sem qualquer preocupação em mascarar as marcas da idade ou torná-los galãs no estilo hollywoodiano. Os corpos femininos assumem sua liberdade das amarras do espetáculo: não são maquiados exageradamente – percebem-se

bem as manchas e sardas no rosto da atriz Priscilla Rozenbaum, na época com pouco mais de 40 anos – nem são envolvidos em um jogo de sensualidade e sedução. Até mesmo nas cenas de sexo, os corpos são mostrados de maneira naturalizada.

A maneira de se vestir das personagens também remete ao comum: roupas casuais, do dia a dia, sem nada de muito marcante, nem que caracterize certo status social mais elevado, apesar de se tratar de uma classe média carioca, de artistas do teatro.

É justamente por focar nas relações afetivas do homem ordinário, que o diretor não se preocupa em construir imagens com grandes efeitos técnicos ou demasiados cortes ágeis, muito menos com “inovações de linguagem, com formulações teóricas ou transgressões explícitas do formato tradicional do cinema”, como afirma Luiz Zanin Orocchio (2003, p.82). Em *Separações* as imagens fluem, se estruturam a partir da própria noção de cotidianidade, ganham um tom de familiaridade, visto até mesmo nos vídeos caseiros da vida real dos atores inseridos na narrativa.

Conclusão

Separações é um exemplo – dentre muitos outros – das narrativas cinematográficas que escapam do grande circuito, esse que traz modos de filmar espetaculares sob os padrões de Hollywood. Mesmo nas questões cotidianas, o filme inspira certo olhar que vai além do melodramático.

Essa narrativa poderia ter sido transformada em um melodrama, com todos os clichês e estereótipos que caracterizam o gênero. No entanto, o caminho proposto por Domingos Oliveira contraria as expectativas da visão de mundo dimensionada pelo cinema dominante, onde os gestos humanos corriqueiros são generalizados, encaixados em um discurso do extraordinário, do sensacional.

Preocupado em colocar em pauta as relações afetivas do ser humano em sua simplicidade, emotividade e, porque não, humor, Oliveira atravessa os limites estabelecidos pelo padrão de representação do hegemônico, apresentando novas possibilidades de tratar os pequenos, mas relevantes aspectos da vida, sem a artificialidade inerente ao cinema do espetáculo.

Referências bibliográficas

CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução Regina Thompson. 2ª ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COMOLLI, J. L. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Cinéma contre spectacle*. Lagrasse: Verdier, 2009.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Projeto Periferia, 2003. Disponível em: www.geocities.com/projetoperiferia. Acesso em: 1 jul. 2014.

FISCHER, S. *Cotidianos no cinema brasileiro contemporâneo: imagens da família, da casa e da rua*. Porto Alegre: Editoraplus.org, 2009.

HALL, S. *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais de nosso tempo*. In: *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 22, n° 2, p. 15-46, jul./dez. 1997. Disponível em: www.educacaoonline.pro.br. Acesso em: 4 jul. 2014.

HELLER, A. *O Cotidiano e a História*. 7ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

MENDONÇA, M. L. M (org.). *Mídia e diversidade cultural*. Brasília: Casa das Musas, 2010.

NAGIB, L. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed.34, 2002.

ORICCHIO, L. Z. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

Filmografia principal:

SEPARAÇÕES. Direção de Domingos de Oliveira. Produção de Clélia Bessa e Luiz Leitão. Rio de Janeiro (BR): CaradeCão Filmes e Raccord Produções, 2003. 116 min. 1 DVD.