



UnB

**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

**Fronteiras entre a realidade e a ficção: amor e cotidiano no cinema
brasileiro contemporâneo.**

Camilla Vidal Shinoda

Brasília, 2017



UnB

**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

**Fronteiras entre a realidade e a ficção: amor e cotidiano no cinema
brasileiro contemporâneo.**

Camilla Vidal Shinoda

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social, na linha de pesquisa Imagem, Som e Escrita.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Susana Dobal

Brasília, 2017

Camilla Vidal Shinoda

**Fronteiras entre a realidade e a ficção: amor e cotidiano no cinema
brasileiro contemporâneo.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Comunicação da Universidade de
Brasília e defendido sob a avaliação da Banca
Examinadora constituída por:

Prof^ª. Dr^ª. Susana Madeira Dobal Jordan – UnB
Orientadora

Prof. Dr. Michael Peixoto – IESB
Avaliador

Prof^ª. Dr^ª Tânia Montoro – UnB
Avaliadora

Prof^ª. Dr^ª. Dacia Ibiapina da Silva
Suplente

Ao homem comum, que, corajosamente, descobre (e nos revela) o mundo com as atividades banais e extraordinárias do cotidiano.

Agradecimentos

Aos cineastas que com seus filmes inspiraram os meus pensamentos e a minha vontade de experimentar a linguagem cinematográfica.

A João Campos, Alan Schvartsberg, Camila Machado e Elias Guerra pelas intensas conversas, pelas criativas soluções e pela coragem de participar do projeto *Não é pressa, é saudade*.

À equipe de *Não é pressa, é saudade*, que me ajudou a caminhar pelas fronteiras do documentário e da ficção. À Marcela Felipe, pela entrega tão plena ao projeto.

À Luísa Caetano e a equipe de *Crônicas de uma Cidade Inventada*, pelas primeiras experimentações pela linguagem híbrida.

À professora Susana Dobal, pela orientação.

À família de sangue, pela confiança e amor, mesmo sem ter ideia do que é isso que tanto tomou o meu tempo. À família de sintonia, companheiros da Casa da Esquina e outros tantos amigos, que de alguma maneira participaram desse trajeto me ajudando a pensar mais sobre cinema ou, sobretudo, me ajudando a não pensar só em cinema. Um agradecimento especial a Silvia Borges, pela leitura atenta de alguns textos e pelas dicas preciosas. Aos meus companheiros de oficinas de audiovisual para escolas públicas, Pedro Beiler e (novamente) Elias Guerra, que me ajudaram a sistematizar o conhecimento sobre cinema, para então repassá-lo.

Ao pesquisador João Cintra, da Universidade Federal de Pernambuco, que me cedeu importantes entrevistas com os cineastas Karim Anoiuz e Marcelo Gomes.

Aos professores Tânia Montoro, Marcos Mendes, Pedro Russi, Luís de Gusmão, Cezar Migliorin, Gustavo de Castro e Elen Geraldles pelas valiosas impressões, dicas de leitura e expansão do pensamento. Aos funcionários da FAC, pela presteza no atendimento.

Ao CNPq, pelo financiamento parcial dessa pesquisa.

“Não, meu coração não é maior que o mundo.
É muito menor.
Nele não cabem nem as minhas dores.
Por isso gosto tanto de me contar.
Por isso me dispo,
Por isso me grito,
Por isso freqüento os jornais, me exponho cruamente nas livrarias:
Preciso de todos.

Sim, meu coração é muito pequeno.
Só agora vejo que nele não cabem os homens.
Os homens estão cá fora, estão na rua.
A rua é enorme. Maior, muito maior do que eu esperava.
Mas também a rua não cabe todos os homens.
A rua é menor que o mundo.
O mundo é grande.

Tu sabes como é grande o mundo.
Conheces os navios que levam petróleo e livros, carne e algodão.
Viste as diferentes cores dos homens,
As diferentes dores dos homens,
Sabes como é difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso
Num só peito de homem... sem que ele estale.”

Mundo Grande (trecho), de Carlos Drummond de Andrade

Resumo

Referência: SHINODA, Camilla. *Fronteiras entre a realidade e a ficção: amor e cotidiano no cinema brasileiro contemporâneo*. 164 páginas. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social. UnB: Brasília, 2017.

Esta pesquisa investigou a linguagem cinematográfica denominada híbrida, que mistura de maneira consciente elementos do documentário e da ficção no contexto da produção nacional e contemporânea. Considerou-se também um foco temático em obras que retratam o relacionamento amoroso. O principal objetivo do estudo foi identificar quais dispositivos fílmicos e estratégias os diretores utilizaram para criar a tensão entre os elementos do documentário e da ficção em cada uma das quatro obras selecionadas para o corpus desse trabalho: o curta *Pouco mais de um mês* (2013), de André Novais; e os longas *Ela volta na quinta* (2014), também de André Novais; *Amor?* (2010), de João Jardim; e *Viajo porque preciso voltar porque te amo* (2009), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. A pesquisa também buscou perceber como essa fatia da produção representou os relacionamentos amorosos dos dias de hoje. Para cumprir esses objetivos, o estudo combinou o uso da análise de conteúdo com a análise fílmica. Assim, foi possível perceber as diferentes formas de construção cinematográfica a partir da linguagem híbrida, percebendo as inovações que cada diretor trouxe para acessar o real. A pesquisa também identificou representações das relações amorosas mais calcadas no cotidiano do que na idealização do sentimento amoroso.

Palavras-chave: ficção, documentário, análise fílmica, amor.

Abstract

This research investigates the cinematographic language that consciously mixes elements of documentary and fiction in Brazilian contemporary productions. In addition, a thematic focus was given to films that address love relationship. By means of film analysis of four works – the feature films *Ela volta na quinta* (2014), by André Novais; *Amor?* (2010), by João Jardim; and *Viajo porque preciso volto porque te amo* (2009), by Karim Aïnouz and Marcelo Gomes; and the short film *Pouco mais de um mês* (2013), also by André Novais – the study identifies which filmic devices and strategies directors have used to take advantage of this hybrid language. The analysis also investigates how these film productions portray contemporary love relationships. At the end, this research could perceive the different forms of cinematographic construction that uses hybrid language, realizing the innovations that each director brought to access reality. The research also identified representations of love relationships more based in a daily life than in the idealization of the loving feeling.

Keywords: fiction, documentary, film analysis, love.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	10
1.1. FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO – OS DOIS GRANDES GÊNEROS	10
1.2. CINEMA DE POSSIBILIDADES – AS FRONTEIRAS ENTRE O DOCUMENTÁRIO E A FICÇÃO	11
1.3. O QUE VAMOS ASSISTIR - CONHECENDO O OBJETO	13
1.4. OBJETIVOS.....	16
1.5. EM PRIMEIRA PESSOA	17
1.6. UM ROTEIRO DE INTENÇÕES – METODOLOGIA	20
1.7. O CAMINHO A PERCORRER – A ESTRUTURA DA PESQUISA.....	22
2. PARA ALÉM DO QUE SE VÊ: LIMITES ENTRE O DOCUMENTÁRIO E A FICÇÃO	24
2.1. MAIS ESTRANHO QUE A FICÇÃO - AS NOÇÕES DO SENSO COMUM	24
2.2. DEFININDO LIMITES ENTRE OS GÊNEROS.....	27
2.3. ONDE ESTÁ A INTERSECÇÃO?	31
2.4. VIAGEM NO TEMPO – PANORAMA HISTÓRICO	33
2.5. VOLTANDO PARA CASA – PERCURSO DO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO	39
2.6. COMO É POSSÍVEL REPRESENTAR A REALIDADE?.....	42
2.7. A REFLEXIVIDADE NO CINEMA	46
3. O COTIDIANO NO CINEMA: A VIDA DO HOMEM COMUM	54
3.1. TODO DIA ELE FAZ TUDO SEMPRE IGUAL	54
3.2. OLHANDO PARA O BANAL – A IMPORTÂNCIA DA CURIOSIDADE	58
3.3. TODO MUNDO TEM HISTÓRIA PARA CONTAR – UMA QUESTÃO DE REPRESENTATIVIDADE	62
3.4. SOBRE MEMÓRIA: É PRECISO LEMBRAR PARA NÃO ESQUECER	65
3.5. EMPATIA: A EXPANSÃO DOS MUNDOS PARTICULARES	67
4. ENTRE QUATRO PAREDES: O AMOR NO CINEMA	71
4.1. QUEM INVENTOU O AMOR?	71
4.2. QUANDO EU CHEGO EM CASA - AMOR NO COTIDIANO	74
4.3. CINEMA DE INTIMIDADE	77
4.4. A TRANSFORMAÇÃO DA INTIMIDADE	79
5. O QUE VAMOS VER POR AQUI: SOBRE OS FILMES	85
5.1. DE QUE FILMES ESTAMOS FALANDO.....	85
5.2. CINEMA EM FAMÍLIA	87
5.2.1 <i>Pouco mais de um mês – uma análise</i>	88
5.2.2 <i>Ela volta na quinta – uma análise</i>	97
5.2.3 <i>Sobre o amor</i>	109
5.3. VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO	113
5.3.1 <i>A voz que guia a viagem</i>	115
5.3.2 <i>Viajo porque preciso – o cotidiano de um viajante no sertão</i>	121
5.3.3 <i>Volto porque te amo – o relacionamento amoroso</i>	125
5.4. AMOR?.....	130
5.4.1 <i>O sentimento encenado</i>	132
5.4.2 <i>Quem pode falar de amor?</i>	138
5.4.3 <i>Amor violento e a questão de gênero</i>	141
5.5. UMA RÁPIDA CONCLUSÃO	149
5.6. NÃO É PRESSA, É SAUDADE - UMA EXPERIÊNCIA PESSOAL	150
6. CONCLUSÃO	159
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	164

1. Introdução

1.1. Ficção e documentário – os dois grandes gêneros

Ao pensar em cinema, dois gêneros vêm à mente: a ficção e o documentário. Ao espectador comum, que pouco reflete sobre a linguagem cinematográfica, a ficção traz a confortável permissão de esperar que qualquer tipo de acontecimento possa preencher a tela branca diante de seus olhos, desde que esse acontecimento tenha coerência com a história que está sendo contada. Quantas vezes você já não deixou escapar um “Nossa, só em filme para acontecer uma coisa dessas!”? E mesmo sabendo que aquela ação não pode ocorrer no mundo real, a existência dela em uma ficção não causa um incômodo, se for justificada dentro da trama. A partir dessa primeira expectativa, ainda muito baseada no senso comum, a ficção é tida como o reino da fantasia, do fantástico, do surreal e, até mesmo, da mentira. O documentário, no entanto, cria expectativas um tanto diferentes a esse espectador comum. Atrela-se ao documentário uma noção de verdade, espera-se dele uma conexão direta com a realidade. Aquele fato ou ação que são apresentados na sala escura precisam, necessariamente, ter ocorrido em algum lugar e em um determinado momento da vida real. “A tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade.” (NICHOLS, 2008, p. 18)

Essas duas noções dos gêneros cinematográficos, tão presentes no senso comum, balizaram a minha ideia de cinema por muito tempo. Carregava, intuitivamente, um certo entendimento do que poderia esperar de cada um desses gêneros, inclusive, em termos de produção e linguagem. As obras ficcionais pressupunham roteiro, atores, direção de arte, figurino e poderiam falar sobre qualquer tipo de assunto ou situação. Os documentários exigiam uma pesquisa prévia de personagens reais, uso de depoimentos e entrevistas, a gravação nos locais dos acontecimentos. Assim, percebe-se que o senso comum traz uma boa indicação do que a ficção e o documentário são. Permite que o mesmo espectador comum se situe, de forma imediata, quando está assistindo um ou outro. Mas elas também são noções superficiais que deixam de fora características importantes para se perceber o cinema de maneira mais crítica.

Um filme em especial, me fez perceber que existem muito mais nuances além do binarismo documentário x ficção. Estou falando de *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho. Por meio de um anúncio de jornal, o documentarista convidou mulheres a contar as histórias de suas vidas. Selecionou algumas delas e gravou os seus depoimentos. Depois,

pediu que atrizes, conhecidas e desconhecidas, interpretassem essas mesmas histórias. Os diversos relatos foram misturados no processo de montagem. Um teatro vazio foi o cenário utilizado durante todo o filme. No final, Coutinho construiu um jogo em que o espectador perde a referência do que é realidade e do que é interpretação. Apenas quando as atrizes mais famosas interpretam, existe a certeza da encenação. A partir daí, comecei a perceber a infinita intersecção que existe entre as fronteiras do documentário e da ficção. Percebi que histórias podem ser contadas de maneiras diversas, sem precisar se restringir aos limites de um gênero ou de outro.

Não por acaso, *Jogo de Cena* também se tornou um marco na história do cinema brasileiro contemporâneo. Feldman (2012) pontua que o filme de Coutinho é o ponto de virada para uma tendência que começou a se destacar por volta do ano de 2005 - uma fatia da filmografia nacional passou a explorar de maneira mais consciente as fronteiras entre documentário e ficção. Lins e Mesquita (2011) também ressaltam a importância do filme de Coutinho no livro *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, que faz um panorama da produção documental brasileira a partir dos anos 90. De acordo com essas autoras, depois de *Jogo de Cena*, surgiram outros filmes com esse viés: *Santiago* (2007), de João Moreira Salles; *Juízo* (2008), de Maria Augusta Ramos; *Moscou* (2009), do mesmo Eduardo Coutinho; *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso; *Avenida Brasília Formosa* (2011), de Gabriel Mascaro; *O céu sobre os ombros* (2011), de Sérgio Borges; entre outros tantos. Cada um deles explorou, à sua maneira, uma tensão entre os limites do real e da ficção.

É esse o viés da linguagem cinematográfica que será investigado nessa pesquisa, pois acredito que ele permitiu que cineastas brasileiros contemporâneos inovassem a produção nacional. A partir desse momento, a cinematografia brasileira passou a utilizar, de forma mais consciente, as fronteiras entre a realidade e a ficção, aquilo que também podemos chamar de linguagem híbrida.

1.2. Cinema de possibilidades – as fronteiras entre o documentário e a ficção

O romance não examina a realidade, mas sim a existência. A existência não é o que aconteceu, a existência é o campo das possibilidades humanas, tudo aquilo que o homem pode tornar-se, tudo aquilo de que é capaz. Os romancistas desenham o mapa da existência descobrindo esta ou aquela possibilidade humana (KUNDERA, 2009, p. 56).

A afirmação de Kundera (2009) sobre o papel do romance pode muito bem ser utilizada para se pensar qualquer forma de expressão artística, incluindo o cinema. Acredito que isso que foi chamado de nova tendência do documentário brasileiro contemporâneo

também pode ser entendido como um esforço para se encontrar novas formas de explorar o campo das possibilidades humanas, novas formas de se contar uma história. São muitos os cineastas que se engajam em uma reflexão sobre a linguagem cinematográfica na tentativa de torná-la instrumento nessa busca. Discordo de Kundera apenas quando ele desatrela a realidade da existência, afinal um exame profundo da realidade é um canal de acesso às possibilidades da existência. Um exemplo disso são os filmes de não-ficção que já foram citados até aqui. É importante lembrar que a realidade não é feita apenas de acontecimentos concretos e, nesse sentido, ela se torna sinônimo disso que Kundera (2009) chamou de existência.

As diferentes maneiras de uso da linguagem cinematográfica para explorar as possibilidades humanas são o interesse principal dessa investigação. Que dispositivos e estratégias alguns cineastas brasileiros e contemporâneos estão utilizando para confrontar as fronteiras entre o documentário e a ficção, de forma a encontrar novas alternativas de acessar e representar a realidade? Um filme é composto por imagem, movimento e som; elementos que oferecem a oportunidade de capturar não apenas a ação, mas também o imprevisível no momento em que acontece. Essa característica, por si só, já permite que o cinema construa modos de representação do mundo distintos de qualquer outra forma de expressão artística. Mesmo dentro daquilo que é único do cinema, há maneiras bem diversas de observar e registrar aquilo que se quer mostrar. Como já comentamos, a linguagem da ficção se manifesta de um jeito e a do documentário de outro. A linguagem híbrida, que é o nosso foco, traz novas opções. E por que atuar na intersecção entre a ficção e o documentário pode ser interessante para o acesso ao real? A minha hipótese é de que ao aliar características dos dois gêneros cinematográficos é possível atingir um nível maior de experimentação, ampliando-se as possibilidades de explorar a existência e de se contar novas histórias.

As obras que se situam nessa fronteira, apesar de possuírem aspectos em comum, não se constituem como um grupo ou movimento. Até porque, as semelhanças entre as produções advêm, em maior parte, de uma postura mais política, consciente e, por muitas vezes, mais subjetiva em relação à forma de pensar o cinema; do que da existência de uma unidade estética ou temática entre os filmes. Os mais diversos dispositivos são utilizados para criar essa tensão entre realidade e ficção: não-atores são chamados para encenar personagens, atores interpretam papéis em documentários, diretores se expõem em primeira pessoa, imagens realizadas de maneira documental são usadas para construir roteiros ficcionais, entre outros tantos recursos, utilizados separadamente ou de forma conjunta. E isso gera obras bastante distintas entre si. Para determinar uma amostra de filmes a ser analisada, proponho

um foco temático: o relacionamento amoroso. Esse é um tema que sempre apareceu nas tramas ficcionais, mas que começou a ganhar espaço no cinema documental apenas a partir dos anos 90. Valorizar o amor em obras de não-ficção ou em obras híbridas é uma opção política que defende uma possibilidade interessante de aprender sobre o nosso contexto atual a partir dessa temática, como veremos mais adiante.

1.3. O que vamos assistir - conhecendo o objeto

O corpus dessa pesquisa será composto por quatro obras: o curta *Pouco mais de um mês* (2013), da produtora mineira Filmes de Plástico, dirigido por André Novais, que traz o início da construção da intimidade em uma relação amorosa; o longa-metragem *Amor?* (2010), de João Jardim, que investiga as relações amorosas violentas; o longa *Ela volta na quinta* (2014), também de André Novais (Produtora Filmes de Plástico) que mostra o final de um casamento de anos, em um filme protagonizado pelos pais do diretor; e, por fim, o longa *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, que conta a história de um geólogo que tenta lidar com o fim de um casamento durante uma viagem de trabalho pelo sertão nordestino.

Focar na produção nacional e contemporânea é um fato importante para essa pesquisa, pois esta opção de linguagem cinematográfica a ser investigada é relativamente recente em nosso país, apesar de muitos dos aspectos que ela engloba já serem explorados há algum tempo em trajetórias de artistas internacionais. Prova disso, são as obras de cineastas como as belgas Agnès Varda e Chantal Akerman, os franceses Chris Marker e Jean Rouch, o lituano Jonas Mekas, o húngaro Péter Forgács, entre outros. Escolher uma amostragem de filmes atuais e brasileiros é uma humilde tentativa de olhar para o mundo em que vivemos, de perceber como essa linguagem pode ser explorada a partir do contexto de nosso país.

Privilegiar o contemporâneo, portanto, significa acolher para si as contingências, a opacidade e os limites de nossa capacidade de compreensão, sem dúvida parcial e lacunar. Como já postulava Hannah Arendt, para quem compreender significava um radical engajamento no presente – “encarar a realidade sem preconceitos e com atenção, e resistir a ela, qualquer que seja” - nós somos contemporâneos somente até o ponto em que chega nossa compreensão (FELDMAN, 2012, p.11).

Por mais arriscado que seja tentar entender o que se vive no momento em que o fato acontece, não podemos abdicar da tentativa de olhar para a nossa realidade atual. Assim como o teatro, a literatura, a pintura e outras formas de expressão artística já o fizeram, não podemos nos esquecer de que o cinema pode ser um meio extremamente eficaz de nos fazer refletir sobre nosso contexto. Selecionar uma amostra de filmes nacionais é me situar não apenas em meu tempo, mas também em meu espaço e por meio de uma expressão artística

extremamente contemporânea. É escolher as singularidades propostas pela cultura da qual faço parte, em seu momento atual, para tentar refletir sobre um conhecimento mais universal. Ao analisar a produção contemporânea, entendemos melhor o contexto cinematográfico e as representações da realidade que são elaboradas em nossa época. Como reforça Bernardet (1967 *apud* CALDAS e MONTORO, 2006), o cinema nacional terá sempre um impacto diferente do cinema estrangeiro, já que ele é oriundo da própria realidade social, humana, geográfica em que vive o espectador e o faz pensar sobre essa interpretação da realidade que lhe é proposta.

E por que situar, dentro da diversidade dessa produção, o foco temático no amor? A relação amorosa também nos convida a uma investigação interessante. A construção de um relacionamento amoroso está em um movimento constante de mudança. O fortalecimento e a continuidade da luta pela emancipação feminina e pela equidade de gênero, a reivindicação dos homossexuais por direitos civis e afetivos iguais, o questionamento da monogamia e da imposição heteronormativa, novas formatações de família e de conjugações amorosas são algumas das reflexões que estão alterando a forma de nos relacionarmos. Como bem pontua Giddens (1993), atualmente, a emoção deve ser considerada como uma questão de política de vida. O sentimento amoroso entre um casal é também um terreno de luta e de transformações políticas profundas em nossa sociedade.

A ideia de escolher uma filmografia que foque na temática do amor nos permite elaborar um pequeno retrato de como as relações amorosas são representadas por um viés específico da cinematografia nacional contemporânea. Poderemos investigar se essa linguagem cinematográfica mais exploratória traz uma reflexão sobre o amor diferente da fórmula padrão do amor romântico e heterossexual que costuma ser predominante na produção que segue os moldes mais clássicos. Será possível analisar as “etnografias discretas”¹ (FELDMAN, 2012) realizadas por esses cineastas que observam o mundo em que vivem de forma tão atenta. Creio que há um olhar etnográfico voltado para as práticas sociais urbanas nos filmes escolhidos, e que esse olhar permite ampliar as considerações sobre relações amorosas a um contexto mais amplo do que a história particular que é exibida na tela de cinema.

Outro conceito importante se entrelaçará ao de amor durante essa investigação – o conceito de cotidiano. Todos os filmes escolhidos optam por uma abordagem cotidiana para

¹ “Etnografia discreta” é um termo que a pesquisadora Ilana Feldman pega emprestado do crítico de cinema Ismail Xavier. A expressão denomina a aproximação sutil, realizada pelos filmes de caráter mais subjetivo, dos contextos sociais e das perspectivas históricas.

falar sobre as relações amorosas. Esse olhar para o dia a dia, para aquilo que é rotineiro, é mais um aspecto que contribui para a construção de um entendimento etnográfico a partir do corpus dessa pesquisa. Creio que a seleção fílmica proposta pela pesquisa tem em comum o anseio por chegar o mais próximo possível de situações cotidianas, pequenas (não no sentido de serem curtas, mas sim por abordarem microuniversos) e singulares. Afastam-se da vida espetacularizada representada por produções maiores e mais comerciais. Vemos o drama do cidadão comum, momentos de construção e desconstrução de intimidade pelos quais qualquer um de nós pode passar: eu, você, o seus pais, os seus amigos, o vendedor da esquina, a caixa do supermercado, o geógrafo nordestino, o fotógrafo mineiro. O olhar se volta para situações que, muitas vezes, deixamos passar sem prestar atenção, já que se dão de uma maneira tão próxima. Atos tão diários e banais que, se compararmos com aquilo que estamos acostumados a ver nas produções mais comerciais, diríamos que não são dignos de ocuparem a tela branca. Mas que se depositarmos um olhar mais minucioso, perceberemos que estão carregados de significações e ajudam a explicar melhor a nossa época. Assim, o amor e o cotidiano também se configuram como espaços importantes de reflexão sobre as práticas sociais do mundo histórico em que vivemos.

Ao manter um laço tão estreito com o dia a dia das pessoas, essas obras possibilitam um elevado grau de identificação do espectador com aquilo que vê. Cria-se assim, a facilidade para um movimento de empatia. A empatia nada mais é do que a capacidade de se colocar no lugar do outro. Ao se colocar no lugar daqueles que vivenciam o recorte de realidade apresentado na tela, o espectador pode ampliar a sua própria capacidade de empatia e compreensão do mundo real (WOOD, 2011, p.150). A análise dessa filmografia dirá se ela realmente consegue concretizar em imagem, som e movimento esse sentimento tão difícil de acessar.

Outro fator importante é que a maior parte dos filmes selecionados para essa pesquisa - *Pouco mais de um mês*, *Ela volta na quinta* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* - tiveram uma entrada restrita no circuito comercial. São obras realizadas por coletivos e produtoras independentes, e não contam com a estrutura de distribuição dos grandes estúdios. Ao mesmo tempo, isso lhes dá uma maior liberdade de criação e realização, tornando a produção independente um espaço de experimentação e inovação da linguagem cinematográfica. As janelas de exibição desses filmes costumam ser a participação em mostras e festivais nacionais e internacionais e, em alguns casos, a entrada em salas de cinema mais alternativas, voltadas para o chamado cinema de arte. Canais de TV pública também são uma opção.

Vale destacar que o documentário *Amor?*, também integrante do corpus dessa pesquisa, possui um perfil um pouco diferente. Apesar de promover essa tensão entre o real e a ficção e abordar o tema do relacionamento amoroso, ele foi uma co-produção da *Copacabana Filmes e Produções*, uma produtora independente, com o canal de TV paga *GNT*, que integra as Organizações Globo, a maior empresa de comunicação de nosso país. *Amor?* possuiu uma entrada bem maior em salas comerciais, participou de menos festivais e integrou a grade de programação do *GNT*. A investigação proposta por essa pesquisa irá verificar se essa mudança no perfil dos produtores deste documentário acarretou em alguma diferença na exploração da linguagem cinematográfica e da temática escolhida como foco por esse estudo.

Todos os filmes em questão foram exibidos e/ou receberam algum tipo de prêmio em festivais de cinema², o que atesta o valor cinematográfico dessas produções e justifica a escolha delas para o corpus dessa pesquisa. É importante ressaltar que fugir das fórmulas clássicas de um filme – seja ele um documentário ou uma ficção – e não possuir o aporte de grandes estúdios ou produtoras não são sinônimos de um esquecimento do compromisso com o espectador. O intuito dessa pesquisa é também valorizar a cena alternativa e independente da produção cinematográfica nacional, que acaba tendo menor visibilidade entre o grande público. Acredito, no entanto, que essa produção possui grandes méritos em termos de qualidade e também contribui com inovações importantes para a reflexão sobre o cinema, estando em pé de igualdade com aquilo que é realizado fora de nosso país.

1.4. Objetivos

O principal objetivo dessa pesquisa é investigar que elementos criam a tensão entre as fronteiras do documentário e da ficção e como eles impactam o fazer cinematográfico brasileiro contemporâneo. Não busco aqui, portanto, delinear o exato contorno entre o que é fictício e o que é documental dentro desses filmes, e muito menos, postular a existência de um terceiro gênero que dissolva esses limites. A proposta é voltar o olhar para a exploração das possibilidades de um determinado viés da linguagem cinematográfica, com o foco na temática do amor, e como, no caso dos filmes escolhidos, essas possibilidades podem afetar as posturas dos realizadores em relação ao recorte e a manipulação da realidade.

Assim, de maneira mais pragmática, podemos dizer que os objetivos principais dessa pesquisa são:

² A lista dos principais prêmios será apresentada mais abaixo, junto ao resumo de cada um dos filmes.

- Identificar de forma estética, ética e conteudística quais são os dispositivos e estratégias cinematográficos utilizados para apreender a realidade em cada obra;
- Perceber como é construído a tensão entre documentário e ficção e como ele afeta a realização da obra;
- Identificar a maneira como cada um dos filmes apresenta a construção ou desconstrução da relação amorosa;
- Analisar trechos de cada obra que evidenciem o uso desses dispositivos e suas interferências na realidade;
- Valorizar e refletir sobre a produção de filmes nacionais e contemporâneos, que pertencem ao circuito alternativo, circulando em festivais e mostras;
- Compreender a potencialidade desse viés da linguagem cinematográfica e a sua consolidação como instrumento para conhecer melhor o nosso cotidiano.
- Articular essa investigação científica com realização do curta *Não é pressa, é saudade*, que também utilizará a linguagem híbrida em sua construção.

1.5. Em primeira pessoa

Há muito o leitor já deve ter percebido o uso, pouco comum em textos científicos, da primeira pessoa do singular. Pois bem, existem boas razões para isso. Primeiro, atento para o objeto desta pesquisa que é o estudo de uma linguagem cinematográfica que valoriza uma expressão mais subjetiva. A tensão entre a linguagem do documentário e da ficção nos filmes selecionados, pelo menos à primeira vista, busca valorizar as experiências pessoais de seus personagens e realizadores. A valorização da subjetividade do autor não está restrita ao cinema. Ela também acontece no meio acadêmico, e cada vez mais pesquisas fazem o uso de uma linguagem com um ponto de vista mais pessoal, sem, com isso, prejudicar a investigação científica que deve estar presente em cada trabalho. Dessa forma, vamos entender melhor o porquê dessa opção.

No nosso caso, a escolha por uma perspectiva com um viés subjetivo começa com o próprio objeto de estudo. O diretor André Novais atua nos dois filmes de sua autoria que serão analisados aqui (*Pouco mais de um mês* e *Ela volta na quinta*). Além disso, contracena com sua namorada, seu irmão, seus pais. Os cenários são as casas em que essas pessoas moram. Ele também usa imagens de arquivo de sua família em alguns momentos. O seu personagem também se apresenta como um cineasta. É possível perceber de antemão que o diretor valoriza a sua experiência pessoal na construção da obra.

No documentário *Amor?*, de João Jardim, vemos depoimentos trazendo relatos tão íntimos, que o diretor preferiu utilizar atores para preservar o anonimato dos verdadeiros entrevistados. Mas a primeira pessoa não deixa de existir, mesmo que a história esteja sendo interpretada por um outro alguém que não o indivíduo que a viveu. Em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de Karim Anoïuz, o filme é narrado também em primeira pessoa. E não é apenas essa escolha formal pela primeira pessoa que configura essas obras como mais subjetivas. A própria temática do amor e do cotidiano acentuam esse caráter. É difícil pensar em falar sobre relações de amor de forma genérica, sem atrelar narrativas tão pessoais a um sujeito particular. Afinal, é preciso ter alguém para ser o dono daqueles sentimentos e emoções que o tema do amor suscita. Como compartilhar verdadeiramente um relato sobre um fim de relacionamento, por exemplo, sem conhecer a pessoa que sofre? Talvez, o sofrimento contado por uma terceira pessoa não emocione tanto. Tenho o palpite, que poderá ser confirmado ou não após esse estudo, de que a credibilidade de uma história íntima está fortemente ligada ao sujeito particular que a vive e a conta. Outra hipótese é de que admitir e valorizar a experiência pessoal do indivíduo não impede que se chegue a um saber mais concreto sobre o mundo histórico e social.

A escolha por investigar uma linguagem que valorize uma expressão pessoal e subjetiva não foi por acaso. Afinal, essa é também uma convicção epistemológica desta que vos escreve. Não defendo com isso uma postura puramente relativista. O mundo histórico é uma verdade e não será esquecido nessa pesquisa. Pode-se dizer que defendo o uso de uma subjetividade do ponto de vista ontológico.

Cabe distinguir a subjetividade do ponto de vista ontológico da subjetividade do ponto de vista epistemológico a fim de evitar tremendas confusões. No primeiro caso, ao falar de subjetividade, estamos falando de um dos elementos constitutivos da realidade. Como observa com razão Searle, 'uma parte do mundo consiste em fenômenos ontologicamente subjetivos', tais como crenças e preferências valorativas. Nem mesmo o mais extremado dos behavioristas negaria a existência efetiva desses fenômenos. Numa investigação social objetiva, eles não podem obviamente, ser ignorados. No segundo caso, subjetividade significa algo muito diferente: trata-se da influência negativa de elementos pessoais, aí se incluindo valorações, na representação do mundo (GUSMÃO, 2011, p. 121).

A experiência pessoal desta pesquisadora adentra as páginas da pesquisa quando ela for um elemento empírico e não um juízo de valor. A neutralidade axiológica de Weber não será ameaçada pela narração em primeira pessoa que será adotada em alguns momentos. Vale ressaltar que essa postura epistemológica anda de mãos dadas com uma postura prática. Não posso deixar de falar aqui que também sou realizadora e que o viés da linguagem cinematográfica que estudo está presente em minha produção. Produção essa que consta de

dois curta-metragens. O primeiro deles, *Crônicas de uma Cidade Inventada*³ (2014), dirigido por Luísa Caetano, já está finalizado e foi selecionado e premiado em alguns festivais e mostras de cinema. Apesar de não ser a diretora do filme, acompanhei o projeto desde o início, colaborando em todas as suas etapas. Em *set*, assumi a função de assistente de direção. O segundo curta - *Não é pressa, é saudade* - foi dirigido por mim. Posso adiantar que pretendo comentar aspectos do processo criativo e de produção da obra que dirigi nesta pesquisa, após a análise do corpus fílmico proposto, pois ela também traz uma proposta interessante de uma mistura consciente entre a realidade e a ficção. As soluções encontradas para criar a tensão poderão ser bem exploradas, já que acompanhei todas as etapas do processo. Dificuldades, erros e acertos serão apresentados de forma que o leitor poderá entender como se deu a experiência de concepção, gravação e montagem.

Enfim, vale lembrar que o uso da primeira pessoa já é aceito em vários textos científicos. Um bom exemplo é um dos trabalhos clássicos da Escola de Chicago⁴, o livro *Sociedade de Esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada*, de William Foote Whyte. O que ele faz, na verdade, é um uso intercalado das pessoas na narrativa. Descrições em terceira pessoa são permeadas por relatos em primeira pessoa, nos momentos em que é importante que o autor se faça presente. Até mesmo a primeira pessoa do plural entra em cena, quando o desejo de Foote Whyte é fazer com que o leitor acompanhe o seu raciocínio mais de perto. A minha proposta é justamente essa, que as pessoas da narrativa sejam intercaladas, de acordo com o grau de subjetividade que o texto estiver exigindo. Penso que é um uso que se aproxima mais da vida real, em que tentamos equilibrar objetividade e subjetividade ao nos expressarmos. O documentarista Eduardo Coutinho faz uso desse recurso. Apesar de privilegiar um tom impessoal em suas entrevistas (a câmera costuma ficar focada no entrevistado, apenas com a voz do documentarista conduzindo a entrevista), não se abstém de um encontro mais pessoal quando a conversa ruma para isso. Um bom exemplo

³ *Crônicas de uma Cidade Inventada* é um curta-metragem brasileiro, gravado em 2014. Ele mostra um dia na vida de Brasília. A correria da urbe, a experiência noturna, o vazio da madrugada e um novo amanhecer. As histórias cotidianas contadas pelos habitantes deste palco urbano constituem esse mosaico. Ficção e documentário se complementam nessa construção. O filme foi realizado com recursos do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal. Ele estreou na Mostra Competitiva da 47ª edição do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e recebeu três prêmios, incluindo o de Melhor Filme pelo Júri Popular e o de Melhor Filme pelo Júri Oficial da Mostra Brasília. Por sua participação na 3ª edição do Festival Curta Brasília recebeu os seguintes prêmios: Prêmio oficial da Mostra Competitiva Curta Brasília 2014 – Júri Popular, Troféu ABCV (melhor filme do DF escolhido pela Associação Brasileira de Cinema e Vídeo) e a menção honrosa da União dos Cineclubes do Distrito Federal e Entorno.

⁴ É o nome dado a um grupo de professores e estudantes da Universidade de Chicago nos anos 20. Esse grupo se destacou no campo das Ciências Sociais por realizar estudos dos centros urbanos aliados a uma metodologia etnográfica. Pensadores como William I. Thomas, Robert E. Park, George Herbert Mead, Herbert Blummer e Erving Goffman fizeram parte dele.

disso acontece na última cena do longa *Peões* (2004). Coutinho dificilmente emite opiniões, mas ao ser questionado pelo entrevistado se já foi peão, ele faz questão de responder que não. Assim, a sua primeira pessoa se pronuncia quando lhe convém. Acredito que uma postura epistemológica vigilante será uma boa maneira de evitar que a presença declarada da minha experiência pessoal tenda a um julgamento moral ou se sobreponha aos elementos empíricos dessa pesquisa.

1.6. Um roteiro de intenções – metodologia

É difícil pensar em uma observação participante quando falamos de um corpus de pesquisa formado por filmes. A princípio, podemos imaginar uma espécie de estudo de campo durante o set de filmagens, o que teria sido ótimo, mas que também não é possível, já que a filmografia proposta é composta por obras finalizadas há alguns anos. Como isso será feito então? Penso que a minha experiência como realizadora - e principalmente como uma realizadora que experimenta esse viés específico da linguagem cinematográfica - permite que eu assista esses filmes de forma um pouco mais participante que o espectador habitual. A cada filme que vejo, tento traçar mentalmente que tipo de estratégias foram utilizadas para criar essa tensão entre a realidade e a ficção. Que tipo de curiosidade sobre o mundo passa pela cabeça desse roteirista/diretor? Por que ele resolveu interagir com a realidade dessa maneira? Como foi o processo de incluir a sua experiência pessoal na obra? Passeio por estas e por uma série de outras questões que me auxiliam a ver aquilo que está sendo exibido na tela.

As obras escolhidas também permitem uma espécie de observação da nossa sociedade atual, visto que elas são contemporâneas e tratam do cotidiano. Por meio delas, é possível ter uma breve noção de como se configuram as representações de relacionamentos amorosos no Brasil, nos anos 2000. Afinal, os filmes são um retrato de seu tempo. As histórias singulares apresentadas em cada produção sempre trazem também características mais gerais do nosso mundo histórico. Assim, julgo que é importante realizar uma análise de conteúdo para termos uma visão mais concreta de como certos elementos aparecem nos filmes. Algumas categorias serão criadas para essa análise: formatação do casal (heterossexual, homossexual, poliamor), estágio do relacionamento (início, relacionamento estável, crise, dor de cotovelo), faixa etária do casal, existência de diálogo entre o casal, classe social do casal (todos trabalham? Há dependência financeira de alguma das partes?), existência de filhos (quantos? Quem interage mais com eles?), traição, tipos de demonstração de carinho (olhar, toque, relação sexual). A partir dessas categorias, poderemos ter uma ideia de como as relações amorosas contemporâneas são socialmente representadas na filmografia escolhida. Como os elementos

da linguagem cinematográfica (roteiro, atores, presença de narração, fotografia, som/trilha, montagem) foram trabalhados para construir a representação fílmica e social da relação entre os casais? Essa será a pergunta que guiará a análise de cada obra. Penso que essa variação de métodos (entrevista/ levantamento de entrevistas, análise de conteúdo e análise fílmica) permitirá que encontremos boas pistas para um entendimento mais profundo dos filmes selecionados.

É preciso ter em mente, desde já, que alguns filmes do corpus dessa pesquisa não se enquadram no modelo da narrativa clássica. Mas o que vem a ser a tal da narrativa clássica?

(...) o filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrotas decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução do problema (BORDWELL *apud* BARBOSA, 2009, p. 43).

Os personagens apresentados nas obras selecionadas são complexos, apresentam traços de personalidade conflitantes e, assim como os filmes, fogem de uma classificação binária que os coloque como mocinho ou vilão. Os desfechos dificilmente trazem a resolução do problema ou conflito. Desfechos abertos e lacunares são mais comuns no viés cinematográfico estudado. Tudo isso pede para que fiquemos mais atentos na hora da análise.

Além disso, a realização do curta *Não é pressa, é saudade*, que dirigirei enquanto faço essa pesquisa, também me apresentará questões práticas sobre a linguagem híbrida. O processo do meu próprio filme servirá como uma espécie de campo em que eu viverei os dilemas e as vantagens de se trabalhar com a tensão de elementos fictícios e documentais. A pesquisa teórica que farei para essa dissertação irá me ajudar a conceituar o curta-metragem, a pensar possibilidades para lidar com o cotidiano e a construção de intimidade entre um casal de desconhecidos que irá se encontrar para conhecer Brasília. O visionamento e a análise dos filmes do corpus poderão me auxiliar a pensar como criar a tensão entre os elementos, que recursos da linguagem cinematográfica poderão ser boas alternativas para a minha proposta. Assim, como o inverso também irá acontecer. Soluções práticas que surgirem durante a realização do curta, me ajudarão a aprofundar a investigação aqui proposta.

1.7. O caminho a percorrer – a estrutura da pesquisa

Antes de começar a análise dos filmes propriamente dita, será preciso discutir alguns conceitos. No segundo capítulo, *Para além do que se vê – limites entre o documentário e a ficção*, conversaremos sobre as acepções de documentário e ficção. Partiremos do entendimento de senso comum, como as pessoas percebem essa classificação em termos

cotidianos de recepção, para então, lapidarmos esses conceitos de maneira que eles tragam aspectos importantes para os realizadores. Como precisam conhecer as especificidades de cada linguagem, os realizadores necessitam de algo mais elaborado, que permita compreender limites e intersecções. Para isso, faremos um breve panorama histórico do cinema (mundial e nacional), focando no cinema de não-ficção que se preocupa com a apreensão do real. Para entender melhor esses momentos históricos, utilizaremos a taxonomia proposta por Nichols (2008), que caracteriza os diferentes modos de representação do real que predominaram em cada época. Ele associa avanços tecnológicos e o contexto do período para tentar entender porque determinado modo de representação do real vigorou naquele instante. É importante perceber que, apesar de a maior parte do corpus se designar como ficção, eles pertencem, na verdade, a esse gênero híbrido. Prova disso, é que vários deles participaram de festivais de documentários. A opção por focar na trajetória histórica dos filmes de não-ficção se dá, porque a linguagem cinematográfica documental deu mais margem para a formação do gênero híbrido, como poderemos ver, de forma mais detalhada, no capítulo 2. Depois disso, vamos explorar o conceito de reflexividade no cinema, isto é, apresentamos o cinema que autoquestiona seus métodos, que tensiona os limites entre as diferentes linguagens para criar novas formas de representação do real.

No terceiro capítulo, conversaremos sobre o conceito de cotidiano. Todos os filmes selecionados para o corpus dessa pesquisa tratam do homem comum e sua vida cotidiana. Por que voltar a atenção para histórias aparentemente banais? Qual é a importância de construir esse tipo de representação no cinema? É possível produzir conhecimento sobre o geral a partir de histórias singulares e acredito que a linguagem cinematográfica seja um excelente instrumento para esse tipo de investigação sobre o mundo histórico e cotidiano. Toda a tradição do documentário e o movimento do Neorealismo Italiano são bons exemplos disso. Também é interessante frisar que os cotidianos representados nas obras escolhidas são atuais. Com isso, enfrentaremos o desafio de representar aquilo que se vive, no qual se está mergulhado. Surge também, nesta pesquisa, a noção de curiosidade como um elemento que move essa busca pelo entendimento do real.

No quarto capítulo, falaremos sobre o amor. Aqui o estudo das relações amorosas ganha uma importância política – atentar para esse aspecto da vida social, que sempre foi desvalorizado no meio acadêmico e tido como algo referente a um universo privado, como um elemento importante para um entendimento maior do mundo histórico. Além disso, também vamos ver quais são as principais características daquilo que é chamado de *cinema de intimidade*, e analisar como elas aparecem nos filmes que tensionam recursos do

documentário e da ficção.

No capítulo cinco, faremos as análises fílmicas e de conteúdo dos filmes em questão. Vale a pena lembrar que os filmes *Pouco mais de um mês* e *Ela volta na quinta*, por serem do mesmo diretor, serão analisados juntos. Além disso, falarei sobre o processo criativo e de produção do filme *Não é pressa, é saudade*, curta-metragem de linguagem híbrida que será dirigido por mim. No capítulo seis, concluímos esse trabalho.

2. Para além do que se vê: limites entre o documentário e a ficção

2.1. Mais estranho que a ficção - as noções do senso comum

Não faz muito tempo, estava lendo um portal de notícias e me deparei com a seguinte manchete: “Pais escalam prédio de escola na Índia para passar cola para os filhos”. Olhei, incrédula, para a fotografia que ilustrava a matéria e vi meu espanto aumentar. A imagem trazia dezenas de adultos subindo pelas paredes de um prédio, alguns se utilizando dos tijolos das paredes para isso, outros das bordas das janelas, das lajes e, alguns mais ousados, haviam pendurado cordas para alcançarem os andares mais altos. Em primeiro plano e um pouco abaixo, uma multidão olhava, torcia ou, simplesmente, esperava a sua vez. Minha primeira reação foi conferir qual era o site em que estava. Aquilo não podia ser verdade. Precisava me certificar de que não havia clicado em algum desses portais de humor que falseiam notícias para ironizar fatos do cotidiano. Estava realmente em um portal jornalístico. Olhei atentamente para a fotografia com o intuito de ver se havia algum resquício de montagem. Não havia. Segundo a matéria, esse é um exame nacional que os estudantes de ensino médio precisam fazer. Apenas os que passam podem continuar os estudos. Imagino que seja algo como o nosso vestibular. Diante da pressão pelo sucesso dos filhos, alguns adultos resolveram interferir no processo de forma um tanto inesperada. Cerca de 600 alunos foram expulsos do teste por conta da atitude dos pais.

Essa notícia quebra várias de nossas expectativas. Na maior parte das culturas de que temos conhecimento, ensina-se a esperar outro tipo de comportamento de nossos pais. O convencional é imaginar que eles reprimam os filhos que optam por colar ao invés de estudar. Além disso, o ato de colar é algo que costuma ser realizado de forma discreta, escondida, visto que todos sabem que é uma atitude proibida. Os indianos da notícia cometem essa infração de forma pública e espetacular. Nessa hora, a nossa cabeça se enche de frases como: “Isso não é possível!”, “A realidade é muito mais estranha que a ficção” ou “E quem precisa de ficção? A realidade já basta!”. Afinal, em um caso como esse, a realidade se apresenta de uma maneira que só esperamos quando estamos diante de uma ficção. São surpresas como essa que me fazem parar e repensar a nossa relação com os conceitos de realidade e ficção e como isso repercute na construção da linguagem cinematográfica e na recepção da obra final.

Durante o nosso dia a dia, não ficamos nos questionando se aquilo que estamos vendo ou lendo é algo real ou inventado. Estamos acostumados a lidar com uma série de classificações dicotômicas que nos indicam, mais ou menos, o que esperar de cada situação.

Se estamos lendo um jornal, o comportamento padrão é acreditar que aquilo que está sendo relatado não só aconteceu, como aconteceu daquele jeito. Se estamos lendo um livro de literatura, é normal que imaginemos que esse conteúdo seja fruto da imaginação do autor. À imaginação, costumamos conceder uma liberdade maior do que àquela que concedemos ao mundo real. Ela pode quebrar nossas expectativas e, muitas vezes, esse é o desejado. Quando é a realidade quem nos prega uma peça, ocorre um choque. Por algum tempo, ficamos sem saber como lidar com isso. É o que acontece no caso citado no começo do texto. Uma forma de prevenir os leitores desse possível espanto é a criação das editorias de notícias bizarras por parte de alguns portais de internet. Assim, separa-se o conteúdo que se alinha às expectativas de senso comum daquele que pode provocar incredulidade.

Algo parecido acontece quando vamos a uma sessão de cinema. Como bem nos aponta Ramos (2008), não faz parte do nosso prazer esportivo tentar descobrir se a narrativa a que vamos assistir é um documentário ou uma ficção. “Ao entrarmos no cinema, na locadora ou quando sintonizamos o canal a cabo, sabemos de antemão se o que vemos é uma ficção ou um documentário” (RAMOS, 2008, p. 27). As expectativas que temos sobre esses dois tipos de narrativas já são bem ancoradas em nosso senso comum, sendo indexadas por meio de mecanismos sociais diversos que direcionam a recepção. Já que estamos falando de senso comum, consultemos o dicionário para relembrar o que ele nos diz sobre esses dois termos.

ficção

Substantivo feminino.

1. Ato ou efeito de fingir, simulação, fingimento.
2. Criação ou invenção de coisas imaginárias; fantasia
3. *Liter.* Narrativa literária, como o romance, a novela ou conto, com pessoas e eventos imaginários; ficcionismo, literatura de ficção. (DICIONÁRIO AURÉLIO eletrônico)

documentário

Adjetivo.

1. Relativo a documentos.
 2. Que tem o valor de documentos. [Fem.: *documentária*. Cf. *documentaria*, do v. *documentar*.] ~ V. Edição – a.
- Substantivo masculino.
3. Aquilo que vale como documento.
 4. *Cin.* Filme, em geral de curta-metragem, que registra, interpreta e comenta fatos autênticos da vida humana, ou de um ambiente, ou de uma situação. (DICIONÁRIO AURÉLIO eletrônico).

A ficção, tomada dessa forma, é associada ao fingimento, à simulação, à invenção e à imaginação. Aqui tudo é possível, desde que caiba na coerência da narrativa. O documentário, como já foi dito anteriormente, está preso à obrigação de transmitir uma impressão de autenticidade. Essa visão é bastante simplificada, a ponto de colocar, em alguns casos, esses dois conceitos em oposição. A dicotomia está presente na história do cinema, como veremos

mais à frente, e fica explícita em certas denominações que foram dadas ao cinema de não-ficção. O cinema-verdade dos anos 60 é um exemplo. Considerar documentário e ficção dentro de um sistema binário pode levar ao entendimento de que o primeiro deles é uma reprodução da realidade, uma réplica que é fortemente associada ao conceito de verdade. Enquanto que a ficção é àquilo que se contrapõe ao real, seja ele o irreal ou, nos casos mais pejorativos, a mentira.

Por isso, é preciso que fique claro que esses conceitos não devem ser inseridos em um sistema binário, mas sim em um entendimento processual. Tanto o documentário quanto a ficção possuem as suas características próprias, mas isso não quer dizer que eles se oponham. Na verdade, em muitos momentos é possível perceber que existe uma intersecção, que os dois conceitos se interpenetram. Um ponto importante para alcançar essa percepção é parar de encarar o documentário como uma reprodução do real e perceber que, assim como a ficção, ele também é uma representação, carregada da subjetividade daqueles que a constroem.

Alguns dizem: “Tudo é ficção”. O que é verdade, mas que tira da ficção um valor operatório: aquilo que pretende englobar tudo não pode servir para distinguir. Outros dizem: “Tudo é documentário”. O que também é verdade (não há invenção delirante que não se possa datar *a posteriori*), mas igualmente estéril. A menos que se adote esse ponto de vista original e perigoso que consideraria toda ficção, a princípio, como um documentário, e todo documentário, a princípio, como uma ficção, correndo risco de se perder. De modo mais plausível, podemos dizer que as duas categorias não são compartimentadas, mas se encontram conforme um percurso sutil. É, mais ou menos, o que diz Godard: “Ponhamos os pontos nos is. Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção. (...) E quem opta a fundo por um encontra *necessariamente* o outro no fim do caminho” (GAUTHIER, 2011, p. 12).

Na verdade, é preciso entender que os dois tipos de linguagem cinematográfica existem, mas que é impossível encontrar filmes puros, isto é, que se encaixem plena e exclusivamente em uma delas. Mesmo a mais fantástica das ficções, apresenta aspectos documentais do mundo histórico e cultural que conhecemos. Afinal, se fosse algo tão diferente de nossa realidade não seria possível criar uma identificação com a história e seus personagens. Sem isso, a obra simplesmente não faria sentido para nós. Também é possível afirmar que mesmo o mais tradicional dos documentários apresenta traços ficcionais, ao forçar um determinado encontro entre cineasta e mundo histórico, ao isolar esse fato no tempo, ao editar os registros e montá-los de uma maneira diferente daquela em que o encontro se deu. Assim, a classificação estritamente binária é interessante em termos de status. É importante que o público saiba que determinado filme foi realizado com a intenção de ser ficcional ou não. É importante também em termos burocráticos, de distribuição, de inscrição em festivais, para a obtenção de recursos e até para o planejamento da produção, mas, em

termos de arte, de construção e inovação da linguagem cinematográfica o entendimento processual situa melhor o percurso entre os dois conceitos. Vale ressaltar que ainda não estamos falando de filmes híbridos, que embaçam de forma consciente e explícita a linguagem documental e a ficcional.

Um bom exemplo dessa simbiose entre os dois conceitos é o filme argentino *Um conto chinês* (2011), de Sebastián Borensztein. O longa é notadamente uma ficção. Faz uso de roteiro, atores profissionais, cenário e figurinos planejados, planos bem decupados e outros tantos instrumentos que caracterizam essa linguagem. Tem como ponto de partida uma situação surreal, que remete ao realismo fantástico, uma tradição artística que é muito forte na cultura portenha. O chinês Jun vê sua esposa morrer de uma forma inusitada: enquanto os dois pescavam em um rio, uma vaca cai do céu em sua cabeça. A partir daí, a trama mostra a saga de Jun atrás de seu único parente vivo, que atualmente mora em Buenos Aires. O problema é que o chinês não fala uma única palavra em espanhol. Por um acaso do destino, ele conhece Roberto, um veterano da Guerra das Malvinas, amargo e solitário, que resolve acolher o oriental. O enredo segue mostrando a difícil convivência entre os dois e as transformações que o encontro gera em cada um deles. Tudo se dá de forma muito verossímil, contrastando com o surrealismo do começo. O filme traz as representações documentais de uma Argentina contemporânea e cotidiana, apesar da trama ficcional. Mostra inclusive, de forma bem periférica, como a cultura chinesa está ganhando espaço em Buenos Aires, devido a recente e intensa imigração de orientais para a capital argentina.

Mas, a relação entre os dois conceitos vai um pouco além nessa obra. Ao final do filme, já com os créditos subindo, somos informados de que o episódio que o inicia é inspirado em uma história real. A notícia de um telejornal é reproduzida para que possamos comprovar o fato. Soldados das forças armadas russas roubaram um par de vacas e as colocaram em um avião. Durante o voo, as vacas se descontrolaram e tiveram que ser jogadas para fora da aeronave. Por azar, uma delas caiu em um pesqueiro japonês, afundando o navio. Ao final, o âncora do telejornal diz que essa é a notícia mais estranha que ele já apresentou. A relação entre realidade e ficção nesse filme é muito mais estreita do que imaginamos e provoca um choque semelhante àquele da matéria sobre os pais indianos.

2.2. Definindo limites entre os gêneros

Com o intuito de refinar as ideias gerais do senso comum sobre ficção e documentário e direcioná-las para os estudos sobre cinema, vamos apresentar os conceitos de Nichols (2008). Para ele, existem dois tipos de filmes: aqueles de satisfação de desejos e aqueles de

representação social. Os filmes de satisfação de desejo são o que chamamos de ficção. Neles, sonhos, desejos e temores são expressos de forma tangível. Os frutos da imaginação do autor são transformados em imagem, som e movimento. Mundos de possibilidades infinitas são oferecidos para serem explorados e contemplados. Os filmes de representação social são o que tomamos por não-ficção. Neles, são representadas de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Transformam em registro audiovisual a matéria de que é feita a realidade social. O vínculo com o mundo histórico é forte e aprofundado. Vale ressaltar que o binômio verdade e mentira não se aplica como característica de um ou de outro tipo de filme. Tanto os documentários como as ficções podem expressar verdades (ou mentiras) por meio de suas narrativas.

Vários aspectos técnicos predominam e caracterizam com mais intensidade cada um desses tipos de filme. Na ficção, estamos acostumados a ver o uso de atores profissionais, roteiro e falas preestabelecidas, cenários e figurinos planejados, planos decupados e a movimentação de câmera planejada, a iluminação é mais trabalhada, é comum o uso de efeitos especiais. No caso do documentário, os personagens são reais, há o uso de entrevista, voz *over*, o roteiro costuma ser substituído por uma pesquisa prévia, cenários e figurinos são aqueles propostos pela situação a ser registrada, é comum o uso de iluminação natural, de um equipamento mais reduzido e de uma equipe mais enxuta.

As generalizações de senso comum associadas a esses aspectos técnicos costumam ser suficientes para os espectadores situarem o tipo de filme que estão assistindo rapidamente. É claro que, quanto mais eles se aprofundarem em cada uma das linguagens, poderão avaliar os filmes com maior rigor e senso crítico. Mas, para os realizadores, isso não basta. É preciso levar em consideração outros dois aspectos fundamentais ao decidir se vai fazer um documentário ou uma ficção: a sua intenção e a ética em relação à representação do outro. A intenção de se fazer um determinado tipo de filme é o que vai guiar a interação do cineasta com o mundo, com a narrativa a ser contada, com os aspectos da linguagem que serão desenvolvidos. É o que vai conduzi-lo na escolha de equipamento, de equipe, nas estratégias de produção. Um mesmo fato pode originar tanto um documentário como uma ficção, mas a opção do cineasta por um desses tipo de filme muda tudo.

Ao meu ver, considerando aqui a minha experiência como realizadora, ter a intenção de fazer um documentário é se abrir para lidar com o imprevisível de forma consciente e querer que ele faça parte da sua construção narrativa. É claro que existem imprevistos durante a elaboração e execução de um filme ficcional, mas, de forma geral, a ficção é um laboratório com variáveis muito bem controladas. Existe um roteiro que pré-determina todas as ações e

falas dos personagens. Já se sabe de onde eles saem e aonde vão chegar. O diretor escolhe os atores que vão vivê-los e pode modificar a aparência deles por meio de maquiagem, penteados e, até alterações mais profundas e reais, como quando se pede para que o intérprete engorde ou emagreça muitos quilos. Constrói, cria ou escolhe os cenários e locações. O mesmo acontece com as roupas que serão usadas. Com a iluminação, com a escolha dos planos, com o posicionamento de câmera. A depender da quantidade de recursos que a produção possua, verdadeiros mundos são criados durante um set de ficção. Ainda na linha da comparação com um experimento de variáveis controladas, pode-se dizer até que foi possível criar uma “fórmula” para a construção de ficções. A estrutura narrativa clássica é um exemplo disso. É um modelo muito eficiente de se contar histórias, desenvolvido ainda na década de 10 do século passado, e que é utilizado por uma boa parte da cinematografia mundial até hoje. Por meio dessa estrutura, a ação ficcional desenvolve-se em uma trama que se articula a partir de reviravoltas, conflitos e reconhecimentos (RAMOS, 2008, p. 25). Essa estrutura traz regras para conduzir todas as etapas de um filme, desde a escritura do roteiro até a montagem final. Assim, pode-se dizer que a ficção habita o reino do querer. O cineasta quer criar um mundo tal em que o personagem X tem um determinado tipo de comportamento e vive ações específicas.

No documentário, por mais bem planejado que ele seja, por maior que seja a profundidade de sua pesquisa, não é possível dispor de tanto controle. É preciso estar aberto para as possibilidades que o mundo vai lhe oferecer. Assim, as intenções se sobrepõem ao querer. O cineasta planeja entrevistar determinado indivíduo, mas o indivíduo não quer lhe conceder o depoimento. O que é possível fazer para ultrapassar esse obstáculo? Tentar convencê-lo, procurar outra pessoa que queira falar, explicitar na montagem final que o tal indivíduo não quis falar com a equipe? Simplesmente, desistir desse filme? Cada caso exigirá uma solução diferente. Vivi uma situação dessas ao realizar o documentário *Extramuros*⁵, que foi o meu projeto de conclusão do curso de Jornalismo na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (FAC/UnB). A ideia inicial era filmar dentro da Penitenciária Feminina do Distrito Federal (PFDF), para investigar como o cotidiano na prisão alterava a sua relação com a vaidade, visto que muitos objetos (incluindo o espelho) são proibidos às internas. A diretoria da instituição, no entanto, negou a entrada da equipe na PFDF, sem maiores justificativas, é sempre bom ressaltar. A solução para esse problema foi realizar o

⁵ *Extramuros* é um curta-metragem, produzido em parceria com Rebeca Damian e Marina Watanabe, no primeiro semestre de 2008. O filme mostra como é a experiência de duas detentas, em regime aberto, da Penitenciária Feminina do Distrito Federal.

filme com mulheres em regime aberto. Isto é, mulheres que ainda estavam cumprindo pena, mas que já estavam fora da prisão. A experiência delas foi a nossa porta de entrada para um local que nos foi vetado fisicamente. Mas foi preciso lidar com esse imprevisto inicial, rearranjar as expectativas sobre o projeto para que ele viesse a se tornar realidade. Assim, por mais que existam tradições do documentário, algumas estruturas de construção que consideramos mais comuns, elas costumam ser mais abertas do que aquelas ensinadas nos manuais da ficção clássica. Afinal, no caso do documentário, cada filme exige estratégias muito próprias. “Em matéria de ficção, o roteiro cria o relato; em matéria de documentário, o relato vivido cria o roteiro” (GAUTHIER, 2011, p. 36).

A preocupação ética é outro aspecto que varia muito de acordo com o tipo de filme que se escolhe realizar. No caso da ficção, é necessário ter uma ética profissional, isto é, cumprir aquilo que foi combinado com sua equipe, não expô-la a situações perigosas ou vexatórias, como acontece em qualquer acordo de trabalho. Durante a construção da narrativa, a preocupação ética com a trama está muito vinculada a uma coerência narrativa. O mundo a ser construído pelo cineasta pode estar povoado de assuntos tabus (como incesto, eutanásia, pedofilia, grandes genocídios) desde que determinada transgressão faça sentido na história. É claro que existe um apelo moral para que o personagem que comete tal transgressão seja punido, mas não há uma obrigação ética de que o assunto não seja apresentado. O ator, enquanto pessoa real, não será punido, visto que todos sabem que aquilo é “apenas” um filme. *Irreversível* (2002), de Gaspar Noé, é um exemplo disso. O longa francês possui uma sequência de 9 minutos em que a personagem da atriz italiana Monica Bellucci sofre um estupro. Além de longa, a cena é muito explícita. Muitos críticos e espectadores questionaram moralmente a existência da cena, acharam que ela era desnecessária, mas Noé, em momento algum, foi taxado de antiético. Nem ele, nem os atores que interpretaram a cena foram punidos ou tiveram a sua vida pessoal prejudicada. Por mais chocante que a cena seja, todos sabem que ela não passa de uma invenção. Haveria um problema ético, caso a atriz tivesse sido obrigada a realizar tal cena contra sua vontade.

No caso do documentário, a questão se complica, pois, a preocupação vai muito além de uma ética profissional com a equipe e de um julgamento moral sobre uma cena de uma situação fictícia, afinal você está trabalhando com a representação de um outro que existe no mundo real e será verdadeiramente julgado por seus atos.

As 'pessoas' são tratadas como atores sociais: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor

reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam comportamento e personalidade habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta (NICHOLS, 2008, p. 31).

Quando uma pessoa real é apresentada em um filme de não-ficção a sua representação passa a ser condicionada a um efeito de verdade. Isto é, sabemos que aquele sujeito existe e acreditamos que é assim que ele vive. É esse efeito que dá credibilidade ao conteúdo que está sendo desenvolvido pela narrativa. Por isso, o cineasta precisa ter em mente que os seus personagens serão julgados por aquilo que aparece na tela. “Qual é a responsabilidade que o cineasta possui pelos efeitos de seus atos na vida daqueles que são filmados?” é uma pergunta que deve conduzir todo o processo de realização de um filme de não-ficção. Durante a montagem de *Extramuros*, me deparei com uma situação em que esse questionamento foi importante. Uma das personagens do filme deu depoimentos muito fortes, contendo, inclusive, denúncias de abusos e ineficiências existentes no sistema prisional de Brasília. Muitas dessas falas dariam grande força ao filme, mas era preciso lembrar que essas mulheres estavam em regime aberto e ainda teriam um vínculo com a PFDF por alguns anos. Por mais improvável que fosse - por se tratar de uma produção pequena, fruto de um projeto de conclusão de curso universitário - o que aconteceria com ela caso algum funcionário da penitenciária assistisse aquele curta-metragem? Valia a pena correr aquele risco? Naquele momento, foi decidido que não valia.

Dessa forma, a preocupação ética com a representação do outro se torna um dos principais elementos na construção da narrativa de um documentário, afinal, existe uma pessoa real que irá ser julgada e terá que arcar com as consequências daquela representação. A ficção oferece a liberdade para criar uma situação e ter total controle sobre ela. O documentário oferece a oportunidade de ser surpreendido pelo mundo, mas vincula a isso um forte comprometimento com o outro. Assim, penso que escolher entre realizar um documentário ou uma ficção é algo que vai além da consideração de aspectos técnicos. Na verdade, ao tomar essa decisão, o cineasta está tomando uma postura em relação à forma como ele pretende lidar com a realidade. Chegamos a um ponto em que já vale a pena explicitar que os filmes que interessam a essa pesquisa possuem uma forte vinculação com o real, com o cotidiano. Mesmo no caso das ficções, são obras que não trazem um mundo fantástico ou surreal, mas que voltam o olhar para a vida do homem comum.

2.3. Onde está a intersecção?

Existe uma simbiose entre documentário e ficção, mas existem também limites práticos e bem definidos entre os dois. Tanto é que boa parte dos filmes possui indexadores

claros e podem ser facilmente classificados em um desses tipos por qualquer espectador. Há também, no entanto, cineasta que optam, de forma consciente, por tensionar os limites entre o documentário e a ficção. Assim, elementos que normalmente predominam em um desses tipos são misturados em uma mesma obra.

Um bom exemplo disso, é o já citado *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho. Ao misturar atores e não-atores em um filme que é construído em cima de depoimentos, simulando um dos formatos mais tradicionais do documentário, Coutinho faz com que o espectador perca os seus indexadores, ele já não sabe mais o que é realidade e o que é ficção. Aquela sensação de estar desorientado, que apresentamos no início deste capítulo com a notícia sobre o exame indiano, retorna. Essa é a linguagem cinematográfica que iremos investigar.

Grande parte dos filmes que trazem esse hibridismo têm como tema o mundo histórico atual, o homem comum e seu cotidiano. É bem raro ver um filme de fantasia que possua essa preocupação de linguagem, geralmente, o foco de suas inovações está em outros aspectos. Penso que, na verdade, essa exploração da linguagem cinematográfica é fruto de uma curiosidade intensa e constante acerca de questões do mundo em que se vive. São cineastas que possuem uma grande necessidade de encontrar novas estratégias para investigar e entender a realidade em que estão inseridos. Aqui, não se trata mais de escolher entre documentário ou ficção, mas sim de escolher quais são as melhores estratégias para acessar novas possibilidades de encontros e histórias, mesmo que para isso, tenhamos que combinar elementos de tradições cinematográficas diferentes.

Devemos observar que ninguém teve a intenção de construir uma tradição do documentário. (...) O interesse desses cineastas e escritores não era abrir um caminho livre e desobstruído para o desenvolvimento de uma tradição documental que ainda não existia. Seu interesse e sua paixão era a exploração dos limites do cinema, a descoberta de novas possibilidades e de formas ainda não experimentadas. O fato de alguns desses trabalhos terem se consolidado no que hoje denominamos documentário acaba por obscurecer o limite entre ficção e não-ficção, documentação da realidade e experimentação da forma, exibição e relato, narrativa e retórica, que estimularam esses primeiros esforços. A continuação dessa tradição de experimentação foi o que permitiu que o documentário permanecesse um gênero ativo e vigoroso. Uma forma corrente de explicar a ascensão do documentário inclui a capacidade incomum de captar a vida como ela é; capacidade que serviu de marca para o cinema primitivo e seu imenso catálogo de pessoas, lugares e coisas recolhidas em todos os lugares do mundo (NICHOLS, 2008, p. 117).

Para entender como foi possível chegar a esse nível de experimentação em que se desenvolve uma tensão explícita e consciente entre documentário e ficção, é preciso fazer uma breve retrospectiva histórica do cinema. Essa retrospectiva irá se focar na trajetória do documentário por alguns motivos. Primeiro, porque, historicamente, o documentário atrelou,

de forma mais intensa, o seu desenvolvimento à tentativa de representar o mundo histórico, característica que está presente nos filmes que buscam o tensionamento das linguagens. Ele também trouxe mais espaço para a experimentação de linguagem do que a ficção. Como já vimos, o documentário tem uma linguagem mais aberta, as estratégias precisam ser traçadas a cada novo empreendimento. Além disso, há também questões econômicas. Geralmente, documentários possuem orçamentos menores que os das ficções. Há uma expectativa de retorno financeiro muito menor. A marginalização do documentário no circuito comercial também lhe ofereceu uma maior liberdade de experimentação. Abriremos uma exceção para o Neorealismo Italiano, um grupo de realizadores de filmes ficcionais que trouxeram grande contribuição para a formação desse viés híbrido da linguagem cinematográfica. Na verdade, o intuito desse breve panorama histórico é pontuar os principais momentos do desenvolvimento da linguagem cinematográfica, pensar como certos avanços tecnológicos abriram espaço para inovações dessa mesma linguagem, e como tudo isso propiciou que os cineastas pudessem desenvolver diferentes estratégias para observar e capturar a realidade ao longo do tempo. Ao final dessa retrospectiva, situaremos a produção brasileira nesse cenário.

2.4. Viagem no tempo – panorama histórico

O cinema surge oficialmente, no final do século XIX, na famosa sessão dos irmãos Lumière em Paris. Existiram outros inventores que desenvolveram aparatos técnicos semelhantes em épocas muito próximas a dos franceses, mas a projeção de imagens em movimento dos Lumière, em dezembro de 1895, é que se notabilizou historicamente. Então, vamos nos ater a eles. Munidos com a capacidade de registrar imagens em movimento e projetá-las, os irmãos percorriam o mundo preocupados em capturar a realidade da forma que ela se apresentava.

Os registros eram curtos e traziam cenas do cotidiano como a chegada de um trem na estação, a saída da fábrica, refeições de famílias, etc. Eles passaram por muitos países e a busca por esses atos corriqueiros de lugares tidos como exóticos (como a Índia e o Japão, por exemplo) também marcou a produção dos franceses. Alguns vídeos possuíam ações mais complexas, como o homem que prega uma peça em um outro que estava a molhar o jardim. Ele prende a mangueira, fazendo com que o outro se molhe. A perseguição e a briga entre os dois indivíduos se dão sempre dentro do enquadramento estático da câmera, o que permite pensar que o registro, talvez, tenha sido combinado. Desde o início, o debate sobre a capacidade da imagem (agora em movimento) de registrar o real se aproxima do cinema. Mesmo assim, o objetivo dos Lumière estava muito mais próximo de criar um grande

catálogo de ações variadas do que a tentativa de criar histórias.

O momento histórico em que tudo isso aconteceu foi muito importante para que o cinema ocupasse um lugar importante na sociedade e pudesse se desenvolver como linguagem e técnica. Com a revolução industrial, as novas tecnologias apareciam rapidamente e a mentalidade da população estava disposta a acompanhar essa nova realidade que se movimentava mais rapidamente. As cidades cresciam e a vida urbana também. As feiras foram lugares importantes para a difusão das projeções animadas. Nos primeiros 30 anos do cinema, espectadores e produtores aprendiam a lidar com a nova linguagem, que, por enquanto, se limitava à imagem e ao movimento. O som costumava ser executado na hora da projeção, por meio de músicos que elaboravam trilhas sonoras em tempo real. Os anos 20 foram um verdadeiro laboratório de experimentação: a montagem das imagens para criar uma narrativa sofisticada-se, lapida-se o uso das cartelas, aprende-se a fazer trucagens, etc. Ficção e não-ficção iam delineando seus caminhos. A primeira contava com cenários bem trabalhados, atores concentrados nos gestos e expressões, já que não havia som. Um caráter pedagógico e propagandístico se aproxima da não-ficção. As colônias era um objeto de interesse de muitos cineastas franceses. Um dos objetivos era construir um sentimento patriótico em relação aos impérios coloniais.

No começo dos anos 20, surge *Nanook* (1920-1922), de Robert Flaherty, que foi considerado o pai do documentário. Com seu filme, Flaherty inaugura uma maneira de filmar e de ver o mundo. Ele é o primeiro a mostrar o homem comum em sua vida cotidiana, um princípio que vai conduzir todo o desenvolvimento do cinema antropológico. Ao mesmo tempo, sua obra torna mais intensa e complexa a discussão sobre a representação do real. Afinal, não é nenhum segredo que Flaherty romaneava sua obra, que seus filmes eram construídos a partir de uma pesquisa que gerava um roteiro interpretado por não-atores. *Nanook* não se chamava assim e muito daquilo que ele mostrou diante das câmeras eram costumes de seus antepassados. “É o método que seguimos para todos os nossos filmes. Escolhemos um grupo de personagens entre os mais simpáticos e agradáveis que possamos encontrar para representar uma família e contar nossa história por meio dela. É sempre uma busca longa e difícil, essa caça às pessoas, pois é impressionante ver como há poucas fisionomias que resistem ao teste da câmera”.⁶

Ainda no contexto dos anos 20, na União Soviética, o vanguardista Dziga Vertov desenvolve uma proposta oposta à de Flaherty. Oposta, porém não menos genial. Vertov filma

⁶ Para essa citação de Robert Flaherty, ver Agel, 1965 *apud* GAUTHIER, 2008. p. 69. Henri Agel. *Robert Flaherty*. Paris: Seghers, 1965 (Coleção Cinéma d'aujourd'hui).

o improviso, deixa a vida acontecer diante de sua câmera sem interferir em seus processos. É o que ele chamou de “cine-olho”. Com isso, o russo antecipa algumas das premissas que conduzirão o cinema-verdade nos anos 60. O filme, para ele, se faz na montagem, momento em que cria significados ao unir os fragmentos do real que foram anteriormente registrados. *O homem e sua câmera*, de 1929, é sua grande obra. No final dessa década, vemos aparecer na Europa cineastas como Jean Benoît-Lévy, Jean Epstein, Jean Vigo, Georges Lacombe, Walter Ruttmann, Joris Ivens e John Grierson, sendo esses dois últimos nomes fundamentais para consolidar o documentário como gênero. São cineasta de diversas nacionalidades que se interessam pelas pesquisas formais de linguagem cinematográfica e por temas sociais.

No final da década de 20 e início da de 30, um avanço tecnológico fez com que fosse necessário refletir sobre uma nova maneira de se fazer filmes, afinal, agora, o cinema começava a falar. O cinema mudo, tanto de ficção quanto documentário, já havia desenvolvido uma linguagem própria, mas era preciso aprender a lidar com esse novo elemento e isso se deu de formas distintas para cada um dos gêneros. Em um primeiro momento, a sonorização não era sinônimo de som e imagem sendo registrados simultaneamente. O som era colocado depois, como resultado de um processo de pós-sincronização. Para a ficção, isso não era um problema, pois os atores poderiam fazer a dublagem dos diálogos em estúdio após a gravação. Em 1928, foi realizado o primeiro filme totalmente sincronizado, *The Lights of New York*, de Bryan Froy, uma ficção produzida pela Warner Bros, que fez um grande sucesso de público. O sucesso foi tanto que, ao final de 1929, Hollywood produzia apenas filmes falados. Pode-se dizer que a transição do cinema mudo para o cinema falado já havia se consolidado, mundialmente, no final da década de 30.

Para os filmes de não-ficção, essa transição aconteceu de forma distinta. Ainda na época da pós-sincronização foi necessária uma reflexão sobre a melhor forma de se adequar a essa tecnologia, já que a dublagem não garantia um aspecto importante para o documentário, a espontaneidade do diálogo. A solução encontrada foi a narração em *off*, também conhecida como comentário. Mesmo a possibilidade de sincronização da década de 30, não pôde ser plenamente aproveitada pelos documentaristas, pois o tamanho e o valor do equipamento impossibilitava o uso nesse tipo de produção. Com isso, a narração em *off* continuou sendo a melhor solução. Ela foi muito usada, mas também bastante questionada. Muitas vezes, essas falas se associavam a uma tradição radiofônica. Elas passavam a conduzir a narrativa, relegando as imagens a um segundo plano, a uma função meramente ilustrativa. Em alguns casos, esses comentários tinham um tom de onisciência sobre aquilo que era apresentado pela imagem, centralizando um saber que deveria ser plural. Por isso, essa narração também ficou

conhecida como voz de Deus. Era preciso reunir habilidade e sensibilidade para realizar um real diálogo entre imagem e comentário. Como exemplo de cineastas que conseguiram desenvolver bons filmes com narrações em *off* temos Chris Marker e Jean Rouch. Este último, por sinal, trouxe uma grande inovação ao convidar o próprio personagem para fazer o comentário.

De uma forma geral, dos anos 30 aos anos 60 (época em que foi desenvolvido o som direto), a produção de documentários se caracterizou bastante por um tom pedagógico e propagandístico. É comum o uso de filmes como instrumento de doutrinação por estados autoritários. Um bom exemplo disso são as obras da cineasta Leni Riefenstahl para legitimar a Alemanha nazista.

John Grierson e a escola britânica de documentário contribuíram muito para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica nessas três décadas. Sempre muito atentos à forma, Grierson e seus companheiros tinham como preocupação transformar o documentário em um instrumento para formar cidadãos, pois acreditavam no potencial educativo do cinema. Outro aspecto importante da escola britânica foram suas pesquisas quanto às faixas sonoras. Apesar das dificuldades técnicas, a produção inglesa foi fundamental para consolidar as entrevistas como recursos do documentário.

Com a década de 60, vemos o aparecimento do som direto, mais um avanço tecnológico que iria se refletir em novas formas de se fazer cinema de não-ficção. Três países se consolidaram como pólos produtores, pois reuniam fatores históricos, econômicos e sociais que permitiram essa ebulição: progresso tecnológico, uma tradição cinematográfica e liberdade de criação. Os três países são Canadá, Estados Unidos e França. As principais inovações foram a criação de equipamentos leves e portáteis – as câmeras de 16mm, como a *Arriflex* e a *Auricon*; além dos gravadores analógicos, como o *Nagra* - que permitiam equipes menores, deslocamentos maiores, autonomia dos equipamentos de som e imagem (não havia mais cabos conectando câmera e gravador) e a sincronização simultânea entre imagem e som. Com isso, a tradição do cine-olho de Vertov pôde ser resgatada.

Esses equipamentos ampliavam as possibilidades documentais, pois permitiam a gravação “ao vivo”. O estúdio não era mais a única maneira de se gravar a ação e o som sincronizados. Agora, isso podia ser feito facilmente, por equipes bem pequenas, *in loco*. As entrevistas vão se consolidando como uma característica do documentário, ganhando um espaço que antes era dominado pela narração em *off*, mais conhecida como a voz de Deus, como já foi visto anteriormente. A capacidade de filmar ao vivo, isto é, apreender a imediaticidade e espontaneidade do mundo histórico, fortaleceu o efeito de verdade que é

atrelado ao documentário. Tanto é que o cineasta Jean Rouch criou a expressão cinema-verdade para nomear o novo fazer cinematográfico que estava se desenvolvendo. A obra inaugural desse movimento foi *Crônica de um Verão* (1961), uma parceria de Rouch com o sociólogo Edgar Morin. Durante o verão parisiense de 1960, a dupla saiu às ruas entrevistando transeuntes sobre as suas motivações de vida, suas opiniões políticas sobre assuntos importantes, entre outros assuntos. Apesar da ação se dar em tempo real, é possível notar que alguns encontros foram combinados. Isto não quer dizer que fossem encenações sem abertura para o improviso, mas que certos encontros foram intencionais.

A expressão cinema-verdade logo criou polêmica: era possível criar uma associação tão direta entre documentário e verdade? Não é possível alcançar a verdade por meio da ficção? Tudo que é mostrado em um documentário é verdadeiro? Aquela antiga discussão, suscitada desde a época da criação da fotografia, ressurgiu com força. A tentação de se confundir representação do real (facilitada por meio do avanço técnico) com a verdade era retomada. Um novo termo foi cunhado nos Estados Unidos, cinema-direto, para nomear um modo de fazer filmes que também valorizava o encontro. A polêmica em relação à conexão do documentário com a verdade foi um pouco amenizada, porque o termo cinema-direto condizia melhor com a capacidade de captar o real de maneira mais próxima e espontânea. Mas isso não quer dizer que a associação do documentário com a verdade tenha sido enterrada. Vemos traços dela até hoje, inclusive, em outras linguagens, como o jornalismo, que também foi muito beneficiado pelo caráter portátil dos equipamentos. Tanto a fotografia quanto a gravação ao vivo são elementos importantes para a credibilidade que depositamos na imprensa.

Desde então, o desenvolvimento tecnológico tem caminhado na direção dos aparelhos portáteis e com grande capacidade de armazenamento. A tecnologia digital não só tornou os aparelhos ainda mais leves, como barateou e facilitou o acesso a esse equipamento. Atualmente, um número muito grande de pessoas pode fazer registros em ótima qualidade, em qualquer lugar e a todo momento. Para isso, basta pegar o celular. Mesmo a produção cinematográfica não-amadora tem abusado do formato digital. É mais barato e acessível, o que permite a criação de diferentes dispositivos para sondar e capturar o real. O filme *Life in a day* (2011), do americano Ridley Scott, é um ótimo exemplo de como esse aprimoramento tecnológico continua alterando as formas de se fazer cinema. No ano de 2010, Scott, em parceria com o site *Youtube*, criou o projeto *Life in a day*, que convocou internautas de todo o mundo a registrar o seu cotidiano no dia 24 de julho do mesmo ano. O material enviado poderia fazer parte da elaboração de um filme que pretendia mostrar como se passavam 24

horas de vida ao redor do mundo. Foram recebidas cerca de 4.500 horas de material, oriundos de 192 países. O longa-metragem ficou com a duração de 94 minutos e 53 segundos. É o tipo de filme que só pode ser realizado em nossa época. Apesar de sua operacionalização estar ligada a uma tecnologia atual, a sua força está nessa antiga associação entre a imagem e o real. Afinal, a graça de uma produção como essa é acreditarmos que as pessoas estão realmente registrando as suas rotinas. Se esse mesmo argumento fosse desenvolvido por meio de um roteiro e da contratação de atores profissionais, ele perderia a sua força.

Voltaremos um pouco no tempo para fazer um breve parêntese sobre o Neorealismo Italiano. Esse movimento artístico surgiu no pós-guerra e não se deu apenas no cinema, mas nos ateremos a ele. A Itália foi um país que não desenvolveu uma forte tradição de filme documentário. Apesar disso, um grupo de cineastas desse período se destacou por realizar filmes ficcionais construídos a partir de uma ligação íntima com o momento histórico, social, cultural e econômico em que estavam inseridos. Os principais nomes desse movimento foram Luchino Visconti (*Obsessão, A terra treme*, etc), Roberto Rossellini (*Roma, cidade aberta; Paisà; Germânia, ano zero*; etc) e Vittorio De Sica (*Ladrão de bicicleta*).

Após a derrota na Segunda Guerra e a queda de um governo fascista, a representação dita objetiva da sociedade se tornou uma forma de resistência, um compromisso político com a reconstrução de uma nação. O Neorealismo voltava seu olhar para a vida do homem comum e para as ações cotidianas, como uma forma, inclusive, de denúncia social. Ao mostrar a “vida como ela é”, explicitava-se, por consequência, os problemas que deveriam ser resolvidos para que o povo tivesse uma vista mais justa. Mas a linguagem cinematográfica escolhida para traduzir essa mensagem foi a ficção.

Para que essa representação se aproximasse mais fielmente do mundo histórico, os cineastas optaram por usar alguns recursos que predominam na linguagem documental. Eles não abdicaram do roteiro, mas seus filmes tinham ambientação *in loco* (isto é, evitavam os estúdios e cenários artificiais) e contavam com a interpretação de não-atores. Essas características logo nos remetem a Flaherty. É interessante perceber que, por mais que os avanços tecnológicos tenham trazido imensas contribuições para a linguagem cinematográfica, a base das estratégias de representação do real está lá no começo da história do documentário, com Flaherty e Vertov. Aqueles que optam por ter um maior controle de sua história, adotam estratégias muito semelhantes àquelas do norte-americano. Quem opta por ter um contato maior com o imprevisível, percorre um caminho mais parecido com o do russo.

2.5. Voltando para casa – percurso do documentário brasileiro

No Brasil, o desenvolvimento da linguagem cinematográfica que busca olhar o real é semelhante ao que aconteceu no resto do mundo. Até a década de 50, a produção brasileira de não-ficção tinha um caráter estatal: filmes educativos, oficiais, turísticos e o cine-jornal compunham a filmografia. Percebe-se a influência da escola britânica e de John Grierson, que defendia a função pedagógica do documentário.

Durante o Estado Novo, constituiu-se uma primeira fase dessa produção, que possuía um caráter mais científico e técnico, dedicado a enaltecer e difundir a cultura nacional, a exuberância de nossos recursos naturais e as descobertas de nossos cientistas. O Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince)⁷ teve o papel de promover, orientar e centralizar essa produção. O cineasta mineiro Humberto Mauro foi responsável por dirigir a maior parte das obras. Com o fim do Estado Novo, surge um segundo momento de exaltação do Brasil rural, um resgate da vida no campo. (RODRIGUES, 2010)

Nos anos 60, surge aquilo que Lins e Mesquita (2011) chamaram de documentário moderno, isto é um conjunto de obras em 16mm ou 35mm (produtos de câmeras mais leves), de curtas ou média-metragens, que foi realizado, principalmente, por documentaristas ligados ao Cinema Novo. Essa produção teve uma circulação bastante restrita, mas pode-se dizer que foi a primeira vez que o documentário social brasileiro foi realizado de forma independente do governo, o que lhe permitiu expor um senso crítico mais afiado. A temática social era abordada a partir, principalmente, da vivência das classes populares urbanas e rurais. Em termos de linguagem, a chegada das câmeras mais leves foi acompanhada pelos gravadores Nagra e a possibilidade do som direto. Isso fez com que os filmes nacionais fizessem o uso conjunto de dois recursos: as entrevistas e os comentários do narrador (voz *over*). Apesar da presença das duas vozes, a do narrador predominava, enquanto que a voz do povo se mobilizava, na maioria das vezes, para reafirmar o discurso proferido pela voz de Deus. *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha; *Garrincha, alegria do povo* (1962), de Joaquim Pedro de Andrade; e *Integração Racial* (63/64), de Paulo César Saraceni, são filmes que marcaram a produção dessa época.

A forma do documentário brasileiro nos anos 60 é, portanto, bastante híbrida,

⁷ Idealizado pelo professor e antropólogo Roquette Pinto, o Ince foi criado em 1936 com o apoio do ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema e com a aprovação do presidente Getúlio Vargas. Pinto foi o primeiro diretor desta instituição, que foi o primeiro órgão estatal de nosso país voltado para o cinema. Tinha como objetivos organizar a produção cinematográfica nacional, o mercado exibidor e o importador. Além disso, tinha também a missão mais ampla de auxiliar na construção de uma identidade nacional correlacionada com a ciência e com o desenvolvimento industrial do país. O Ince existiu por 30 anos, e produziu mais de 400 filmes, entre curtas e médias-metragens, nesse período.

dividindo-se entre o projeto de 'dar a voz' (através das entrevistas) e a proposta de totalizar e interpretar situações sociais complexas, manifestada sobretudo pelo comentário do narrador, pelo uso da música, pelas entrevistas com especialistas e autoridades, e também, pela montagem trabalhada de modo retórico. Diferentemente de movimentos inovadores do documentário nesse período – tais como o cinema verdade francês e o cinema direto norte-americano, que aboliram a narração *over* desencarnada, onisciente e onipresente, em favor de um universo sonoro rico e variado -, a forma documental brasileira se deixa contaminar por procedimentos modernos de interação e de observação, mas não se transforma efetivamente (LINS e MESQUITA, 2011, p. 22).

Essa tendência “sociológica”, caracterizada pelo cineasta intelectual que se incube do papel de intérprete da experiência popular, começa a se dissolver nos anos 70. A produção dos curtas documentais procuram “dar a voz” para que o próprio sujeito, que continuava a pertencer às classes populares, signifique a sua experiência. Filmes como *Jardim Nova Bahia* (1971) e *Tarumã* (1975), de Aloysio Raulino (no caso do segundo filme, ele conta com a parceria de G. Lisboa e R. Quinto) ilustram essa mudança. Uma ruptura mais radical veio de obras experimentais como *Congo* (1972), de Arthur Omar e *Di/Glauber* (1977), de Glauber Rocha. A primeira é uma obra que aposta na metalinguagem para explicitar o lado ficcional que existe em toda imagem e afirmar a mediação como a verdadeira experiência do documentário. O filme de Glauber talvez seja o primeiro documentário efetivamente subjetivo do cinema brasileiro. Além disso, essa década também foi marcada pela produção de documentários para a televisão, mais especificamente para o programa *Globo Repórter*. Alguns cineastas conseguiram dar um tom mais autoral para a sua produção, driblando tanto a censura estatal quanto a direção de jornalismo da emissora, que já havia delineado o padrão apresentador e narrador oficial. Ausência da voz *over*, personagens que fugiam de tipificações e apresentavam singularidades, câmera na mão e planos-sequências longos subvertiam o formato originalmente previsto para o programa.

Essa aposta nos limites da representação documental e nas novas formas de relação com o espectador permanece latente na década de 80, quando é realizado *Cabra Marcado para Morrer* (1964/ 1984), de Eduardo Coutinho, filme que é considerado, pelo crítico Jean-Claude Bernardet, a grande ruptura com aquilo que foi denominado documentário moderno. O projeto do filme se iniciou em 1964, mas, neste mesmo ano foi interrompido por conta do golpe militar. A ideia era criar uma ficção, inspirada em fatos reais, tendo como atores os camponeses que presenciaram a trajetória do líder comunitário João Pedro Teixeira, que foi assassinado a mando de latifundiários. Anos depois, o cineasta volta a procurar esses mesmos personagens para que eles possam fazer um balanço daquela experiência anterior. O tensionamento consciente entre o documentário e a ficção começa a ser explorado na cinematografia brasileira. Antes mesmo do filme de Coutinho, *Iracema* – uma transa

amazônica (1975), de Jorge Bodansky, já havia se utilizado desse jogo.

O *Cabra* de 1984, centrado em entrevistas, é um filme aberto, sem certezas. Coutinho aposta no processo de filmagem como aquele que produz acontecimentos e personagens; aposta no encontro entre quem filma e quem é filmado como essencial para tornar o documentário possível. A entrevista não é mais simples depoimento nem dar a voz, mas um diálogo fruto de permanente negociação em que as versões dos personagens vão sendo produzidas em contato com a câmera (LINS e MESQUITA, 2011, p. 22).

Assim, a produção nacional das décadas de 80, 90 e começo dos anos 2000, se mostrou fortemente influenciada pelas inovações proclamadas por *Cabra marcado para morrer*. O cinema do encontro, marcado pela técnica da entrevista, passa a dar o tom do documentário brasileiro. Filmes como *Boca de lixo* (1992), também de Coutinho; *Janela da Alma* (2002), de João Jardim e Walter Carvalho, e *Estamira* (2006), de Marco Prado, compõem bem esse cenário. É interessante ressaltar que, apesar de trazerem a entrevista como base, são filmes que conseguiram se distinguir entre si, por meio de abordagens sensíveis desse recurso comum. Mas a predominância dessa técnica, também trouxe consequências negativas: a repetição da configuração espacial da entrevista, a ausência de relação entre personagens e a pequena capacidade de observação de situações que vão além do encontro entre cineasta e entrevistado. (LINS e MESQUITA, 2011).

A partir dos anos 2000, as experimentações de linguagem se tornaram mais frequentes na produção brasileira. Os limites da representação são testados, passeia-se pelo campo da autorrepresentação, adentra-se uma expressão mais subjetiva, flerta-se com um tom ensaístico, faz-se uso da metalinguagem. Com isso, surgem recursos interessantes como a narração em *off*, que traz o ponto de vista do entrevistado, e não mais do entrevistador. Outra novidade é que o olhar do cineasta volta-se para objetos mais próximos, muitas vezes para as suas próprias experiências. A tipificação é substituída pela história singular e íntima. As interpretações totalizantes são abandonadas e os espaços de significação lacunar tomam seu lugar. Além do já citado *Jogo de cena* (2007), de Coutinho, filmes como *Santiago – uma reflexão sobre o material bruto* (2007), de João Moreira Salles; *O prisioneiro da grade de ferro – auto-retratos* (2003), de Paulo Sacramento; *Um passaporte húngaro* (2002), de Sandra Kogut; *Aboio* (2005), de Marília Rocha; *Juízo* (2007), de Maria Augusta Ramos; *Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci, são exemplos que trazem esses novos elementos.

Essas experimentações contribuem para embaçar as fronteiras entre o que é documentário e o que é ficção, pois manejam recursos presentes nos dois gêneros. Como já foi dito também, elas possuem abordagens muito distintas para fazer esse tensionamento, mas possuem como traço comum a capacidade de perturbar o espectador, afinal, aqueles

indexadores de gênero aos quais ele está acostumado já não são mais tão claros. Ao ser jogado na incerteza, o espectador se faz ciente de que a imagem pode sim ser manipulada, pois aquela ideia de autenticidade e verdade que tão irrefletidamente atribuímos a ela é algo facilmente questionável. Essas produções pedem que o espectador interaja com o cinema e com o mundo de forma mais atenta e crítica.

2.6. Como é possível representar a realidade?

A retrospectiva histórica se faz importante, pois é a partir dela que podemos ter uma visão mais ampla do percurso do pensamento cinematográfico ao longo do tempo. É interessante perceber como todas as mudanças na forma de se fazer cinema estão ligadas não apenas aos avanços tecnológicos, mas também a uma mudança de mentalidade na sociedade. Na verdade, se formos um pouco mais além, poderemos perceber que, em geral, os movimentos artísticos possuem uma dinâmica parecida, sejam eles no cinema, na fotografia, na literatura, na pintura. A construção das linguagens que conduzem as nossas formas de expressão está intimamente conectada com a trajetória de um pensamento social, que também vem sendo construído no decorrer da história da humanidade. A trajetória disso que chamo de pensamento social é muito antiga e carrega todo o processo de tomada de consciência do homem em relação ao mundo em que vive. Como apreender e representar a realidade em que vivemos são questões que nos acompanham desde tempos muito remotos. A tentativa de respondê-las deu origem a todas às grandes áreas do pensamento ocidental: a religião, a arte, a filosofia e a ciência.

Muitas das tentativas de respostas que já foram dadas a essas questões se basearam em um pensamento dicotômico, que colocava alguns conceitos em oposição: objetividade x subjetividade, emoção x razão, indivíduo x sociedade, realidade x ficção. A maneira como o homem foi aprendendo a lidar com essas diversas dicotomias foi lhe ajudando a formular tentativas de respostas nas diversas áreas do conhecimento. A grosso modo, o binômio que predominou na filosofia foi o da objetividade x subjetividade, enquanto a sociologia se debruçava, prioritariamente, sobre o binômio indivíduo x sociedade. Cineastas e fotógrafos se dedicam a compreender o binômio realidade x ficção. Esses binômios, no entanto, não são independentes entre si. Eles possuem uma ligação íntima, uma raiz comum, que é essa busca incessante de como lidar com a realidade. Como foi possível observar, por meio do panorama histórico apresentado, os cineastas tiveram que lidar com outros binômios além de realidade x ficção. As discussões sobre objetividade x subjetividade, indivíduo x sociedade também estão muito presentes na construção do pensamento cinematográfico. Esses pares binários se

entrelaçam. Outro ponto que vale a pena destacar é que atualmente, muitas das tentativas de respostas a essas questões abandonaram a tendência de colocar os conceitos em oposição. Temos percebido que a resposta está em um processo relacional mediador dos dois conceitos que, anteriormente, formavam uma oposição.

Nichols (2008) possui uma taxonomia que nos ajuda a perceber a dinâmica existente no percurso histórico do cinema, mais precisamente do documentário. De forma sintética e inteligente, ele sistematiza linguagem e o contexto histórico em que ela está inserida, o que nos permite perceber o processo de construção desses modos de representação.

Assim como um conjunto mutável de circunstâncias, o desejo de propor maneiras diferentes de representar o mundo também contribuiu para a formação de cada modo. Modos novos surgem, em parte, como respostas às deficiências percebidas nos anteriores, mas a percepção da deficiência surge, em parte, da ideia do que é necessário para representar o mundo histórico de uma perspectiva singular num determinado momento. A aparente neutralidade e o atributo 'entenda como quiser' do cinema observativo surgiram no fim dos calmos anos 50 e durante o auge das formas descritivas da sociologia, baseadas na observação. Eles floresceram, em parte, como concretização de um suposto 'fim da ideologia' e de um fascínio pelo corriqueiro, mas não necessariamente da afinidade com a situação social ou o ódio político daqueles que estão às margens da sociedade.

De maneira análoga, a intensidade emocional e a expressividade subjetiva do modo performático tomaram forma nos anos 80 e 90. Esse modo se enraizou mais profundamente nos grupos cujo sentimento de comunidade crescera durante o período, como resultado de uma política de identidade que afirmava a relativa autonomia e a característica social distintiva de grupos marginalizados. Esses filmes rejeitavam técnicas como o comentário com voz de Deus, não porque lhe faltasse humildade, mas porque pertencia a toda uma epistemologia, ou maneira de ver e conhecer o mundo, que já não se considerava aceitável (NICHOLS, 2008, p. 137).

Assim, Nichols define seis modos de representação que se aproximam de uma sistematização cronológica da trajetória do documentário. Aproximação imperfeita, porém, muito válida. Ele também reforça a ideia de uma inexistência de hierarquia e, até mesmo de uma evolução, de um modo para outro. Não se trata de um aperfeiçoamento, mas de uma forma diferente de fazer. Mudam-se as ênfases e as vulnerabilidades. Os modos são uma nova forma de se organizar o filme, que trazem também uma nova ideologia para explicar a nossa relação com o real. É também comum que os filmes tragam características de vários modos de representação, apesar de ter um que predomine. Ou seja, essa não é uma classificação fechada e categórica, mas é uma maneira mais clara de entender a trajetória do pensamento cinematográfico da não-ficção. Vejamos de forma breve essa classificação.

O modo poético do documentário, segundo Nichols, nasce nos primórdios do cinema e tem aspectos em comum com a vanguarda modernista. Ele abdica das noções de montagem e continuidade para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. Assim como a poesia escrita, esse modo enfatiza as sensações, as

lacunas, o estado de ânimo, o tom e o afeto. Os documentários poéticos transformam a matéria que retiram do mundo histórico de maneiras muito diversas, às vezes, chegam a distanciá-la do seu referente real. Por exemplo, em *Viajo porque preciso volto porque te amo* (2010), os diretores usam imagens de acervo pessoal em que algumas rochas, paisagens e instrumentos de geologia são mostradas de formas inusitadas, como em um *superclose*, o que faz com que demoremos a reconhecer aquele fragmento de mundo histórico. Essas passagens do filme são carregadas de lirismo e podem ser entendidas como um exemplar do modo poético.

O modo expositivo possui uma forte ligação com o mundo histórico e se utiliza de fragmentos dele para estruturar argumentos. Surgiu com a entrada do som na linguagem cinematográfica. Esse tipo de documentário traz uma lógica informativa que é estruturada a partir da palavra, por isso, costumam usar a narração em *off*, seja como a voz de Deus, seja como a voz da autoridade (o comentário feito por especialistas). As imagens possuem uma importância menor do que a da palavra, servindo para ilustrá-la e enfatizá-la. O documentário expositivo valoriza a impressão de objetividade, facilita a generalização e a argumentação abrangente. É estruturado por uma montagem de evidência, isto é, a montagem não serve tanto para estabelecer um ritmo ou um padrão formal, mas sim, para encadear os fatos e imagens de forma a se estruturar um argumento forte. “O documentário expositivo é o modo ideal para transmitir informações ou mobilizar apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme. Nesse caso, o filme aumenta nossa reserva de conhecimento, mas não desafia ou subverte as categorias que organizam esse conhecimento” (NICHOLS, 2008, p. 144). *Brasília: contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade, é um exemplo desse modo de representação. O curta traz imagens da vida que começa a se consolidar na nova capital do país, acompanhadas por uma narração em *off* que guia a interpretação daquelas cenas.

O modo de representação observativo é construído a partir da observação espontânea de experiência vivida. A redução no tamanho do equipamento de filmagem, no final dos anos 50, foi importante para isso. O cineasta se coloca em um papel de observador apenas e tenta não interferir ou influenciar a situação que registra, algo semelhante àquele que espia pelo buraco da fechadura. Aqui, surge uma série de preocupações éticas que giram entorno do ato de se observar e representar a vida do outro. Quando é necessário explicitar que houve uma influência? Quando o cineasta tem a responsabilidade de intervir? Os filmes observativos trazem uma sensação da duração real dos acontecimentos, uma sensação de fidelidade e a certificação da presença do cineasta no mundo histórico. *O triunfo da vontade* (1934), de Leni

Riefenstahl, que registra o comício do Partido Nacional-Socialista alemão, em Nuremberg, trazendo o discurso de Hitler e outros líderes nazistas, é um exemplo do modo observativo. A cineasta tenta passar essa ideia de que ela está fazendo um mero registro do real, de como as coisas se passaram. Não há narração em *off* e as informações extras são passadas por meio de poucas cartelas explicativas. Os discursos dos líderes nazistas são as falas que dão força ao filme.

O modo participativo começa a incluir a admissão de uma subjetividade do cineasta ao observar os acontecimentos do mundo histórico, isto é, aqui os cineastas vão a campo, vivem entre os outros e compartilham da experiência vivida. Não existe mais a intenção de passar a ideia que se espia pelo buraco da fechadura, o ponto de vista do diretor é explicitado. Agora, o documentarista quer mostrar que está em uma determinada situação e como ela se altera com a sua presença. Assim, ele torna-se também um ator social. Enquanto o modo observativo pressupõe ausência, aqui temos a presença. Temos o encontro. O cinema-verdade e o cinema direto fazem parte dessa tradição. Aqui no Brasil, temos com um bom exemplo o filme *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho, que faz um retrato da vida privada da classe média carioca, ao entrevistar 37 moradores do prédio que dá nome ao longa. Vale ressaltar que as entrevistas são um recurso muito usado nesse tipo de documentário.

O modo reflexivo aumenta a participação da subjetividade do cineasta, mas agora, ele não interage apenas com o mundo histórico, mas também com o espectador. Os documentários reflexivos se assumem como uma construção de uma representação. Trazem elementos metalinguísticos e buscam tornar o espectador mais consciente dos problemas existentes quando se tenta criar uma representação do outro. Mostram-nos que não há um acesso desimpedido da realidade. Esse é o modo de representação que mais se questiona enquanto linguagem. O já citado *Jogo de Cena* é um bom exemplo desse tipo de filme, pelo jogo que ele faz com os depoimentos reais e interpretados por atrizes.

No modo performático, a subjetividade do cineasta não só é assumida, como passa a ser um elemento crucial da representação. A experiência pessoal, a memória, a intimidade e a afetividade passam a ser instrumentos de construção de um conhecimento mais amplo. Assim, esse modo valoriza a experiência singular para alcançar um maior entendimento sobre o geral. Aqui é possível realizar uma livre combinação do real e do imaginado, amplificando a potencialidade expressiva da realidade. Esse tipo de documentário nos lembra constantemente que o “mundo é mais do que a soma das evidências visíveis que deduzimos dele” (NICHOLS, 2008, p. 173). O também já citado *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, é um bom representante do modo performático, pois o cineasta assume a sua subjetividade para

conseguir entender o seu fracasso durante a primeira tentativa de realizar o documentário sobre o seu mordomo.

Essa taxonomia nos permite analisar de forma mais profunda a retrospectiva histórica, pois ela sistematiza os modos de representação que foram surgindo ao longo do tempo e quais foram as inovações que eles trouxeram para a construção da linguagem cinematográfica não-ficcional. É possível perceber mais claramente como os avanços técnicos colaboraram para isso, mas também como uma mudança de mentalidade da sociedade foi essencial. As novas formas de representação refletem mudanças que foram realizadas na sociedade, temas que se evidenciaram, discussões que se tornaram prioritárias em relação a outras. E isso se reflete não apenas na forma, mas também nos assuntos sobre os quais os filmes passam a tratar.

Analisando esses seis modos de representação do real, podemos perceber que houve uma grande reflexão em cima do binômio objetividade x subjetividade dentro do pensamento do cinema de não-ficção. Por muito tempo, os modos de representação que pregam a objetividade (expositivo e observativo) predominaram e pode-se afirmar, que foram eles que consolidaram o documentário como linguagem. Tanto é que quando se fala em formato clássico são esses dois modos que vêm à cabeça. A entrada da subjetividade do cineasta em cena foi acontecendo de forma gradual, a partir do modo participativo, quando começou a se admitir que o filme trazia o ponto de vista do diretor. Essa mudança não aconteceu apenas no cinema. Na verdade, boa parte da ciências sociais já estavam com esse debate em voga. A intersecção entre cinema e antropologia, o filme etnográfico, foi importante para ambos durante essa tomada de consciência. Com isso, pode-se pensar também em outro binômio – particular x geral. A partir do momento que a subjetividade foi ganhando espaço, as histórias singulares também foram valorizadas como forma de se atingir um conhecimento mais amplo sobre o real.

2.7. A reflexividade no cinema

"O cinema é a única arma que possuo para mostrar ao outro como eu o vejo"

Jean Rouch

O cinema de não-ficção e a antropologia possuem intuítos em comum: observar, apreender e representar a realidade. Por isso, o encontro entre os dois fazeres foi tão bem-vindo. O primeiro contribui com a possibilidade do registro audiovisual de um fragmento do mundo histórico e o outro com discussão mais contemporânea sobre a reflexividade durante

os processos de representação. Mas o que é reflexividade? Esse é um conceito multifacetado, que já foi utilizado de maneiras diversas. Aqui, nos concentraremos no uso proposto por Ruby (2000):

To be reflexive, in terms of a work of anthropology, is to insist that anthropologists systematically and rigorously reveal their methods and themselves as the instrument of data generation and reflect upon how the medium through which they transmit their work predisposes readers/viewers to construct the meaning of the work in certain ways (RUBY, 2000, p. 152) ⁸.

De uma forma simples, é possível dizer que a reflexividade é um processo constante de auto-questionamento de métodos, de maneiras de construção e transmissão das representações do outro. Tentar construir conhecimento a partir da observação da vida humana é construir representações dos outros e de si mesmo. A cada tema que o pesquisador decide estudar, ele precisa criar estratégias de observação, de aproximação e de registro. Há situações em que temos uma abertura maior, há momentos em que temos o contato com uma pessoa que serve de porta de entrada, há momentos em que precisamos conquistar contatos, há momentos em que os sujeitos pesquisados precisam ser resguardados pelo anonimato. Existe, enfim, uma infinidade de possibilidades que devem ser pensadas e contornadas. Se a forma de registro escolhida for a audiovisual, novas questões são colocadas, pois além de estar lidando com a experiência de outros, você está conectando a imagem real desse outro a essa representação. Como já falamos, um posicionamento ético se faz ainda mais necessário.

Acredito que documentaristas também são pesquisadores e etnógrafos do real. Cada filme realizado traz a representação de um fragmento da realidade. Para que esse fragmento de realidade seja capturado, muitas negociações precisam ser feitas. Vemos isso acontecer desde a época de Flaherty, que conquistou a ajuda de alguns inuítes para realizar o longa *Nanook do Norte*. A famosa sequência da caçada da morsa só foi possível porque o grupo de esquimós aceitou reviver o costume de seus antepassados, afinal, esse não era mais um hábito de seu povo. Como já vimos por meio da taxonomia de Nichols (2008), os níveis desse tipo de negociação variam bastante. No documentário observativo, a interação entre cineasta e personagem costuma ser pequena, um apenas autoriza que o outro o observe. A partir do modo participativo, já podemos ver um nível de negociação maior. Com o cinema direto, percebemos a existência de uma colaboração entre cineasta e personagem. A valorização do encontro cria instâncias de negociação. Mas um cineasta em especial foi um pouco além. O

⁸ “Ser reflexivo, em termos de um trabalho de antropologia, é insistir que os antropólogos sistematicamente e rigorosamente revejam seus métodos como instrumento de geração de dados e reflitam como o meio em que eles transmitem esse conhecimento predispõe os leitores/espectadores a construir certos significados a partir do trabalho” (tradução da autora).

francês Jean Rouch ampliou o processo de colaboração para além do encontro que ocorria na frente das câmeras.

Rouch realizava filmes etnográficos e essa experiência lhe fez incluir uma dimensão nova à produção de suas obras: o diálogo. E esse diálogo não era sinônimo apenas de entrevista, visto que esse elemento foi adicionado em seu fazer cinematográfico e antropológico antes mesmo do aparecimento do som direto. O diálogo acontecia no âmbito da construção do filme. Ao mostrar a edição final para os seus personagens, Rouch permitia que opinassem sobre o produto final. Essas estratégias de colaboração foram se ampliando a ponto de serem consideradas um processo de autoria múltipla, sempre orquestrado pelo diretor.

Esse processo era ancorado em elementos como improvisação diante da câmera, inserção de comentários sobrepostos às imagens por parte dos filmados, formação de equipe de técnicos e assistentes africanos e, ainda que em menor grau, a participação na mesa de montagem. Rouch foi responsável, vale ressaltar, pela formação de certos cineastas africanos, além de ter sido um dos idealizadores das oficinas que dariam origem, no começo dos anos 80 em Moçambique, aos Ateliers Varan, ainda bastante atuantes (SZTUTMAN, 2009, p. 111).

A proposta de colaboração rouchiana fez com que os personagens deixassem de ser vistos como simples objetos de estudo, tornando-se sujeitos reflexivos que também poderiam contribuir para a construção do filme. Como o próprio Rouch gostava de falar, a diferença não era mais vista como uma restrição, mas sim como uma adição. Isso proporcionava uma tomada de consciência de ambas as partes. Os personagens entendiam o processo de produção de um filme e passavam a ter uma ideia mais clara do seu potencial. O cineasta, ao instaurar esse diálogo com os personagens, conseguia pensar em novos modos de representação e inovações da linguagem cinematográfica. Disso, deriva-se o conceito de etnoficção.

A produção de uma etnoficção gira em torno de atuações negociadas entre personagens e diretor. Vale a pena ressaltar que esses personagens não são atores profissionais e são incentivados a interpretar suas próprias vidas. Apesar de existir uma negociação, percebe-se, pelos filmes, que o imprevisto é o que guia a ação. Não são atuações roteirizadas e ensaiadas. Elas parecem ocorrer de forma mais livre, de acordo com a interação entre os personagens e as cidades. Com isso, Rouch consegue reunir duas grandes influências: Flaherty e Vertov. Ao escolher personagens e sugerir que eles encenam as suas vidas cotidianas, o francês emprega estratégias muito semelhantes às de Flaherty. Ao permitir que as atuações se deem de forma livre e baseadas no imprevisto, Rouch se aproxima do cine-olho de Vertov.

As encenações trazem não apenas um registro das ações cotidianas, mas também dos sonhos e fantasias desses personagens. A mistura de realidade e ficção permite que

conheçamos algo além do que os personagens são, mas também aquilo que eles gostariam de ser. Assim, desejos, vontades, expectativas e projeções são tidos como informações tão importantes quanto a vida diária formada por ações concretas, durante a apreensão e a representação da realidade dos personagens. Com as atuações, a dimensão do sonho se faz palpável e se torna fonte de conhecimento. É importante também notar que mesmo que assuma um ponto de vista, Rouch mantém um olhar distanciado em seus filmes.

Por mais que haja abertura para um processo colaborativo, não podemos nos esquecer, no entanto, que a palavra final sempre será a do diretor. A autoria é múltipla, no melhor dos casos, mas há um maestro, o diretor, que é quem participa de todas as etapas da produção e é quem toma as decisões. Desconheço filmes que tenham sido realizados a partir de um processo plenamente colaborativo. O caso que mais chega perto disso é o projeto brasileiro Vídeo nas Aldeias⁹, criado em 1986. Com o intuito de difundir a linguagem audiovisual entre grupos indígenas, o projeto realiza oficinas de capacitação com diversos grupos e etnias. Um grande material audiovisual já foi produzido por meio desse trabalho, trazendo diferentes níveis de colaboração. Em um primeiro momento, os índios participavam durante a decisão do que deveria ser filmado e como. Mas o processo em si era conduzido pelos realizadores brancos. A partir do momento em que os indígenas passaram a dominar o conhecimento técnico, eles foram obtendo maior autonomia de produção. Hoje já existe um grande material produzido por equipes inteiramente indígenas, mas a hierarquia em *set* (diretor, diretor de fotografia, produtor) costuma ser respeitada. Na verdade, o que se faz durante os processos colaborativos, não é se abdicar de uma autoria, mas sim reconhecer e acolher dentro da experiência a agência dos personagens. Entendendo como agência, essa capacidade de ser reflexivo, de compreender, questionar e tomar consciência da representação que está sendo construída naquele momento.

Acredito no cinema como instrumento de tomada de consciência, principalmente nos casos de filmes com processos colaborativos, que permitem que os personagens também tenham um acesso maior ao funcionamento da produção. Essa tomada de consciência, no entanto, acontece de forma diferente para a equipe e para os personagens. Observar o mundo e pensar em formas de representação são atividades que abrem as portas para essa tomada de consciência e os cineastas, por tomarem essas atividades como sua profissão, já estão pensando nisso a mais tempo que os seus personagens. Geralmente, apenas os cineastas têm a visão global da produção, participando de todas as suas etapas, o que também lhes oferece

⁹ Conheça mais sobre o projeto e a produção audiovisual resultante dele no *site* <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/index.php>

uma espécie de vantagem. Assim, por maior que seja a sensibilidade do personagem, por mais que ele realmente tome consciência de sua performance, será sempre uma consciência fragmentar se comparada a do diretor. “Nós sabemos que a pessoa só poderá se definir durante os poucos momentos em que a câmera estiver ligada. Ela não sabe”, a frase de João Moreira Salles (2004), revela bem essa dimensão. E ainda acrescento, dos poucos momentos em que a câmera esteve ligada, são pouquíssimos os que realmente constarão no corte final. Os cineastas têm plena noção do quanto a montagem de um filme pode dar novos significados ao material que foi gravado. Uma maneira simples de pensar isso é como trilhas sonoras diferentes em uma mesma cena podem levar a sensações muito distintas. Mas também sabemos que é possível atingir níveis de manipulação muito maiores nessa etapa da produção.

O filme *O ato de matar* (2012), de Joshua Oppenheimer, traz um bom exemplo da tomada de consciência que um personagem é capaz de obter durante a realização de um filme. Mas mostra também, que esse processo está bem aquém daquele realizado pelo diretor. Após a implementação da ditadura militar na Indonésia, em 1965, o governo do país se uniu a grupos paramilitares e gangsteres para realizar a repressão a seus opositores, que eles denominavam como “os comunistas”. Em menos de um ano, mais de um milhão de pessoas foram mortas. Como o governo permaneceu, esse exército da morte não só não foi punido, como se tornou liderança comunitária. O diretor Oppenheimer se aproxima de dois desses antigos matadores, Anwar Congo e Herman Koto, e propõe-lhes fazer um filme em que eles contem e mostrem para o mundo a sua história. Vaidosos e fãs dos filmes de Hollywood, os dois se entusiasmam e aceitam a proposta. O diretor, ao mesmo tempo em que faz um registro documental de todo o processo, os ajuda a construir uma ficção em que eles contam como assassinaram centenas de pessoas enquanto jovens.

Uma das estratégias de Oppenheimer é fazer com que Anwar e Herman assistam as cenas ficcionais que eles gravaram. Com isso, os dois personagens começam a tomar consciência de suas performances e passam a elaborar cada vez mais suas atuações. Além disso, a montagem final do filme nos faz acreditar que os assassinos, após passar pelo processo de realização do filme, puderam refletir sobre seus atos e começaram a perceber (ou talvez a assumir) a brutalidade de seus atos. Nos momentos finais do filme, Anwar demonstra sinais de arrependimento. É certo que nunca saberemos se essa tomada de consciência de seus atos como assassino resultou de um arrependimento real ou de uma consciência de que ele poderia se prejudicar com as informações que revelou no filme. Mas o fato é que algo mudou para Anwar Congo, por mais que não possamos precisar exatamente o que. Em relação ao diretor, é fácil de perceber que durante todo momento, ele tinha uma consciência muito maior

do que estava acontecendo e de onde o processo de realização daquele filme poderia vir a chegar. As negociações de Oppenheimer com os personagens nunca são completamente explicitadas. Vemos que ele obteve algo mais do que permissão para gravar, visto a proximidade que ele conseguiu com os matadores. Mas ele nunca mostra como influenciava naquela construção de roteiro e personagens que estava sendo feita. O fato é que ele se aproveitou da vaidade, inicialmente ingênua, de Anwar e Herman. Essa iniciativa, apesar de ter dado origem a um filme espetacular, é muito questionável.

Outro filme que mostra um processo de tomada de consciência muito interessante é o já citado *Santiago – uma reflexão sobre o material bruto* (2007), de João Moreira Salles. Como o próprio subtítulo já adverte, o longa trata-se de um *mea culpa* de Moreira Salles. Após reanalisar um material que havia gravado em 1992 e que nunca havia conseguido montar, o diretor percebe os motivos de sua desistência. Ao tentar contar a história de Santiago, um argentino excêntrico que trabalhou como mordomo para sua família por anos, Moreira Salles adotou uma postura um tanto rígida e intransigente. Colocou o conteúdo dos depoimentos e o bem-estar do mordomo em segundo plano, valorizando uma estética ficcional em um filme que tinha a intenção de ser um documentário. Além disso, ele não estava disposto a ouvir o que Santiago queria lhe contar. Pelo contrário, ele queria que o personagem falasse apenas o discurso pronto que ele já havia imaginado para o seu filme. O engessamento de seus métodos não permitiu que ele obtivesse um material genuíno, afinal, a autenticidade do mordomo foi perdida.

Na época, ele não percebeu nada disso, apenas desistiu do projeto. Em 2005, quando decide rever o material bruto, o processo de tomada de consciência se dá. Moreira Salles percebe que nem sempre a mistura entre documentário e ficção funciona. Repetir planos muitas vezes, por exemplo, em nome de uma estética perfeita, geralmente faz com que a espontaneidade do depoimento se perca. A rigidez da ficção não pode ser levada para um filme que possui a intenção de ser documental. Com isso, a montagem final que data de 2007, 15 anos depois das filmagens, vai nos apontando, em primeira pessoa, vários dos erros cometidos. Ele se utiliza da metalinguagem para questionar os métodos utilizados na época e reflete sobre formas mais justas e honestas de construir aquela representação.

O filme de Moreira Salles também se encaixa na categoria de modo reflexivo instituída por Nichols (2008), pois traz um constante questionamento de seus próprios métodos. Esse modo é muito importante para a consolidação da linguagem cinematográfica híbrida que está sendo estudada nessa pesquisa. Para tensionar os limites entre o documentário e a ficção, é preciso conhecer bem as características próprias dos dois tipos de

filme. É preciso entender a intersecção existente entre eles. O questionamento constante de métodos, abordagens e construções de representação aprimora a linguagem cinematográfica de uma forma geral. Explorar esses questionamentos abertamente em um filme é um ato de honestidade, é permitir que o seu público também pense a respeito sobre a forma como a realidade pode ser mostrada por meio de um filme. É uma forma de se estimular o senso crítico, a atenção e a curiosidade com o mundo em que vivemos. É incentivar que abandonemos visões binárias e adotemos um olhar mais processual, que valorize os percursos que foram escolhidos para se chegar a determinado resultado. É entender que um filme é apenas uma construção e nunca apresentará toda a complexidade que a realidade apresenta. Ele é apenas um caminho entre muitos.

MacDougal (antropólogo e documentarista) lembra que, uma vez pronto, o filme representa, para o espectador, tudo; já para o diretor, representa muito pouco. Para ele — que teve o personagem diante de si, que respirou o mesmo ar da sala em que se encontraram; que sentiu com ele frio, se estava frio, ou calor, se estava calor; que riu, se interessou ou se aborreceu com o que foi dito —, o filme é uma redução da complexidade, uma diminuição da experiência. Ou, para sermos mais otimistas, é, no mínimo, a construção de uma outra experiência. Nela, a pessoa, cada vez mais distante, cede lugar a algo próximo, o personagem.

Ao longo desse processo em que uma pessoa é transformada em personagem, inevitavelmente dados vão sendo perdidos. A falta do aperto sincero de mão quando chegamos sonega a informação de que o personagem foi gentil, e assim também a água oferecida, ou o café que foi buscar na cozinha (SALLES, 2004, p. 10).

Abre-se espaço para mais uma preocupação ética. Moreira Salles usou um eufemismo para falar sobre o que é perdido durante essa transformação da pessoa em personagem. Em geral, não são apenas pequenos detalhes que ficam de fora, mas muitas horas de convívio, discursos inteiros, diferentes estágios da negociação entre diretor e personagem. O cineasta possui muito mais consciência sobre as possibilidades de construção de representações e também possui o poder decisório sobre a possibilidade escolhida. Sabendo disso, até que ponto deve-se compartilhar as suas intenções ao tentar fazer determinado filme? E como explicar essas intenções, que nem sempre são tão claras mesmo para o diretor (afinal, o imprevisível faz parte da não-ficção)? É importante deixar claro, desde o princípio, qual é o tipo de colaboração que você espera da pessoa e qual é o dispositivo fílmico que você pretende usar para isso. À medida que as suas intenções sobre o filme vão mudando, acredito que, dependendo do grau dessas mudanças, elas devam ser compartilhadas também. É importante que a pessoa tenha uma ideia das expectativas de filme que o cineasta tem, para ter a opção de escolher se participa ou não dele.

Filmes que carregam denúncias, como o já citado *O ato de matar*, envolvem questionamentos diferentes. Penso que nesse caso, é preciso perguntar-se até que ponto

podemos ir se estamos omitindo as nossas verdadeiras intenções daqueles que se tornarão personagens. No filme sobre os matadores indonésios, vemos uma cena em que o grupo paramilitar *Juventude Pancasilas* invade um vilarejo com o intuito de reprimir e dizimar os ditos comunistas. Essa é uma cena ficcional, proposta pelos matadores para o filme que eles estão idealizando. Mas essa cena colocou não-atores civis e inocentes em uma situação de extrema violência. Indago-me se é justo que os fins justifiquem os meios dessa maneira. Principalmente, em um filme em que a argumentação já havia sido construída. Aquela cena foi apenas um reforço para se mostrar o nível extremo de sadismo destes personagens. É preciso ter cuidado com o tipo de encenação que se propõe para não-atores, pois, na maioria das vezes, eles não possuem um preparo psicológico para cenas muito intensas. Esses filmes que tensionam a realidade e a ficção necessitam de uma vigilância ética constante em todas as etapas da produção, desde a criação do dispositivo até a montagem. Mesmo que o objetivo seja alimentar a dúvida no espectador é preciso deixar isso claro. Oppenheimer conseguiu explicitar que o seu dispositivo era construído a partir da dúvida entre a existência ou não da encenação, mas ele permitiu um tipo de atuação para o qual as pessoas não estavam preparadas.

3. O cotidiano no cinema: a vida do homem comum

3.1. Todo dia ele faz tudo sempre igual

“Me desculpem as grandes perguntas pelas respostas pequenas”.
Wisława Szymborska

Acordar todo dia às 6h, tomar um café apressado, seguir para o trabalho, enfrentando o ainda leve congestionamento de Brasília, se comparado ao das outras capitais do Brasil. Ler as notícias, resolver questões burocráticas a pedido do chefe, gastar um tempo na internet, calcular se o dinheiro vai dar até o fim do mês. Almoçar correndo em um *self-service* barato. Passar mais uma tarde em frente ao computador. O leve congestionamento se repete na volta e você chega em casa cansado de um dia como outro qualquer. Conversa trivialidades com o cônjuge. Não dá muita atenção para o que as crianças falam. Lava a louça do jantar e senta para ver um pouco de televisão antes de dormir. É mais ou menos assim a rotina da maior parte das pessoas. Claro que as lacunas se completam com os mais diversos interesses e obrigações, com histórias de vida bem distintas. O que pretendo dizer é que, na maior parte do tempo, não damos muita atenção para o que acontece ao nosso redor. Imersos em nossas atividades cotidianas, dificilmente dispensamos um olhar mais cuidadoso para o que nos cerca. E quando digo isso, não me refiro somente ao hábito de manter momentos contemplativos, mas sim, ao ato de realmente fazer algum esforço de compreensão mais profundo da realidade, de conseguir desnaturalizar o nosso dia a dia e perceber que mesmo os atos mais banais refletem as estruturas sociais e culturais em que estamos imersos.

É preciso entender que o cotidiano não é um refúgio da história, mas sim parte integrante dela. É no passar lento e gradual dos dias que conseguimos realmente visualizar as consequências dos grandes acontecimentos para a humanidade, caracterizar uma época e entender um pouco mais dos homens e mulheres que viveram (ou vivem) nela. Afinal, se formos parar para pensar, a maior parte de nossas vidas são compostas por atividades comuns. “Até mesmo Einstein deve ter passado grandes trechos da vida pensando nas férias, ou no que comeu no jantar, ou no gracioso tornozelo da moça que descia do bonde do outro lado da rua. São coisas desse tipo que preenchem a nossa vida e os nossos pensamentos; e, no entanto, nós as tratamos como incidentais e indignas de séria consideração”, como bem nos lembra Bryson (2011, p. 18).

Uma tentativa de compreensão mais profunda da condição humana passa,

inevitavelmente, por uma observação da vida cotidiana. Todas as grandes ações e comportamentos que ocorrem nos espaços públicos nascem, reverberam e retornam à vida doméstica, ao dia a dia. Em seu livro, Bryson (2011, p.75) traz um exemplo interessante: qual é a relação entre a noção de privacidade doméstica e as chaminés? À princípio, a pergunta parece esdrúxula, mas veremos que a conexão é muito mais próxima do que imaginamos. Na época medieval, as habitações europeias eram basicamente grandes galpões, com poucas divisões, e com uma grande lareira que produzia calor suficiente para aquecer todo o espaço. Como não havia uma canalização de ar adequada para que a fumaça produzida pela lareira saísse para o exterior da casa, o espaço logo acima das cabeças dos moradores era tomado por ela. Com a invenção da chaminé, esse espaço ficou limpo e livre para a construção de um segundo pavimento, onde os chefes das famílias passaram a ter seus quartos. A satisfação obtida ao se ter um local mais reservado, deu origem a noção de privacidade que conhecemos hoje. Como é possível perceber, o prazer que sentimos quando paramos de dividir o quarto com um irmão e ganhamos um quarto só nosso tem origens bem remotas. E ainda mais interessante é perceber que, apesar de as origens serem remotas, a noção de privacidade não é algo que sempre existiu no mundo. Foi um valor culturalmente construído a partir de uma invenção arquitetônica. Primeiro, era algo que não existia, depois passou a ser um privilégio e, enfim, tornou-se algo banal (pelo menos, para uma parcela da população).

Outro bom exemplo, são os papéis conferidos socialmente ao homem e à mulher nas sociedades ocidentais. Historicamente, quando se deu a divisão do trabalho dentro das famílias, coube à mulher a realização das tarefas domésticas e a ocupação do espaço privado, enquanto que ao homem coube o espaço público e a busca de mantimentos para prover a casa. Um bom motivo para que essa divisão tenha se dado dessa maneira é a condição biológica da mulher, que engravida por nove meses e precisa amamentar a prole por um tempo. As características atribuídas aos homens e às mulheres, a partir dessa divisão de atividades cotidianas, foram tão importantes para o desenvolvimento social da humanidade que passamos a naturalizá-las. Isto é, começamos a atribuir às mulheres uma série de características que lhes inibem a participação em espaços públicos, como se esses aspectos fossem inerentes à personalidade feminina. Hoje, sabemos que as mulheres sequer precisam engravidar, caso não queiram (existem vários meios anticoncepcionais para impedir a gravidez), mas a sociedade ainda tem dificuldade em admitir que elas possam ocupar o mesmo lugar que os homens no espaço público. A historiadora Mary Del Priore em seu livro

História do Cotidiano (2001)¹⁰ se debruça sobre esses papéis sociais e as ações cotidianas. Mostra, por exemplo, como a história da chegada da boneca Barbie em nosso país está extremamente ligada ao padrão de beleza que nos é imposto atualmente. E como essa ideia de tentar alterar e controlar as formas femininas é ainda mais antiga, possuindo uma grande conexão com a história do espartilho. Assim, Del Priore nos mostra como as ações cotidianas enraízam hábitos e costumes, mas como também é preciso lembrar que as coisas não foram e não são necessariamente sempre do mesmo jeito. Elas podem sim ser mudadas.

Todo ser humano já nasce inserido na cotidianidade e é nesse âmbito que a nossa vida irá se desenrolar. Durante a infância, somos preparados para transitar e lidar com os elementos que compõem o nosso cotidiano, isto é, adquirimos as habilidades necessárias para viver em sociedade. Os diversos grupos que nos cercam – família, escola, igreja, trabalho, veículos de comunicação – servem como mediadores nesse aprendizado, estabelecendo a relação entre o indivíduo e os costumes da sociedade em que está inserido (HELLER, 2000).

O adulto deve dominar, antes de mais nada, a manipulação das coisas (das coisas, certamente, que são imprescindíveis para a vida da cotidianidade em questão). Deve aprender a segurar o copo e a beber no mesmo, a utilizar o garfo e a faca, para citar apenas os exemplos mais triviais. Mas, já esses, evidenciam que a manipulação das coisas é sinônimo de assimilação das relações sociais (HELLER, 2000, p. 19).

Assim, cada ser humano vai colocando as tonalidades próprias de sua época e de sua bagagem pessoal nesses hábitos (que possuem uma grande carga histórica), o que torna essa constante tensão entre o particular e o universal uma característica da cotidianidade. A unicidade e a irrepetibilidade do particular movimentam aquilo de genérico e histórico que há em cada um de nós. Mas é preciso valorizar igualmente as duas variáveis desse binômio. Mais uma vez, lembrar que elas não devem ser tratadas de forma binária, mas sim de um jeito processual.

Segundo Heller (2000), existem outros elementos que caracterizam o cotidiano. A heterogeneidade, a espontaneidade, a confiança, o economicismo, a ultrageneralização e a mimese são alguns deles. E por mais que lidemos com esses elementos o tempo todo, dificilmente, estamos conscientes de que eles existem. Aguçar essa percepção para entender como costuma funcionar o comportamento humano ao realizar ações cotidianas faz com que

¹⁰ A valorização do cotidiano como peça importante para o entendimento de nosso mundo histórico se consolidou nos anos 70, na França. Esse movimento, por sua vez, tem origem na também francesa *Escola dos Annales*, que teve início em meados da década de 20. Essas novas historiografias se opõe à história entendida como a “ciência do passado”, que ficava refém de documentos e de grandes personalidades e eventos históricos. Essa corrente passou a valorizar a história realizada a partir de um problema, que situava o seu objeto no tempo e no espaço e percebia a subjetividade do historiador. Nomes como: Marc Bloch, Lucien Febvre, Jacques Le Goff e a própria historiadora brasileira Mary Del Priore contribuíram com esse pensamento ao longo do tempo. Nesse estudo, trago a valorização do cotidiano, do homem comum e da memória para os estudos do cinema.

saiamos do piloto automático e tenhamos condições de investigar de forma mais minuciosa a vida do homem comum. Por isso, vamos conversar um pouco melhor sobre esses aspectos. A heterogeneidade, nada mais é, do que o entendimento de que a cotidianidade é composta das mais diversas atividades. Elas diferem em quantidade, conteúdo e em importância. Em um único dia, você terá que saber como escovar os dentes, como exercer a sua profissão e como discutir com o seu companheiro sobre o ciúme que ele sente do seu melhor amigo. São três ações completamente distintas, que possuem graus de importância muito diferentes, mas que você precisa saber solucionar no seu dia a dia.

Outra característica é a espontaneidade. A tendência é que toda e qualquer atividade cotidiana seja espontânea. Afinal, se nos pusessemos a refletir sobre a verdade material ou formal de cada ação, não realizaríamos nem uma pequena parte das atividades imprescindíveis a nossa existência. Disso, deriva-se o economicismo. Isto é, as categorias de ação e do pensamento manifestam-se apenas quando são absolutamente necessárias para a simples continuação da atividade cotidiana e, ainda assim, elas não se manifestam com amplitude, intensidade e profundidade especiais, pois isso paralisaria o processo de ação. Nós tomamos decisões dentro de probabilidades já conhecidas e intuímos, rapidamente, qual é a melhor possibilidade para aquele momento específico. Essas decisões são rápidas e sem muita reflexão. Por isso, a importância da confiança. Como não realizamos julgamentos tão aprofundados a cada atividade cotidiana, precisamos confiar nas decisões que tomamos. Não cabe a um paciente ficar refletindo sobre a eficácia de um remédio que lhe foi indicado por um médico. Ele deve confiar na prescrição e utilizá-la. O simples espectador não tem a necessidade de ficar avaliando quais são os elementos de documentário e ficção a cada filme que assiste. A ele basta acreditar na classificação que o diretor atribuiu à obra.

Essa confiança que temos em uma série de aspectos do cotidiano está relacionada com outra característica existente nele, a ultrageneralização. Como diz Heller (2000), “é característico da vida cotidiana em geral o manejo grosseiro do singular”. Isto é, apesar de sempre termos de enfrentar situações singulares, nós costumamos nos abster dessas singularidades para organizá-las e resolvê-las da maneira mais rápida possível. Uma estratégia que usamos com frequência é a analogia. Agrupamos situações que possuem grandes semelhanças e agimos de uma maneira parecida em todas elas. Você já sabe que uma boa forma de abrir um vidro novo de azeitona é esquentando rapidamente a tampinha de metal. Isso acontece porque os corpos se dilatam quando recebem calor. E o metal se dilata mais rápido do que o vidro. Se sabemos que isso acontece com o pote de azeitona, por que não tentar o mesmo com o vidro de palmito, já que eles são semelhantes? Assim, criamos juízos

provisórios ou preconceitos sobre as situações singulares parecidas, para facilitar um manuseio ágil delas. A mimese (ou imitação) também é outra estratégia utilizada. É bem comum que imitemos e repitamos comportamentos bem-sucedidos no dia a dia (tanto nossos como dos outros). Se a sua colega resolveu o problema de notas baixas do filho, o matriculando em aulas particulares, por que não tentar fazer o mesmo com o seu? Mesmo sabendo que são crianças diferentes, e que o filho dela tem dificuldades em matemática e o seu filho em português, pode ser que a solução das aulas particulares funcione com os dois.

Todas essas características são importantes para que a vida cotidiana aconteça da forma ágil, dinâmica e diversificada que lhe é necessária. Do contrário, uma série de atividades rotineiras seriam paralisadas. Mas também é importante destacar que quando se perde a capacidade de perceber e lidar com as singularidades nos casos que são necessários, existe um problema. É preciso que cada sujeito tente manter um equilíbrio entre o que é histórico e o que é próprio de seu tempo, entre o que é coletivo e o que é particular em sua trajetória pessoal. Pois, do contrário, se nos tornarmos alheios ao cotidiano, passamos a não perceber que ele também possui especificidades que são importantes. Com isso, nos tornamos alheios às nossas próprias vidas.

3.2. Olhando para o banal – a importância da curiosidade

Quando eu era menino, gostava de parar na rua para observar as pessoas. Os desconhecidos que iam e vinham despertavam em mim uma inexplicável sensação de afeto. Às vezes, eu me perguntava se a vida que levavam era igual à minha, se o quarto de dormir, a alimentação, os objetos sobre a mesa, as famílias, as preocupações deles eram semelhantes às minhas. A possibilidade de perder a curiosidade pelos outros me apavora. Realizar documentários me ajuda a superar esse temor. O homem perde facilmente o sentido de sua proximidade com os outros. Na verdade, o nosso mundo é povoado por pouquíssimas pessoas. O documentário pode alargar o nosso universo, romper a nossa solidão. E, o que é ainda mais importante, no momento da filmagem, o espírito de justiça e de coragem que ameaçava abandonar o meu corpo retorna. A filmagem me permite voltar a sentir a dignidade da existência de cada um, inclusive da minha. O cinema é uma maneira de preservar a memória das coisas. O documentário nos ajuda a conservar os traços daquilo que se passou. É um meio de resistir ao esquecimento (JIA¹¹ *apud* LABAKI, 2015, p. 265).

O depoimento acima trata-se da dedicatória que o cineasta chinês Jia Zhangke redigiu, enquanto membro do júri do Festival Internacional do Filme Documentário de Yamagata, para o catálogo da edição de 2005. Em um relato tão curto e pessoal, Jia conseguiu apresentar alguns elementos que estão presentes no processo de produção do conhecimento sobre o

¹¹ Segundo o modelo de nomes chinês, o primeiro nome é o nome da família, aquilo que chamamos de sobrenome, e o último, o nome do indivíduo. Por isso, na referência bibliográfica do nome de Jia Zhangke, o Jia é o que vai para a notação.

mundo. Mostrou como a curiosidade, a observação do cotidiano, a valorização da memória e a capacidade de desenvolver empatia são aspectos que precisam estar presentes nesse processo. A curiosidade em relação àquilo que acontece ao seu redor é o elemento que dá o pontapé inicial a essa busca. A observação do cotidiano nos abastece de experiências empíricas que ajudam a compreender a realidade em que estamos inseridos. O resgate histórico da memória de como essas experiências e fenômenos eram vivenciados antes de nós, complementam esse processo de compreensão, pois ampliam a dimensão do fenômeno em observação. A capacidade de empatia permite que nos coloquemos no lugar do outro e entendamos formas de ver e viver o mundo diferentes das nossas. Tentemos entender melhor porque isso interessa a essa pesquisa.

Na verdade, o ser humano sempre tentou entender, explicar e representar o mundo em que vive. As artes, a ciência, a filosofia e as religiões nada mais são do que diferentes tentativas de fazer isso. A religião busca explicações mais míticas, cria cosmogonias, histórias e fatos que não precisam de comprovação, mas sim de fé. A filosofia busca explicações para questões semelhantes às das religiões, porém tenta resolvê-los por meio de argumentos racionais. A ciência também tem como base a racionalidade. Mas ela observa, questiona e comprova empiricamente os fatos sobre os quais se debruça. As artes buscam algum tipo de entendimento por meio da subjetividade e liberdade do sujeito. Por mais que os meios de chegar às respostas e as próprias respostas encontradas sejam distintas, o que nos motiva a ter questões costuma ser a nossa curiosidade pela realidade em que vivemos.

Antigamente, havia o mundo inteiro para ser descoberto e entendido. Praticamente tudo despertava a curiosidade do ser humano que, aos poucos, foi descobrindo o território em que vive, foi aprendendo a lidar com a natureza, foi encontrando soluções para uma série de questões práticas, mas também sociais e culturais, com as quais se deparava. O acúmulo de conhecimento produzido pela humanidade fez com que várias situações, antes adversas, se tornassem cotidianas e, assim, fossem naturalizadas. Quem nasce hoje consegue dar uma volta ao mundo em algumas horas dentro de um avião. Essa possibilidade é tão acessível que a maior parte das pessoas se esquece o quão recente ela é e quais são as consequências disso para a nossa vida. Esquecem que a história do encurtamento de distâncias começou, de forma efetiva, com a invenção da roda. E que essa pessoa (ou grupo de pessoas) que inventou a roda deveria ser um grande observador do mundo para perceber que aparar as arestas de uma pedra até ela adquirir o formato circular iria facilitar o deslocamento humano. Essa já é uma etapa superada para o homem de hoje, afinal ele avançou muito em relação à invenção da roda. O rol das soluções humanas para o encurtamento de distâncias se expandiu de tal forma que se

necessita cada vez menos de um olhar amplo para o mundo, mas sim de um foco que convirja para os aprimoramentos das respostas que já estão postas.

Não é possível dizer que hoje as pessoas são menos curiosas do que antigamente. Mas, podemos dizer que nossas curiosidades estão cada vez mais específicas, especializadas e individualistas. Talvez, nesse momento, tenha alguém desenvolvendo uma tecnologia extremamente sensível e avançada que fará com que o avião se desloque de maneira ainda mais veloz. A imensa vontade que esse alguém tem de descobrir a solução para isso faz com que passe boa parte de seu tempo debruçado em cálculos, fórmulas, leis da física, sensores, fios, sistemas robóticos e tantas outras coisas que eu jamais saberia nomear. Ao mesmo tempo, essa mesma pessoa, talvez não esteja se importando com o fato de que o conhecimento que ela irá produzir poderá ser utilizado por uma indústria de aviões bélicos. Existe um perigo quando o homem se perde no aprimoramento tecnológico de suas soluções e se esquece da dimensão humana que existe em cada uma delas. Uma curiosidade que se torna alheia ao cotidiano pode ser um problema, pois ela se aliena das consequências de sua produção na vida dos homens.

E cada vez mais, nossas curiosidades estão voltadas para interesses muito individuais. Você, por exemplo, que está lendo essa pesquisa. Tenho o palpite de que você adora cinema. Tem uma curiosidade insaciável pela história da sétima arte, adora garimpar filmes antigos ou alternativos que quase ninguém viu, descobrir como a atriz tal se sentiu ao trabalhar com o Bergman. Mas o quanto você se interessa pelas pessoas que estão ao seu redor? Você sabe alguma coisa sobre a vida do porteiro do seu prédio, da moça tímida que senta a três mesas da sua no trabalho, do garçom que lhe serve uma cervejinha em seu boteco preferido há seis anos? E sobre o pai da sua namorada que, apesar da origem humilde, se tornou o dono da maior empresa de transporte público do Rio de Janeiro? Será que você realmente está atento para o que está a sua volta? Ou se isola em um mundo que atende especificamente aos seus interesses pessoais por meio dos seus fones de ouvido e a tela do seu smartphone? Você já parou para perceber que a matéria que alimenta boa parte da produção cinematográfica nada mais é do que a vida das pessoas?

O romance realista moderno, inaugurado no século XIX, apresenta uma proposta parecida com essa, a partir da criação da figura do flâneur pelo escritor Gustave Flaubert. O flâneur nada mais é do que um grande curioso que caminha solto pela cidade observando a vida urbana. É na observação que ele encontra a matéria que vai alimentar a sua produção de conhecimento sobre a realidade. O também escritor francês Baudelaire (2010) faz um ensaio que traz um exemplo empírico do que seria um flâneur ao apresentar o pintor Constantin

Guys, na obra *O Pintor da Vida Moderna*. Nele, Baudelaire vai além do flâneur e cria o conceito de homem do mundo, um indivíduo que consegue alcançar uma compreensão profunda de seu próprio tempo. O escritor faz questão de destacar que esse homem do mundo não é necessariamente um artista, ele não está condicionado a uma maneira específica de expressar a sua compreensão, mas sim a uma postura de busca constante de um entendimento. Para Baudelaire, a grande característica do homem do mundo é a curiosidade. Curiosidade que ele alimenta ao caminhar pela cidade e viver entre as mais diversas pessoas. Muitas vezes, um artista que mora em um bairro ignora o que se passa do outro lado da cidade. Isso não acontece com o homem do mundo. “Ele se interessa pelo mundo inteiro; quer saber, compreender, apreciar tudo o que se passa na superfície de nosso esferoide” (BAUDELAIRE, 2010). O francês vê no homem do mundo um espírito semelhante ao de uma criança, pois ambos veem novidade em tudo. Ele, no entanto, possui também uma capacidade analítica que lhe permite ordenar a soma involuntariamente acumulada de fenômenos e experiências. O homem do mundo, para Baudelaire, é o flâneur perfeito, isto é, um observador apaixonado que ama o transitório, o movimento e o infinito, mas que sabe organizar e transmitir o conhecimento que retira daí.

É interessante perceber que essa descrição, que foi feita por Baudelaire no meio do século XIX, se adequa muito bem ao depoimento do chinês Jia Zhangke, escrito no começo do século XXI, afinal a curiosidade em conhecer as pessoas não se restringe a um único período histórico. Ao assistir ao filme *Still Life* (2006), dirigido por Jia, a imagem do menino que gostava de caminhar para contemplar a vida das pessoas na China se torna muito concreta. O longa constrói um retrato da antiga cidade de Fengjie, que foi submersa para a construção da represa de Três Gargantas no rio Yangtze. O filme se dá no momento em que a represa está sendo construída e, a partir de dois personagens principais, cujas histórias não se cruzam, o cineasta observa como a vida das pessoas comuns se altera diante dessa empreitada grandiosa que vai fazer com que uma cidade simplesmente desapareça do mapa. Cada cena carrega a dramaticidade do banal. Uma conversa sem importância entre trabalhadores de uma mina de carvão. Entre eles, Han Sanming, homem que acaba de chegar a cidade em busca da ex-mulher e da filha que ele não vê há 16 anos. A procura por um lugar para morar, por um emprego novo. O encontro com a ex-mulher que o abandonou. Encontro esse que é seco e silencioso, como acontece com dois desconhecidos, o que após mais de uma década e meia sem se ver, eles efetivamente o são. A outra protagonista é a enfermeira Shen Hong, que vai em busca do marido que saiu de casa há dois anos para trabalhar na construção da represa e parou de lhe dar notícias. O flerte sutil com o colega de trabalho do esposo, a dança fria e

desconcertada que sela, enfim, o rompimento com marido. O cineasta chinês expõe na tela a dificuldade dos seres humanos de se relacionarem entre si. Mas mostra também como continuamos a viver cotidianamente mesmo diante de grandes alterações em nossas vidas. Afinal, o mundo não desaparece quando fechamos os olhos.

Essa noção de que a curiosidade sobre a vida do homem é importante para o nosso desenvolvimento social não ficou restrita à literatura ou ao cinema, ela surge também no ponto de vista de urbanistas. O dinamarquês Gehl (2013), em seu livro *Cidade para Pessoas*, defende cidades que sejam construídas de forma a valorizar a escala humana, isto é, uma escala que respeite as proporções do nosso corpo a dê espaço para as dimensões do pequeno e do lento. Cidades construídas assim valorizam o ato de caminhar, que é fundamental para que conheçamos outras pessoas.

Caminhar é o início, o ponto de partida. O homem foi criado para caminhar e todos os eventos da vida – grandes e pequenos – ocorrem quando caminhamos entre outras pessoas. A vida em toda a sua diversidade se desdobra diante de nós quando estamos a pé. Em cidades vivas, seguras, sustentáveis e saudáveis, o pré-requisito para a existência da vida urbana é oferecer boas oportunidades de caminhar. Contudo, a perspectiva mais ampla é que uma infinidade de valiosas oportunidades sociais e recreativas apareça quando se reforça a vida a pé (GEHL, 2013, p. 19).

Existem os homens do mundo, descritos por Baudelaire, que possuem uma curiosidade tão intensa e vivaz sobre a vida das pessoas que praticam o ato de observá-las sempre. Mas quando construímos cidades que respeitam a escala humana, estamos estimulando que mesmo aqueles que não possuem essa curiosidade tão latente, tenham a oportunidade de desenvolvê-la. Cidades que reforcem a potência do encontro ajudam em uma construção social mais justa, onde o cotidiano e a matéria humana que o compõe são legitimados. Ao darmos a justa importância ao cotidiano, estamos também dando atenção à diversidade da qual ele é composto. Ao percebermos que as diferentes e diversas histórias de vida que compõem o cotidiano são igualmente importantes, estamos valorizando uma representatividade justa e igualitária em nossas produções artísticas e de conhecimento.

3.3. Todo mundo tem história para contar – uma questão de representatividade

Um fato histórico que foi amplamente naturalizado por nós é a concentração da produção de conhecimento¹² na mão de uma elite intelectual composta basicamente por homens brancos. A história, a literatura, o cinema, as leis, a filosofia, a ciência, o jornalismo e outras tantas linguagens, formas de expressão e comunicação sempre contemplaram muito

¹² Vamos pensar essa produção de forma ampla. O conhecimento produzido aqui não é apenas científico, mas também artístico, cultural, jornalístico, filosófico, religioso ou qualquer outra coisa que enriqueça o nosso saber sobre a condição humana.

bem o ponto de vista dessa elite. E, por ser sempre esse mesmo ponto de vista tão maciçamente divulgado, ele foi naturalizado, isto é, passou a ser tido como algo universal. Mas temos que lembrar que esse é um olhar restrito, ele não abarca toda as possibilidades da existência humana. Há um sociólogo amigo meu que, sabiamente, repete: o mundo tá completinho, aqui não falta nada. O olhar masculino, branco, heterossexual, pertencente a classe média alta, não consegue alcançar na íntegra a experiência desse mundo tão completo, afinal, ele é só mais um olhar dentre tantos. As classes mais baixas, as mulheres, os negros e as negras, os índios, os travestis e uma série de outras possibilidades humanas possuem vivências aos quais esse ponto de vista dominante não tem acesso.

Normalmente, nós medimos o mundo por meio de nossa própria régua. Isto é, costumamos entendê-lo a partir de nossas vivências. Em um primeiro momento, é muito normal que acreditemos que as nossas experiências bem sucedidas nos indiquem a maneira certa de agir, é comum que defendamos os nossos interesses, crenças e pontos de vista. Esse comportamento é tão natural que o ser humano começou a se organizar em grupos por meio de afinidades (sejam elas quais forem) e, no meio desse grupo, algumas pessoas são destacadas para representar e defender esse conjunto de características que o grupo tem em comum (elas podem ser territoriais, físicas, culturais, religiosas, políticas, etc). Se formos parar para pensar, a forma de composição da atual Câmara dos Deputados reflete basicamente essa ideia. Existem lá representantes de todos os estados brasileiros. O número de deputados federais eleitos é proporcional à população de cada estado. Não é difícil imaginar que se só houvesse parlamentares de Santa Catarina, esse estado seria mais beneficiado do que os outros. Afinal, os seus representantes conhecem melhor as demandas do lugar onde vivem. Por isso, é necessário garantir um percentual justo de representatividade de todos os entes da Federação.

Não é um erro balizarmos a forma como vivemos a partir da nossa própria experiência. O erro acontece quando tentamos universalizar essa experiência. Ao perceber que a experiência pessoal ou de um único grupo não abarca todas as possibilidades da existência humana, validamos também a existência do outro. A percepção do outro é o conceito de alteridade, base da Antropologia. Valorizar a experiência do outro é entender que não há um jeito único de se viver no mundo. Assim, a ideia agora não é defender o seu interesse a qualquer custo, mas sim defendê-lo até o momento em que ele fere o do outro. É importante ter esses aspectos em mente quando vamos produzir conhecimento e construir representações. Vejamos como isso se dá na produção cinematográfica contemporânea.

Pesquisa realizada pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa

(GEMAA-IESP-UERJ) analisou o perfil de gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas do cinema nacional entre os anos de 2002 e 2012. Os 20 longas-metragens de maior bilheteria em cada um desses anos, excluindo os filmes infantis e documentários, constituíram o corpus da pesquisa. Ao todo, 218 filmes foram analisados. Segundo o levantamento, houve uma predominância do homem de cor branca em todas essas funções: direção (84%), roteiro (69%) e participação no elenco principal (45%). Em contraste com isso, as mulheres negras estão totalmente ausentes nas funções de direção e roteirização, além de possuírem baixa representatividade nos elencos principais de filmes (5%). Vale a pena destacar que a pesquisa não menciona a população indígena, naquilo que tange à raça, e nem outras possibilidades de gênero.

Se formos analisar a composição da população brasileira a partir de dados do IBGE, produzidos em 2012, veremos que 51,3% dos brasileiros são do sexo feminino e 48,7% são do sexo masculino. Em relação à declaração de cor e raça 46,2% da população residente é branca, 45% é parda, 7,9% preta e 0,8% de indígenas e amarelos. Isto é, 52,9% da população é negra, conceito que soma a população parda e a preta. Não é difícil perceber a discrepância entre a composição das equipes de cinema no Brasil e a composição da população do país. Se 51,3% dos brasileiros são mulheres, por que apenas 14% dos cargos de direção de filmes são ocupados por elas? Apesar de toda a nossa diversidade, vemos que apenas uma pequena parcela da população tem participação constante na construção das narrativas cinematográficas. Ou seja, não há uma pluralidade nas construções das narrativas e representações. Disso, podemos concluir que o cinema nacional é um espaço de exclusão. E a única maneira de mudar isso é incentivando que, cada vez mais, pessoas diferentes contem a sua história. Assim como aconteceu na nossa Câmara de Deputados, as pluralidades estaduais só foram acolhidas a partir do momento em que cada estado pode estar representado nela. No cinema, acontece o mesmo. Ele só deixará de ser um espaço de exclusão quando começar a abrigar diferentes olhares.

Essa concentração da produção cinematográfica na câmera de poucos tem como consequência a legitimação prioritária de um ponto de vista que é limitado. De algum modo, isso informa que algumas histórias e narrativas são mais importantes do que outras, afinal as essas narrativas dominantes são tão reproduzidas que começamos a entender que elas são mais dignas de ocuparem as telas de cinema. Por isso, penso o quanto é importante aumentar a pluralidade de autores e de representações realizadas na produção nacional. Um ótimo exemplo de diversidade no cinema brasileiro é o filme *Que horas ela volta* (2015), de Anna Muylaert. O longa conta a história de Val, uma pernambucana que deixa a cidade natal e sua

filha para tentar a vida em São Paulo como empregada doméstica. Anos depois, a filha Jéssica resolve morar na capital paulista para tentar o vestibular. Jéssica, no entanto, apresenta um comportamento muito diferente daquele que se é esperado da filha de uma empregada doméstica, surpreendendo a mãe e os seus patrões. O filme, além de receber vários prêmios em festivais internacionais de extrema relevância, foi a obra indicada pelo país para representá-lo no Oscar, mas não foi selecionada para o festival. Apesar de não ter entrado na competição norte-americana, esse fato é muito importante em termos de representatividade. Afinal, ele mostra que a história de uma empregada doméstica e sua filha também é digna de virar tema de filme e ainda mais, é uma história tão legítima quanto a das grandes guerras, de reis ou de personalidades famosas, temáticas que são muito comuns nos filmes que concorrem ao Oscar. O olhar para o cotidiano é tão relevante para entender o mundo quanto o olhar para os grandes fatos históricos.

3.4. Sobre memória: é preciso lembrar para não esquecer

Como bem lembrou o cineasta Jia, é preciso também “preservar a memória das coisas”, pois é ela que mantém a dimensão humana das respostas que criamos para lidar com o mundo em que vivemos. É ela que nos lembra da onde viemos, que evita a naturalização de situações perenes, que diminui a chance de se repetir os mesmos erros, que nos permite estar atentos ao nosso cotidiano. É por meio do registro que nós conseguimos acumular conhecimento. Por isso, a invenção da escrita foi tão importante para a história da humanidade. Pois, a partir disso, o conhecimento, que antes era transmitido prioritariamente pela tradição oral, pode ser armazenado, durando mais tempo e atingindo mais gente. Outro fato importante foi a invenção da prensa móvel de Gutenberg, no século XV. Além da facilidade em armazenar o conhecimento, a prensa o tornou muito mais acessível. Aliás, podemos dizer que foi a partir dela que se tornou possível o fenômeno da comunicação em massa. Talvez, estejamos vivendo uma situação parecida hoje, em relação à produção de imagens. O avanço das tecnologias digitais permite que uma grande parte da população produza e consuma imagens e produtos audiovisuais a qualquer momento. Apesar de já percebermos fortes mudanças no modo de vida das pessoas por conta desse fenômeno, não sabemos ainda onde isso vai chegar.

Assim, podemos dizer que registro e difusão de conhecimento não são o problema da nossa época. Talvez, o nosso desafio seja justamente ter que lidar com o excesso de informação que nos chega. Filtrar o que é verdadeiro e o que é mentiroso, o que é uma informação produzida de forma responsável o que não é, o que é útil, quais são as

informações a que devemos dar prioridade, além de outras tantas categorias que criamos para essa filtragem. É realmente difícil conseguir selecionar aquilo que realmente nos traz uma informação importante sobre o mundo em que vivemos. A perspectiva histórica é um instrumento que pode nos ajudar durante essa seleção, pois ela nos dá uma noção de como o fenômeno que queremos observar tem se comportado no decorrer do tempo, nos faz entender o que foi preciso acontecer para ele chegar ao estágio atual, nos permite identificar melhor as contradições existentes nesse processo e, talvez, até fazer previsões a curto prazo de como ele irá se comportar a partir de agora.

Peões (2004), o documentário de Eduardo Coutinho, é um exemplo de uma boa costura temporal entre a memória, a situação atual e até um futuro recente. Nesse filme, Coutinho anda pela região do ABC Paulista mostrando fotografias e vídeos de acervo de trabalhadores que participaram das grandes greves nos anos 80 para conseguir localizar personagens que participaram ativamente desse episódio histórico. Ao reencontrá-los, o cineasta conversa sobre o passado e sobre o presente, busca saber como foi a greve, a participação do entrevistado nesse movimento, sua proximidade com Luís Inácio Lula da Silva, mas também como estava a vida no momento em que o filme era gravado, quais consequências aquele movimento grevista gerou em sua rotina e nas suas condições de trabalho. Pergunta ainda sobre o futuro, já que Lula está prestes a ganhar sua primeira eleição presidencial, em 2002, quando parte das gravações foram realizadas. Quais seriam as expectativas daquelas pessoas com a tão aguardada chegada do “companheiro Lula” ao cargo de líder do executivo brasileiro? Com isso, ele consegue construir um panorama interessante da situação de seus entrevistados. Situa-os em acontecimentos históricos importantes para o país, mostra como essa participação mudou suas vidas na época e como isso reverberou no presente. Ao expor suas expectativas e desejos, Coutinho vai além, pois conecta a luta passada com a possível atuação de Lula em um primeiro mandato como presidente do país.

O filme *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho, também faz um elogio à preservação da memória. A viúva Clara, interpretada pela atriz Sônia Braga, compra briga com uma grande construtora para manter o apartamento em que viveu a maior parte da vida. Ela é a única moradora que resiste no lugar, atrapalhando a construção do novo empreendimento imobiliário. Suas memórias e tudo aquilo que se tornou a partir delas, são retratadas por meio do cotidiano da mulher de pouco mais de 60 anos, mãe de três filhos, que superou um câncer de mama e hoje vive sozinha nesse mesmo prédio em Boa Viagem, um bairro de Recife. O filme faz as lembranças de Clara caminharem junto com as mudanças que ocorreram no próprio país entre a década de 80 e os anos atuais. Transformações sociais como

a liberdade sexual, o feminismo, a discussão sobre as empregadas domésticas, os avanços tecnológicos que substituem os álbuns pelos *smartphones*, são sutilmente inseridos no dia a dia da protagonista e contrastados com as suas lembranças de vida naquele mesmo prédio. O alegórico final, em que a protagonista descobre a tentativa da empresa de destruir o prédio ao colocar cupim de demolição nos apartamentos vazios, sugere a que a batalha pela preservação da memória de Clara foi vencida. Ao valorizar o banal, o diretor consegue criar um retrato sincero (em suas ações e contradições) de uma mulher de classe média alta, mas também consegue evidenciar a memória de um processo de mudança social em um país.

Assim, o fundamental não está necessariamente na capacidade de registrar o acontecimento, pois, como já dissemos, fazemos isso com grande facilidade, mas sim na capacidade de se refletir sobre a informação ou memória que chega até nós. É a proposta de Hannah Arendt no prólogo do livro *A Condição Humana* (1999): “O que proponho, portanto, é muito simples: trata-se apenas de refletir sobre o que estamos fazendo”. Discordo de Arendt apenas quando ela diz que refletir é um ato simples. A própria história da humanidade vem mostrando o quanto é difícil manter o questionamento constante sobre aquilo que fazemos e construímos. É muito mais fácil nos deixarmos levar pela ausência de reflexividade do cotidiano, pois essa característica o constitui. Entrar nesse piloto automático não impede que a vida aconteça, na verdade, muitas vezes, esse modo facilita a execução das nossas atividades práticas e rotineiras. Mas permanecer apenas no piloto automático faz com que deixemos escapar a dimensão humana das coisas. E a História está aqui para nos lembrar dos grandes desastres que aconteceram quando deixamos a dimensão humana dos fatos de lado.

3.5. Empatia: a expansão dos mundos particulares

Em sua dedicatória, Jia (*apud* MOURÃO e LABAKI, 2014) nos lembra que o nosso mundo é povoado por pouquíssimas pessoas. Por mais numerosos que sejam os seus seguidores nas redes sociais, é inegável que, se pararmos para pensar, veremos que não é tanta gente que realmente faz parte de nossa vida cotidiana: alguns parentes, amigos, um companheiro, profissionais com quem trabalhamos diariamente. Durante essa trajetória, algumas vezes, tropeçamos em algumas pessoas marcantes que não ficam por muito tempo, como um professor importante, um amigo que se conhece durante uma viagem, um amor de carnaval. Se refletirmos mais um pouco, notaremos também que a maior parte dessas pessoas possui muitas afinidades conosco e participa de círculos sociais semelhantes.

E se você parar de pensar em pessoas e começar a pensar em termos de lugares. Por mais que você já tenha viajado, quantos lugares você conhece a fundo? A sua cidade? Pense

no seu cotidiano. Será que você não frequenta sempre os mesmos locais? Quantas vezes você já foi naquele bairro que fica no outro extremo da sua cidade? Você costuma fazer caminhos diferentes? Andar a pé? Caminhar sem ter planejado onde vai chegar? Você desvia suas rotas? Caso você goste muito de viajar, em quantos países você realmente foi além dos tradicionais pontos turísticos? Você conheceu a rotina de algum morador desse lugar desconhecido? Como podemos ver, o nosso mundo pessoal é mais estreito do que imaginamos. Por conta disso, se não fizermos um esforço real, teremos contato com uma parcela muito pequena da diversidade que existe no mundo. A maneira encontrada por Jia para alargar o seu universo pessoal foi fazer documentários, que, por consequência, também alargam o universo de seus espectadores.

O cinema é uma das muitas ferramentas que temos para expandir a nossa realidade. Tanto o documentário quanto a ficção são capazes de nos mostrar, por meio de um ponto de vista específico (é preciso lembrar que os diretores são os responsáveis pela construção das representações que são vistas nos filmes), possibilidades da existência humana com a qual não temos contato. Ao ler essa frase, é normal que pensemos em documentários sobre povos e lugares exóticos. Estas são algumas das possibilidades, mas também podemos lembrar dos filmes que tratam de assuntos mais próximos e cotidianos. Aposto que você se surpreendeu e se comoveu com a diversidade das pessoas que foram entrevistadas por Eduardo Coutinho no documentário *Edifício Master* (2002). Em um único prédio de Copacabana, no Rio de Janeiro, encontramos desde um ex-jogador de futebol, um senhor que já cantou com o Frank Sinatra, um casal de terceira idade que se conheceu por meio de uma agência de encontros e uma prostituta que foi mãe precocemente. Apesar de todos eles terem como característica comum o fato de pertencerem à classe média carioca, possuem histórias de vida muito diferentes.

Outro bom exemplo, é o documentário *Nelson Cavaquinho* (1969), de Leon Hirszman. O singelo curta traz uma amostra do cotidiano do sambista no bairro de Madureira, também no Rio de Janeiro. A simplicidade com que Cavaquinho vive talvez se contraponha ao ideal que os apreciadores de sua música criam em suas imaginações. A casa de poucos cômodos e quase nenhuma mobília que está sempre aberta, os bares populares que frequenta, a forma carinhosamente rude com que ele interage com as pessoas, a família numerosa e pobre, mostram uma vida bem diferente daquela que uma parte do seu público leva. Os filmes ficcionais também podem nos levar a conhecer experiências novas. Você já pensou como é a vida de uma jovem e bela prostituta de luxo japonesa? Sabe quais são os seus dilemas? Já imaginou que ela pode estar com vontade de largar essa profissão, mas que sofre muita pressão dos clientes poderosos que optam por ela? E o que faz com que um respeitado

professor japonês, que teria idade para ser o avô da jovem, procure os seus serviços? Esse é o tipo de questão que permeia o longa *Um alguém apaixonado*, de Abbas Kiarostami. A intimidade com que Kiarostami aborda a história nos faz questionar se ele não conheceu alguém que tenha vivido essa experiência. No mínimo, imaginamos que ele tenha feito uma boa pesquisa. *Um alguém apaixonado* é uma ficção realista que traz um olhar sobre o cotidiano, porém revela uma faceta dele que a sociedade costuma fingir que não vê, já que a prostituição é um assunto estigmatizado. Nesses três casos, o espectador teve acesso a realidades que nem sempre lhe são acessíveis. O leque de possibilidades humanas que ele conhecia se ampliou.

Em todos os filmes citados, os personagens são apresentados dentro de suas complexidades e contradições. Durante o depoimento de cerca de 8 minutos da personagem Alessandra para Coutinho em *Edifício Master*, a jovem fala sobre a infância difícil devido ao pai repressor, a gravidez precoce, a entrada para a prostituição, a felicidade com o primeiro pagamento que foi gasto integralmente com a filha no MacDonald's. Ela nos mostra o grande amor que tem pela filha e tudo o que pretende fazer para que ela tenha uma vida mais fácil do que a dela. Alessandra fala sobre como é difícil ser prostituta, mas também adianta que não sente nenhuma vergonha de trabalhar com isso. Tanto é que não esconde nem da família nem dos vizinhos a maneira como ganha dinheiro. Fala sobre o sonho de ter uma vida melhor em que possa acordar tarde e passar o dia brincando com sua menina. Conta também que adora mentir, mas que nessa entrevista, ela só falou a verdade. O depoimento de Alessandra é tão sincero e espontâneo que é difícil não se comover. O que vemos ali é uma pessoa comum, cheia de traumas, medos, alegrias e desejos. Assim como qualquer um de nós. O respeito com que Eduardo Coutinho constrói a representação da jovem a afasta dos personagens planos que normalmente aparecem em novelas ou em filmes mais comerciais, isto é, personagens que possuem uma definição de caráter única e constante, sobre os quais imediatamente criamos um juízo de valor maniqueísta. Ou ele é bom ou ele é mal, e assim permanece até o final. Em seu curto relato, Alessandra nos causa pena, nos faz rir, chorar, ficar desconfiados e lhe admirar. É impossível dizer se ela é boa ou ruim, mas saímos do filme aceitando a existência de uma pessoa como ela no mundo.

Esse sentimento de aceitação provém de um processo de identificação que temos para com o outro, de algum modo nos colocamos no lugar dele para entender o seu sentimento. O nome disso é empatia. O crítico inglês James Wood, em seu livro *Como funciona a ficção* (2011), defende que o desenvolvimento da empatia nos seres humanos é uma das funções da literatura, principalmente do romance realista, movimento literário o qual ele analisa. Para ele,

a única maneira de entendermos bem as pessoas é nos colocando no lugar delas. E os romancistas fazem isso muito bem. Wood crê ainda que a arte é a invenção humana que chega a construir representações mais próximas daquelas que encontramos na realidade e que, por isso, ela é também um meio de aumentar a experiência e ampliar nosso contato com os outros para além de nosso destino pessoal. Como já pudemos ver, o cinema cumpre essa função. Um filme bem realizado nos apresenta formas de vida diferentes, expandindo a nossa vivência e a nossa capacidade de empatia. Mais do que isso, ele permite que percebamos a complexidade do outro. Ao nos identificarmos com esse outro, nos comovemos com o que existe de semelhante e aceitamos o que há de diferente. Essa capacidade de aceitação não vem só da quantidade de conhecimento novo que adquirimos. Se fosse assim, um grande catálogo de tipos humanos resolveria o problema. A mudança maior acontece porque passamos a perceber as coisas de um modo diferente. Quanto maior é a nossa capacidade de empatia, maior também é a nossa capacidade de compreender o mundo em que vivemos.

4. Entre quatro paredes: o amor no cinema

4.1. Quem inventou o amor?

Histórias de amor são muito comuns no cinema de ficção. Cerca de 80% dos filmes do cinema hollywoodiano clássico, produzidos entre 1917 e 1960, possuem uma linha narrativa amorosa e a maior parte deles traz a representação do amor romântico, isto é, o conflito dos protagonistas gira em torno da superação de obstáculos para ficar junto do ser amado (BARBOSA, 2011, *apud* COLMENERO, 2013). A experiência empírica de quem vai ao cinema ainda confirma que a maior parte dos filmes de ficção trazem a temática do relacionamento amoroso de alguma forma em seu enredo, incluindo nesse palpite, a produção nacional. Não podemos dizer o mesmo sobre o documentário. Ao pesquisar a história do documentário brasileiro, aproveitando o breve panorama que já foi realizado nesse estudo, podemos perceber que a quantidade de filmes que trazem algum tipo de representação de histórias de amor é inexpressiva. Como o cinema documental sempre foi fortemente associado a um caráter de autenticidade, ele se ocupou de temas que eram caros a áreas como a ciência e o jornalismo, e as relações amorosas não fazem parte desse rol. A maior parte dos documentários gira entorno de temáticas sociais, políticas e etnográficas.

Como já vimos, os modos e as temáticas de representação de mundo que escolhemos têm muito a ver com a época em que se vive. Os temas subjetivos, relacionados a construção de identidade e intimidade começaram a fazer parte do universo do documentário a partir da década de 80. Pois, nesse momento, a sociedade já era palco da discussão desses conceitos em outros âmbitos, como o das ciências sociais. A valorização política e social desses conceitos fez com que eles adentrassem também o cinema documental. No Brasil, esses temas chegaram um pouco depois e estão bem entrelaçados à linguagem híbrida que é estudada nessa pesquisa. É a partir dos anos 2000, que começamos a ver a subjetividade, a intimidade e as relações amorosas na produção documental. Para analisarmos os filmes propostos por essa investigação, é preciso entender como o amor é representado no cinema e como ele sempre esteve mais presente nos filmes de ficção. Já sabemos que um grande percentual desses filmes, principalmente aqueles produzidos por Hollywood, trazem a representação do amor romântico. Mas o que vem a ser isso?

Primeiro, vamos entender o tipo de narrativa que é, predominantemente, produzida em Hollywood – a chamada narrativa clássica. Ela é uma espécie de fórmula para estruturação de histórias que possui etapas bem definidas, isto é, início, meio e fim são bem fáceis de

identificar. Não são apenas os enredos que são bem definidos, os personagens também são construídos a partir dessa característica e estão sempre empenhados em resolver um problema evidente ou a alcançar objetivos específicos. Nessa busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou circunstâncias externas. Ao final, o desfecho dessa busca deve ser muito claro, com a consecução ou não consecução dos objetivos iniciais (BARBOSA, 2009, p. 43). As ações da narrativa clássica possuem sempre uma relação de causa e efeito, fazendo com que uma cena, necessariamente, leve a outra de forma fluida e sem lacunas. A montagem clássica opta pelos cortes invisíveis que fazem com que os espectadores esqueçam que estão vendo um filme. A metalinguagem raramente acontece. Assim, a narrativa clássica é considerada onisciente, pois ela sabe tudo sobre os personagens e quase nunca se dirige ao público. (COLMENERO, 2013, p.31) Vale destacar que a narrativa clássica não é utilizada apenas nos filmes de amor, mas em todos os gêneros.

Dentro dessa estrutura clássica, o tipo de amor mais representado nas produções hollywoodianas é o amor romântico. A invenção do amor romântico tem raiz no Romantismo, movimento artístico, cultural e filosófico que se desenvolveu na Europa – especialmente na França, Inglaterra e Alemanha – nos séculos XVIII e XIX. Esse movimento se deu na literatura, nas belas artes (pintura, escultura), na música e foi fruto de uma série de transformações econômicas, políticas e culturais que acompanharam a ascensão do modo de vida burguês. Esse movimento, no entanto, deixou influências importantes na cultura ocidental, que vão para além de suas expressões artísticas. A valorização da subjetividade, do sentimento como motor para a ação interior do sujeito, da ambiguidade, do contraste entre estados opostos e do hábito de se refletir sobre essas constantes ambivalências, surgiu nesse momento histórico e nos acompanha, com as devidas alterações ocasionadas pelo passar do tempo, até hoje. (NUNES, 1978, *apud* BARBOSA, 2009)

Quando pensamos na construção do ideário amoroso, percebemos que a herança deixada pelo romantismo se afasta do racionalismo e se aproxima do escapismo, da ilusão e do sentimento idealizado. Pela primeira vez, o indivíduo pode dar vazão à emoção e sobrepor a vida sentimental aos desígnios práticos, políticos e econômicos da vida. Viver o sentimento pelo sentimento. Permitir que o encantamento se desvie da razão, da rotina pragmática. Com a valorização da subjetividade, uma atitude reflexiva sobre as emoções e sentimentos também passou a ser aceita e praticada. Como lembra Giddens (1993), o amor romântico presume um certo grau de autoquestionamento nesse âmbito do próprio sentimento amoroso. A valorização da intimidade e a ideia de um relacionamento para o resto da vida fazem com que o indivíduo se pergunte como se sente em relação ao outro e como o outro se sente em relação a ele. É

importante lembrar que essas características são muito baseadas nas representações construídas prioritariamente pela literatura, a partir do século XVIII, e que esse ideário amoroso foi se alterando ao longo do tempo. É preciso compreender esses aspectos como base para os tipos de amor que vieram a ser construídos posteriormente. Mas de toda forma é possível dizer que:

O amor passa a ser idealizado, deixa de se relacionar com uma série de contratos sociais para ser elevado a símbolo máximo de felicidade. Os ídolos são necessários, precisa-se de uma referência de força vencedora, algo que represente a superação dos problemas vulgares. Porque não idolatrar o amor, uma porta de saída do cotidiano vazio para uma vivência incrível? (COLMENERO, 2013, p. 10).

Barbosa (2009) analisou 28 filmes de amor hollywoodianos, produzidos entre 1977 e 2007, para entender como as representações desse tipo de relação são construídas. O amor romântico ainda predomina, mas aparece com algumas diferenças em relação ao que é apresentado na literatura. Segundo Barbosa, no cinema, as representações desse tipo de amor ainda são construídas em cima de dicotomias, assim como acontecia na literatura. Sentimentos são colocados em oposição, mas a ambiguidade existente entre eles é suavizada nas produções audiovisuais. O primeiro equilíbrio a ser derrubado é o do desfecho das histórias. Em Hollywood, a balança pende para a felicidade de romances bem-sucedidos. A tensão existe, mas o sentimento idealizado, quase onipotente, vence a maior parte dos obstáculos para se realizar. A dicotomia liberdade x aprisionamento, tão refletida na literatura, é praticamente inexistente no cinema hollywoodiano. As barreiras intransponíveis se dão quando o casal possui diferenças sociais ou rompem regras da família e da moralidade divina. Mas os amantes sempre estão entregues ao amor, sem dúvidas ou indagações.

No amor romântico cinematográfico, a sexualidade não é mais um tabu, como foi na literatura dos séculos XVIII e XIX. Para se adaptar a uma sociedade pós-revolução sexual, o cinema hollywoodiano apimentou as representações de relações amorosas, principalmente quando os filmes se passam no nosso presente histórico. As cenas de sexo existem, mas são romantizadas pelo uso de aspectos técnicos, como a luz e a trilha sonora. Quando o filme acontece em uma época passada, a pesquisadora nota uma retração da sexualidade. Outra característica dos filmes de amor que se desenrolam no presente histórico é a cotidianização do fantástico por meio do sentimento amoroso. Esse tipo de recurso aproxima o espectador da possibilidade de encontrar o mágico no dia a dia, permite que o irreal permeie a realidade, o cotidiano. O amor romântico, representado nessa produção, traz sempre algo de inexplicável, é como um feitiço que foge da racionalidade. Em Hollywood, toda essa magia se concretiza com o final feliz. O amor é a salvação para a monotonia da vida normal. Disso, deriva outra

importante característica da representação do amor romântico hollywoodiano: normalmente, o intervalo de tempo entre o início do sentimento e o enlace do casal é muito rápido. Não há espaço para a construção de uma intimidade profunda e cotidiana. A rotina aparece, na maior parte das vezes, de forma mágica, confirmando o caráter idealizado do sentimento representado.

Assim como acontecia na literatura, os amantes ainda refletem e conversam sobre o sentimento que compartilham. Em alguns dos filmes, há diálogos que vão um pouco mais além, abordando relacionamentos antigos, sexo, a vontade de ter filhos e uma série de outros assuntos que envolvem uma certa construção de intimidade. Outro assunto sobre o qual fala-se muito é sobre a sua própria paixão. As declarações de amor são constantes na produção analisada. Barbosa enxerga nessa atitude um traço egoísta: o amante que ama o próprio sentimento. Esse sentimento tão especial, no entanto, não se desenvolve por qualquer um. O autocontrole dos prazeres em nome de um amor maior é praticado nessa produção cinematográfica, mas é suavizado para se adaptar às práticas sociais contemporâneas. Não é preciso, por exemplo, deixar de ter relações superficiais com outras pessoas enquanto espera-se o verdadeiro amor. Mas este acontece apenas uma vez. E somente ele é capaz de salvar o amante de um mundo de solidão, desajuste e desamor. Assim, podemos concluir que:

O amor romântico (no cinema) é heteronormativo, monogâmico, não permite a infidelidade, exige o compromisso com a instituição do casamento e com a formação da família. Mas ao mesmo tempo, e diferentemente da salvação religiosa, o *happy end*, no filme de amor, promete uma felicidade terrena e eterna. A salvação que garante a paz eterna é aqui, no dia a dia, na felicidade contínua e absoluta que não permite intervalos” (BARBOSA, 2011, p. 110).

4.2. Quando eu chego em casa - amor no cotidiano

Boa parte das características que definem o que chamamos de amor romântico ainda conduz as nossas expectativas e os nossos comportamentos sociais quando vamos nos relacionar. Esse ideário amoroso é uma base de referência, mas o passar do tempo provoca muitas mudanças nas nossas práticas sociais. Como pudemos perceber, a produção cinematográfica hollywoodiana já construiu um amor romântico diferente daquele que a literatura dos séculos XVIII e XIX haviam delineado. A medida que a sociedade muda, as representações que ela faz do mundo se modificam também. Assim, é possível encontrar filmes que trazem uma representação de amor diferente daquela que predomina em Hollywood. Colmenero (2013) se dedica a analisar o amor naquilo que chama de cinema moderno. Para ela, a ruptura do cinema clássico para o cinema moderno pode ser marcada por obras como *Uma mulher é uma mulher* (1961), de Jean-Luc Godard, que constitui o corpus de

seu estudo. Colmenero (2013) analisa ainda outros três filmes contemporâneos que retratam relações amorosas: *Os sonhadores* (2003), de Bernardo Bertolucci; *A bela Junie* (2008), de Christophe Honoré; e *Um lugar qualquer* (2010), de Sofia Coppola.

Uma diferença marcante entre o cinema clássico e o cinema moderno é o abandono da narrativa clássica, a estrutura de narração que predomina na indústria cinematográfica norte-americana. Com isso, cria-se uma forma bem diferente de se contar histórias. A narrativa torna-se mais frouxa, ambígua e lacunar. Os filmes já não possuem início, meio e fim bem marcados. Assim como os personagens não possuem objetivos tão claros. Eles são mais hesitantes, menos afeitos à ação e mais adeptos da reflexão, das sensações. Assim, nem sempre há um conflito a ser resolvido. Com isso, ações cotidianas e prosaicas ganham mais espaço no desenvolvimento das tramas. Os personagens, que antes possuíam uma personalidade linear e plana, tornam-se mais complexos e não podem ser tão facilmente classificados em bons ou maus, mocinhos e vilões, pois são contraditórios.

Os desfechos lacunares, presentes na produção moderna, trazem a sensação de que o filme não teve um fim, diferentemente do que acontece na narrativa clássica, em que o conflito do personagem tem sempre um desfecho bem definido, com o conflito resolvido ou não. Lembrando que, na maior parte das vezes em que o herói clássico não resolve o seu conflito, trata-se de algum tipo de punição. No caso específico das histórias de amor, como já foi dito anteriormente, quando os heróis não resolvem seus conflitos, é porque estamos falando de romances que são socialmente inviáveis, isto é, que os personagens pertencem a classes sociais diferentes, ou que quebram alguma lei divina, como a afronta a um casamento já estabelecido. Enquanto a narrativa clássica trabalha com uma montagem invisível, que esconde os cortes e conduz o espectador a esquecer que está vendo um filme, o cinema moderno trabalha com uma montagem explícita e fragmentar. Planos que se atritam, descontinuidades e falsos *raccords* (ligação sem continuidade entre dois planos) quebram a fluidez clássica que cria uma sequência de ações muito bem encadeadas e orgânicas. A presença de uma certa autoconsciência dos personagens também diferencia as duas construções narrativas. Os personagens clássicos focam-se apenas no desenvolvimento de sua trama e resolução do conflito, e dificilmente encontram situações que lhes imponha um limite ou que vença a sua determinação e confiança. Esses personagens nunca percebem que fazem parte de uma história ficcional e não se dirigem aos espectadores. Enquanto isso, os personagens modernos conhecem suas limitações e sabem que não serão capazes de lidar com qualquer situação que apareça. Muitas vezes, eles possuem a perfeita noção que fazem parte de um filme. Não raro, fazem questão de recordar o espectador disso também. Como

exemplo, é só lembrar das inúmeras vezes que o diretor Woody Allen, quando atua em seus filmes, para a ação do personagem para falar diretamente com o espectador.

Essa nova maneira de se contar histórias cria também diferentes formas de representações das relações amorosas. Segundo Colmenero (2013), o cotidiano e o banal são valorizados no cinema moderno. E a faceta mágica do amor não precisa romper com esses dois elementos, assim como faz no cinema clássico, para acontecer. O espaço da intimidade entra em cena. Conversas privadas, atos comuns, um escovar de dentes compartilhado, um café da manhã de um dia qualquer, fazem parte da representação amorosa construída por essa produção cinematográfica. As ações dos personagens não precisam ser sempre marcantes ou contribuírem constantemente para a resolução de um conflito. Muitas vezes, são ações que não levam a lugar nenhum. Apenas são. Transmitem alguma sensação ou registram um instante que não precisa ter uma motivação para existir. Um elemento mágico ou surreal pode acontecer em meio a essa rotina, para valorizá-la, mostrar que no banal também há espaço para que o aspecto mágico do amor nasça.

O agir de forma objetiva, as certezas consistentes, aspectos tão presentes na narrativa clássica, são substituídos pela ambiguidade e pela dúvida. O herói e a mocinha do amor romântico dão lugar a protagonistas muito menos resolutos. Para eles, não há a certeza de que o encontro amoroso será a grande chave para um futuro feliz e bem-sucedido. Colmenero (2013) afirma que após a Segunda Guerra Mundial, uma visão de mundo menos otimista tomou conta do Ocidente, e isso afetou a percepção da jornada do herói, a forma clássica de construção de personagens. A consciência da impotência diante de certas situações abala, de alguma maneira, a ideia de que o herói, mediante o uso da força física ou da força de vontade, sempre resolverá o seu conflito. O entendimento de que o homem é apenas mais um elemento no mundo, e não o dono dele, ganha espaço nas representações cinematográficas.

Tudo isso, no entanto, não quer dizer que o sentimento amoroso tenha se tornado desimportante, ele ainda é um dos aspectos mais valiosos na vida de um indivíduo. Ainda é por meio dele que as pessoas poderão viver experiências novas e construtivas, sejam elas bem-sucedidas ou não. O amor permanece como uma maneira de se atingir os elementos mágicos da vida. Mas, agora, o cinema moderno propõe um amor mais questionador e mais sombrio. O amor não está mais associado à ideia de perfeição, não há mais como prever que ele será algo bom, verdadeiro ou eterno. O antigo questionamento entre o sentimento intenso por alguém e a sensação de aprisionamento, tão presente no amor romântico literário, retorna no cinema moderno. O escapismo romântico é substituído por uma “fuga ao delírio amoroso em função da autonomia da vida ética” (COLMENERO, 2013, p. 65). Isto é, o amor aqui não

é a solução para todos os problemas do personagem e, muitas vezes, um amor muito difícil é abandonado em prol de um processo de amadurecimento solitário. A fusão dos amantes não é um desejo por parte dos personagens do cinema moderno. A felicidade não é mais tida como uma busca existencial e os *happy end* deixam de ser predominantes. Assim, o amor que leva ao final feliz não é mais a solução para a vida dos amantes. No cinema moderno, o amor se torna um processo de aprendizado.

4.3. Cinema de intimidade

Agora, vamos pensar nas representações do sentimento amoroso no cinema brasileiro contemporâneo, focando ainda no gênero da ficção. A pesquisadora Lina Távora propõe, em sua dissertação *Cinema de Intimidade – proposta de gênero para o novo cinema brasileiro* (2010), uma análise de filmes de amor brasileiros realizados na época posterior à Retomada do cinema nacional¹³, que é chamada por ela de o Novo Cinema Brasileiro. Esse período inicia em 2003 e possui dois marcos, o início do governo de Luís Inácio Lula da Silva e o lançamento do filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, que obteve um grande alcance de público (mais de 3,3 milhões de espectadores) e que trouxe uma série de inovações estéticas e temáticas para a produção nacional. O sertão, que já era um tema amplamente retratado durante a Retomada, e a favela são os temas predominantes dessa produção, mas Távora defende que a representação das relações amorosas também ocupa um espaço interessante nos filmes produzidos a partir de 2003.

A produção que procura retratar relações amorosas e de intimidade desse período pode ser classificada em duas categorias principais: a comédia romântica e de costumes e o cinema de intimidade. A primeira delas é composta por filmes de grande apelo popular e que possuem pouco apreço por parte dos críticos. São obras que tratam o amor de forma leve e cotidiana, que apostam mais diretamente nos relacionamentos amorosos contemporâneos, ambientados na zona urbana, e que trazem personagens da classe média brasileira. Os personagens costumam ser agradáveis, com alguns traços de modernidade e de um pensamento mais

¹³ Segundo Távora, o Cinema da Retomada inicia em meados da década de 90, no período pós-Collor, e termina em 2002. O governo de Fernando Collor (90-92), o primeiro presidente eleito democraticamente no país depois de 21 anos de ditadura militar, extinguiu instituições como a Embrafilme, o Conselho Nacional de Cinema (Concine) e a Fundação do Cinema Brasileiro, provocando uma grande crise na produção cinematográfica nacional. A realização de longas se reduziu drasticamente e os curtas-metragens foram os responsáveis por manter a produção brasileira viva durante essa época. A Retomada é justamente o renascimento do cinema nacional, a partir de 93, já no governo de Itamar Franco, com a promulgação da Lei do Audiovisual e a criação do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro. O longa *Carlota Joaquina- a Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, se tornou o filme marco desse período, após levar mais de um milhão de espectadores aos cinemas. A reconstrução do cinema brasileiro é caracterizada pela pluralidade de temáticas representadas nos filmes.

liberal. Os seus conflitos são açucarados e se desenvolvem de forma divertida. Essa produção utiliza atores do *star system* nacional, o que contribui para o seu sucesso junto ao público. Podemos dizer que, de 2003 até 2009, 18 filmes brasileiros que se encaixam nessa categoria foram produzidos.

A segunda categoria, denominada como cinema de intimidade, é onde recai o foco da pesquisadora. Na verdade, Távora propõe que ela seja um novo gênero na cinematografia nacional, a partir da atualização do conceito elaborado pelo poeta norte-americano Nicholas Vachel Lindsay, em 1915, que pode ser considerado um dos primeiros teóricos do cinema. Para construir essa atualização, ela propõe a análise fílmica de cinco obras brasileiras ficcionais e contemporâneas, produzidas entre 2003 e 2009. São elas: *Separações* (2003), de Domingos de Oliveira; *Não por acaso* (2007), de Philippe Barcinski; *Cão sem dono* (2007), de Beto Brant e Renato Ciasca; *Nome próprio* (2008), de Murilo Salles; e *Apenas o fim* (2009), de Matheus de Souza. Essas produções não possuem um alcance de público tão amplo quanto o da comédia romântica, mas, se considerarmos o público atingido pelos cinco filmes, teremos mais de 270 mil espectadores, um número com certa expressão.

Para Távora, a principal diferença entre as duas categorias, ou entre os dois gêneros, como ela prefere, é que o filme íntimo deve, além de abordar a temática dos relacionamentos amorosos e da intimidade, ter uma estética própria que rompe com o apelo fácil e predominantemente mercadológico das comédias românticas e que problematize as questões afetivas e sexuais decorrentes desse tipo de relação. Conforme a classificação antiga, elaborada por Lindsay, o cinema de intimidade é caracterizado como arte e não como um produto comercial. Além disso, o norte-americano defende que ele é um meio de se estudar a condição humana, revelada por meio dos humores e idiossincrasias dos indivíduos, por meio de pequenos conflitos internos e existenciais. Assim, ele associa esse gênero cinematográfico ao eu-lírico da poesia, percebendo a manifestação dos personagens como a autoexpressão de suas disposições íntimas, de sua subjetividade. Em relação à forma, o cinema de intimidade caracteriza-se pela representação do espaço físico interno e pela proximidade. O lar, a casa e outros espaços de intimidade são os cenários comuns a esse tipo de cinematografia. A proximidade pode ser percebida por meio do constante uso de close-ups, que trazem o personagem para perto do espectador, de modo que a explicitação desses detalhes possa revelar suas emoções.

A atualização do gênero cinema de intimidade proposto por Távora mantém as principais características apontadas por Lindsay. A produção desse nicho cinematográfico ainda se desenrola na vida cotidiana. A valorização dos atos banais, a construção poética das

representações da prática comum dos homens funciona como tentativa de problematizar as questões íntimas e o estado emocional de seus personagens. Como, dificilmente o indivíduo vive só, procura-se representar também as relações interpessoais que acontecem nesse espaço da intimidade. Disso nasce a investigação das relações amorosas, da sexualidade e do companheirismo. Segundo a pesquisadora, questões contemporâneas que refletem novas formas de se relacionar já aparecem nessa cinematografia. Como lidar com separações, relacionamentos abertos, homossexualidade, a constante mediação da tecnologia e das redes sociais são assuntos que começam a ser abordados.

Como podemos perceber, as características apresentadas nas pesquisas de Colmenero (2013) e Távora (2010) dialogam bastante. O cinema moderno, delineado pela primeira pesquisa, constrói representações de maneira muito semelhante àquela realizada pelo dito cinema de intimidade. Trata-se, em termos gerais, de um fazer cinematográfico que foge à estrutura da narrativa clássica e que possui um viés menos mercadológico. São filmes que procuram abordar às questões relativas à intimidade e ao sentimento amoroso de forma mais reflexiva e questionadora. Como isso se dá em uma produção nacional ainda mais contemporânea? Como a linguagem híbrida pode auxiliar no processo de construção dos questionamentos? Essas são mais algumas indagações que nortearam a análise das obras propostas por essa pesquisa.

4.4. A transformação da intimidade

Antes de entender como as representações das relações amorosas são construídas no cinema nacional e contemporâneo, vejamos como a história emocional que conduz o comportamento social no ocidente tem se transformado ao longo do tempo. Para isso, vamos nos basear na obra *A transformação da intimidade – sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*, de Giddens (1993). O sociólogo britânico alça temas, antes essencialmente privados, como a emoção a sexualidade e a intimidade ao patamar de questões de política de vida, apresentando o potencial revolucionário que eles possuem.

A intimidade implica uma total democratização do domínio interpessoal, de uma maneira plenamente compatível com a democracia na esfera pública. Há também implicações adicionais. A transformação da intimidade poderia ser uma influência subversiva sobre as instituições modernas como um todo. Um mundo social em que a realização emocional substituisse a maximização do crescimento econômico seria muito diferente daquele que conhecemos hoje. As mudanças que atualmente afetam a sexualidade são, na verdade, revolucionárias e muito profundas (GIDDENS, 1993, p.11).

Como seria o mundo se as relações interpessoais fossem tão (ou mais) valorizadas do

que os aspectos econômicos da vida? É uma situação difícil de imaginar, tão distantes que estamos desse equilíbrio na balança. Mas Giddens (1993) acredita, e eu concordo, que se as relações interpessoais forem construídas de forma mais igualitárias, isso se refletirá em todos os níveis da sociedade, criando a possibilidade de se construir uma democracia realmente justa, baseada em uma constante negociação de interesses entre iguais.

Ao andar em uma grande cidade brasileira, você poderá dar de cara com um “Mais amor, por favor” ou um “Amor é importante, porra” pixados em um muro ao lado de frases engajadas, grafites e protestos. Conversará com meninas que não querem casar e nem ter filhos. Cruzará com casais de pessoas do mesmo sexo. Terá que dividir o ônibus com rapazes barbudos que usam saias e retocam o impecável batom vermelho. Um desses caras travestidos pode ser um grande cartunista que publica tirinhas nos maiores jornais impressos do país. À noite, em uma festa, você poderá ser abordado por três pessoas que vivem um relacionamento poliamoroso. E caso deseje, poderá ficar com eles, mas também poderá ir embora com uma quarta pessoa que ainda não apareceu na história, sem ser condenado por isso. Há pouco mais de 20 anos atrás, no momento em que Giddens escreveu seu livro, a maior parte das atitudes citadas eram completamente invisibilizadas, realizadas de maneira muito clandestina em nossa sociedade.

Na época em que eu era repórter, há cerca de seis anos, fiz uma matéria sobre o número de direitos civis a menos que um homossexual tinha em relação a um heterossexual (eram cerca de 70 direitos a menos, muitos deles relacionados a impossibilidade de realizar a união civil). Um dos personagens que entrevistei, um homem bem sucedido de 40 e tantos anos que já vivia há quase duas décadas com seu companheiro, me confessou que ainda não conseguia ficar à vontade com seu parceiro em espaços públicos. Mas ele possuía enorme admiração pela geração mais jovem que saía de mãos dadas pelas ruas sem receio. Isso porque, quando percebeu e assumiu a sua orientação sexual, ela ainda era um comportamento muito pouco aceito socialmente. E é difícil se dissociar desse estigma. O documentário curta-metragem *Bailão* (2009), de Marcelo Caetano, dá uma ideia de como isso acontecia. O filme traz depoimentos de homens sexagenários que precisaram aprender a cultivar o seu desejo e viver seus relacionamentos na marginalidade, apenas porque eram homossexuais. A descoberta e a aceitação da sexualidade eram processos que se desenrolavam à sombra, entre a culpa e o medo de ser pego fazendo algo que era considerado imoral e criminoso.

Atualmente, essas discussões e atitudes começam a tomar conta dos espaços públicos e visíveis (porque também existem os espaços públicos invisíveis como os cinemas *underground* onde um dos personagens de *Bailão* teve a sua primeira experiência de interesse

homossexual). E pode-se dizer que esse foi o primeiro passo para chegarmos ao atual cenário: o tema da intimidade, dos relacionamentos amorosos e da sexualidade deixar de ser tratado apenas nos espaços privados. Ao vir para as ruas, a temática começa a disputar um espaço com outros assuntos considerados “mais sérios”, como os econômicos, políticos e sociais. Começa a delinear-se a ideia de que as emoções também são uma prática política com potencial para gerar uma grande transformação na sociedade. Giddens (1993) destaca o papel essencial das mulheres nesse momento.

Historicamente relegadas aos espaços privados, coube às mulheres o cuidado com os aspectos emocionais e cotidianos da família e do casal. Aos homens ficaram reservados os aspectos racionais e públicos da vida. A partir dessa divisão social de papéis, as mulheres não só se debruçaram sobre os aspectos emocionais como desenvolveram uma maior capacidade reflexiva sobre eles. De maneira geral, podemos dizer que o sexo feminino tem maior consciência de suas emoções devido a essas circunstâncias históricas. Todo esse processo, no entanto, não foi pacífico. Houve uma violenta construção social para que homens e mulheres se mantivessem exercendo esses papéis. Era preciso utilizar a violência para que as mulheres se restringisse aos espaços privados e entendessem que o manejo das emoções e do cotidiano era algo desimportante. Ao mesmo tempo, era exigido do homem violência e frieza de emoções para que ele se sustentasse nos espaços públicos. As reflexões que as mulheres produziam sobre o lado emocional das relações dificilmente podiam ser compartilhados com os homens que as rodeavam, incluindo nessa lista o seu parceiro. Relações construídas de uma forma tão desigual originaram um grande abismo entre os sexos. E muitas mulheres, o lado mais reprimido nessa construção, começaram a lutar pela democratização desses papéis e espaços.

A luta feminista se iniciou no século XIX e já obteve avanços importantes. O direito ao voto foi a primeira grande conquista e também o primeiro passo para atravessar as portas da casa e começar a consolidar um espaço fora dela. Claro que as mudanças em direção a possibilidades de existência mais igualitárias são lentas e ainda estão longe de terem fim, mas hoje é comum vermos mulheres que trabalham fora, que se sustentam, que discutem e que se esforçam para estar presentes em cada vez mais espaços públicos. Tanto é que podemos ver mulheres na política, no comércio, em cargos de chefia, na agricultura, na engenharia, nos esportes, etc. Já podemos discutir a participação dos homens nos espaços domésticos e negociar a divisão dessas tarefas. É possível também dividir as responsabilidades de cuidados com os filhos, que sempre foram tão restritas às mães. Houve também conquistas em relação a uma expressão da sexualidade mais livre. As mulheres começaram a entender que também

podem fazer sexo por prazer, começaram a conhecer e a decidir sobre o seu próprio corpo. Mulheres não precisam mais de um casamento para se sentirem completas. O divórcio não é mais um tabu. Percebe-se que apenas a própria mulher pode decidir quem e quantos são os seus parceiros ou parceiras sexuais. Por mais que nada disso seja cem por cento aceito e garantido socialmente, existe a clara consciência, para uma parcela da população, de que são direitos a serem perseguidos. E a representação de muitas dessas situações acontece com frequência nos meios de comunicação, inclusive nas produções mais comerciais. A produção hollywoodiana *As Sufragistas* (2015), de Sarah Gavron, é um exemplo disso. O longa contando a história das inglesas que lutaram pelo direito ao voto feminino não choca ninguém e é exibido tranquilamente nas maiores salas comerciais do país. Quantas séries, novelas, propagandas e filmes já não trazem a representação de uma mulher independente e dona de si?

Outras lutas relacionadas a questões de sexualidade e intimidade surgiram: os direitos LGBTTTs (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Trangêneros), novas questões feministas, diferentes formações de família e, mais recentemente, a desconstrução de gênero e das relações amorosas, em detrimento do binarismo proposto pelas divisões em homem/mulher e pelo relacionamento heteronormativo. Essas novas pautas ainda são tabus, apesar de já terem se consolidado como discussões no espaço público. A produção audiovisual que representa essas pautas mais recentes é bem mais tímida. No Brasil, temos exemplos como o filme *Mãe só há uma* (2016), de Anna Muylaert, que mostra a brusca mudança na vida de Pierre, um adolescente que descobriu que foi roubado de sua família biológica e agora precisa voltar a morar com eles. Pierre, no entanto, é um jovem que gosta de vestir roupas femininas e experimenta as possibilidades sexuais com pessoas dos dois sexos. Os pais legítimos, bastante conservadores, precisam aprender a lidar com isso. Há também o curta *Vestido de Laerte* (2012), de Claudia Priscila e Pedro Marques, retratando o cartunista Laerte, que atualmente assumiu uma identidade de gênero feminina e se tornou militante desse tipo de questão. Pensando em uma produção voltada a um circuito mais comercial temos a série documental de TV *Amores Livres*, dirigida por João Jardim, que investiga pessoas que resolveram tentar novas formas de se relacionar, além da tradicional monogamia. A série foi exibida no canal por assinatura GNT.

Ao propor os conceitos de *amor confluyente e relacionamento puro*, Giddens (1993) procura refletir sobre uma forma de relacionamento que se contraponha ao modelo coercitivo a que estamos acostumados (muito baseado na já discutida ideia do amor romântico). É um exercício de imaginação que tenta compreender como seria um relacionamento íntimo

realmente igualitário. Nos termos do próprio autor, um relacionamento puro “refere-se a uma situação em que se entra em uma relação social apenas pela própria relação, pelo que pode ser derivado por cada pessoa da manutenção de uma associação com outra, e que só continua enquanto ambas as partes considerarem que extraem dela satisfações suficientes, para cada uma individualmente, para nela permanecerem” (GIDDENS, 1993, p.69). Já o amor confluyente “presume igualdade na doação e no recebimento emocionais, e quanto mais for assim, qualquer laço amoroso aproxima-se muito do protótipo do relacionamento puro” (*Ibidem*, p.73). Para o sociólogo, o caminho para alcançarmos esse tipo de relacionamento é estimular que cada indivíduo desenvolva a sua própria autonomia, isto é, a realização bem-sucedida do projeto reflexivo do eu. Apenas um indivíduo autônomo é capaz de reconhecer seus limites pessoais e respeitar as capacidades do outro, reconhecendo que o desenvolvimento das potencialidades alheias separadamente não é uma ameaça para si. Essa é também a premissa para abolir a violência, os abusos emocionais e o sentimento de autoridade das relações íntimas, elementos que não cabem em um relacionamento puro. Giddens (1993) amplia a necessidade da construção de relacionamentos puros para além do envolvimento amoroso, e sim para qualquer construção de intimidade, como a que acontece entre pais e filhos.

Entender todos os entes de um relacionamento como iguais em direitos e deveres, isto é promover a democratização das relações interpessoais, presume a constante negociação como base para o processo de construção de intimidade. Afinal, os sujeitos (agora, independentemente de sexo ou gênero) estão em posições igualitárias, mas ainda são muito distintos entre si, determinando a existência de um diálogo respeitoso e responsável sobre as diferenças. O pensador britânico defende que quanto maior o nível de igualdade alcançado entre os dois sexos, mais as formas preexistentes de masculinidade e feminilidade estarão propensas a convergir para um modelo que ele chama de andrógino, mas que eu chamaria de não-binário. Assim, cada vez mais a identidade sexual se tornaria uma questão de estilo de vida e não uma característica normativamente imposta por uma construção social. A emoção torna-se meio de comunicação e uma questão política. A intimidade e a sexualidade passam a ser importantes variáveis para a manutenção da democracia.

Num plano mais amplo, existe uma simetria entre a democratização da vida pessoal e as possibilidades democráticas na ordem política global (...). As relações globais regulamentadas de uma maneira mais democrática poderiam deslocar-se em direção a uma negociação baseada em princípios. Aqui, a interação das partes começa por uma tentativa de descobrir as preocupações e os interesses subjacentes um ao outro, identificando uma variedade de possíveis opções, antes de restringir algumas delas. O problema a ser resolvido está separado do antagonismo para com o outro, de forma que é possível ser firme sobre a substância de negociação, embora apoiando e

respeitando a outra parte. Em resumo, assim como na esfera pessoal, a diferença pode se transformar em um meio de comunicação (GIDDENS, 1993, p. 214).

Dessa forma, podemos situar melhor a transformação da intimidade no momento histórico em que vivemos. Sabemos que estamos em um estágio de transição, em que procuramos sair de um modelo baseado no amor romântico, que ainda é muito forte e representativo, para começar a perseguir a utopia do amor confluyente, ou algo semelhante ao conceito criado por Giddens (1993). Já vimos que boa parte dos filmes mais integrados ao circuito comercial, sejam eles hollywoodianos ou brasileiros, ainda concentram as representações do sentimento amoroso no ideário do amor romântico. Mas qual será a representação criada pelos filmes do corpus dessa pesquisa?

5. O que vamos ver por aqui: sobre os filmes

5.1. De que filmes estamos falando

Os quatro filmes presentes nesse corpus – *Pouco mais de um mês*; *Ela volta na quinta*; *Viajo porque preciso, volto porque te amo*; *Amor?* – possuem duas características em comum: a linguagem híbrida e a temática do relacionamento amorosa. O que se adequa às nossas duas linhas de investigação. A primeira delas dá atenção à linguagem cinematográfica, tentando identificar como os elementos documentais e ficcionais são tensionados em cada uma das obras. Quais estratégias e recursos foram escolhidos por cada cineasta para provocar esse tensionamento? Que tipos de efeitos esse tensionamento pode causar em quem assiste a obra? A ideia é que, por meio da análise fílmica, tentemos responder a essas questões. A experiência como realizadora permite que eu faça uma espécie de trabalho de campo em cada uma das obras, tentando levantar essas estratégias e recursos para misturar os elementos de linguagem. Além disso, iremos entrevistar ou resgatar entrevistas dos diretores para conhecermos ainda mais os processos criativos e de realização de cada obra. Existe o palpite de que a linguagem híbrida permite que o cineasta consiga criar novos caminhos para acessar o real e o cotidiano e para contar histórias de maneiras diferentes.

A outra investigação a que essa pesquisa se propõe é perceber que tipos de representações de relação amorosa estão sendo construídas por essa fatia da produção nacional e contemporânea. As relações de amor e intimidade não foram e não serão sempre do mesmo jeito. A maneira como a sociedade se estrutura política e economicamente, os valores e comportamentos que são tidos como desejáveis, são elementos que modificam (e são modificados) pela maneira como as relações interpessoais são construídas. E quais serão as representações de amor e intimidade que são postas pelos filmes escolhidos para o corpus dessa pesquisa? Elas estão em sintonia com o momento histórico em que vivemos? Trazem as representações que ainda predominam em nossa sociedade ou já deixam a utopia de um amor mais igualitário despontar? São as mesmas que predominam em um cinema mais inserido no circuito comercial?

Para responder a essas perguntas, decidi, em primeiro lugar, realizar uma análise de conteúdo dos filmes em questão, pois assim, será possível ter uma ideia mais nítida das representações sociais que são construídas em cada um deles. Perceberemos quais parcelas da população têm suas histórias contadas nas telas de cinema. Identificaremos informações que podem apontar para os modelos de amor que são representados nessa produção. Mas de que

forma essa análise se dará? Proponho a criação de algumas categorias a serem observadas nas quatro obras. Essas categorias de representação estão divididas em três blocos temáticos. Eles nos permitirão identificar separadamente quem são, de maneira individual, as pessoas que constituem os casais; como se dá a dinâmica do casal; e, por fim, como o casal interage com os elementos próprios da linguagem cinematográfica. No caso do filme *Amor?*, teremos que adaptar os três blocos de questões, pois a sua estrutura de montagem, baseada em entrevistas curtas sobre a situação de violência vivida por cada personagem, não permite aprofundamento na relação do casal. Nesse longa, iremos nos atentar para quem é cada indivíduo e como ele interage com a linguagem cinematográfica.

Para entendermos melhor, no primeiro bloco iremos identificar quem são, separadamente, os indivíduos que estão se relacionando. Qual o nome, cor, idade, classe social, identidade de gênero e orientação sexual. Trabalham? Com o quê? A partir dessas respostas, poderemos entender que tipos sociais estão sendo representados no produto audiovisual em questão. No segundo bloco, trataremos das categorias que nos ajudam a entender a dinâmica do casal. É formado por duas pessoas ou mais? São pessoas de sexo oposto ou do mesmo sexo? Qual é o momento do relacionamento em que eles se encontram (início, relacionamento estável, crise, separação)? Moram juntos? Há dependência financeira de alguma das partes? Possuem filhos? Existe diálogo entre os entes do casal? Sobre o que conversam? Existem demonstrações de carinho? Há relações sexuais? Como lidam com a fidelidade? Com isso, poderemos tentar entender que modelo de amor está sendo representado no filme.

No terceiro bloco, investigaremos como o casal interage com os elementos da linguagem audiovisual. Algum dos entes do casal é protagonista do filme? Possuem diálogos expressivos no filme? Quais elementos da linguagem cinematográfica são usados para representar essa relação (tipos de planos e enquadramentos, trilha sonora, cor e luz)? As questões desse último bloco permitirão que percebamos como a linguagem híbrida, que tensiona elementos do documentário e da ficção, foi utilizada para construir essa representação de amor. Além disso, também poderemos ter uma noção da equidade de gênero, ao perceber se personagens femininos e masculinos tiveram espaços semelhantes na obra.

A partir desses dados mais objetivos, poderemos entender como as relações amorosas são retratadas nesses filmes. Poderemos ver se elas são relações mais tradicionais ou se elas já tendem a uma igualdade de gêneros, a outros formatos de família. Tudo isso é importante para que vejamos como o cinema brasileiro contemporâneo de um circuito menos comercial – essas características também estão presentes em todos os filmes do corpus - vem

representando o mundo histórico em que vivemos. Tentaremos entender em que medida a construção de representações cinematográficas acompanha as mudanças sociais, já que sabemos que, uma vez realizadas, elas ajudam a consolidar essas mesmas representações na sociedade. Como já foi dito, é por isso que nos focamos em filmes nacionais e atuais, pois existe a vontade de entender a realidade em que vivemos hoje e a sua relação com um cinema que está menos preso às pressões mercadológicas. Sabemos que filmes realizados com a intenção de entrar no circuito comercial possuem menos liberdade de criação e, muitas vezes, precisam se encaixar em certos padrões de representação. Os filmes que circulam em um circuito mais alternativo, como festivais e mostras, possuem mais liberdade para trazer novos caminhos de linguagem e construção de representação. Além disso, eles também têm sido responsáveis por consolidar o cinema brasileiro no mercado mundial, visto que têm tido presença expressiva em competições internacionais.

Visto isso, utilizaremos todos esses dados para realizar a análise fílmica de nosso corpus. As análises serão divididas em dois momentos: o primeiro se debruçará sobre a linguagem cinematográfica e o segundo sobre a questão do amor e da representação das relações amorosas. Cada filme será analisado individualmente – com exceção de *Pouco mais de um mês* e *Ela volta na quinta*, que estarão no mesmo subcapítulo, pois são do mesmo diretor.

5.2 Cinema em família

Duas obras do diretor André Novais¹⁴, membro da produtora Filmes de Plástico¹⁵, integram o corpus dessa pesquisa. O principal motivo para manter essa escolha é que a análise conjunta desses dois filmes – o curta *Pouco mais de um mês* e o longa *Ela volta na quinta* – nos permitem ter uma dimensão mais ampla das estratégias do cineasta para tensionar os

¹⁴ *Pouco mais de um mês* e *Ela volta na quinta* são filmes de um mesmo diretor, o mineiro André Novais, da produtora Filmes de Plástico. A escolha de duas obras do mesmo autor se dá porque as duas estão dentro do perfil de filmes que serão investigados por essa pesquisa. Ambos os títulos exploram as fronteiras entre a realidade e a ficção e os dois trazem um retrato interessante sobre o tema do relacionamento amoroso. A opção por manter os dois filmes vem do fato de eles apresentarem relacionamentos em diferentes momentos. O curta traz o começo de um namoro e o longa o final de um casamento de muitos anos. Retratos distintos que podem acrescentar muito no momento de analisar que representações do amor estão sendo construídas pelo cinema nacional e contemporâneo. Além disso, estudar os dois filmes juntos permite um aprofundamento nas estratégias de Novais para tensionar a realidade e a ficção. Por fim, as duas obras apresentam formatos diferentes, visto que uma é um curta e a outra um longa, o que nos permitirá verificar se as estratégias para embaçar as fronteiras são as mesmas em obras com durações tão diferentes.

¹⁵ A Filmes de Plástico é uma produtora audiovisual criada em Contagem (MG) em abril de 2009. É formada por André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins e Thiago Macêdo Correia. Desde o início, tem produzido curtas e longas metragens (ficção e documentário), videoclipes e vídeos institucionais, buscando explorar criativamente todos os campos do audiovisual. Possui presença constante em festivais nacionais e internacionais de cinema. O seu portfólio já abarca mais de dez obras cinematográficas, entre curta e longas.

elementos do documentário e da ficção. Em primeiro lugar, vamos perceber cada uma das obras de maneira separada, dando muita atenção às opções de linguagem que foram feitas em cada uma delas. O que há de comum? O que há de diferente? Como o formato (curta e longa) influenciou a escolha desses recursos? Depois, nos atentaremos para as representações de relacionamento amoroso que aparecem em cada uma das produções.

5.2.1 Pouco mais de um mês – uma análise

Sinopse

Pouco mais de um mês (2013), de André Novais

22 min

É um curta dirigido por André Novais Oliveira, um dos fundadores do coletivo mineiro Filmes de Plástico. O filme mostra os prazeres e os desconfortos de duas pessoas que estão se relacionando há apenas um mês. Apesar de gostarem de estar juntos, vivem a insegurança de não saber ao certo o que o outro pensa sobre o romance. A história se passa em uma manhã e traz a primeira conversa do casal sobre as dúvidas que rondam o relacionamento.

O curta apresenta uma interessante estratégia para tensionar os elementos documentais e ficcionais: ele é encenado pelo próprio André Novais e por sua namorada, Élide Silpe, e tem como cenário o apartamento em que ela realmente mora. Assim, não sabemos ao certo o quanto há de autobiográfico nesse curta. A mistura de elementos da realidade e da ficção faz com que nossa curiosidade ultrapasse a trama do filme. Ficamos a imaginar a história de amor do próprio casal. O filme é classificado como uma ficção.

Principais festivais e prêmios:

16º Mostra de Cinema de Tiradentes – Brasil

45ª *Quinzaine des Réalistes*, Festival de Cannes – França (Menção Especial do Júri)

2º Olhar de Cinema de Curitiba – Brasil (Melhor Curta Metragem)

46º Festival de Cinema de Gramado – Brasil

5º *Hollywood Brazilian Film Festival* - EUA (Menção Honrosa)

10º Mostra Internacional Imagem dos Povos – Brasil

24º Festival Internacional de Curtas de São Paulo – Brasil

15º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte – Brasil (Prêmio Júri Popular nas mostras Brasil, Internacional e Geral do Festival)

13º Goiânia Mostra Curtas – Brasil (Prêmio Aquisição Porta Curtas)

8º BrasilCine - Festival de Cinema Brasileiro da Escandinávia – Suécia
 5º Festival Internacional do *Film Lusophone* de Genebra – Suíça
 32º *Uppsala International Short Film Festival* – Suécia
 42º Festival do Nuevo Cinema – Montreal
 9º Panorama Internacional Coisa de Cinema (Melhor direção)
 1º Diálogos de Cinema de Porto Alegre (Menção Especial)
 Curta Cinema – Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro
 2º Curta Brasília (Melhor Filme – ABD)
 11º IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema Independente – Portugal
Tirana Film Festival – Albânia
 21º *Ozu Film Festival* – Itália
 Festival do Rio 2013
 6º Janela Internacional do Recife – Brasil (Melhor Imagem)
 Mostra Inéditos/Passou batido Palácio das Artes – fevereiro e março de 2014
Travelling Film Festival 2014 – França
 Festival Internacional del Cine del Cartagena das Índias – Colômbia (Prêmio Especial do Júri)
 Semana Paulista do Curta metragem (Melhor Curta Metragem)
 Escolhido como o melhor curta metragem de 2013 pela ABRACCINE
 6º CINEPORT – Festival de Cinema de Países de Línguas Portuguesas
 Melhor curta – Liga dos Blogs Cinematográficos 2014

Análise de conteúdo:

Aqui iremos conhecer melhor quem é André e quem é Élide, o casal que protagoniza o curta *Pouco mais de um mês*. Iremos entender também como a relação amorosa deles acontece e como a construção de toda essa representação foi realizada a partir das opções de linguagem cinematográficas escolhidas.

Tabela 1: Análise do filme *Pouco mais de um mês*, que define os personagens André e Élide

CATEGORIAS	QUEM É QUEM?	
	ANDRÉ	ÉLIDA
Identidade de gênero	Masculino	Feminino
Cor	Negro	Branca
Idade	Não é dita no filme, mas ele deve estar na faixa dos 30 anos	Não é dita no filme, mas ela deve estar na faixa dos 30 anos
Classe social	Classe média	Classe média
Profissão	Não é possível saber se possui um emprego fixo, mas percebe-se que trabalha no setor do audiovisual. Não é possível saber em qual cargo.	Faz assistência de produção no setor do audiovisual.

Tabela 2: Análise do casal do filme *Pouco mais de um mês*

O CASAL	
CATEGORIAS	ANDRÉ E ÉLIDA
Configuração (quantas pessoas e orientação sexual)	É formado por duas pessoas heterossexuais
Momento do relacionamento	Início. Estão juntos há pouco mais de um mês. Ainda não possuem um compromisso oficial.
Moram juntos?	Não moram juntos. Élida divide um apartamento com uma amiga. André, não é possível ter certeza, mas parece que mora com os pais.
Há dependência financeira de algum ente do casal?	Não.
Possuem filhos?	Não.
Existe diálogo entre o casal? Sobre o que conversam?	Sim. O filme é baseado no diálogo de André e Élida. Em boa parte do tempo, eles conversam sobre assuntos triviais como a insônia de André, a movimentação da rua, os ônibus que ele deve pegar para voltar para casa. Mas eles também conversam sobre o relacionamento: sobre o desconforto de ainda não se conhecerem direito, sobre o sofrimento em outros relacionamentos, sobre a maneira como se conheceram. Há um diálogo que une essas duas instâncias: o momento em que falam sobre a capacidade do quarto de Élida se tornar uma câmara escura.
Existem demonstrações de carinho?	Eles possuem diálogos em que acontece uma construção de intimidade, mas eles não se tocam muito. Élida possui momentos de frieza. Ao final do filme, eles se beijam e demonstram mais carinho.
Há relações sexuais (sugestão, explícito)?	O casal acorda junto, o que pode indicar que tenham mantido relações sexuais na noite anterior, mas não é possível confirmar. Ao final do filme, eles voltam para o quarto e algo pode ter acontecido também. Não há a relação sexual mostrada de forma explícita.
Como lidam com a fidelidade?	Não conversam sobre isso.

Tabela: 3 O casal e a linguagem cinematográfica no filme *Pouco mais de um mês*.

O CASAL E O FILME	
CATEGORIAS	POUCO MAIS DE UM MÊS - CURTA
Algum dos entes do casal é protagonista do filme?	André e Élida são os protagonistas do filme.
Possuem diálogos expressivos no filme?	Sim. Os diálogos são bem divididos entre os dois. Ambos falam sobre assuntos que são determinantes para o filme.
Quais elementos da linguagem cinematográfica são usados para representar essa relação (tipos de planos e enquadramentos, trilha sonora, cor e luz)?	O filme é construído por meio de planos longos e enquadramentos médios. Muitas das vezes são planos conjunto, para que André e Élida possam estar enquadrados simultaneamente. A luz é a mais natural possível. As cores também possuem um tratamento bem natural. Não há trilha sonora, o filme é composto pelo som ambiente.

Análise fílmica

Você conhece uma pessoa e começa a ficar com ela. Não é aquela paixão radical e

imediate, é algo mais tímido, porém não menos gostoso. Já dormem juntos quase todos os dias, mas ainda não possuem nenhum tipo de compromisso. Chega o momento em que vocês não sabem muito bem o que um está esperando do outro. A famosa discussão de relacionamento – mais conhecida como DR – se faz necessária. Quem nunca passou por isso sabe de alguém muito próximo que já esteve nesse lugar. Afinal, essa é uma das situações mais comuns da vida. Esse momento, aparentemente tão banal, é o conflito principal do curta *Pouco mais de um mês*, do cineasta mineiro André Novais.

Quem assiste o filme em um festival, a janela de exibição mais comum para um curta-metragem, tem um susto logo de início: aquele mesmo cara que foi apresentado como diretor aparece na tela atuando. Por enquanto, nada de tão inovador. Outros diretores fazem isso. Logo depois reconhecemos a garota que anda com ele durante todo o festival. Será que eles começaram a namorar depois do filme? Mas por que eles mantêm o mesmo nome da vida real? Já eram namorados antes? Será que viveram tudo isso mesmo? Você pega o catálogo para ler a sinopse do filme e ver se algo se esclarece. “André e Élide namoram há pouco tempo. Na vida real e na ficção”. Pronto. Você passa a acreditar que o casal resolveu reviver uma situação que aconteceu no início do namoro. Eu, pelo menos, saí do cinema com essa certeza. A linguagem cinematográfica do filme nos induz a ter esse palpite. A primeira impressão que temos é de que esconderam uma câmera no apartamento de Élide e o casal foi gravado sem nem mesmo saber. Claro que qualquer um que conheça um pouco sobre o processo de realização de um filme sabe que isso é impossível, por isso, conversemos sobre as opções de linguagem do diretor.

O filme traz uma manhã na vida de André e Élide, um casal que está junto há pouco mais de um mês, como o próprio título deixa claro. Desde o início, o curta já oferece ao espectador a possibilidade de adentrar um espaço de muita intimidade: um plano estático do casal ainda deitado na cama. O quarto está escuro. Não temos acesso nem ao rosto deles. Os pés estão em primeiro plano. Ouvimos as primeiras palavras do casal ao acordar. A conversa é a mais trivial possível: falam sobre a insônia de André. O embaraço dele em atrapalhar o sono de Élide, em ficar à vontade em uma casa que não é sua e pela qual não possui familiaridade. Falam sobre a movimentação da rua à noite. Com três minutos de filme, acontece a primeira movimentação da cena. Ainda no mesmo plano estático, André senta-se na cama. Enquanto ele troca de roupa, dialogam sobre a dificuldade das respectivas mães em utilizar o celular. O primeiro corte acontece depois de passados 4 minutos de filme. Temos um primeiro plano que pode ser considerado longo, principalmente, ao lembrarmos que trata-se de um curta de 23 minutos. A ação é constituída basicamente do banal. Aqueles mais

acostumados ao ritmo hollywoodiano podem dizer que não tem nada acontecendo ali.

No plano seguinte, a ação anterior tem continuidade. André apenas levanta para abrir a cortina. Segue falando sobre a movimentação da rua, sobre a transportadora que funciona quase 24 horas por dia, enquanto olha pela janela. O ápice da conversa se dá quando Élide lhe mostra a câmera escura que é possível fazer em seu quarto ao fechar as cortinas. Um pequeno movimento de câmera – um *contra-plongée* - é feito para mostrar a imagem que se forma no teto do quarto. Eles conversam sobre o funcionamento deste que foi um dos primeiros aparatos óticos para a formação e reprodução de imagens. Observam que a imagem se forma invertida, que ela é colorida. É um momento de grande intimidade entre o casal. Ao fim do filme, vamos descobrir que os dois trabalham com cinema, o que pode ser um dos motivos para o entusiasmo deles para com a experiência.

Aos 8 minutos de filme, saímos do quarto de Élide. André, sentado na sala, espera que ela fique pronta. Ainda sem jeito, pede autorização para pegar água na cozinha. Mais uma mudança de plano. André está na cozinha, ele percebe que o filtro vazou durante a noite e começa a enxugar a água. Élide o critica de forma discreta, observando que o pano que ele pegou para limpar não era de chão. Explica qual é o problema do filtro. Ele lhe dá um beijo. Ela responde o beijo de forma protocolar. Ele puxa assunto, pergunta sobre a garota que mora com ela. Ela responde que a companheira de apartamento quase não fica lá aos finais de semana. Essa sequência começa a ressaltar o desconforto de André, a pouca familiaridade com a vida de Élide. Mostra também uma certa frieza da moça com ele. O próximo plano se mantém na cozinha. Mais um plano conjunto enquadrando o casal. Os dois ficam em silêncio. André nitidamente desconfortável e Élide transparecendo uma certa indiferença, apesar de se esforçar para parecer natural – ela confere a aparência das unhas enquanto ele a observa.

Vamos para um novo plano, que retoma o silêncio do anterior. O casal está tomando café da manhã. André tenta quebrar o gelo mais uma vez. Enquanto faz o seu achocolatado, relembra o caso de um amigo que não gosta quando se formam bolinhas em seu chocolate quente. Ela ri, mas não continua a conversa. Ele pergunta sobre a sua pulseira, que havia quebrado. Ela explica o que aconteceu, ele tenta ajudar. Ela recusa a ajuda e é fria novamente. Um novo silêncio constrangedor. André finalmente desiste e diz que vai embora. Ela pergunta porque ele vai embora. Ele pergunta se está tudo bem com ela. Ela diz que sim. Ele se cansa desse comportamento reticente e diz que vai calçar o sapato para ir. Corte para um novo plano. Os dois saem de casa. André diz que entendeu qual é o ônibus que deve pegar, que ela não precisa acompanhá-lo até o ponto. Após um tempo em silêncio, a garota responde que vai com ele, pois aproveitará para passar no mercado. Eles descem a escada do prédio e

caminham até o ponto de ônibus. Sempre em silêncio. Já sentados, André puxa papo perguntando de novo sobre as opções de ônibus e de rotas, qual seria a melhor para aquele momento. Élide responde. Ele aproveita o diálogo reatado para perguntar, de novo, o que está acontecendo. Diz que notou que ela ficou estranha sem motivo. Ela se torna reticente de novo e afirma que esse é o seu jeito. Ele insiste na conversa, comenta que se houver algo errado ela deve falar. “Se você não quiser, eu caio fora”. A moça confirma que está tudo bem, que é só o jeito dela. Com dificuldade, começa a desabafar sobre suas dificuldades. André desiste de pegar o ônibus – já que o próximo passará em 15 minutos – para ouvi-la. Élide conta que já sofreu muito em relacionamentos anteriores e que por isso tem um pé atrás sempre, mas que está gostando de ficar com ele. André expõe seus sentimentos em relação a isso. O ônibus de André passa novamente. Eles se levantam e se beijam, ensaiando uma despedida. O casal é encoberto pelo ônibus que se desloca. Essa sequência de cenas possui uma edição um pouco mais dinâmica, trazendo uma maior variação de planos.

A sequência final do filme traz imagens da cidade, perfazendo o caminho de volta para o apartamento de Élide. Os dois não aparecem. A voz em *off* de André narra como foi o momento em que ele se interessou por Élide. De repente, estamos de volta ao quarto da moça. A câmera enquadra a janela. As vozes do casal continuam em *off*. Sugere-se que eles estão no contracampo da cena. Élide entra em quadro apenas para fechar a janela. O quarto fica escuro e André continua sua narração sobre o primeiro encontro. Vale destacar que eles se conheceram em um festival de cinema em que ela estava trabalhando. Pelo tom descontraído das vozes do casal, percebe-se que eles conseguiram reconstituir a intimidade existente no início do filme. Os créditos entram com o som da cidade de *background*.

A curta duração do filme e a pequena quantidade de ações permitem essa descrição detalhada da obra. Ao pensarmos sobre a tensão entre o documentário e a ficção, vários dos elementos de linguagem utilizados nele podem ser destacados. O primeiro é o fato do diretor e sua namorada serem o casal que atua no filme, mantendo os seus nomes reais. Esse aspecto é crucial para guiar toda a noção de autenticidade que criamos em relação ao curta. Isso somado a elementos mais técnicos como a câmera que parece apenas observar a situação; a luz e a cor do filme, que buscam transparecer o mais natural possível; a ausência de trilha sonora e o *background* (BG) constituído apenas pelo som ambiente; nos faz realmente crer que o diretor quis compartilhar um episódio muito íntimo e autobiográfico com o espectador. Não posso negar que essa sensação de cumplicidade me conquistou. Aquele mesmo choque que senti ao ver *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho, pela primeira vez, voltou. *Pouco mais de um mês* me trouxe a certeza de que todo mundo possuía histórias dignas de serem transformadas

em filmes. O cotidiano das pessoas comuns também é interessante e bonito. Nada no curta sai da esfera do comum. André e Élide são pessoas comuns, com aparências e rotinas comuns. Eles estão em um apartamento comum. As ações deles como casal são comuns e os problemas também o são. Dá a impressão de que se uma câmera não tivesse registrado essa história, ninguém além de André e Élide, teria dado atenção a ela. Mas quando temos a chance de acompanhá-la, vemos que ela merece a mesma atenção que qualquer romance hollywoodiano.

Ao conversar com o diretor, algumas impressões obtidas a partir das opções de linguagem do filme são desfeitas. A primeira delas é a de que se trata de uma história autobiográfica. Como André já havia deixado claro em algumas entrevistas e falas sobre o filme, ele não retrata uma situação que o casal viveu. Durante a conversa realizada especificamente para essa pesquisa¹⁶, o cineasta mineiro observou que algumas coisas são reais, mas o conflito principal do filme – o estranhamento entre o recente casal – é ficcional. Segundo ele, a ideia do curta surgiu do fenômeno da câmera escura, que realmente ocorria no quarto de Élide. Devido a isso, o apartamento dela acabou virando o cenário da produção. Partindo da vontade de fazer um filme com esse fenômeno, ele criou um conflito ficcional, porém muito verossímil. Os incômodos, a frieza e o pé atrás que aparecem no filme são todos ficcionais, mas são situações comuns entre duas pessoas que estão começando a se conhecer. O final do filme, no entanto, momento em que ele conta como conheceu Élide é autobiográfico. É importante ressaltar que essas situações reais que o cineasta incorporou ao filme chegam ao espectador como elementos mais fincados na ficção. O caráter romântico dessas cenas faz com que elas se assemelhem às histórias contadas nos filmes ficcionais. Enquanto isso, as situações de incômodo entre o casal, que são admitidas como criações de Novais, se distanciam do que vemos nos filmes clássicos de amor. A opção por atuar e levar consigo a própria namorada surgiu naturalmente, tanto pelas afinidades do casal real com a história a ser contada quanto pela bem-sucedida experiência anterior de ter colocado pessoas próximas e que não eram atores profissionais para atuar em outros trabalhos.

Sobre as opções mais técnicas, André comenta que aconteceram de maneira muito intuitiva. Relata que não teve a intenção consciente de usar elementos da linguagem documental. Ele sabia que queria planos mais longos, mas afirmou que a escolha dos enquadramentos seguiu a intuição. Argumenta comigo que existem ficções que possuem essa linguagem, que ela não é exclusiva do documentário. Eu concordo, mas defendo que são

¹⁶ Conversei com André Novais durante a sua estadia em Brasília para representar o curta *Constelações*, da produtora Filmes de Plástico, na 49ª edição do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, que aconteceu entre 20 e 27 de setembro. A entrevista durou cerca de 30 minutos.

elementos mais associados aos filmes de não-ficção e que eles trazem uma sensação de autenticidade ao espectador. Não dá para esquecer que essa opção da câmera observativa se consolidou na tradição do documentário, principalmente do etnográfico, com o intuito de demonstrar a não-intervenção do cineasta naquilo que estava sendo filmado. É como se quisessem passar a ideia de que as coisas aconteceram exatamente daquela forma, uma impressão de aproximação da realidade. A ação se desenrola sem interrupções, como se ela estivesse se dando em seu ritmo natural. Isso somado às outras opções de André, como a ausência de trilha sonora e o uso do som ambiente, reforçam essa sensação. O próprio diretor relatou que parte do público lhe questionou se ele realmente viveu aquela crise de relacionamento com Élide. Penso que mesmo o público que não frequenta festivais, que não conhece o cineasta e não se atenta para os créditos finais do filme que denunciam que atores e personagens possuem os mesmos nomes, sai do cinema com um estranhamento. Já exibi esse filme em sala de aula algumas vezes e faço sua contextualização, apenas após os alunos relatarem suas impressões. Termos como uma “ficção muito realista”, “um filme que retrata uma situação da vida real”, são comuns em seus depoimentos. Assim, torna-se inegável a tensão entre as fronteiras.



Figura 1 - Filme *Pouco mais de um mês* -O diretor e sua namorada atuam no curta, que tem como característica mostrar a construção da intimidade fincada no cotidiano de um casal.

5.2.2 Ela volta na quinta – uma análise

Sinopse

Ela volta na quinta (2014), de André Novais

118min

O longa-metragem do diretor André Novais Oliveira (da produtora Filmes de Plástico) mostra o cotidiano de uma família mineira da periferia. A rotina da casa, no entanto, é abalada por uma crise conjugal no casamento de mais de 30 anos dos pais da família. Além disso, a mãe começa a ter problemas de saúde, apresentando desmaios frequentes. Apesar de a trama se focar no casamento dos pais, o filme também traz o relacionamento dos irmãos entre si e o relacionamento deles com as respectivas namoradas.

Mais uma vez, André Novais atua em seu filme e coloca o resto de sua família no elenco. As locações são as casas de sua família, amigos e respectivas namoradas. O uso de imagens de arquivo para trazer a memória de sua família intensifica a tensão entre realidade e ficção. Mais uma vez, nos questionamos o que é um registro de sua história familiar e o que é uma invenção. Apesar de trabalhar com não-atores, o longa recebeu prêmios de melhor atuação para Maria José e Norberto que são, respectivamente, a mãe e o pai do diretor. O filme é classificado como uma ficção. *Ela volta na quinta* foi lançado comercialmente em algumas capitais do país, distribuído pela Vitrine Filmes.

Principais festivais e prêmios:

Estreia Internacional no *Festival FID Marseille* – França

Melhor ator coadjuvante no 46º Festival de Brasília

Melhor atriz coadjuvante no 46º Festival de Brasília

Melhor Filme no X Panorama Coisa de Cinema – Salvador

Melhor Filme na VII Semana dos Realizadores – Rio de Janeiro

Análise de conteúdo:

Em *Ela volta na quinta*, podemos observar a presença de quatro casais importantes para o desenrolar da trama: os protagonistas Norberto e Maria José, o diretor André e a namorada Élide, o irmão mais velho Renato e a namorada Carla, além de Norberto e Tati, sua amante. É interessante conhecer a fundo cada um desses personagens e cada um desses casais, pois eles mostram diferentes representações de relacionamento amoroso. Fatores como a geração do casal e o estágio do relacionamento em que se encontram marcam distinções profundas no modelo de amor que é apresentado.

Tabela 4: Análise do filme *Ela volta na Quinta*, que define os personagens Norberto e Maria José.

QUEM É QUEM?		
CATEGORIAS	NORBERTO	MARIA JOSÉ
Identidade de gênero	Masculino	Feminino
Cor	Negro	Negra
Idade	Não é dita no filme, mas ele deve estar na casa dos 60	Não é dita no filme, mas ela deve estar na faixa dos 60 anos
Classe social	Classe média	Classe média
Profissão	Trabalha em uma assistência técnica de geladeiras.	É dona de casa.

Tabela 5: Análise do casal Norberto e Maria José do filme *Ela volta na quinta*

O CASAL	
CATEGORIAS	NORBERTO E MARIA JOSÉ
Configuração (quantas pessoas e orientação sexual)	É formado por duas pessoas heterossexuais. Relacionamento fechado, mas há um caso de infidelidade.
Momento do relacionamento	Maria José pensa em se separar de Norberto, após uma vida inteira juntos.
Moram juntos?	Sim.
Há dependência financeira de algum ente do casal?	Sim. Maria José não trabalha fora.
Possuem filhos?	Sim. O casal possui dois filhos adultos. Sugere-se que Norberto tenha uma filha pequena com a amante.
Existe diálogo entre o casal? Sobre o que conversam?	Os diálogos entre Norberto e Maria José são triviais e de poucas palavras. Falam sobre concertos que precisam ser feitos na casa. Conversam sobre pessoas conhecidas. Ele pergunta sobre a saúde dela. Ela parece não ter muita vontade de conversar com ele. Ele a questiona por responder sempre de maneira tão reticente. Ela apenas diz estar cansada. Os silêncios são constantes.
Existem demonstrações de carinho?	Na maior parte do tempo, existe uma grande frieza. Um cansaço característico de um relacionamento longo que está em crise. Mas existe a cena da dança, em que eles demonstram grande carinho um pelo outro.
Há relações sexuais (sugestão, explícito)?	Existe a sugestão de que eles não possuem relações sexuais há muito tempo, já que nem se tocam quando vão dormir.
Como lidam com a fidelidade?	Maria José está magoada com o fato de Norberto ter uma amante. Por isso, ela pensa em se divorciar. Mas eles não conversam muito sobre isso.

Tabela 6: O casal Norberto e Maria José e a linguagem cinematográfica no filme *Ela volta na quinta*

O CASAL (NORBERTO E MARIA JOSÉ) E O FILME	
CATEGORIAS	ELA VOLTA NA QUINTA - LONGA
Alguns dos entes do casal é protagonista do filme?	Norberto e Maria José são os protagonistas do longa.
Possuem diálogos expressivos no filme?	Sim. Os diálogos e falas desses dois personagens são essenciais para o desenrolar do filme. As falas são bem distribuídas entre os dois.
Quais elementos da linguagem cinematográfica são usados para representar essa relação (tipos de planos e enquadramentos, trilha sonora, cor e luz)?	O filme é construído por meio de planos longos e, a maior parte dos enquadramentos são mais abertos, de forma que apareça mais de uma pessoa no plano. Cores e luz são bem naturalistas. Há o uso de trilha sonora e trilha diegética.

Tabela 7: Análise do filme *Ela volta na quinta*, que define os personagens André e Élide

QUEM É QUEM?		
CATEGORIAS	ANDRÉ	ÉLIDA
Identidade de gênero	Masculino	Feminino
Cor	Negro	Branca
Idade	Não é dita no filme, mas ele deve estar na faixa dos 30 anos	Não é dita no filme, mas ela deve estar na faixa dos 30 anos
Classe social	Classe média	Classe média
Profissão	É cineasta. Não possui um emprego fixo.	Sabe-se que possui dois empregos e trabalha no centro.

Tabela 8: Análise do casal André e Élide do filme *Ela volta na quinta*

O CASAL	
CATEGORIAS	ANDRÉ E ÉLIDA
Configuração (quantas pessoas e orientação sexual)	É formado por duas pessoas heterossexuais. Relacionamento fechado.
Momento do relacionamento	Não sabemos há quanto tempo se relacionam, mas demonstram que é um namoro sólido. Estão pensando em morar juntos.
Moram juntos?	Não moram juntos ainda, mas estão começando a procurar um lugar para isso. Ainda não chegaram a um acordo sobre a localização.
Há dependência financeira de algum ente do casal?	Não.
Possuem filhos?	Não.
Existe diálogo entre o casal? Sobre o que conversam?	Sim. Os dois conversam muito sobre os problemas cotidianos que lhes preocupam. André fala sobre a separação dos pais, Élide compartilha como foi a sua experiência. Conversam sobre morar juntos e, apesar de ainda não terem entrado em um consenso, deixam claro que tomarão essa decisão juntos.
Existem demonstrações de carinho?	Sim. O casal aparece junto em apenas dois planos. No primeiro, estão abraçados e deitados na cama, o que indica uma relação de grande intimidade. Conversam em tom carinhoso e demonstram confiança um no outro. Nesse diálogo, quando não estão abraçados, Élide toca a perna do companheiro. No plano seguinte, o casal aparece se beijando e se abraçando, sugerindo que o desentendimento sobre a localização do apartamento não estremeceu a relação deles.
Há relações sexuais (sugestão, explícito)?	O casal acorda junto, o que indica que eles podem ter mantido relações sexuais na noite anterior, mas não é possível confirmar.
Como lidam com a fidelidade?	Não conversam sobre isso. Mas tudo indica que é um relacionamento fechado e que ambos são fiéis.

Tabela 9: O casal André e Élide e a linguagem cinematográfica no filme *Ela volta na quinta*.

O CASAL (ANDRÉ E ÉLIDA) E O FILME	
CATEGORIAS	ELA VOLTA NA QUINTA - LONGA
Alguns dos entes do casal é protagonista do filme?	Nenhum dos dois é protagonista, mas André é um personagem importante.
Possuem diálogos expressivos no filme?	Sim. Élide participa de um único diálogo no filme, mas ele consegue transmitir a ideia de um relacionamento em que os momentos são bem compartilhados. André está presente em mais momentos do filme, para auxiliar o desenrolar da história dos pais. Ele também possui conversas importantes com a mãe e com o irmão.

Quais elementos da linguagem cinematográfica são usados para representar essa relação (tipos de planos e enquadramentos, trilha sonora, cor e luz)?

A cena do casal se desenrola em dois planos conjuntos, que duram cerca de 5 minutos. No primeiro, o mais longo, ocorre o diálogo, e, no segundo, a reconciliação. A luz e a cor seguem o padrão do filme, trazendo uma ambientação bem realista e natural. Não há trilha sonora nas cenas do casal.

Tabela 10: Análise do filme *Ela volta na quinta*, que define os personagens Renato e Carla.

QUEM É QUEM?		
CATEGORIAS	RENATO	CARLA
Identidade de gênero	Masculino	Feminino
Cor	Negro	Negra
Idade	Não é dita no filme, mas ele deve estar na faixa dos 30 anos. Pelas fotos do início do filme, Renato é o irmão mais velho.	Carla possui 35 anos.
Classe social	Classe média	Classe média
Profissão	Parece-me que trabalha em uma estação de extração de petróleo. Ele não gosta de seu emprego.	Sabe-se que ela possui um emprego, mas não é mencionado o tipo de ocupação.

Tabela 11: Análise do casal Renato e Carla do filme *Ela volta na quinta*.

O CASAL	
CATEGORIAS	RENATO E CARLA
Configuração (quantas pessoas e orientação sexual)	É formado por duas pessoas heterossexuais. Relacionamento fechado.
Momento do relacionamento	Não sabemos há quanto tempo se relacionam, mas demonstram que é um namoro de muito tempo, um relacionamento sólido. Possuem planos de se casar e ter filhos.
Moram juntos?	Não moram juntos ainda, mas existe a vontade. A falta de condições financeiras para comprar um apartamento é o que está adiando o casamento.
Há dependência financeira de algum ente do casal?	Não.
Possuem filhos?	Não.
Existe diálogo entre o casal? Sobre o que conversam?	Sim. O casal conversa sobre os planos para o futuro. Renato já quer ter filhos. Carla, muito precavida, acha que isso só pode acontecer depois que eles tiverem estabilidade financeira para comprar um apartamento e poderem se casar. Renato se preocupa com o fato de Carla já ter 35 anos, o que pode dificultar uma gravidez. Esse é o único diálogo em que Carla aparece. Renato, assim como André, aparece em outros momentos, dialogando com os familiares.
Existem demonstrações de carinho?	Sim. Renato e Carla são carinhosos um com o outro, mas não há demonstrações mais ardentes como o beijo de André e Élidea.
Há relações sexuais (sugestão, explícito)?	Não.
Como lidam com a fidelidade?	Não conversam sobre isso. Mas tudo indica que é um relacionamento fechado e que ambos são fiéis.

Tabela 12: O casal Renato e Carla e a linguagem cinematográfica no filme *Ela volta na quinta*.

O CASAL (RENATO E CARLA) E O FILME	
CATEGORIAS	ELA VOLTA NA QUINTA - LONGA
Algum dos entes do casal é protagonista do filme?	Nenhum dos dois é protagonista, mas Renato é um personagem importante.
Possuem diálogos expressivos no filme?	Sim. Na cena em que o casal está junto e que é o único diálogo de Carla no filme, os dois possuem falas de igual peso.
Quais elementos da linguagem cinematográfica são usados para representar essa relação (tipos de planos e enquadramentos, trilha sonora, cor e luz)?	A cena do casal segue a opção do filme de realizar um plano longo que enquadre os dois aos mesmos tempo. Luz e cor muito naturais. Não existe trilha sonora, apenas som ambiente.

Tabela 13: Tabela de análise do filme *Ela volta na quinta*, que define os personagens Norberto e Tati.

QUEM É QUEM?		
CATEGORIAS	NORBERTO	TATI
Identidade de gênero	Masculino	Feminino
Cor	Negro	Branca
Idade	Não é dita no filme, mas ele deve estar na faixa dos 60 anos.	Não é dita no filme, mas podemos perceber que ela tem uns 30 anos.
Classe social	Classe média	Classe média
Profissão	Trabalha em uma assistência técnica de geladeiras.	Sabe-se que ela possui um emprego, mas não é mencionado o tipo de ocupação. Ela menciona que gostaria de parar de trabalhar e ficar cuidando da casa e da filha.

Tabela 14: Análise do casal Norberto e Tati do filme *Ela volta na quinta*.

O CASAL	
CATEGORIAS	NORBERTO E TATI
Configuração (quantas pessoas e orientação sexual)	É formado por duas pessoas heterossexuais. É uma relação extraconjugal.
Momento do relacionamento	Tati e Norberto tiveram um relacionamento extraconjugal. Apesar de estarem separados há um tempo, tiveram uma recaída.
Moram juntos?	Não. Norberto é casado e mora com Maria José. Tati mora com a filha. Vai se juntar com outro homem e vai se mudar para Goiânia.
Há dependência financeira de algum ente do casal?	Não.
Possuem filhos?	Talvez. É sugerido que a filha de Tati, Bruna, pode ser filha de Norberto.
Existe diálogo entre o casal? Sobre o que conversam?	Sim. Eles conversam sobre a necessidade de se manterem afastados. Falam sobre o novo relacionamento de Tati e sobre o fato dela mudar de cidade e levar Bruna. Tati é sempre muito direta e assertiva. Norberto é sempre reticente, faz rodeios e nunca fala o que realmente parece querer falar.
Existem demonstrações de carinho?	Sim. É o casal que possui troca de carinhos mais intensa. Eles se beijam, Norberto acaricia o cabelo e o corpo de Tati.
Há relações sexuais (sugestão, explícito)?	Sim. A relação não é explícita, mas a sugestão é muito clara. Os dois estão nus, cobertos apenas pelo lençol, na cama. É a única sugestão mais explícita de relação sexual do filme.

Como lidam com a fidelidade?

Norberto e Tati são amantes. É possível inferir que Tati tem um certo ressentimento por Norberto nunca ter deixado a família por ela. Norberto, mesmo sabendo que não tem o direito de cobrar nada, fala mal do novo relacionamento de Tati.

Tabela 15: O casal Norberto e Tati e a linguagem cinematográfica no filme *Ela volta na quinta*.

O CASAL (NORBERTO E TATI) E O FILME	
CATEGORIAS	ELA VOLTA NA QUINTA - LONGA
Algum dos entes do casal é protagonista do filme?	Norberto é um dos protagonistas do filme.
Possuem diálogos expressivos no filme?	Sim. Nas cenas em que aparecem juntos, Tati se expressa muito mais do que Norberto. Ele fica bem mais calado. Mas a fala (e os silêncios) dos dois tem igual importância.
Quais elementos da linguagem cinematográfica são usados para representar essa relação (tipos de planos e enquadramentos, trilha sonora, cor e luz)?	A cena do casal segue a opção do filme de realizar um plano longo que enquadre os dois aos mesmo tempo. Luz e cor muito naturais. Não existe trilha sonora, apenas som ambiente.

Análise fílmica

Ela volta na quinta é um longa-metragem também dirigido por André Novais. Outra história fortemente presa ao cotidiano do homem comum. Vemos agora, não mais um casal em início de relacionamento, mas sim um casamento de anos que entra em crise. Os protagonistas Norberto e Maria José devem estar na casa dos 60 anos e passaram a vida inteira casados. Possuem dois filhos adultos – André e Renato - que também já estão pensando em firmar compromissos mais sérios com suas respectivas namoradas. Maria José, no entanto, pensa seriamente no divórcio. Norberto resiste a essa ideia, não quer se separar da companheira de tantos anos. Mas parece que, pela primeira vez, ela vai levar a separação até o fim. O cotidiano de toda a família começa a sofrer as consequências dessa decisão. Somado a isso, Maria José começa a ter desmaios súbitos.

Como estamos falando de um longa, não será possível fazer uma descrição tão minuciosa quanto a que fizemos de *Pouco mais de um mês*. Por isso, iremos nos ater aos principais elementos de tensionamento da linguagem do documentário e da ficção. Muitas das escolhas do diretor no curta se repetem agora: ele e seus familiares atuam no filme. E todos mantêm seus nomes reais. Os planos continuam longos; os planos conjunto ainda são prioridade; a câmera preserva a característica observacional; a luz e as cores se mantêm naturais; o som ambiente ainda é bem valorizado. Podemos ver também que os elementos explicitamente ficcionais ganharam espaço em *Ela volta na quinta*: a edição é mais dinâmica, há o uso de trilha sonora (diegética e não diegética), e a opção por um desfecho

inegavelmente ficcional.

A sequência de abertura do longa espelha a dinâmica de tensão entre elementos documentais e ficcionais que acontecem ao longo da obra. Uma série de fotos antigas da família de André ocupa a tela. Elas mostram o namoro dos pais, o casamento, a gravidez de sua mãe, o nascimento de Renato, o nascimento do próprio André, a infância das crianças, as viagens em família, a adolescência deles, os pais já idosos, mas ainda parceiros. As fotos do acervo pessoal da família são um forte elemento documental do filme. É difícil não se deixar levar pela crença de que a história que veremos a partir daquele momento pertence àquelas pessoas. Afinal, quando alguém nos apresenta seu álbum de família, esse alguém está querendo compartilhar conosco um pedaço de sua memória pessoal. Talvez seja uma maneira de nos oferecer pistas para que entendamos a sua vida presente. Ao mesmo tempo, a trilha sonora – a canção “O Vale”, do cantor Cassiano – é um elemento ficcional que vem nos lembrar que estamos assistindo um filme. “Se lembra?”, a pergunta repetida pelo cantor a cada verso da música, embala e conduz o espectador enquanto ele vê as fotos, mas também explicita a existência de uma camada fílmica, de uma montagem e de uma escolha de trilha sonora que costure, envolva e induza novos sentidos àquelas imagens.

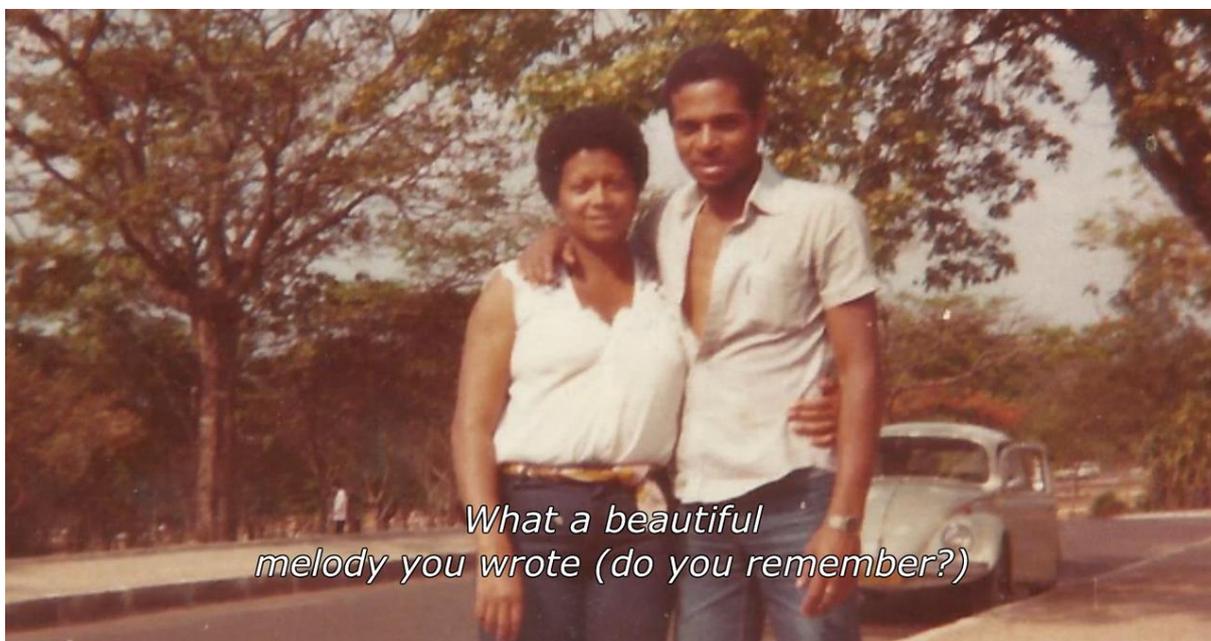


Figura 2 - Filme *Ela volta na quinta* - As fotos reais da família são muito importantes para criar um laço de intimidade com o espectador. Além disso, mostram que o casamento dos pais teve momentos felizes, apesar da crise atual.

Os atores seguem com atuações muito naturais. Ao conversar com André, tem-se a sensação de que ele é muito parecido com aquilo que vemos na tela. Tímido, simples e muito

sensível. As respostas de poucas palavras, o embaraço que encurta suas falas, a dificuldade em encarar seu interlocutor. Tudo isso está na tela. E está na vida real. Não conheço o resto da família do diretor, mas a impressão de que os pais, a namorada e o irmão não estão atuando permanece. Parece que todo mundo é daquele jeito. Mas tudo isso é fruto de um grande trabalho de direção. Fazer com que não atores se portem com naturalidade diante de uma câmera não é fácil.

A ideia de trazer os pais para o *set* veio, segundo o cineasta, de um antigo trabalho, que nem chegou a ser montado, mas que serviu para que ele percebesse a desenvoltura dos dois. “Eles sabiam falar bem, não travavam frente à câmera. Fiquei com isso na cabeça”, comenta André. Ele, no entanto, precisou dispor de algumas estratégias para que os pais ficassem realmente à vontade em seus personagens. Uma equipe reduzida, poucos ensaios, e o pedido para que eles não decorassem as falas foram algumas delas. O grande espaço para o improviso foi outro trunfo. O diretor explica que seus atores sabiam os assuntos que seriam tratados em cada cena, mas não havia diálogos precisos e pré-determinados. Segundo André, na cena em que ele conversa com a mãe sobre a semelhança que possui com o avô, ela sabia que o diretor daria uma deixa para que o assunto fosse abordado. Essas estratégias foram repetidas com os outros personagens. Na cena em que André assiste a vídeos no *Youtube* com o irmão, o improviso também foi um recurso utilizado. Renato, seu irmão, sabia que o assunto da crise dos pais seria abordado, mas não existiam diálogos estabelecidos anteriormente. Se prestarmos atenção, a conversa deles flui de forma aleatória, possui aquele tom muito banal da conversa fiada, fala-se de diversas pessoas, mas nenhum assunto realmente concreto toma forma. O diálogo se torna sério apenas quando vão falar da crise familiar. Uma boa direção e boas atuações são percebidas nos detalhes, nos diálogos que fluem e não enrijecem. O recurso de perguntar sobre pessoas conhecidas se repete mais de uma vez, mas ele é usado sempre de maneira tão natural, que não se consolida como uma falha de diálogo. Outro momento em que podemos perceber uma boa atuação são nas cenas em que se manifesta a doença da mãe, pois elas nunca tomam uma proporção excessiva. Mesmo o leve “se jogar” para simular o desmaio não diminui a atuação de Maria José. A cena da dança dos pais é outro ótimo momento, pois ele consegue transmitir a ternura de anos de companheirismo, sem se tornar piegas.

Como já foi dito antes, em *Ela volta na quinta*, André repete vários dos elementos que utiliza em *Pouco mais de um mês*. E como também já mencionamos, eles são responsáveis por tensionar as fronteiras entre o documental e o ficcional. Os elementos ficcionais que agora se sobressaem são o uso de trilha sonora não diegética e uma edição mais trabalhada, que apresenta mais cortes, apesar de os planos longos, principalmente durante as conversas,

predominarem. A apresentação de Renato, o irmão mais velho do diretor, é um exemplo de cena mais decupada. A partir de diferentes planos e poucas falas, a obra nos apresenta esse personagem em seu trabalho, que parece ser uma plataforma de petróleo. Os planos são mais longos do que aqueles que costumamos ver em um filme hollywoodiano, mas, ainda assim, demarcam uma diferença em relação aos longos planos conjunto com diálogos predominantes tão presentes em seu curta e em boa parte do longa. Ao final dessa cena, o verbo volta a ser o foco. O quadro estático, mostra Renato falando ao telefone no alto de uma plataforma. Ele conversa com a mãe e conta como está cansado do seu cotidiano profissional.

A trilha sonora não diegética, aquela que não faz parte da cena e é colocada por cima (em off), sempre traz uma quebra para o espectador mais atento, pois ela remete imediatamente à montagem. A trilha diegética, aquela que ocorre dentro da cena, auxilia a embaçar as fronteiras da linguagem, por sua vez. É uma trilha que entra naturalmente, por meio da ação dos personagens, mas que é nitidamente uma opção de roteiro. Afinal, elas sempre se encaixam perfeitamente com a ação que se desenvolve em cena. Em *Ela volta na quinta*, temos dois bons exemplos de trilha diegética, a cena em que Maria José e Norberto dançam a música de Roberto Carlos e a cena em que Norberto dirige o carro sozinho cantando Paulinho da Viola, já ao final do filme. A cena da dança consegue recuperar para o espectador um pouco do laço de intimidade que aquele casal já viveu juntos e que, até então, só havia se manifestado nas fotografias. Já a canção de Paulinho da Viola, começa a nos situar em relação ao novo momento de vida de Norberto, como veremos mais adiante. As trilhas não diegéticas entram, principalmente, em momentos de ação silenciosa, como a já comentada *O Vale*, que inicia o filme embalando as fotografias de família. Há também *Shake a hand*, interpretada pela cantora Faye Adams, que cobre a sequência que mostra o cotidiano de Norberto no trabalho, após a tentativa frustrada de falar com alguém no telefone. Até esse momento, não sabemos que ele possui uma amante. A trilha entra mais como elemento de ritmo da sequência, que não possui falas. Se prestarmos atenção à letra, podemos perceber que ela é um pedido de segunda chance. Um amante que tenta reconquistar o ser amado. Mas ainda não é possível fazer uma conexão tão direta dessa mensagem com o que estamos vendo em cena.

André relata, mais uma vez, que todas as escolhas foram muito intuitivas. Tanto a permanência dos elementos que nos trazem uma sensação mais documental quanto a inserção dos elementos que nos remetem mais ao ficcional. Penso que uma boa explicação para o uso desses elementos mais ficcionais é a própria duração da obra. A edição mais trabalhada e a trilha sonora ajudam a dar ritmo à montagem de um longa. Em um curta, há mais espaço para

a experimentação de uma linguagem mais ousada e crua. Além disso, como em *Ela volta na quinta*, André optou por um final nitidamente ficcional, esses elementos servem para quebrar a sensação de autenticidade que os outros recursos mais documentais ajudam a construir. Pois falemos então da opção de desfecho para o filme. Toda a trama se desenvolve de forma a mostrar que o casamento de Maria José e Norberto está em crise e como isso afeta a vida de toda a família. Principalmente, porque Maria José começa a ter alguns problemas de saúde. Norberto tenta demonstrar preocupação com o mal-estar da esposa, mas ela está magoada e se comporta de forma reticente com ele. Os filhos também se preocupam com a mãe, mas como não estão presentes em seu dia a dia, não conseguem perceber que ela está sendo relapsa em relação à desconhecida doença.

Por meio de cenas do cotidiano, o filme consegue mostrar a frieza de Maria José em relação a Norberto, que, de maneira um tanto desconcertada, tenta reatar a cumplicidade com a parceira de uma vida inteira. Mostra como os filhos interferem nisso e como eles se relacionam com os pais e entre si. Mostra a relação de cada um deles com suas respectivas namoradas. O espectador sente-se íntimo da família, pois após ter sido apresentado ao seu passado, por meio do álbum, agora, ele torna-se confiante de momentos muito íntimos de cada um deles. A torcida para que o casal não se separe cresce dentro de quem assiste ao filme. O ápice dessa construção se dá na cena em que Norberto tira Maria José para dançar. Por um breve momento, podemos ver a cumplicidade entre o casal ser reestabelecida. Mas logo depois a trama nos conduz até o verdadeiro motivo da crise no casamento dos pais de André. Norberto possui um caso extraconjugal de muitos anos com uma mulher bem mais jovem. A partir desse instante, a ficção se torna explícita na obra. Segue-se uma longa cena de Norberto com Tati, sua amante, em que eles discutem a relação. Ele aproveita a viagem de Maria José para ter um último encontro com Tati, que agora possui um outro parceiro e vai mudar de cidade.

Maria José volta de viagem decidida a se separar do marido, mas ela não tem tempo de colocar em prática a decisão. Após passar mal no meio da rua, ela falece. A última cena do filme mostra que a vida seguiu, apesar da falta da mãe. Renato casou com Carla e teve um filho, agora eles recebem o resto da família em sua casa para assistir a uma partida de futebol. André chega sozinho, sem Élide. Norberto também está só. Enquanto segue para casa de Renato, o pai cantarola “Eu gostaria de ver / Essa tristeza passar / Um novo samba compor / Um novo amor encontrar / Mas a tristeza é tão grande no meu peito / Não sei pra que a gente fica desse jeito”. A canção de Paulinho da Viola indica que talvez Norberto ainda sofra bastante a morte da esposa.



Figura 3 - Filme *Ela volta na quinta* - A cena final surpreende por sua banalidade. A família reunida ao redor da TV é uma cena extremamente banal, mas que informa a morte (ficcional) da mãe de André.

A primeira vez que assisti a *Ela volta na quinta* foi em sua exibição no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. E fiquei extremamente surpresa com o desfecho do filme. Não podia conter o estranhamento em saber que, mesmo que ficcionalmente, o cineasta havia dado uma amante ao pai e matado a mãe. Por mais que você veja a dona Maria José e o seu Norberto juntos apresentando o filme no festival, é impossível não ficar com uma dúvida, pelo menos, aquela relativa ao caso extraconjugal e à crise no casamento. Percebi que várias outras pessoas carregavam uma sensação semelhante. O diretor André Novais comenta que alguns conhecidos que viram o filme foram lhe perguntar se o pai realmente tinha uma amante ou se a mãe dele estava bem. Ele relata que não esperava que as pessoas fossem se confundir a esse ponto. É o incômodo que sentimos quando elementos do documentário e da ficção são tensionados de uma maneira muito bem feita e inesperada. Não sabemos muito bem como reagir a essa sensação, assim como ficamos um pouco desnorteados com a notícia sobre os pais dos alunos indianos que aparece no começo dessa pesquisa. Saímos do cinema com a vontade de entender melhor o que aconteceu, de entender melhor como o filme foi feito.

A bem da verdade, para a fruição cinematográfica não importa o que é real e o que é ficção dentro dos filmes de André. O seu grande trunfo é o ato de mostrar situações comuns vividas por pessoas comuns com grande sensibilidade. O estudo da linguagem é interessante para que os realizadores entendam como e porque o incômodo foi produzido. Para que outros diretores entendam se querem produzir algum efeito semelhante e que estratégias dos

cinastas podem lhe servir também. Para o espectador mais curioso, é interessante perceber o que foi que lhe causou esse tipo de sensação, que outros filmes não lhe provocam. Sempre que tentamos entender como uma representação fílmica foi construída, começamos a entender melhor a linguagem cinematográfica e temos a possibilidade de ler os produtos audiovisuais de maneira mais crítica.

5.2.3. Sobre o amor

Para além da linguagem híbrida, os dois filmes de André Novais constroem representações bem interessantes das relações amorosas contemporâneas. Voltando às tabelas que construímos sobre os dois filmes, podemos ter uma ideia de que tipos de casal encontramos na produção do cineasta. É possível perceber que apenas casais heterossexuais são retratados. Todos são de classe média, sendo que a maior parte deles vive na periferia. Esse é um fato importante, pois não é comum vermos o cotidiano e a intimidade de pessoas dessa classe social no cinema. Isso somado ao fato de grande parte dos personagens serem negros traz uma boa novidade em termos de representatividade para a produção nacional. A abordagem que parte do cotidiano, nos permite centrar a história na maneira como as pessoas se relacionam no dia a dia e, assim, vão criando seus laços de intimidade. Em *Pouco mais de um mês*, há um casal jovem, em começo de relacionamento. Desde os primeiros minutos de filme, já podemos perceber vários comportamentos e fatos sociais que são naturais atualmente, mas que eram tabus há não muito tempo. André e Élide são um casal inter-racial, ele negro e ela branca. Eles não são casados, se conhecem há pouco mais de um mês, mas já dormem juntos. Nenhum desses tabus entra como algo a ser discutido na trama do filme, são fatos que apenas estão lá. Mas não deixam de fazer um retrato interessante do nosso mundo histórico atual. Vivemos em uma época em que esses são temas tão naturais que podemos trazê-los em um filme sem que sejam o assunto principal.

Os dois estão juntos apenas porque querem, não há nenhuma razão social ou econômica que os obriguem a estar se relacionando. Eles se conheceram casualmente em um festival de cinema e estão fazendo uma aposta de que poderão viver algo interessante. Os dois trabalham, mas Élide possui uma estabilidade financeira maior, tanto é que ela já saiu da casa dos pais e André não. Tudo isso nos é perifericamente demonstrado, pois o filme centra-se mesmo na relação íntima dos dois. Essa relação tem como base o diálogo, o que nos faz lembrar o conceito de amor confluyente de Giddens (1993). André e Élide estão em par de igualdade em todos os sentidos, apesar das diferenças de personalidade e de vivências que possuem. O plano conjunto como plano predominante do filme representa muito bem isso. A

câmera permite que os dois estejam igualmente presentes no plano quase o tempo todo. Por mais que o relacionamento ainda seja incerto, a maneira igualitária como ele começa a ser construído é muito clara. A disposição para a negociação está posta. Ambos se preocupam com o que o outro sente. André quer saber qual é o motivo do incômodo de Élide. E ela, por mais que primeiramente tenha dificuldades em se expressar, também se torna disposta a falar sobre seus sentimentos e resolver possíveis problemas.

Essa parceria continua em *Ela volta na quinta*. No longa, o casal é novamente retratado no quarto da moça durante uma conversa íntima. Agora, não estão mais em começo de relacionamento, já cultivam um namoro sólido. O plano conjunto volta a ser utilizado para manter os dois em quadro durante o diálogo. O assunto da conversa é o bairro onde irão procurar casa para morar juntos. Eles possuem divergências em relação ao local, André quer procurar algo mais barato, na periferia, Élide quer algo mais próximo de seus dois empregos, no centro. Ainda não chegaram em um consenso, mas as opiniões diferentes não são suficientes para acabar com a tendência à negociação do casal. A ideia não é se impor ao outro, mas chegar em algo que seja bom para todos. E, por mais que não tenham chegado a um acordo, o diretor faz questão de mostrar que a discussão não abalou o namoro. Afinal, ele finaliza a cena com o casal se beijando.



Figura 4 - Filme *Pouco mais de um mês* - Os planos conjunto para a representação de casais são uma forte característica dos filmes de Novais. Eles colocam os dois entes do casal em posição de igualdade.

O plano conjunto dentro do quarto é algo que se repete com Maria José e Norberto; Renato e Carla; e Norberto e Tati. Apesar de o diretor colocar todos os entes dos casais em pé

de igualdade, nem todos eles possuem essa dinâmica igualitária de interação. Talvez a questão geracional seja importante nesse momento. Renato e Carla são também um casal jovem, com uma relação bem consolidada, e possuem uma maneira de se relacionar que também aponta para o amor confluyente. Eles conversam sobre o melhor momento para casar e ter filhos. Cada um deles expõe seus sentimentos e depois tentam negociar suas divergências. São carinhosos e estão realmente dispostos a construir um futuro juntos. É interessante notar que mesmo construindo essa forma de se relacionar mais igualitária, Renato e Carla fazem planos bem tradicionais: só pensarão em casamento após alcançarem uma certa estabilidade financeira, e só terão filhos depois de se casarem.

Com Maria José e Norberto, a interação se dá de maneira bem diferente, apesar de os elementos da linguagem cinematográficas utilizados para mostrar essa relação serem muito semelhantes aos usados com os outros casais. Os planos conjunto acontecem e o quarto também aparece como espaço importante para mostrar o grau de intimidade entre os parceiros. Mas o diálogo não acontece, diferentemente do que é mostrado com todos os outros casais. Maria José e Norberto não possuem mais cumplicidade. Na cena do quarto, eles simplesmente se viram um para cada lado. Não se tocam. Cada um possui seu cobertor. Esse fato é bem marcado nos dois planos diferentes em que o casal de idosos aparece indo se deitar. Em outros momentos, sempre em situações muito cotidianas, Norberto procura introduzir algum assunto trivial ou se mostra preocupado com a saúde da esposa, ela, no entanto, é evasiva. A tentativa de diálogo por parte de Norberto, porém, não se trata de uma tentativa de negociação. A impressão é de que ele não quer resolver o problema que há entre os dois, mas apenas ignorá-lo. Esse é um comportamento mais distante do modelo do amor confluyente. É difícil, no entanto, afirmar que as atitudes de Norberto se enquadram no modelo do amor romântico, pois é raro encontrar representações desse tipo de amor que mostrem o fim de um relacionamento por um desgaste do cotidiano, pelo envelhecimento, pelo convívio por muitos anos. Como já vimos aqui, o amor romântico costuma trazer finais felizes ou trágicos. Não costuma trazer o cotidiano e essa representação da rotina do homem comum. Mas podemos perceber que os pais de André cultivam um relacionamento em que existe uma certa hierarquia, uma certa dependência econômica, já que Maria José trabalha como dona de casa. Notamos que não existe uma vontade real de negociação sincera. Norberto prefere mentir do que negociar.

Algo parecido se repete entre ele e Tati, a mulher com quem tem um caso extraconjugal. O plano conjunto no quarto se repete mais uma vez. Norberto e Tati possuem um contato físico grande. Aliás, é a única vez no filme em que há uma forte sugestão de

relação sexual. Os dois estão ainda despidos, cobertos apenas pelo lençol. Tati fala bastante. É por meio dela que entendemos que o caso extraconjugal é antigo, que ela já gostou muito dele, mas que, ao entender que ele não iria se separar de Maria José, resolveu terminar tudo e seguir sua vida. Norberto nunca fala muito e dá a impressão de que não está falando o que realmente sente. Uma prova disso é quando ele faz fofoca sobre o novo companheiro de Tati. Mais uma vez, Norberto prefere a mentira à negociação. Ele nunca propõe uma exploração sincera de seus sentimentos ou de suas parceiras.

De forma sutil, André consegue fazer um retrato interessante de algumas maneiras de se relacionar que existem em nossa sociedade atual. Ele se restringe a casais heterossexuais de classe média, mas a diversidade de gerações já traz ricos contrastes. Podemos notar que os casais mais jovens apontam para algo mais próximo ao modelo de amor confluyente defendido por Giddens (1993). Entre os casais jovens há independência econômica, abertura para o diálogo e para a negociação. Percebe-se como eles tentam resolver as divergências por meio de uma conversa sincera e buscam o consenso. Vale destacar que Renato e Carla, apesar de valorizarem essas características, também almejam um futuro bem tradicional: conseguir estabilidade financeira para casar na igreja e, apenas depois disso, ter filhos. Élide e André falam apenas em morar juntos. Diante disso, é possível perceber que o relacionamento de Maria José e Norberto se constrói com base em outros pilares. Por mais que Norberto seja um senhor “gente boa” conseguimos perceber a diferença de conduta entre ele e os filhos em relação às suas respectivas parceiras. Nenhum de seus relacionamentos caminha para o amor confluyente. E não se trata de fazer juízo de valor, mas apenas de compreender a complexidade de cada casal e como cada um deles cria uma representação verossímil do nosso mundo histórico.

As representações de relacionamento amoroso vistos nos filmes de André Novais são muito distintas daquelas que vemos predominar no cinema hollywoodiano. Não percebemos, em nenhum dos dois filmes, a idealização do romance. O que vemos em nada se parece com aquilo que normalmente vemos nas telonas, a começar pela questão da representatividade. Nos filmes de Novais vemos o cotidiano comum de uma família negra e periférica. Nenhum dos atores segue o padrão do *star system* americano ou nacional. Aqui não existe o conto de fadas, coincidências fantásticas, dia a dia de princesa. Existe o casal que discute a relação enquanto espera o ônibus. A mãe, uma senhora doente e cansada, que estende a roupa no varal. O irmão que adia o sonho de casar e ter filhos, enquanto não consegue uma estabilidade financeira. “Filmar o cotidiano é o que me fascina mesmo. Isso de trabalhar com coisas que são minhas. E aí a gente não entende porque gostamos tanto de filmar a gaiola velha no

quintal, esse muro chapiscado. Mas me passa uma coisa muito boa. E é isso”, explica o cineasta. E essa sensação boa que o diretor não sabe descrever chega também ao espectador, que começa a perceber a beleza que há no banal. A beleza que há no segundo plano do filme, logo após a introdução com as fotografias da família, em que aparece apenas o muro chapiscado da casa, sem que nenhuma ação importante aconteça. Um cachorro entra em quadro e logo sai. E o muro continua ali, informando como o cotidiano estará presente no filme que veremos. Elementos que ajudam a mostrar que o amor comum também possui o seu encantamento, como no momento em que Élide e André observam a câmera escura. Nos filmes de Novais, podemos entrar em contato com uma representação de amor muito próxima daquela que nós próprios vivemos. Percebemos uma convivência diária, complexa, recheada de alegria, problemas e ações triviais. E recebemos, por fim, o diálogo e a negociação como uma sugestão para manter essa relação de forma duradoura.

5.3. Viajo porque preciso, volto porque te amo

Sinopse

Viajo porque preciso, volto porque te amo (2009), Karim Aïnouz e Marcelo Gomes

75min

O longa de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes conta a história de José Renato, um geógrafo cearense, que faz uma viagem a trabalho pelo sertão nordestino. Enquanto avalia o possível percurso de um canal que será feito na região, desviando o único rio caudaloso que passa por ali, ele tenta esquecer Galega, a mulher que o abandonou.

Apesar da narração em primeira pessoa, nunca vemos José Renato. Isto se dá porque o filme é construído a partir de imagens documentais realizadas por Karim e Marcelo durante uma viagem que fizeram para a pesquisa de outro trabalho, o curta *Sertão Acrílico Azul Piscina*. É interessante saber que as imagens foram gravadas em 1998 e o longa montado apenas uma década depois. A locução em *off* de José Renato costura as imagens documentais em uma trama ficcional. O filme é classificado como uma ficção, mas participou e foi premiado em festivais dedicados ao documentário.

Principais festivais e prêmios

Festival SESC Melhores do Ano 2010 - Melhor Filme pela Crítica

Festival Internacional de Documentários de Santiago do Chile 2010 - Prêmio Especial do Júri

Festival de Cinema Brasileiro em Paris 2010 - Melhor Filme / Melhor Ator (Iranthir Santos)

Festival de Toulouse 2010 (França 2010) - Grande Prêmio Coup de Coeur

6º Prêmio BRAVO! Prime de Cultura 2010 - Melhor Filme

Festival do Rio 2009 - Melhor direção/ Melhor fotografia

3º Festival de Triunfo 2010 - Melhor Longa-Metragem Nacional/ Melhor Roteiro de Longa-Metragem/ Melhor Montagem de Longa-Metragem/ Melhor Ator de Longa-Metragem (Iranthir de Souza)/ Melhor Fotografia de Longa-Metragem/ Melhor Direção de Longa-Metragem/ Melhor Filme

5º Prêmio Contigo! de Cinema 2010 - Melhor Roteiro

Festival de Cinema de Havana (Cuba 2009) - Melhor Som/ 3º Prêmio Coral de Ficção/ Prêmio FIPRESCI – International Federation of Film Critics

Festival de Veneza 2009

Festival Santa Maria da Feira (Portugal 2009) - Melhor Filme / Melhor Filme pelos Cineclubistas

Análise de conteúdo:

Em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, conhecemos a história do fim do relacionamento entre José Renato e Galega. Mas, a história nos é totalmente narrada por apenas um dos personagens: o geólogo Zé Renato. Conhecemos Galega a partir do relato, em primeira pessoa, do ex-companheiro. É preciso estar ciente que conheceremos a representação de Galega e do relacionamento a partir do ponto de vista muito parcial de um homem abandonado.

Tabela 16: Tabela de análise do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, que define os personagens Zé Renato e Galega.

CATEGORIAS	QUEM É QUEM?	
	JOSÉ RENATO	GALEGA
Identidade de gênero	Masculino	Feminino
Cor	Não pode ser definido	Não pode ser definido, mas pelo apelido dela, podemos inferir que seja branca.
Idade	35 anos	Não é dita, mas imaginamos que ela deva estar na casa dos 30.
Classe social	Classe média	Classe média
Profissão	Geólogo	Bióloga

Tabela 17: Análise do casal Zé Renato e Galega do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.

CATEGORIAS	O CASAL	
	JOSÉ RENATO E GALEGA	
Configuração (quantas pessoas e orientação sexual)	Era formado por duas pessoas heterossexuais. Ao longo do filme, descobrimos que Galega abandonou José Renato.	
Momento do relacionamento	Fim de relacionamento. Galega abandonou José Renato e ele tenta esquecê-la.	
Moram juntos?	Eles eram casados e moravam juntos.	
Há dependência financeira de algum ente do casal?	Não.	

Possuem filhos?	Não.
Existe diálogo entre o casal? Sobre o que conversam?	Não. O filme é inteiramente constituído pelo depoimento de José Renato. Nunca ouvimos a Galega.
Existem demonstrações de carinho?	Não. O filme é constituído apenas por imagens de paisagens e de personagens com os quais o geólogo encontra pelo caminho. Zé Renato e Galega nunca aparecem. Os outros dois casais com quem o protagonista dialoga não são retratados em momentos de muito contato físico.
Há relações sexuais (sugestão, explícito)?	Entre Zé Renato e Galega, não. Os personagens em questão nunca aparecem. Mas fica claro no depoimento de Zé Renato que ele teve relações sexuais com outras mulheres. Em termos de imagem, em apenas uma cena vemos isso de forma mais explícita. Não há o ato sexual em si, mas vemos uma prostituta dançando para ele em um quarto de motel.
Como lidam com a fidelidade?	Não é explicitamente falado nada a respeito, mas presume-se que era um casamento monogâmico e fechado.

Tabela 18: O casal Zé Renato e a linguagem cinematográfica no filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.

O CASAL (JOSÉ RENATO E GALEGA) E O FILME	
CATEGORIAS	VIAJO PORQUE PRECISO - LONGA
Algum dos entes do casal é protagonista do filme?	José Renato é o protagonista do filme. Conhecemos Galega apenas a partir do discurso dele.
Possuem diálogos expressivos no filme?	O filme é todo realizado a partir do ponto de vista de José Renato, logo não existe diálogo dele com Galega.
Quais elementos da linguagem cinematográfica são usados para representar essa relação (tipos de planos e enquadramentos, trilha sonora, cor e luz)?	O elemento da linguagem cinematográfica mais importante para representar a relação de José Renato e Galega é a narração em off, que é feita pelo próprio geólogo. É por meio de seu depoimento que entendemos como se deu a relação dos dois. É importante ressaltar que o filme faz a opção consciente de mostrar o ponto de vista de apenas um dos lados da relação. A maior parte das paisagens e encontros que o protagonista trava com o sertão dizem mais respeito aos seus sentimentos atuais do que à relação em si. No entanto, a sequência da <i>Cyperacea</i> , uma importante espécie de planta para a pesquisa de Galega, é significativa para entendermos a relação que existia entre o casal.

5.3.1. A voz que guia a viagem

Imagine que alguém vai lhe mostrar pela primeira vez o longa *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Karim Anoiuz e Marcelo Gomes. A primeira experiência que essa pessoa vai lhe propor é ver o filme sem som algum. A partir da estética visual do filme, você não terá muitas dúvidas de que se trata de um documentário. As imagens que vemos transcorrer na tela trazem estradas, paisagens do sertão, alguns closes de solos, pedras e aparelhos de medição, pessoas que habitam os lugares por onde a câmera passa. Com algumas

delas percebemos que é realizada uma entrevista, com outras vemos apenas suas imagens, por vezes estáticas, por vezes em movimento. Em nenhum momento aparece um protagonista, um sujeito que seja o fio condutor do filme. Em termos mais técnicos, não se vê um trabalho de fotografia controlada, uma iluminação mais planejada, percebemos algumas imagens desfocadas, outras não parecem ter uma definição tão boa, um movimento de câmera tremido. Tudo isso dá a impressão de algo mais amador, que foi feito de maneira improvisada.

Há, no entanto, algo nas imagens que é um pouco diferente daquilo que se espera de um documentário tradicional. Algumas delas são extremamente subjetivas e poéticas. Consegue-se tirar pouca informação objetiva desses planos, quando não se ouve o que está sendo dito. Um bom exemplo disso são as imagens (29'15") da montagem de uma feira ainda no escuro. As sobreposições que enfatizam a repetição de pessoas que empurram carrinhos de mão. As imagens são escuras e sombrias. Transmitem uma certa angústia. Demora-se um tempo para perceber que se trata da montagem de uma feira. Caso a ideia fosse passar alguma informação objetiva, como tradicionalmente acontece em filmes documentais, esses planos não seriam utilizados. Quando assistimos o filme com som, percebemos que a narração em off é o relato de um pesadelo.

Agora, vamos fazer o contrário: ouvir apenas o áudio do filme. Estamos diante de um diário de bordo, de um desabafo amoroso. Ouvimos o relato de um homem que foi abandonado por sua companheira e que se aproveita de uma viagem de trabalho pelo sertão para tentar aprender a lidar com a situação. É um depoimento profundamente íntimo e pessoal. Percebemos o quanto a viagem, as paisagens e as pessoas com quem José Renato esbarra alteram o seu humor. Um casal de idosos que nunca ficou separado e que inesperadamente lhe comove, sem que saibamos, ainda, exatamente porque. Apenas algumas cenas depois, vamos entender que o protagonista foi abandonado. A aridez e o isolamento da paisagem que lhe incomodam. O desvio de rota para uma romaria e a necessidade de encontrar pessoas. O encontro com algumas prostitutas e a virada de postura do homem que fala conosco. Que tipo de filme você imaginaria a partir desse depoimento? Provavelmente, pensaria na imagem de um homem solitário passando por todos esses lugares, a sua figura física em contato com o sertão, a necessidade desse indivíduo de rever outros seres humanos, o seu corpo voltando a esbarrar em outros na multidão da romaria. O encontro carnal com cada uma das prostitutas. Algo muito mais próximo dos filmes ficcionais que você conhece do que das imagens silenciosas que viu anteriormente.

Além do relato em primeira pessoa, o áudio do filme é composto também por trilha sonora e background (BG). O *background* traz a paisagem sonora dos locais por onde Zé

Renato passa: a estrada, o sertão isolado, a natureza, as cidades, as feiras, a romaria. O BG é a camada sonora do filme que possui maior caráter documental. As trilhas sonoras aparecem de maneira diegética e não-diegética. A primeira forma se dá quando a canção entra em cena (ou dá a intenção de que acontece) no mesmo momento da ação, como quando o pesquisador ouve músicas românticas no rádio do carro, enquanto grava o seu depoimento. Ou então quando o som da caixinha de música que ele vê na feira permanece cobrindo outras imagens. As trilhas não diegéticas são aquelas que explicitamente entraram somente na montagem. Como exemplo, temos as trilhas instrumentais que cobrem algumas sequências, como a chegada do viajante na romaria. Uma trilha melancólica que se mistura às buzinas, aos risos, gritos e burburinho das pessoas que chegam nos ônibus e caminhões. A trilha se destaca apenas quando a câmera foca o rosto de uma mulher tímida, que aos poucos abre um sorriso para quem a filma. Um sorriso de poucos dentes e muita sinceridade.

A separação das duas camadas do filme – a imagética e a sonora – nos mostram dois produtos que, à princípio, parecem não se conectar, visto a natureza tão distinta que possuem. A imagem traz uma viagem concreta, fincada em paisagens reais, na idade de solos e rochas, no efêmero encontro com pessoas que ficam. A fala do narrador em primeira pessoa traz uma viagem interna, traz as impressões e sentimentos daquele que passa. As poucas outras vozes que aparecem apenas respondem aos questionamentos de José Renato e o ajudam a entender paisagens e sentimentos nos quais ele ainda se sente estrangeiro. Quando enfim assistimos ao filme completo, sem dispensarmos nenhuma de suas camadas, essas duas viagens se conectam com incrível precisão. As naturezas distintas se complementam. Ao analisarmos mais profundamente, percebemos que não se trata apenas de uma dualidade entre elementos internos e externos a um indivíduo, mas que também revela uma tensão entre elementos do documentário e da ficção. Mesmo o mais desatento dos espectadores consegue perceber um certo conflito de linguagens, percebe que o filme que ele está vendo é diferente do que usualmente assiste. As imagens em sua estética documental dialogam e confrontam o relato ficcional de José Renato.

Ao procurar saber como o longa foi realizado, descobrimos uma história interessante. As duas camadas do filme realmente foram feitas separadamente e em intervalos de tempo diferentes. Os cineastas Karim Aïnouz e Marcelo Gomes ganharam um edital do Itaú Cultural para a realização de um documentário sobre feiras em 1999. O projeto consistia em 40 dias de viagem com uma equipe reduzida pelo sertão nordestino, passando por diferentes estados. Segundo a dupla, no terceiro dia de viagem a intenção de focar o filme nas feiras já havia se alterado. Eles decidiram filmar tudo aquilo que lhes emocionasse. Ambos os diretores são

nordestinos e entendiam essa viagem pelo sertão como uma maneira de entender o lugar de onde suas famílias vieram. Aïnouz ainda não conhecia a região, enquanto Gomes já havia visitado, mas não conhecia profundamente. Uma escolha importante para esse projeto foi o fato de as filmagens não serem precedidas por uma pesquisa, etapa que é comum na realização de documentários. Isso abriu todo o processo para o imprevisto. O primeiro fruto dessa viagem foi o curta *Sertão de Acrílico Azul Piscina* (2004), o produto final que deveria ser entregue ao Itaú Cultural. O filme possui um caráter experimental, encadeando sequências de imagens poéticas, sem um sentido lógico e causal entre si, cobertas por trilhas sonoras. A narrativa não era um elemento presente.

Os cineastas, no entanto, tiveram a sensação de que o material não se esgotava ali. Ainda era necessário “adestrar a matriz poética do sertão”, como disse Aïnouz ao pesquisador pernambucano João Cintra, que nos cedeu as entrevistas que realizou com os dois diretores de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. A montagem baseada na associação imagética não-narrativa foi uma primeira etapa importante para organizar o processo caótico que foi a viagem ao sertão sem roteiro, sem cronograma, sem pesquisa. Segundo Aïnouz, eles ficaram um tempo imersos, selecionando o material de que gostavam. A montagem foi se dando de uma maneira muito intuitiva. Acompanhados da montadora Karen Harley, os cineastas aproveitavam a poesia daquele material selvagem para encadear as cenas, sem se preocupar em explicar exatamente porque uma determinada imagem deveria suceder a outra. O que se pode dizer é que existiram núcleos temáticos de imagens. Após esse momento inicial, Aïnouz e Gomes resolveram usar uma narrativa, criada posteriormente, como dispositivo para domesticar essa experiência selvagem. A ideia era de que ao narrativizar esse material, aumentava-se o poder de comunicação com o espectador.

Assim, os cineastas optaram pela trajetória do herói clássico para roteirizar a história de José Renato, o personagem ficcional criado para transmitir essa mescla de vivências que os dois diretores passaram durante a viagem. Alguns pré-requisitos guiaram essa construção: o personagem deveria ter uma vida distante da dos cineastas, não deveria ter proximidade com o mundo artístico e deveria estar vivendo um drama interior profundo. Disso nasceu o geólogo de 35 anos que foi abandonado por Galega, sua mulher. Apesar de conhecermos tão intimamente José Renato, nunca o vemos. O filme foi construído de forma que imaginemos que Zé Renato é quem empunha a câmera e narra os seus sentimentos. Todo o relato acontece em primeira pessoa. Assim, o geólogo nunca é visto, apenas ouvido. É justamente nessa ausência de um corpo físico que se fez possível criar e potencializar a tensão entre os elementos do documentário e da ficção.

A voz de José Renato permite que Aïnouz e Gomes ressignifiquem o material documental e poético com pleno controle de criação. Nesse momento, fica explícito como o som do filme pode guiar o entendimento que temos das imagens. A narração do protagonista é o que conduz e cria expectativa no público. O sofrimento amoroso, por exemplo, é uma boa ferramenta para explicar o porquê de o geólogo estar mais sensível à paisagem seca e solitária do sertão. No esforço de entender a si mesmo em um novo momento de vida, Zé Renato se abre também para um entendimento maior sobre as coisas que estão ao seu redor. Podemos dizer que durante essa viagem, o pesquisador pode ser entendido como o *homem do mundo*, de Baudelaire. Afinal, tudo lhe sensibiliza, lhe traz curiosidade e lhe comove. Esse estado de espírito pode ser muito bem trabalhado na trajetória do herói clássico, que pressupõe, basicamente, uma jornada de transformação para um personagem. Trata-se de um indivíduo que parte de um local e depois volta para ele transformado a partir de elementos que ele encontra em suas andanças, exatamente como ocorre com o protagonista do filme em questão. Dessa forma, o geólogo se torna o porta-voz perfeito para que os cineastas consigam expressar as sensações que eles mesmos tiveram durante a viagem. Mas é claro que agora um misto da impressão dos diretores não basta, é preciso que tudo passe pelo filtro do personagem que foi criado. É interessante comparar o processo de completa liberdade documental em que as imagens foram feitas e o processo de total controle em que a narrativa e a narração foram criadas. Alguém que acredita em documentário e ficção como conceitos binários, que se opõem, não conseguiria unir essas camadas tão díspares em um único filme.

A construção de uma estrutura narrativa para domesticar as imagens capturadas no sertão introduz o elemento de controle em um processo que, inicialmente, foi conduzido com muita liberdade e abertura para o imprevisto. A ficção atribui significados a esse material, permitindo que os cineastas expressem o que sentiram ao realizar cada filmagem, usando, agora, como filtro, a personalidade e o momento de vida de José Renato. Causalidades e intenções são criadas para unir as imagens que antes eram ligadas por conexões subjetivas e poéticas. A narrativa doma a primeira visão do sertão, mas para que ela realmente tenha sentido, o material inicial não basta. Para que a história de José caiba na trajetória do herói clássico é necessário somar elementos que não foram capturados antes. Afinal, para que o seu percurso tenha sentido é preciso que mais alguns elementos sejam adicionados a essa história.

Segundo os realizadores, entre 10% e 30% das imagens do filme foram feitas após a construção da narrativa. Um exemplo disso, é a imagem da mulher que dança para o geólogo dentro de um quarto de motel. A cena, apesar de produzida, não destoia das imagens que foram realizadas na viagem. O equipamento usado, a luz natural, o momento da narrativa em que ela

é inserida disfarçadamente muito bem a sua produção posterior ao material original. Esses aspectos simulam o caráter documental que as imagens originais possuem, e aprofundam o tensionamento de linguagens. É impossível ver uma cena daquelas e não se perguntar como ela foi feita. “Será que os cineastas realmente pagaram uma prostituta?”, é a primeira indagação que vem à mente. E como conseguiram a autorização dela para usar o material em um filme? São perguntas que passam pelo espectador mais atento, e que ficam a pairar em sua mente, mas sem atrapalhar o resto.



Figura 5- Filme *Viajo porque preciso* – Nesta cena, que foi feita posteriormente, os cineastas simularam o encontro do geólogo com uma prostituta. A encenação complementa o roteiro criado para o filme, mas foi preciso ter cuidado ao realizá-la. Para que ela não destoasse das imagens originais, foi necessário simular os elementos documentais. Assim, percebemos que o caráter amador, um certo descuido com luz, estabilidade e enquadramento, permanecem.

5.3.2. Viajo porque preciso – o cotidiano de um viajante no sertão

A falta de um planejamento prévio de filmagens e a ausência física do protagonista foram elementos essenciais para o registro de um cotidiano do sertão que acompanhamos no filme. Quando não existe um roteiro anterior do que deve ser filmado, quando não há um foco em um assunto ou fato específico, ou não existe um ator ou um personagem que precise estar em cena, tudo que está no mundo vira um potencial alvo do olhar do cineasta. E o que é que ocupa a maior parte da vida das pessoas? São as atividades cotidianas, como já vimos com Bryson (2011) e Heller (2000). Assim, a decisão dos diretores de filmar apenas aquilo que

lhes emocionasse, de alguma forma, foi também uma opção de voltar a se encantar pelo banal. Afinal, a única certeza que se tem em um projeto como esses é que você irá se deparar com o dia a dia das pessoas comuns que habitam os lugares por onde passará.

Os primeiros 30 minutos de filme possuem um caráter observativo, porém distanciado. É o geólogo que viaja pelo sertão, ainda muito centrado na paisagem e em seu trabalho. É claramente um ser estrangeiro que olha e se interessa pelo aspecto humano, mas que não se aprofunda nele. Ele está sempre passando de maneira rápida e superficial. Os planos em sua maioria são muito abertos. Planos que contextualizam os sertanejos em seu habitat, a sua interação com o ambiente, detalhes de seu modo de vida, como a roupa que seca estendida nas cercas do terreno. Muitas imagens de estrada, a amplitude e a aridez da paisagem, além do isolamento humano. Isolamento não só daqueles que moram longe de tudo em suas casinhas no meio do nada, mas também do viajante que está sozinho. Os poucos closes que temos são de rochas e de instrumentos de medição. Por meio deles, começamos a conhecer o cotidiano de José Renato. A narração em primeira pessoa nos aproxima da sua rotina profissional, e também da rotina como viajante. A fala objetiva do geólogo, que traz informações sobre o clima e os tipos de solo se misturam a impressões pessoais, como o explícito aborrecimento com o fato de ter que ficar 30 dias longe de casa. Ou seja, enquanto as imagens trazem o cotidiano do sertão, a narração traz o cotidiano do protagonista.

O trabalho de mapeamento de Zé Renato exige que ele inicie um diálogo com os moradores das cidades que percorrerá. O primeiro plano médio do filme, que ocorre aos 6'05", mostra o primeiro contato mais próximo com os sertanejos: seu Nino e dona Perpétua. Eles serão os primeiros a serem desapropriados pela implantação do canal de águas que ligará o município de Xexéu (PE) a Rio das Almas (GO). Ainda não sabemos exatamente o porquê, mas o fato de o casal estar junto há cinquenta anos emociona Zé Renato. É nesse momento que a narração, que descrevia basicamente o seu trabalho, dá um indício forte de sua guinada para um conteúdo mais subjetivo. Esse conteúdo subjetivo começa a aparecer nas constantes declarações de amor à Galega que ocorrem em meio à monotonia de seu percurso. O geólogo não encontra quase ninguém no caminho e parece não travar contato com os poucos que encontra. O seu cotidiano é tedioso, restringindo-se ao trabalho mesmo em feriados. Vemos os hotéis simples e impessoais em que ele se hospeda. As saudades de Galega parecem tornar tudo pior.



Figura 6 - Filme *Viajo porque preciso* - O casal Seu Nino e Dona Pérpetua faz com que o narrador desvie, pela primeira vez, o discurso sobre o seu cotidiano profissional entediado para o tema relacionamento amoroso. Não sabemos ainda o porquê, mas a longa história compartilhada pelos dois, emociona Zé Renato.

Aos 17', percebemos uma segunda guinada no depoimento de Zé Renato e entendemos que a relação dele com a companheira não está bem. Afinal, ele admite que as lembranças que possui dela são doloridas. Nesse momento, acontece também a primeira virada no cotidiano de sua viagem. O protagonista decide que precisa sair do isolamento e ver gente. Desvia a sua rota e para na cidade dos romeiros. O encontro com pessoas não aproxima apenas o geólogo, mas também os planos, que se tornam mais fechados. As pessoas, pela primeira vez, ocupam mais o quadro do que a paisagem. Tanto é que, enfim, vemos um close em um ser humano - uma mulher tímida e sorridente que chega na cidade em um pau de arara. É nessa sequência que nos é revelada uma importante evidência do fim do relacionamento: Zé Renato deixa uma foto dele e de Galega na sala dos milagres, um lugar onde os fiéis costumam fazer os seus pedidos. Alguns minutos depois, aos 23', ele comenta que a companheira é botânica e assume o desejo de encontrar uma espécie de *Cyperacea*, planta importante para a pesquisa dela. Ele acredita que se levar a planta para casa, a alegria pode voltar a reinar por lá. Mas a esperança dura pouco, ao final dessa cena, ele elucubra sobre o fato de que casamentos chegam ao fim. Aos 31', o protagonista, após acordar de um pesadelo com a esposa, admite que foi abandonado por ela. Logo depois disso, ele expressa a sua vontade de perder-se em um

labirinto.

Quando se torna explícito o real conflito de Zé Renato, temos a terceira virada do filme. As imagens da estrada continuam permeando o relato profissional do geólogo, mas agora elas dividem bem mais espaço com a figura humana. Nesse momento, há também mudança de postura do protagonista, que resolve curar a fossa por meio do encontro com prostitutas. As mulheres são mostradas, geralmente, em primeiro plano de fotografias estáticas. Todas elas são apresentadas pelo nome, coisa que só havia sido feita com seu Nino e dona Perpétua. Zé Renato sempre comenta algo que foi marcante durante o seu encontro com cada uma delas: um aspecto físico, algum fato que lhe chamou a atenção. Vemos diferentes fachadas de motel, diferentes quartos e diferentes mulheres. Descobrimos o preço do pernoite e o que é servido no café da manhã. Mas a vida noturna não se restringe aos motéis. Há também o forró da pequena cidade, entretenimento que reúne todos os tipos de moradores, desde as garotas de programa até as famílias com seus bebês. O circo que ocasionalmente aparece para animar às noites desses lugares. Uma pequena e sutil etnografia do cotidiano noturno e marginal do sertão passa diante de nossos olhos.

Durante o dia, Zé Renato começa a prestar mais atenção nos sertanejos do que no sertão. São encontros ainda rápidos e despretensiosos, mas que somam informações preciosas a esse mosaico do cotidiano sertanejo que estamos construindo por meio da viagem do protagonista. Seu Juca e o filho Evandro que trabalham fazendo colchões de junco forrado por tecido de chita florida. A energia sexual do geólogo impregna o seu olhar: compara a confecção do colchão a uma relação sexual e se impressiona com a virilidade de Evandro. Leva consigo a certeza de que o jovem nunca brochou. Há também a história de Carlos e Selma, casal que passou a noite namorando na bilheteria do circo. Ele pensa em casamento, mas vai embora com o circo jurando amor eterno. Ela, que só queria viajar, fica. Zé Renato também esbarra com um acampamento de beira de estrada, em que os trabalhadores descansam em suas redes após o almoço. O protagonista não deixa de devanear sobre o que seria de cada um daqueles homens se eles tivessem sido abandonados por suas mulheres.

Outro encontro que comove o geólogo se dá com seu Severino Grilo, sapateiro há 35 anos. Após passarem mais de três horas conversando, o sapateiro começa a cantar canções românticas, entre elas *Último Desejo*, uma das últimas músicas que o sambista Noel Rosa fez antes de morrer. A canção foi dedicada a Ceci, a grande paixão da vida do compositor. A cena emociona o viajante. Por fim, temos a chegada à cidade que margeia o Rio da Almas. As crianças brincam logo ali na beira da areia sem se preocupar com a chegada de Zé Renato. A cidade está sendo abandonada por seus moradores, já que ela será um dos pontos inundados

para a construção do canal. É nessa cidade com dias contados que o protagonista faz uma importante descoberta: o monumento do povo do século XIX em homenagem ao povo do século XX. É em um lugar condenado a morte que ele encontra a coragem para seguir em frente, para voltar a viver. Assim, a vida no sertão é entremeada pelas dores de amor e reflexões sentimentais do narrador. Uma coisa nunca se desvincula da outra, assim como a imagem nunca se desvincula do som, e a camada documental não se desvincula da ficção.

Na verdade, existe um momento em que a montagem fílmica se torna explícita e o filme se desequilibra para a camada ficcional – as imagens finais. Zé Renato nos revela essa nova vontade de mergulhar para a vida, assim como os homens em Acapulco que pulam de pedras muito altas em direção ao mar. Ele finaliza em meio a um devaneio: “eu não estou em Acapulco, mas é como se eu estivesse”. Assim ele termina seu relato. Mas as imagens continuam. Pela primeira vez, elas saem do cotidiano e do sertão. Pela primeira vez, explicitam a presença de outro alguém empunhando a câmera, que não o geólogo. Esse novo alguém concretiza o sonho do protagonista. As imagens mostram homens pulando de altos rochedos em Acapulco. São vários planos distintos. É possível perceber que os planos são mais elaborados do que aqueles que o geólogo vinha fazendo, que são mais planejados, e não fruto de uma observação rápida. As imagens finais trazem muitas possibilidades visuais, pois há uma diversidade de ângulos e enquadramentos. A montagem aproveita essas possibilidades, trazendo diversas repetições e possibilidades de saltos. Afinal, não existe uma maneira única de se mergulhar na vida. Essa montagem final também traz uma variedade de possibilidades semânticas. Elas não são mais o registro de bordo de uma viagem, são imagens que adentram a instância de um sonho, do que está porvir.

5.3.3. Volta porque te amo – o relacionamento amoroso

A presença de Galega é constante no filme. Sabemos que ela é botânica e gosta das monocotiledôneas, mas que sua verdadeira paixão são as samambaias. Sabemos que ela tem os olhos cor de mel. Sabemos que ela abandonou o geólogo. Nunca vemos Galega, assim como nunca vemos Zé Renato. Mas nunca a ouvimos também. Tudo o que sabemos sobre ela e sobre o fim do casamento nos é apresentado a partir do ponto de vista do viajante. Afinal, esta não é a história de um amor, mas sim da solidão provocada pelo fim dele. A representação construída a partir do nosso personagem principal não é a de um amante, mas sim de um homem abandonado. Mesmo assim, ainda é possível apreender muito sobre as relações de amor contemporâneas por meio do narrador de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.

Trata-se de um casamento entre um geólogo e uma botânica. Imaginamos um casal heterossexual de jovens adultos, já que Zé Renato possui 35 anos (como nos informa o *pressbook* do filme). Pelo seu relato, podemos perceber que Galega, cujo nome é Joana, é uma mulher independente. Ela possui seu emprego, pesquisa plantas e flores e, no momento, seria importante para os seus estudos encontrar uma espécie de *Cyperacea*. É a planta que Zé Renato tenta encontrar na esperança de salvar o seu relacionamento. A partir de seu depoimento, podemos imaginar que o relacionamento dos dois tivesse traços do modelo de amor confluyente. Afinal, pela maneira como ele consegue compartilhar informações sobre o trabalho de Galega, incluindo nisso preferências e elementos que são importantes para ela, pode-se pressupor que existia diálogo entre os dois, que ele dava importância para o que ela fazia. O próprio Zé Renato admite que aprendia muito com ela. Ele aprendeu a gostar das flores tanto quanto a das falhas geológicas. Quando existe aprendizado mútuo, existe também uma equivalência entre os entes do casal, o que caracteriza o modelo descrito por Giddens (1993). Foi Galega quem abandonou Zé Renato e, apesar de sofrer com essa decisão e demorar um tempo para aceitá-la, ele, em nenhum momento, menciona utilizar a força ou o poder para reverter a situação. O máximo que ele faz é deixar uma foto do casal na Sala dos Milagres. Isso demonstra que havia respeito entre os dois. O protagonista respeita a escolha da ex-companheira.

A maneira como Zé Renato vive a fossa, no entanto, está mais próxima do modelo do amor romântico. A dificuldade em admitir o fim do relacionamento durante os primeiros 30 minutos de filme, que representam os primeiros dias de viagem, denotam isso. O protagonista idealiza o seu sentimento por Galega. Comenta que pensa nela o tempo todo. No rádio de seu carro, apenas canções românticas. A pintura na parede do posto de gasolina com a qual se identifica – um casal durante o pôr-do-sol em uma praia, com a seguinte frase escrita embaixo: Viajo porque preciso, volto porque te amo. É exatamente a situação em que ele se vê. Viaja porque precisa trabalhar e quer voltar logo pois ama Galega. Ele conta os dias que faltam para finalizar sua jornada. Quando ele nos dá o primeiro indício de que as coisas entre ele e a companheira não estão bem, começamos a entender o motivo de seu tédio, de seu incômodo com a solidão que o sertão lhe proporciona. Entendemos melhor o desânimo com que realiza o seu trabalho. O seu discurso, que até então, se alinhava ao do amante que não vê graça no mundo quando não está ao lado do objeto amado, ganha uma carga de amargura. Zé Renato começa a reconhecer para si mesmo que o seu relacionamento chegou ao fim. “Todo casamento é perfeito, até que acaba”, reflete. O pesadelo do protagonista espelha essa amargura. Em seu sonho, um médico pergunta se as dores de cabeça passaram. Zé Renato

responde que não. O médico abre sua cabeça e começa a retirar pedaços do corpo de Galega. Não há metáfora melhor para ilustrar a necessidade de esquecer a mulher que o abandonou. Essa sensação de incompletude derivada do abandono também se conecta com o ideal de amor romântico, que só se satisfaz com a presença e posse do ser amado. A necessidade de esquecimento é tida como uma punição. E a única maneira de fugir dessa punição, é por meio da aceitação de que é preciso seguir em frente.

A gota d'água para o sofrimento de Zé Renato foi o encontro com uma menina que tinha os olhos parecidos com os de Galega. Olhos de mel. A reação de nosso protagonista foi fugir para longe. A sua decisão a partir de agora é tentar escapar do sofrimento. Para isso, ele opta pelo esbanjamento sexual. Como já vimos, o geólogo passa o procurar prostitutas por cada lugar que passa. É o único jeito que encontra para não pensar em Galega. Como já vimos, o cinema trouxe avanços para o ideal do amor romântico, como a diminuição do tabu sobre a sexualidade. Com isso, a escolha de Zé Renato de ir para cama com várias mulheres distintas não fere o modelo de amor em que se encaixa o seu sofrimento. No cinema, o sexo como entretenimento não é um problema, caso você ainda não tenha encontrado o amor verdadeiro ou no caso de precisar esquecê-lo. Ainda mais, quando se trata de um personagem do sexo masculino. A vontade agora é de que a viagem não acabe nunca. Viajo porque preciso, não volto porque te amo – é a conclusão a que ele chega nesse momento do filme.

A maneira com que descreve as mulheres dá a sua narração, que até então variava entre o profissional e o sentimental, um tom lascivo. Mas, às vezes, ele ainda vacila. Como aconteceu quando encontrou Cláudia Rosa. Achou seu nome estranho e o seu olhar triste. Desistiu do programa no meio do caminho. A verdade é que o encontro com cada mulher é apenas uma fuga, uma distração do pensamento que insiste a voltar para Galega. O importante de tudo isso é que Zé Renato consegue começar a desvincular o sofrimento de uma punição, sem deixar de refletir sobre o atual momento de sua vida. A cada pessoa que cruza seu caminho, sejam as garotas de programa ou não, ele incorpora novas vivências e reflexões sobre o fato de estar sozinho e precisar seguir em frente.

Apesar de Galega ser o motivo do sofrimento do narrador, a relação mais íntima que ele mantém no filme não é com ela, afinal a botânica sequer aparece para a gente. Nós a conhecemos somente a partir do relato de seu ex-companheiro. E não podemos nos fiar no depoimento de apenas uma das partes para realmente conhecer algo que é construído por duas pessoas. Sendo assim, a relação mais próxima que acontece em cena é com Patrícia, uma das mulheres que Zé Renato conhece pelo caminho. A partir das mudanças de roupas, vemos que ele passa mais de um dia com ela. E o próprio narrador admite que foi com ela que, pela

primeira vez, ele passou 24 horas sem pensar na ex-mulher. Mas o que realmente caracteriza a importância de Patrícia é que ela é uma das poucas pessoas que têm direito de fala no longa (fora ela e o geólogo, apenas uma outra voz entra no filme, a do sapateiro Severino Grilo que aparece aos 56' para cantar a música *Último Desejo*, de Noel Rosa). Na verdade, é dado à Patrícia o direito de resposta, já que se trata de uma entrevista que o narrador faz com ela. E durante a entrevista, Zé Renato faz questão de explicitar uma certa relação de poder, ao exigir que ela repita certas respostas para a câmera. É o único momento do filme em que ele se porta assim. E não é possível saber até que ponto isso é uma característica dos diretores, que são as pessoas que realmente fizeram a entrevista, ou do protagonista, que por meio da dublagem refez as perguntas. O fato é que os cineastas optaram por manter essa informação no filme.

A relação de autoridade, porém, não enfraquece o depoimento de Patrícia. Afinal, a força dele está em sua sinceridade. A dançarina fala sobre o desejo de ter uma vida lazer, expressão que inventou para denominar o sonho de ter uma vida boa com sua filha e um futuro companheiro. Patrícia ainda acredita no amor e na possibilidade de encontrar alguém que queira ficar com ela. De alguma forma, essa crença entra em choque com o que Zé Renato está sentindo. A garota acredita verdadeiramente em um ideal que para o geólogo desabou. Como ele definiria o que é uma vida lazer? Parece que ele ainda não sabe ao certo, mas ele ainda a deseja. Zé Renato, assim como Patrícia, também quer ter uma vida lazer.



Figura 7 - Filme *Viagem porque preciso* - A prostituta Patrícia é uma mulher que os cineastas entrevistam durante a

viagem. O seu depoimento entra no roteiro e a sua história se atrela a de Zé Renato. Ela é a única personagem feminina que tem voz em todo o filme.

Existem outros casais durante o filme. O relato do viajante não se aprofunda na vivência de nenhum deles e, na maioria dos casos, o encontro com esses casais serve para que reflexões do narrador sobre o amor perdido e o abandono venham à tona. Mesmo assim, essas breves aparições conseguem nos deixar pistas sobre representações de relações amorosas. Vale lembrar que as imagens dos outros casais datam da década de 90, enquanto que o depoimento do geólogo foi construído no final da primeira década dos anos 2000. Os diretores afirmam que usaram muito das entrevistas reais com as pessoas filmadas para criar o relato de Zé Renato.

O primeiro encontro, como já foi dito, é com Seu Nino e Dona Perpétua, que estão juntos a mais de 50 anos. Nunca moraram em outra casa, nunca brigaram e nunca dormiram uma noite separados. Os dois aparecem juntos em um plano médio no que parece ser o oratório da casa. A moradia parece simples, mas cuidadosamente arrumada. Seu Nino e Dona Perpétua já estão bem velhos. Por um instante, Seu Nino deixa o quadro para mexer no rádio. Zé Renato pede que ele volte, pois não quer filmá-los separados. Nesse momento, ainda não sabemos que o relacionamento do protagonista terminou, pois ele ainda tenta fingir para si e para o espectador que está muito bem. Mas a comoção com o casamento duradouro dos sertanejos nos remete a esse desejo de amor romântico que Zé Renato carrega como forma de escape para a sua desilusão. Além disso, a história dos dois sertanejos também nos remete a um passado não muito distante em que a sociedade defendia com mais ênfase a duração eterna de um casamento. Caso a história de Seu Nino e Dona Perpétua realmente seja verdadeira, ela foi gravada em 1999. Nessa época, eu tinha 15 anos e lembro que, pelo menos as representações mais populares de amor na TV e no cinema, transmitiam muito essa ideia de um amor eterno. As pessoas ao meu redor, família e amigos, de certa forma, também defendiam esse ideal: éramos adolescentes criados para sonhar com um encontro que durasse toda a vida. Na verdade, essa era quase uma obrigação. Hoje, 17 anos depois, percebo que a sociedade trata esse ideal de amor eterno de maneira mais amena.

O segundo casal é formado por Carlos e Selma. Eles passaram a noite namorando na bilheteria do circo. Os dois são muito jovens e a câmera está sempre muito próxima deles. Percebe-se que não é um relacionamento tão antigo sim. Zé Renato conta que eles já tiveram duas brigas de terminar tudo. Selma diz que gosta dos tapas, mas das brigas não. Carlos diz que “mulher tem que ser na peia” e a namorada concorda. Essa talvez seja a parte mais

delicada do filme. Na época em que as imagens foram filmadas, em 1999, e mesmo na época em que o roteiro foi criado, dez anos depois, a discussão em torno da violência contra a mulher não era tão forte quanto hoje. O movimento e a militância feministas têm trabalhado muito para desnaturalizar a violência doméstica, principalmente aquela que acontece entre familiares e cônjuges. A representação de uma mulher que se submete à violência (e até gosta) é entendida como algo problemático no atual contexto histórico e social, pois contribui para a naturalização dessa situação. O entendimento de que o longa é de outro momento permite que compreendamos a existência desse discurso, mas não diminui o incômodo provocado por ele.

Percebe-se também que os cineastas tentaram complexificar os personagens e não restringir a imagem de Selma a de uma mulher simplesmente submissa. Na frase seguinte, o geólogo explica que Carlos quer casar, enquanto ela não vê necessidade disso, pois quer viajar. Mas no fim, quem vai embora com o circo é ele, enquanto Selma fica em sua cidade. É difícil enquadrar a relação dos dois em um dos modelos de amor. Primeiro, porque as características do relacionamento que o narrador mais destaca são o sexo e a dualidade existente entre os dois. Amor romântico não é visto que a garota não tem nem a intenção de casar. Amor confluyente também não, já que existe um traço forte de violência e submissão. É como se ele tivesse querendo deixar claro a volatilidade daquela relação. Volatilidade lhe pode ser um alento, já que poucos minutos antes, Zé Renato sofria com a vontade de também querer uma vida lazer. A possibilidade de uma relação que vá fracassar, assim como a sua fracassou, pode lhe dar algum conforto. Afinal, *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, constrói representações do amor a partir dos olhos de um homem abandonado. Um homem que precisa se convencer que grandes amores terminam, mas que existe possibilidade de um novo recomeço.

5.4. Amor?

Sinopse

Amor? (2010), de João Jardim

100min

Amor?, de João Jardim, é um documentário que reúne depoimentos de histórias que misturam amor e casos de violência física e psicológica. Com a justificativa de preservar o anonimato das pessoas que estão fornecendo relatos tão íntimos, o diretor optou por atores para interpretar as histórias reais. Ao final de uma pesquisa de um ano, que contou com mais de 60 entrevistas, temos a chance de conhecer as oito histórias verídicas que compõem a obra

final. A maior parte dos atores que participou do longa são conhecidos do grande público (integram o que Edgar Morin chamaria de *star system* da TV brasileira).

O filme foi co-produzido pelo canal de TV paga GNT, o que faz com que ele tenha um perfil um pouco diferente das outras obras analisadas por essa pesquisa. Ele teve um percurso reduzido em festivais, entrou em circuito de salas comerciais e passou na programação da GNT.

Principais festivais e prêmios

O filme recebeu o prêmio de melhor filme pelo júri popular do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2010).

Análise de conteúdo:

O filme *Amor?*, apesar de contar a história de casais que viveram relacionamentos amorosos violentos, é realizado a partir de curtos relatos individuais centrados nessa experiência de violência. Assim, é difícil ter uma dimensão mais profunda do segundo ente do casal. Por isso, será necessário readequar as categorias para conhecer apenas um dos indivíduos e a maneira como a linguagem cinematográfica foi utilizada para representar essas histórias. Afinal, existem poucas informações pessoais. A vontade de focar na vivência e, talvez, a necessidade de anonimato, fizeram com que a construção dos personagens trouxesse poucas características pessoais deles e de seus parceiros. Faremos duas tabelas, uma com as personagens femininas e outra com os personagens masculinos (essa divisão foi realizada apenas para facilitar a visualização). Nelas, colocaremos as categorias que são possíveis de serem percebidas a partir dos relatos individuais.

Tabela 19: Tabela de análise do filme *Amor?*, que define as personagens femininas.

AMOR? – PERSONAGENS FEMININAS					
PERSONAGENS	LAURA	CAROL	JÚLIA	CLÁUDIA	ALICE
Atrizes (facilitar a identificação)	Lilia Cabral	Letícia Colin	Silvia Lourenço e Fabiula Nascimento (As duas atrizes vivem a companhia de Júlia)	Mariana Lima	Júlia Lemmertz
Orientação sexual	Heterossexual	Heterossexual	Homossexual	Heterossexual	Heterossexual
Cor	Branca	Branca	Branca	Branca	Branca
Idade	Não é possível definir, mas é perto dos 50.	Não é possível definir, mas é perto dos 17.	Não é possível definir, mas é na casa dos 20.	Não é possível definir, mas é na casa dos 30.	Não é possível definir, mas é na casa dos

Classe social	Classe média alta	Classe média alta	Classe média alta	Classe média alta	Classe média alta	Classe média alta	Classe média alta	Classe média alta	40.
Quais elementos da linguagem cinematográfica são usados para representar essa relação (tipos de planos e enquadramentos, trilha sonora, cor e luz)?	O filme é montado a partir de entrevistas individuais. Os enquadramentos médios predominam durante as entrevistas. Mas a câmera se aproxima em vários momentos e vemos closes e planos detalhes. Os planos abertos aparecem apenas nas imagens de cobertura (algumas imagens de mar, de praia). Nas imagens de cobertura, também vemos muitos closes e plano detalhes nos corpos dos atores durante cenas de sexo e de banho. A luz é sempre muito bem trabalhada, predominando a luz de estúdio. A cor do filme também é muito bem finalizada. Demarca diferentes status de imagem, como as de arquivo, ou aquelas que simulam cenas gravadas em câmeras caseiras. O som é muito focado no depoimento. O BG é muito discreto, traz poucos sons além da voz para construir uma ambiência. O som de água é muito presente no filme. Há o uso frequente de trilha sonora não diegética.								

Tabela 20: Tabela de análise do filme *Amor?*, que define os personagens masculinos.

AMOR? – PERSONAGENS MASCULINOS				
PERSONAGENS	FERNANDO	PAULO	LINEU	
Atores (facilitar a identificação)	Eduardo Moscovis	Cláudio Jaborandy	Ângelo Antônio	
Orientação sexual	Heterossexual	Heterossexual	Heterossexual	
Cor	Branco	Pardo	Branco	
Idade	Cerca de 40 anos	Cerca de 40 anos	Cerca de 40 anos	
Classe social	Classe média alta	Classe média alta	Classe média alta	
Quais elementos da linguagem cinematográfica são usados para representar essa relação (tipos de planos e enquadramentos, trilha sonora, cor e luz)?	O filme é montado a partir de entrevistas individuais. Os enquadramentos médios predominam durante as entrevistas, mas a câmera se aproxima em vários momentos e vemos closes e planos detalhes. Os planos abertos aparecem apenas nas imagens de cobertura (algumas imagens de mar, de praia). Nas imagens de cobertura, também vemos muitos closes e plano detalhes nos corpos dos atores durante cenas de sexo e de banho. A luz é sempre muito bem trabalhada, predominando a luz de estúdio. A cor do filme também é muito bem finalizada. Demarca diferentes status de imagem, como as de arquivo, ou aquelas que simulam cenas gravadas em câmeras caseiras. O som é muito focado no depoimento. O BG é muito discreto, traz poucos sons além da voz para construir uma ambiência. O som de água é muito presente no filme. Há o uso frequente de trilha sonora não diegética.			

5.4.1. O sentimento encenado

Como fazer com que pessoas exponham histórias reais de violência vividas em relacionamentos amorosos em um filme? Talvez essa tenha sido a questão que fez o cineasta João Jardim optar pela linguagem híbrida ao realizar o longa *Amor?* (2010). A estética do filme é facilmente relacionada a um documentário mais tradicional, pois a sua base de montagem são as entrevistas. Existe, no entanto, uma peculiaridade, que nos é revelada já nos primeiros segundos por meio de uma cartela preta em que se lê: “Este filme é baseado em depoimentos de pessoas que viveram histórias de amor e violência com seus parceiros (as). São relatos muito íntimos que por envolverem uma segunda pessoa são interpretados por atrizes e atores”. Assim, o dispositivo filmico é posto desde o início: você está assistindo histórias reais, que são interpretadas por atores.

O dispositivo traz um motivo novo para o uso do tensionamento entre elementos

documentais e ficcionais: resguardar a intimidade e a identidade daqueles que expuseram suas vidas. É, basicamente, o oposto do que vimos nos outros três filmes aqui analisados. Nas obras já citadas os cineastas buscavam a linguagem híbrida para aprofundar a entrada do espectador no universo íntimo dos personagens. A subjetividade deles e dos diretores são ampliadas e passam a se confundir. O tensionamento dos diferentes elementos permite que nos aproximemos de seus cotidianos, de suas relações amorosas, de seus sentimentos e suas crenças mais íntimas sobre o amor. No longa de João Jardim, vemos a linguagem híbrida ser usada para diminuir essa relação de intimidade entre personagem e espectador. É preciso que nos distanciemos da pessoa real para que possamos ter conhecimento do lado violento das relações amorosas. Não podemos saber quem viveu, apenas o que foi vivido. Afinal, não é fácil admitir publicamente a vivência de uma situação de violência com um parceiro. Essa é uma faceta das relações amorosas que não traz orgulho e nem felicidade a ninguém.

O uso de atores conhecidos ajuda a aumentar o distanciamento entre o relato real e a pessoa que aparece em tela. Ao ver Eduardo Moscovis, um famoso ator global com forte presença em novelas, o público já recebe um primeiro indicador de que se trata de uma encenação. Por melhor que seja a sua atuação, de alguma maneira, a tendência é desassociar a história real da pessoa que a conta. É justamente com essa sensação que Coutinho brinca em *Jogo de Cena* (2007), ao misturar depoimentos reais e encenados, atrizes famosas, atrizes desconhecidas e não-atrizes. Em algum momento, você já não sabe se as pessoas encenam ou contam suas próprias experiências. No caso de *Amor?*, essa dúvida não existe. A dramaticidade existente no conteúdo das falas também nos remete ao ficcional. Os exageros no amor e na violência são muito comuns em ficções, mas não são temas recorrentes em documentários. Por mais que os depoimentos tragam o cotidiano de uma relação, problemas que ocorrem no dia a dia de algumas pessoas, o excesso de violência faz com que eles se desloquem daquilo que consideramos banal ou rotineiro. Essa não é a expectativa que criamos para uma relação amorosa. Talvez a quebra dessa expectativa inicial, o clima de “estado de exceção” que essas histórias nos trazem, faz com que nos afastemos da ideia de algo real. Por isso, foi importante manter o formato de entrevistas. A linguagem mais tradicional ajuda a manter a ideia de que os fatos, apesar de muito intensos, são reais. No depoimento interpretado pelo ator Eduardo Moscovis, o cineasta insere um letreiro em cima do próprio plano, para avisar e reforçar que a ação de atender a ligação da namorada durante a entrevista e continuar com o celular ao ouvido até o final dela, foi realizada pelo depoente real.

Além das entrevistas, o filme é composto por cenas de cobertura que variam de imagens poéticas a situações do cotidiano. Não existe um padrão, algumas dessas cenas são

imagens de arquivo, outras são interpretadas pelos próprios atores, algumas estão diretamente conectadas com o depoimento que lhes antecede/sucedem e outras não. Penso que essa falta de unidade, nos traz a sensação de que as cenas foram montadas com uma certa aleatoriedade, de que não foram conscientemente planejadas. Existe uma constante, a presença do elemento água: o mar, a piscina, a água do banho. Sabemos que, simbolicamente, a água possui muitas ligações com a emoção. Desde a conexão com a lágrima, com a fluidez do líquido e dos sentimentos, com o ato de se afogar. Mas prefiro tentar relações mais objetivas. Percebemos que, além de cumprir uma função estética rítmica de respiro, esses momentos marcam a entrada de elementos ficcionais no filme. Ele abre-se para a simbologia poética da água, mesmo que nem sempre as metáforas sejam tão consistentes. Essas cenas de cobertura também permitem a entrada de um cotidiano ficcional, que ajuda a quebrar tanto a estrutura rígida do documentário quanto o teor pesado dos depoimentos sobre os casos de violência. Algumas cenas, por exemplo, contextualizam o filme na Zona Sul do Rio de Janeiro, trazendo o ambiente da praia. Uma delas é claramente uma imagem de arquivo, e mostra um casal, que parece estar na década de 60 ou 70, namorando. Essa imagem se contrapõe ao tipo de situação amorosa abordada no longa-metragem, as crises que acabam em agressão. Nos sugere que mesmo as relações que terminaram em violência, possam ter passado por situações de intimidade mais leves e amorosas. Mas o fato de não aparecer nenhuma outra imagem de arquivo que remeta a essa época, faz com que esse registro nos pareça solto dentro do filme. Afinal, ele não dialoga de forma intensa com mais nenhum outro elemento da montagem.

Outras cenas de cobertura, trazem situações do cotidiano, como as repetidas representações dos personagens tomando banho e fazendo sexo. É claro que mostrar os intérpretes em ações cotidianas é interessante para situá-los como pessoas comuns, afinal são essas histórias que o longa quer contar. As cenas de banho, além disso, induzem a um sentimento de solidão, de reflexão; enquanto que as cenas de sexo trazem o aspecto da intensidade carnal que costuma estar envolvido nesses relacionamentos violentos. Não há um porque explícito, no entanto, para a repetição dessas ações por diferentes personagens. Vemos o banho de Eduardo Moscovis, depois o de Mariana Lima. Há uma relação sexual de um casal heterossexual e uma de um casal homossexual. As cenas são muito parecidas entre si e não fazem uma conexão interessante com os relatos, apenas ilustram sensações que já foram apreendidas do próprio depoimento. Será que não seria interessante trazer situações diferentes em vez de repetir a mesma ação com personagens diferentes?

As cenas de banho e de sexo também são responsáveis por fazer emergir um clima de sensualidade no filme. Mas, por não terem uma função essencial na narrativa, cumprindo

prioritariamente uma função estética, percebe-se que a nudez foi utilizada de forma apelativa, há um traço de objetificação dos corpos. Um bom exemplo disso, é a cena de sexo que ocorre entre duas mulheres. No relato, uma das personagens admitiu que tinha engordado 40 kg, mas não é isso que vemos em cena. Vemos dois corpos femininos magros. Temos a impressão de que ocorre a nudez pela nudez, que grande parte da intenção da cena é satisfazer a vontade do público de ver corpos belos. E, nesse caso em especial, alimentar o fetiche por assistir duas mulheres se relacionando.

Situação semelhante ocorre com os momentos em que diferentes atrizes aparecem boiando em piscinas. Talvez exista uma vontade de que essas imagens cumpram uma função poética, mas a desconexão delas com a narrativa (não estamos falando aqui de uma conexão objetiva apenas) e a repetição de situações semelhantes com diferentes atrizes, sem que exista um motivo explícito para que isso aconteça, mais uma vez lhe retiram a força, cumprindo uma função simplesmente decorativa. Prova disso, é que se trocarmos a maior parte dessas imagens de lugar na montagem, não fará muita diferença para o filme. Em um filme, aquilo que não é imprescindível para a narrativa, torna-se facilmente descartável. O potencial simbólico e poético acaba sendo explorado de forma rasa. A cena do mergulho (ou da respiração interrompida) de Letícia Colin, aos 54'10", poderia ter ganhado força se o recurso de mostrar uma mulher na piscina já não tivesse sido usado com Julia Lemmertz, aos 3'30".



Figura 8 - Filme *Amor?* - A água, um elemento muito presente no filme, é um aspecto importante na sua construção ficcional. O seu carácter metafórico traz simbologias para o tema do amor. As metáforas, porém, perdem sua força ao serem elaboradas de forma pouco conectada com a narrativa.

Dentre essas cenas de respiro, uma que se faz essencial é a abertura da história de Júlia, em que aparece uma imagem de arquivo (ou a simulação de uma) da atriz que inicia o depoimento jogando futebol. É um dos poucos momentos do filme que nos passa a sensação de intimidade. Pela maneira como a atriz olha, nos dá a entender que a gravação foi realizada por Júlia, aquela parceira sobre a qual a personagem irá nos falar. Um olhar apaixonado e terno brinca com a pessoa que possui a câmera e complementa a história que vai ser apresentada. De alguma forma, mesmo que encenada, ela cumpre um aspecto mais documental para representar a relação. Aqui, encontra-se um uso muito interessante da linguagem híbrida.



Figura 9 - Filme *Amor?* - A simulação de imagem documental e íntima da parceira de Júlia é um exemplo de imagem de cobertura que agrega muito à narrativa do filme. Ela faz com que o espectador se aproxime da história.

Em sua maioria, esse conjunto de cenas reforça os elementos ficcionais da obra. Não só porque elas quebram a linguagem mais dura das entrevistas, mas também pela estética escolhida. A imagem plasticamente construída, com iluminação e enquadramentos bem planejados, reforça a ideia de que elas foram criadas pelo cineasta. A proximidade da câmera nas cenas de sexo revela o *mise en scène* e a dramaturgia do momento. Afinal, dificilmente seria possível filmar essa situação, com as opções de enquadramento e luz utilizadas, se estivéssemos lidando com não atores. Muitas das opções estéticas escolhidas nos lembram algumas novelas da Rede Globo, principalmente aquelas escritas pelo autor Manoel Carlos,

um conhecido roteirista da emissora. A semelhança não se dá apenas pelo uso de atores do *star system* global, mas também porque o ambiente que se busca representar no filme é o mesmo que aparece nas novelas desse autor: a parcela da população carioca que mora e frequenta a Zona Sul. A maneira como se representa esse estilo de vida é parecida nesses dois produtos audiovisuais: os personagens são brancos, de classe média alta, frequentam a praia, são bem vestidos e intelectualizados (por mais que em determinados momentos de seus depoimentos, nos contem situações em que estavam completamente descontrolados). Os dramas íntimos dessa parcela da população são o foco da trama. A trilha sonora, composta por canções da bossa nova com arranjos instrumentais, também contribui para a semelhança com os produtos da teledramaturgia de Manoel Carlos. Até mesmo as entrevistas documentais, nos recordam os depoimentos reais que eram transmitidos em todos os capítulos da novela *Páginas da Vida*, exibida em 2006. O autor fechava cada capítulo do folhetim com uma pessoal real falando sobre casos de amor e intimidade importantes na sua vida. Vale a pena lembrar que *Amor?* foi um filme produzido com o apoio do GNT, um canal por assinatura da TV brasileira pertencente à Globosat Programadora que, por sua vez, pertence ao Grupo Globo. Esse pode ser um motivo para justificar a semelhança estética entre os produtos audiovisuais.

Muitas críticas escritas sobre essa obra a comparam a *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, pois os dois filmes utilizam o recurso de encenar depoimentos reais. Como já disse por aqui, os dois filmes o fazem de maneira diferente. Vale a pena destacar que apesar de *Amor?* tensionar elementos da ficção e do documentário, não vejo nele uma reflexão profunda sobre a linguagem cinematográfica, assim como há no longa de Coutinho e nos outros três filmes aqui analisados. O hibridismo utilizado por João Jardim me parece mais uma solução pontual para o fato de os reais depoentes não poderem/quererem se expor para revelar essas situações de violência. A simulação daquilo que é documental nos é revelada desde o princípio e não causa dúvida alguma ao espectador. Como já conversamos, essa simulação tem a função de afastar o espectador e amenizar a relação de intimidade dele com a pessoa que verdadeiramente viveu a situação, o que, ao meu ver, reduz a força da linguagem híbrida que há no dispositivo. Os elementos ficcionais, talvez por não possuírem uma conexão profunda com a narrativa, também não levantam dúvidas, na maior parte das vezes, sobre a sua ficcionalidade. A subjetividade do autor também não se amplia, não transborda para os personagens. Tudo isso, reforça um olhar menos reflexivo em relação à linguagem cinematográfica, se formos comparar aos outros filmes aqui analisados.

5.4.2. Quem pode falar de amor?

Como já pudemos notar, o longa de Jardim é focado em um único tipo social: pessoas brancas e de classe média alta do Rio de Janeiro. Em uma matéria realizada pelo jornal *Correio Braziliense*, o diretor justifica algumas escolhas:

Com idades entre 17 e 50 anos, os entrevistados mais destacados na pesquisa vieram “da classe média e fugiam de estereótipos”. Outra opção foi não captar o drama em excesso. O filme preza pela inteligência do que é dito. Acho que as melhores histórias contadas foram as dos mais velhos, até pela vivência mais elaborada da vida. Há até humor, pela maneira como alguns falam. Não é a história da Lei Maria da Penha, que não comportaria humor. O filme não é sobre violência doméstica. Nele, prevalece o componente psicológico. O próprio aniquilamento da personalidade da outra pessoa é uma violência muito forte, adianta o cineasta (*CORREIO BRAZILIENSE*, 28/11/2010).

Há muito a ser questionado a partir dessa declaração. É claro que o cineasta tem todo o direito de escolher o grupo social sobre o qual debruçará a sua investigação, mas é necessário que ele tenha boas justificativas para isso. Afinal, a atual discussão sobre representatividade social incita que produtores de conteúdo, de modo geral, mantenham uma postura mais vigilante em relação às representações que estão construindo. Considerando isso, a justificativa oferecida por Jardim me traz estranhamentos. Sabemos que o filme é constituído por oito depoimentos que foram selecionados de um grupo de aproximadamente 60 relatos. Não sabemos, no entanto, qual era a diversidade existente nessa pesquisa inicial, mas podemos levantar algumas questões. Por que fugir dos estereótipos significa se restringir a classe média (na verdade, podemos dizer que as representações construídas no filme estão mais próximas de uma classe média alta)? Primeiro, qual seria o estereótipo de pessoa que vive uma relação amorosa violenta? Não posso responder o que o diretor entende por estereótipo, mas podemos investigar qual parcela da população sofre mais com relacionamentos violentos. Segundo o estudo *Mapa da Violência 2015: Homicídio de mulheres no Brasil*, realizado por Julio Jacobo Waiselfisz, que faz uma análise dos dados sobre violência contra a mulher no país entre 2003 e 2013, as mulheres que mais sofrem violência são as negras com idade entre 18 e 30 anos.

Por que não dar espaço para que, justamente a parcela mais prejudicada da população, relate a sua experiência? Ainda mais quando lembramos que essa é justamente uma das parcelas da população que são mais invisibilizadas pelas produções audiovisuais. Já vimos, no capítulo 3 dessa dissertação, que as mulheres negras não possuem representantes na indústria comercial do cinema, isto é, não existem mulheres negras dirigindo e roteirizando os filmes que são mais vistos pelos públicos. A pesquisa *Cor e gênero no cinema comercial brasileiro: uma análise dos filmes de maior bilheteria (2016)* - realizada por Marcia Rangel

Candido, Verônica Toste Daflon e João Feres Junior – mostra que a falta de mulheres negras produzindo se reflete em sua ausência também como personagens dos filmes. Segundo o estudo, que analisou 91 filmes brasileiros de maior bilheteria, produzidos entre 2002 e 2013, já restringindo essa amostra a obras em que necessariamente havia a figuração de atores e atrizes negros; apenas 7% dos personagens representam mulheres pretas e pardas. Se considerarmos o número de produções em que sequer há atores negros, veremos esse percentual se tornar ainda menor.

Quando a produção da cultura *mainstream* é monopólio de um grupo, ela tende a espelhar as características e visão de mundo das pessoas desse grupo, tal como propõe o conceito de “branquidade normativa” (ROSEMBERG, 1985) e a tendência a se considerar os homens a norma ou padrão de humanidade (BEAVOUIR, 1980 *apud* CANDIDO, DAFLON e JÚNIOR, 2016, p.122).

A partir de que dado ou vivência, o cineasta pode concluir que as mulheres negras de 18 a 30 anos não seriam capazes de contar as suas histórias sem se excederem no drama? Ou que elas não conseguiriam emitir um depoimento inteligente? Se formos parar para olhar os próprios relatos que construíram o filme, podemos lembrar de, pelo menos, três que são muito pouco racionais e que poderiam ser considerados dramáticos em excesso: as histórias de Paulo, de Júlia e de Lineu. Por que, apesar disso, eles foram selecionados para o filme? É possível perceber que em *Amor?*, João Jardim se limitou a reproduzir sua própria percepção pré-concebida (e, por assim dizer, também preconceituosa) do tema, ao invés de se abrir para as potencialidades reais que o objeto de investigação possui. A pesquisa também ressalta em sua conclusão que os filmes analisados trazem um “isolamento dos brancos de classe média e alta em relação aos não brancos”. E é exatamente isso o que acontece em *Amor?*. Ao manter a exclusão da parcela de pessoas mais atingidas por sua temática, o diretor em vez de fugir da construção de estereótipos, acabou contribuindo para isso. Uma maneira interessante de fugir de um estereótipo é mostrar uma representação complexa das mulheres negras, mostrando, inclusive, que elas sofrem diversas nuances de violência, assim como mulheres brancas de classes mais altas.

Jardim coloca a idade dos depoentes como um fator importante para medir o nível de reflexividade sobre a história vivida. A partir dos relatos vistos no corte final de sua obra, não é possível chegar a essa mesma conclusão. Muitos dos personagens não apresentam um grau de reflexividade elevado em relação a sua experiência, independentemente da idade. Na verdade, os relatos são bem semelhantes. Quase todos eles envolvem uma conexão carnal intensa, uma paixão avassaladora e uma possessividade muito grande, sentimentos difíceis de serem explicados, pois envolvem uma carga emocional elevada. Alguns personagens possuem

suposições sobre possíveis causas que lhe propiciaram a entrada nesse tipo de relacionamento: a infância vivida em lares violentos, a morte precoce de uma filha, o uso de drogas, a depressão, a inexperiência em relacionamentos. Mas nunca é possível definir as reais causas. Cada um encarna um comportamento diferente para lidar com isso: alguns optam pelo cinismo, outros sentem culpa, outros se vitimizam. Alguns voltaram a ter relacionamento violentos e outros não.

Em nenhum depoimento fica claro que idade e classe social foram determinantes para a consciência que o personagem tinha sobre a sua experiência de violência, como explicitou o diretor em sua entrevista. Aliás, prova de que esse argumento não tem validade são os inúmeros documentários brasileiros que trazem histórias interessantíssimas de pessoas de classe mais baixa, como os já citados *Edifício Master e Peões*, de Eduardo Coutinho. Nesses dois exemplos, os entrevistados possuem plena capacidade de avaliarem e refletirem sobre suas vidas pessoais e sobre contextos sociais e políticos mais amplos. Podemos também citar um caso inverso, o documentário *Um lugar ao Sol*, de Gabriel Mascaro, que entrevista os donos de coberturas caríssimas situadas na praia de Boa Viagem, em Recife. O curta de Mascaro traz uma faceta um tanto patética de pessoas de classe média alta que não possuem consciência de seus privilégios de classe. Assim, o argumento do diretor para “fugir do estereótipo” não se legitima em nenhum momento. Em outra entrevista, realizada pelo *site Uol*, Jardim alega que outro motivo para ter localizado os personagens na classe média alta é mostrar que existem casos de violência também nessa classe, pois, segundo ele, as pessoas acham que não há. Esta também é uma generalização equivocada, pois esse tipo de violência já estampa páginas de jornais há muito tempo, além de também já ter sido representada em filmes e novelas. Não se pode afirmar que esse é um fato desconhecido pelos espectadores de forma geral.



Figura 10 - Filme *Amor?* - Criar representações amenas de mulheres que viveram relacionamentos violentos pode ser perigoso para a discussão do tema na sociedade. Banaliza-se uma situação de violência que deve ser combatida.

A tentativa de desvincular a violência doméstica do componente psicológico, os casos da Lei Maria da Penha dos “casos que podem ser contados com humor” reforçam uma visão preconceituosa. A partir dessa afirmativa, podemos entender que o diretor está dizendo que as mulheres de classe mais baixa sofrem violência doméstica, enquanto as mulheres de classe mais altas vivem relações de amor turbulenta. As últimas são capazes de refletir e superar isso, a ponto de comentar de forma bem-humorada o que viveram. As outras não. Isso, além de um preconceito de classe, denota um grave problema de gênero. Ao retirar os casos das mulheres de classes mais altas do âmbito da violência doméstica, o diretor também retira o homem de classe mais alta do papel de agressor, de criminoso. Existe uma grande militância do movimento feminista para que toda e qualquer agressão a uma mulher seja entendida como violência de gênero.

5.4.3. Amor violento e a questão de gênero

O filme mostra que não existe exatamente um vilão. Existe um processo que leva as pessoas à violência. Alguém pode propor um jogo, e um outro pode querer embarcar. Certas relações tiram da gente o que a gente tem de pior. Às vezes é a combinação de duas pessoas que, de repente, não aconteceria com outros parceiros. Há também casos que as pessoas se viciam num tipo de relação que envolve opressão. E tudo isso vale tanto para mulheres quanto para homens, disse o diretor ao jornal O Globo (Disponível em gnt.globo.com, Acessado em 28/02/2011).

A tentativa do filme de naturalizar a violência ocorrida durante um relacionamento amoroso é algo que vai de encontro às políticas de governo de enfrentamento a violência contra a mulher, que, na maior parte dos casos, confunde-se com a violência doméstica, pois é praticada, principalmente, por companheiros, ex-companheiros e familiares, segundo o *Mapa da Violência 2015*. A Lei do Feminicídio, também de 2015, institui o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, prevendo o aumento de pena em certos casos. Assim, existe o entendimento tácito nacional e internacionalmente (afinal, vários órgãos internacionais também possuem posição semelhante) de que a violência contra a mulher é um processo misógino que deve ser entendido como crime, e não como uma especificidade de uma relação amorosa particular. Não podemos entender nenhum caso como um “vício” ou como algo que “vale tanto para mulheres quanto para homens”. A violência de gênero existe, está especificada em lei, e não pode ser invertida. Essa cultura de que o uso da violência durante a interação de um casal é normal e de que em “briga de marido e mulher, ninguém mete a colher” está sendo combatida e a orientação atual é de que essa prática deve ser denunciada.

A preferência do cineasta pelo uso do humor é outro costume que está sendo posto em debate, afinal, retirar a gravidade da violência é mais um sintoma de sua naturalização. Há uma intensa discussão social sobre o uso de humor durante a representação de situações de violência. Piadas sobre agressões, maus tratos, abuso e estupro não são mais aceitas e o autor está passível de sofrer processo judicial. Sabemos que os relatos presentes no longa-metragem são anteriores a intensificação desse debate na sociedade e eles revelam vários comportamentos que hoje são repudiados. Lembremos da personagem Carol, vivida por Letícia Colin. Ela é a depoente mais nova do filme e não utiliza humor em seu relato. Essa ausência de humor, em nenhum momento, se deve ao fato de ela ser muito nova ou de não conseguir produzir uma fala inteligente. Afinal, como pedir a uma mulher que teve a vida ameaçada por seu companheiro que utilize o humor para contar essa história? Como uma mulher que foi obrigada a manter relações sexuais para não ser agredida pode achar isso engraçado? E em que momento, isso não seria um caso em que a Lei Maria da Penha poderia ser aplicada? A fala de Jardim traz todas essas perigosas contradições que reforçam uma série de preconceitos existentes em nossa sociedade.

A personagem Laura, interpretada por Lilia Cabral, talvez seja a entrevistada que contou sua história com maior leveza e humor. Ela passa a impressão de que sua situação já foi resolvida, de que o problema está superado, e que agora ela consegue falar disso com distanciamento. A partir de sua reflexão, Laura se coloca na posição de merecedora da

agressão, afinal, segundo seu depoimento, ela provocava o marido. Admite-se como uma pessoa de personalidade agressiva e conta como passou a humilhar o companheiro, após a morte da filha. Laura afirma que, às vezes, é necessário apanhar, para aprender a ter limite. E diz que apenas após a situação de violência, ela conseguiu assumir o seu lado mulher. E foi isso que fez com que a relação com o marido voltasse a funcionar. Essa última conclusão foi endossada pela terapeuta da personagem. Uma fala como essa é muito comum em um contexto cultural misógino como o nosso, mas é extremamente prejudicial, ainda mais se é colocada como uma fala consciente, como uma reflexão de uma pessoa bem resolvida, que faz terapia. O uso de qualquer tipo de violência contra uma mulher é um crime e a culpa nunca pode ser dada à vítima. A ideia de que existem papéis sociais femininos e masculinos que devam ser cumpridos dentro de um relacionamento também é nociva e muito questionada. A partir do momento em que se deixa de entender a questão de gênero como algo binário e heteronormativo, essas imposições sociais não fazem mais sentido. O próprio modelo de amor confluyente, proposto por Giddens (1993), descarta papéis fixos e sugere a negociação e o respeito como características a serem almejadas dentro de um relacionamento. Os papéis sociais fixos só beneficiam a uma sociedade machista, que se utiliza da opressão e da violência para manter a ordem forçosamente instituída.

A personagem Alice, vivida por Julia Lemmertz, também se anuncia como culpada pela violência que sofreu. Ela se considera culpada, pois se manteve na relação mesmo após ter sido humilhada pelo companheiro. Assim como outras depoentes, admite que manteve a relação, pois o lado bom compensava o lado ruim. As personagens Carol e Cláudia, vividas respectivamente por Letícia Colin e Mariana Lima, eram induzidas por seus companheiros a acreditarem que provocaram e mereceram a agressão. Os dois depoimentos são muito parecidos. Em ambos os casos, trata-se do primeiro namorado, mais velho, que começa a expressar um comportamento doentio e possessivo. Os dois se caracterizavam como parceiros que buscavam anular a existência da mulher com quem se envolviam. O fato de elas estabelecerem relações de convívio social com outros homens era o suficiente para iniciar as agressões físicas e psicológicas. Carol ainda teve que lidar com sucessivas ameaças de morte e estupros, já que a única maneira de impedir a violência física era mantendo relações sexuais com o ex-namorado.

Ela, no entanto, apesar de ser a personagem mais jovem do filme, conseguiu obter uma consciência importante sobre a experiência que viveu. Ao final do relato, Carol tem um claro entendimento de que o processo de agressão foi muito intenso e que fazia parte desse processo ela acreditar que a culpa era dela, mas que na verdade, o culpado sempre foi o agressor.

Cláudia também passou por um processo de empoderamento, pois percebeu que a naturalização da violência em sua história veio por meio das agressões que sempre sofreu do pai. Ao tomar consciência disso, conseguiu romper com as relações de violência existentes em sua vida. Mas, em sua última frase, ela ainda usa a expressão “vício” para descrever a manutenção de uma relação violenta. Existem muitas razões diferentes para que uma mulher se mantenha em um relacionamento amoroso violento: dependência financeira, dependência emocional (muitas vezes causadas por todo um jogo de violências psicológicas sutis), o medo de ser socialmente julgada, a autculpabilização (infelizmente, ainda somos criados para acreditar que devemos cumprir esse papel social que diz o que é ser homem e o que é ser mulher, mencionado pela personagem de Lilia Cabral), entre outros tantos motivos que não podem ser reduzidos a um vício.

Todos os personagens masculinos reproduzem o comportamento de culpabilizar mulheres pelas agressões que eles próprios cometeram. Para Fernando, interpretado por Eduardo Moscovis, a culpa por ter se tornado um agressor é de sua mãe. Durante sua infância, ele viu a mãe ser agredida pelo pai e, depois, pelo padrasto. A violência praticada pelo pai, no entanto, era justificada em sua opinião, pois ela fazia de tudo para enlouquecê-lo. Ele acreditava que o pai era um homem muito bom. Segundo ele, a mãe mereceu “as porradas”. O contexto violento na juventude pode sim ter contribuído para que ele naturalizasse a violência, mas isso não serve de justificativa para que ele violentasse as suas parceiras. Principalmente, a partir do momento em que ele se coloca como uma pessoa consciente desse processo. Essa representação que se constrói de Fernando também traz um discurso perigoso, ao colocá-lo como um homem esclarecido e arrependido. Afinal, isso legitima certas justificativas que ele dá para ser violento, como a ideia de que existe uma necessidade quase fisiológica do homem em agredir. Há também o argumento de que o homem é inferior à mulher, de que ela é muito mais forte, e que por isso o homem vai demorar muito tempo para se tornar emancipado e realmente aprender a amar a mulher. Esse tipo de discurso pode estimular que mulheres que já estão em uma situação vulnerável se mantenham nela por mais tempo. Ele alimenta o sentimento de que se deve sempre dar ao homem, esse ser que não sabe controlar muito bem seus instintos, mais uma chance. Mas o ideal é empoderar a mulher para que ela nunca se submeta a nenhum tipo de agressão.

Os relatos de Paulo e Lineu, vividos respectivamente por Cláudio Jaborandy e Ângelo Antônio, são extremamente perturbadores. São os dois personagens que aparentam o maior descontrole emocional, a partir da postura simulada pelos atores e do conteúdo de seus depoimentos. Ambos possuem a fala ansiosa e acelerada, levantam o tom de voz, se agitam,

intercalam um comportamento cínico com uma posição de vítima. Paulo não parece ter adquirido a mínima consciência de que as agressões que ele cometeu são crimes. Ele realmente crê na culpa da ex-parceira e acha que as atitudes dela foram os únicos motivos para que ele perdesse o controle. Ele não acha certo, por exemplo, a ex-namorada ter chamado a polícia, mesmo que ele estivesse a ameaçando. E foi por isso que ele bateu nela. É um relato confuso, cheio de contradições. Apesar de não admitir culpa, ele inicia a conversa reconhecendo que era um parceiro pegajoso, que ficou apaixonado demais. Paulo termina a sua entrevista afirmando que existe muita lei de proteção à mulher e que seria necessário criar uma lei que o protegesse delas. Já Lineu, em muitos momentos, manifesta culpa por ter agredido suas ex-companheiras e admite que esse é um comportamento repetido com diferentes mulheres. Mas ele também coloca as mulheres como seres manipuladores, defende a ideia de que a mulher sabe machucar muito mais do que o homem, pois é mais inteligente. Novamente, vemos um homem colocar a mulher em uma condição superior, para justificar e minimizar os seus atos de violência. Vale ressaltar que foi o entrevistador que incitou essa declaração, ao perguntar para Lineu que tipo de violência ele sofria por parte das mulheres. Podemos nos questionar também até que ponto a impunidade, e não apenas o anonimato, estimulou que esses três homens tenham concordado em conceder entrevistas em que eles reconhecem que agrediram e ameaçaram severamente várias ex-companheiras.

A história de Júlia trata de um romance homossexual. Diferentemente do que acontece nos outros sete relatos, o de Júlia é interpretado por duas atrizes diferentes. Em um primeiro instante, você chega a crer que cada uma das atrizes vivencia um dos entes do casal. Apenas com o avançar do depoimento, a montagem começa a explicitar, por meio da continuidade da história, que se trata apenas da fala da ex-companheira de Júlia. Não consegui apreender nenhuma função narrativa importante para o uso das duas atrizes. Afinal, a confusão criada pela alternância das duas mulheres não agrega nenhum valor narrativo à história a ser contada. Em algum momento, torna a montagem um pouco mais dinâmica, mas essa mudança de ritmo poderia ter sido obtida a partir da intercalação com o depoimento de outro personagem (como aconteceu com Carol e Fernando) ou com as imagens de respiro. A diferença brutal na interpretação de Silvia Lourenço e Fabiula Nascimento para o mesmo papel, faz com que nos afastemos ainda mais da ex-parceira de Júlia. A sua representação se torna mais ficcional do que todas as outras, pois não conseguimos entender se o seu sentimento atual é o de sofrimento e culpa, como vemos na mulher vivida por Silvia, ou de superação e um certo cinismo, como aparenta a mulher interpretada por Fabiula. A contradição que perpassa naturalmente a história de todos os outros personagens, ao ser dividida em duas atuações

diferentes, apenas nos distancia, ainda mais, do elemento documental desse relato. Assim, o uso das duas atrizes é mais um recurso do diretor que não enriquece a narrativa, adquirindo um caráter predominantemente ornamental. Vale a pena destacar que esse é o único momento em que não conhecemos o nome da pessoa que é entrevistada, mas sim da parceira. Outro recurso escolhido pelo cineasta que não se justifica narrativamente. A presença de um relato homoafetivo é importante para destacar que não são apenas relacionamentos heterossexuais em que existem casos de violência. Deve-se frisar que os casos de agressão entre dois parceiros de mesmo sexo também são considerados violência de gênero/ doméstica e já existe o entendimento de que a Lei Maria da Penha deve ser aplicada a eles.



Figura 11 - Filme *Amor?* - A parceira de Júlia é a única personagem representada por duas atrizes. O recurso dinamiza a montagem, mas dificulta a aproximação dessa personagem, já que as duas atrizes interpretam mulheres com um comportamento bem distintos.

Os processos de construção de intimidade em relacionamentos violentos apresentados pelos oito relatos que compõem o filme trazem vários traços característicos daquilo que vemos no modelo de amor romântico. O início de paixão explosivo acompanhado de uma conjunção carnal muito forte que ressaltam a impressão de que se deu um encontro especial, diferente dos outros. A idealização do parceiro. A possessividade crescente, a vontade de tê-lo apenas para si. A insegurança de que o companheiro conheça novas pessoas, o medo constante de perdê-lo, afinal, ele é único. A manutenção do relacionamento, apesar das brigas constantes, pois o lado bom da relação supera o lado ruim. Existe a ideia de que tudo deve ser

perdoado, de que o momento ruim e violento vai passar, de que os amantes conseguirão superar todos os obstáculos para ficarem juntos. Como já vimos essas características aparecem de maneira suavizada nos filmes ficcionais. Mas o longa de Jardim nos ajuda a perceber como muitas delas são trazidas para os relacionamentos reais e podem se tornar elementos nocivos, detonadores de agressões. A idealização do relacionamento, a manutenção da ideia de que homens e mulheres possuem características e papéis predeterminados durante o processo de construção de intimidade, a naturalização da violência como algo que acontece em paixões intensas são comportamentos que mantêm um padrão de relacionamento misógino em nossa sociedade. Não é interessante para ninguém enaltecer esse modelo de amor, assim como tentar distanciá-lo do âmbito da violência doméstica e do crime.

Em *Amor?* todo o potencial destrutivo do amor romântico está presente e é colocado como algo normal, como uma coisa que acontece durante uma paixão mais turbulenta. Nenhuma das mulheres do filme é verdadeiramente empoderada, nenhum dos homens é colocado como alguém que cometeu um crime ao agredir a parceira. Todos os depoimentos endossam, em diferentes graus, a culpabilização da vítima. A ausência de problematização sobre todos esses fatores faz com que a obra apenas reproduza comportamentos e valores que não devem existir em uma sociedade realmente justa. A pesquisa *O papel do homem na desconstrução do machismo*, realizada pelo Instituto Avon/ Locomotiva entre setembro e novembro de 2016, nos ajuda a entender por quê ainda existem produtos audiovisuais reproduzindo padrões que deveriam ser extintos de nosso contexto social. Apesar de 88% dos entrevistados, considerando aqui homens e mulheres, acharem que existe desigualdade de gênero e 84% acreditarem que todos deveriam lutar por um mundo menos machista; apenas 24% dos entrevistados se consideram machistas. Apesar de maior parte da amostragem não se considerar machista, 48% deles não concorda com a situação em que a mulher trabalhe fora e o homem cuide dos assuntos domésticos; 27% acreditam que as mulheres também podem ter culpa por ter sido estuprada, 61% consideram que a mulher que se deixou fotografar nua também tem culpa quando o homem compartilha as imagens íntimas sem sua autorização e 78% não se envolvem em briga de casal ou interferem apenas se envolver algum tipo de violência extrema.

A pesquisa chega à conclusão de que existe um distanciamento grande entre a percepção da desigualdade como algo negativo e a adoção de atitudes práticas para mudar realmente o comportamento da sociedade. Outra conclusão é de que os entrevistados não sabem muito bem o que é o machismo, pois, apesar de não se considerarem machistas, reproduzem uma série de comportamentos e opiniões misóginos. Penso que *Amor?* pode ser

tomado como um ótimo exemplo de falta de consciência em relação a um padrão de comportamento machista aceito socialmente e pouco percebido por quem o vive e por quem constrói a sua representação fílmica. O diretor João Jardim e seus entrevistados apenas reproduziram essa distorção social, em diferentes níveis, sem conseguir perceber como a realização final desse filme pode auxiliar na manutenção da violência de gênero nos relacionamentos amorosos. Por mais que, quantitativamente, a obra apresente mais personagens femininas – são 5 relatos de mulheres e 3 de homens - o que já é diferente da realidade brasileira que privilegia personagens masculinos; ao mostrar mulheres que ainda não passaram por um efetivo empoderamento, o longa não auxilia no processo aumentar e valorizar a construção de representações femininas. É claro que nem sempre é possível contar a história de uma mulher empoderada, mas, nesse caso, é preciso problematizar e refletir sobre o assunto. É preciso deixar claro que eu, como mulher, não me sinto representada ao ver esse tipo de construção de personagens femininas, principalmente quando a montagem as coloca lado a lado com personagens masculinos que têm um comportamento criminoso amenizado.

Isso me faz lembrar o texto em que a pensadora negra e feminista Bell Hooks (1992) analisa a ausência de representação da mulher negra nos produtos audiovisuais. Ela se recorda da personagem *Sapphire*, do sitcom norte-americano *Amos 'n' Andy*, a primeira representação de mulher negra que ela viu na TV. Segundo Hooks, a personagem servia como o bode-expiatório da trama e era maltratada por todos os outros personagens. A construção de uma personagem que traz uma imagem pejorativa é tão prejudicial quanto a ausência de representação.

We come to home ourselves. Not all black woman spectators submitted to that spectacle of regression through identification. Most of the women I talked with felt that they consciously resisted identification with films – that this tension made moviegoing less than pleasurable; at times it caused pain. As one black woman put, 'I could always get pleasure from movies as long as I did look not too deep.' For black female spectators who have 'looked too deep' the encounter with the screen hurt (HOOKS, 1992, p. 121).¹⁷

Sabemos que os meios de comunicação, incluindo aqui o cinema, possuem importante papel na formação de identidades e representações dos grupos sociais. Por isso, é preciso que os atores responsáveis pela realização desses produtos se mantenham em uma postura sempre

¹⁷ Voltamos para casa por conta própria. Não são todas as espectadoras negras que se submeteram ao espetáculo de regressão por meio da identificação (com as mulheres negras que apareciam nos filmes de maneira tão pejorativa). A maioria das mulheres negras fala com pesar que elas, conscientemente, resistiram à identificação com os filmes – e que essa tensão fez a ida ao cinema menos prazerosa, e que, às vezes, essas sessões se tornavam dolorosas. Como uma mulher negra colocou, “Eu posso sentir prazer durante uma sessão de cinema, desde que eu não pense mais profundamente sobre os filmes.” Para as espectadoras negras que optam por analisar profundamente essas obras, o encontro com a tela machuca. (Livre tradução da autora).

vigilante. Principalmente, no caso de obras que usam a linguagem híbrida e, de certa maneira, propõem uma leitura mais atrelada à realidade. É preciso lembrar que representações distorcidas são tão nocivas quanto a ausência de representações

5.5. Uma rápida conclusão

De forma geral, podemos tirar algumas rápidas conclusões dos dados obtidos por meio da análise de conteúdo. Ao todo, analisamos dezessete personagens em quatro filmes. Desse total, pelo menos nove são brancos, um pardo e cinco são negros (sobre Zé Renato e Galega, não é possível precisar). Dos cinco personagens negros, dois são mulheres. Todos os personagens estão situados nas classes média e média alta. Sete deles são do sexo masculino e dez são do sexo feminino. Como protagonistas, temos seis personagens masculinos e sete personagens femininas (se considerarmos que todos os entrevistados de *Amor?* são protagonistas). Apenas uma personagem é homossexual, considerando os quatro filmes. Todos os casais representados são monogâmicos e vivem ou viveram relações fechadas. Além disso, podemos acrescentar que todos os diretores são homens e apenas um deles é negro (mas ele dirigiu dois dos quatro filmes analisados).

Se compararmos o corpus da pesquisa com os dados sobre representação social apresentados pela pesquisa *Cor e gênero no cinema comercial brasileiro: uma análise dos filmes de maior bilheteria (2016)* - realizada por Marcia Rangel Candido, Verônica Toste Daflon e João Feres Junior- podemos considerar que o corpus selecionado para essa pesquisa está um pouco menos desigual do que a média do cinema nacional. Segundo o estudo, que analisou 91 filmes brasileiros de maior bilheteria, produzidos entre 2002 e 2013, já restringindo essa amostra a obras em que necessariamente havia a figuração de atores e atrizes negros; 66% dos personagens dos filmes brasileiros são homens e brancos. Nos filmes selecionados para essa dissertação, 41,2% dos personagens são homens e 58,8% são mulheres. Temos 52% brancos e 29,4% de pretos. Esses números já mostram um percentual de representatividade um pouco menos desequilibrado. Vale lembrar que o nosso corpus é bem reduzido, então, ele apenas indica a possibilidade de que esse viés da cinematografia que estamos pesquisando seja mais representativo.

Podemos perceber também que os filmes trazem relacionamentos amorosos em diferentes estágios, o que é interessante para analisarmos como as representações diferem a partir da duração do relacionamento. Trazemos personagens de diferentes idades, o que também gera uma diversidade de representações. A partir das sinopses dos filmes e dos dados sobre a interação dos personagens com os recursos de linguagem cinematográfica, é possível

notar que existem diferentes estratégias de tensionamento de linguagem. Alguns filmes desenvolvem bem a trama do casal, caracterizando bem seus personagens (*Pouco mais de um mês e Ela volta na quinta*), outros se centram na figura de apenas um dos entes (*Amor? E Volto porque preciso, viajo porque te amo*). A ambientação no cotidiano é uma característica comum a todas as obras.

5.6. Não é pressa, é saudade - uma experiência pessoal

Como já foi dito no início dessa pesquisa, o meu interesse no uso da linguagem híbrida vai muito além da vontade de analisar e entender o processo de outros cineastas, afinal, sou realizadora e também trabalho com a tensão das fronteiras entre o documentário e a ficção. A minha ideia foi entender algumas das diferentes possibilidades desse viés de produção para criar o meu próprio caminho. Ao mesmo tempo em que escrevia essa dissertação, realizei o curta-metragem *Não é pressa, é saudade*, que propôs um experimento com a linguagem cinematográfica e, porque não dizer, com o próprio ser humano. A proposta foi a seguinte: convidei um ator brasiliense para receber uma garota pernambucana, que não fosse atriz e que não conhecesse Brasília. A premissa para esse encontro era ficcional: imagine que vocês se conheceram no carnaval de Olinda e lá viveram um romance. A garota lhe apresentou a cidade a partir do seu ponto de vista íntimo, como moradora. O rapaz lhe envia uma carta fazendo o convite para que ela venha conhecer a cidade dele. O filme começa aqui, a partir do encontro desses dois desconhecidos na capital do país. A ideia era registrar o processo de construção de intimidade entre os dois, a partir da espontaneidade da convivência, sem nenhum roteiro que os guiasse.

O ator já estava escolhido desde o início, era o brasiliense João Campos. A garota foi escolhida a partir de uma entrevista com algumas mulheres pernambucanas. Como pré-requisitos, estabeleci que as garotas não fossem atrizes, não conhecessem Brasília e tivessem uma mínima desenvoltura para lidar com a câmera. Uma produtora local fez o papel de selecionar dez jovens e convidá-las para uma entrevista. Fizemos um roteiro de perguntas que investigava a relação de cada garota com o carnaval, se ela já tinha vivido algum romance nessa festa, a opinião dela sobre Brasília. A proposta do filme era revelada e a garota deveria ler a carta e respondê-la. Tudo isso era gravado. Das dez jovens iniciais, três nos chamaram muita atenção. Marcamos um Skype com cada uma das três – seria a primeira conversa delas com João. O ator seguiu o mesmo roteiro com todas, explicou-lhes melhor o projeto, perguntou sobre seu cotidiano, profissão, sobre a vida amorosa. A partir dessa conversa, escolhemos Marcela Felipe para passar uma semana em Brasília. Uma curiosidade é que na

primeira entrevista, Marcela foi a única das dez mulheres que ficou em dúvida sobre participar do filme. Todas as etapas da pré-produção foram gravadas e algumas delas estão presentes no corte final.

Com a garota escolhida, começamos a nos planejar para lidar com o imprevisto. Como iríamos fazer para registrar o cotidiano dos dois com a menor interferência possível da equipe? A primeira decisão foi montar uma equipe pequena e próxima. Além de mim e de João, o diretor de fotografia, Alan Schvarsberg também estava no projeto desde o início. O intenso diálogo entre nós três foi essencial para essa primeira etapa do projeto e seria ainda mais importante para o momento da filmagem. Afinal, João seria o guia presente em cena e Alan seria o olhar. Convidamos mais seis integrantes para completar a equipe de fotografia e formar as equipes de som e produção. Para não dizer que não havia roteiro nenhum, nós fizemos uma lista de lugares em que gostaríamos de levá-la, até porque isso seria essencial para a equipe de produção se planejar. Pensamos em alguns locais e passeios em diferentes horas do dia, para que ela pudesse se deparar com a cidade nos mais diversos momentos. Optamos por equipamentos pequenos também, que não dificultassem tanto a nossa mobilidade. Usamos uma *Black Magic* como câmera principal e uma *Sony Alpha A7* para cenas noturnas e momentos em que seria necessário um deslocamento mais ágil. Existia uma terceira câmera, uma *handycam* que ficaria o tempo inteiro com o casal, para que eles registrassem o que quisessem. Essa câmera subjetiva nos trouxe um material importantíssimo: os momentos de intimidade quando os dois estavam sozinhos. Todo esse momento de pré-produção, que coube aqui em apenas um parágrafo, foi um processo cuidadoso e dialogado. Era preciso planejar para lidar com o que não estaria planejado. Afinal, não sabíamos o que aconteceria quando a Marcela chegasse aqui.

Ainda na pré-produção, fizemos mais dois contatos por Skype com Marcela: um para contar que ela havia sido selecionada e outro, na noite anterior a sua chegada, quando lhe demos algumas orientações sobre o que aconteceria por aqui. Eu, Alan, Camila (técnica de som) e João estaríamos no desembarque esperando por ela. Com a câmera ligada. Um detalhe importante era que não havíamos conseguido autorização para filmar no aeroporto. Ou seja, iríamos com um equipamento muito discreto. As orientações eram as seguintes: “Marcela, nós estaremos gravando a sua chegada. Fique muito à vontade para agir do jeito que quiser. Se você conseguir ignorar a nossa presença e focar sua atenção no João, será melhor ainda”. Preparamos a casa do João para recebê-la e para receber a equipe. A pernambucana ficaria hospedada lá os sete dias. Nós estaríamos presentes a maior parte do tempo. Logo entendi porque escolhi João para participar do processo, era preciso ter alguém em cena que me

ajudasse a conduzir as ações. Em um filme tão aberto, ele seria o meu ponto mínimo de controle. Ele seria o meu elemento ficcional dentro de um projeto documental. A proposta era dirigir o ator, para que a garota tivesse a sua espontaneidade preservada.

Já no aeroporto, esperando por Marcela, comecei a ter dimensão de tudo o que poderia dar errado. Na verdade, as possibilidades de fracasso eram muito maiores do que as de sucesso. A qualquer momento, eu poderia ser abordada por algum funcionário do aeroporto que quisesse impedir a gravação. Marcela poderia chegar em meio à multidão e nós poderíamos perder o primeiro encontro dos dois. Ela poderia chegar e ficar muito constrangida com a situação, travando em frente à câmera. Os dois poderiam não se dar bem. Enfim, não dava para prever. A única coisa a se fazer era esperar. O voo chegou, as pessoas saíram e Marcela não aparecia. Será que perdeu o voo, a mala extraviou? Ela foi a última a sair. E surpreendentemente, ela já foi ao encontro de João, como se realmente o conhecesse. Depois, ela veio a nos confessar que a demora se deveu a sua ansiedade. Ficou um tempinho escondida no desembarque, adiando o encontro. Os pequenos sucessos logo no início me deram uma tranquilidade, serviram como um bom presságio. Sempre soube que cada uma das dez meninas que entrevistamos dariam um filme completamente diferente. Mas nunca me canso de dizer o quanto Marcela surpreendeu. Ela não só entendeu a proposta, como se entregou plenamente ao projeto.

O processo foi o ato de lidar com uma novidade após a outra. Nenhum único plano estava pré-definido. Nenhuma ação. Era preciso estar muito atenta a tudo para tentar entender o que gravar e até quando. Ainda nessa primeira noite, ninguém na equipe sabia como se daria a dinâmica da gravação. Até quando iríamos gravar? Como agir a cada corte? Como retomar a cena? Como a equipe se colocaria para ela? Optamos por um set bem distante do convencional. Resolvemos fugir ao máximo da hierarquia e tentávamos nos comportar como colegas de vivência. O diálogo foi, mais uma vez, fundamental. Não só para que as coisas funcionassem, mas para que mantivéssemos a instância ética. Por mais que Marcela não soubesse que tipo de situações seriam propostas, ela sabia exatamente quais eram nossas intenções e isso foi importante para que ela confiasse no que estava acontecendo. Uma grande dúvida se instaurou em nosso primeiro corte de gravação. João e Marcela estavam no sofá, ele havia acabado de lhe presentear com a *handycam*. Ela ligou a *handycam*, apontou para João e perguntou: O que você sentiu quando me viu chegar? Era tudo o que queríamos! João estava respondendo muito bem, a conversa engatou e um vestígio de intimidade começava a despontar. De repente, o diretor de fotografia me cutucou e disse que desconfiava que a *handycam* não estava gravando. Como estávamos gravando com a câmera principal, falei que

deixasse correr. Na ânsia de não perder o registro subjetivo, Alan resolveu intervir mesmo assim e interrompeu o diálogo (vale dizer que foi a única vez em que ele contrariou alguma determinação minha). A cena está no filme. Vemos João e Marcela completamente desnorteados. E eu também. O assistente de câmera entrou em quadro e viu que a *handycam* estava funcionando normalmente. Como faríamos para que eles voltassem a conversa após essa interrupção? A primeira coisa que me veio à cabeça foi dirigi-la: “Vocês conseguem voltar a conversa da pergunta dela?” Marcela gargalhou. Uma pausa se impôs por alguns segundos. Ela retomou a pergunta, já sem a mesma naturalidade, João retomou a resposta, também sem a mesma naturalidade. Mas logo, a conversa voltou a fluir. A certeza que ficou: tentar intervir o mínimo na ação já iniciada. A ideia seria manter uma estratégia mais documental mesmo.



Figura 12 - Filme *Não é pressa* - A *handycam*, que ficou com o casal, foi um elemento importante para fazer o registro documental do olhar de Marcela para a cidade e para a relação dela com João.

Algumas coisas que fui percebendo durante o processo. Os planos tinham que ser longos, pois as ações demoravam a acontecer, afinal não eram programadas. Percebemos também, no meio do processo, que as cenas dentro de casa aconteciam melhor. Durante os passeios, tudo ficava muito solto, eu não conseguia acompanhar a câmera direito e a equipe atrapalhava a interação do casal com a cidade. A *handycam* ganhou nova importância aqui, o registro do olhar estrangeiro de Marcela era mais possível de ser feito e trazia informações

muito interessantes. Ao empunhar uma câmera, mesmo que de forma amadora (afinal, Marcela não tinha nenhuma experiência com a produção de imagens), ela ficava numa posição mais igualitária nesse jogo e também nos dizia o que ela gostaria de destacar de toda essa experiência. Minha opção sempre foi a de criar o maior espaço possível para que eles agissem naturalmente. Em algum momento, percebi que, por uma semana, eu poderia quase brincar de Deus e manipular a situação em grandes níveis, mas achei que isso fugiria da proposta de tentar registrar esse encontro de maneira mais crua possível.

Durante a realização do filme, houve também a necessidade de reaprender a se encantar com o banal. Afinal, o que mais poderíamos esperar da interação inicial entre dois desconhecidos? É difícil esperar que o extraordinário aconteça, principalmente quando a ideia é lidar com a rotina de uma cidade. Apresentamos Brasília em seus mais variados momentos. Marcela conheceu as superquadras, a Torre de TV, a Esplanada dos Ministérios, o Córrego do Urubu, a Água Mineral, a Ceilândia, alguns bares e casas noturnas da cidade. E foi exatamente esse o material que captamos: o dia a dia de um casal recente e efêmero, um primeiro beijo na porta da casa, um jogo de capoeira, uma pulada de muro para ver um ipê amarelo. Não há um conflito tradicional, como costuma haver nas histórias de amor ficcionais. E esse foi o grande desafio da montagem. Aqui contei com o valioso trabalho de Elias Guerra. Como poderíamos criar uma narrativa a partir de momentos do cotidiano? Como encaixar as imagens feitas por ela? Como explicar o dispositivo fílmico utilizado? Como mostrar a presença da equipe (que também foi registrada)? Essas foram as questões que tentamos responder para montar *Não é pressa, é saudade*.

Os pontos mais importantes para responder a essas questões foram entender que era necessário valorizar dessa dinâmica do cotidiano, que é mais lenta e mais sutil; perceber que é preciso criar sentidos para que essas ações do dia a dia tenham funções diferentes na estrutura narrativa; e a decisão de que o dispositivo fílmico seria o nosso conflito. A revelação desse dispositivo se daria em partes. A ideia foi tentar potencializar os elementos ficcionais no início, apesar de vários aspectos da linguagem (os planos longos, pouco decupados, o leve constrangimento entre João e Marcela, os diálogos absolutamente triviais) já darem indícios de que há algo de diferente, não tão ficcional assim, no curta. No meio do filme, o espectador conhece o dispositivo e passa a olhar a relação dos dois de outro jeito, percebendo que tudo aquilo que parecia estranho para uma ficção, em um primeiro momento, faz parte de um registro documental. Criar essa estrutura narrativa serviu para domar o material bruto e selvagem que havíamos obtido. Foi uma maneira de resumi-lo e dar sentido, mantendo o máximo possível a sua complexidade.



Figura 13 - Filme *Não é pressa* - Entender que as durações dos planos deveriam ser longas foi fundamental para capturar o cotidiano do casal. Por não serem roteirizadas, as ações demoravam a acontecer.

A construção sonora do filme também foi interessante. Valorizamos, ao máximo, o som direto, para atingir o nosso objetivo de capturar a espontaneidade do encontro. Algumas surpresas vieram disso: as batidas de coração e o ronco do estômago capturados pelo microfone de lapela durante um abraço do casal. Fato totalmente imprevisível que acabou entrando para o corte final do filme. Trabalhamos com muita trilha sonora diegética, que foi escolhida por eles durante o seu dia a dia. Sobre essas canções, não houve qualquer interferência da equipe. Houve também as músicas que os dois cantaram e tocaram em cena. João, além de ator, também é músico e Marcela arranha no pandeiro. Fazia parte da rotina do casal empunhar instrumentos para tocar desde canções da capoeira até cantarolarem uma música da Gal Costa que ouviram no *Youtube*. Durante a montagem, decidimos que também seria necessária uma trilha não-diegética para cobrir algumas cenas. Aproveitamos a presença forte da música mais improvisada, tocada de forma descontraída ao violão, na rotina do casal para compor a trilha original. João compôs a trilha com esse sentimento em mente: como se fosse um estudo caseiro, canções sem narrativas precisas, que incorporam pequenos “erros” e quebras na melodia. A trilha original é um elemento de pós-produção que foi muito influenciado pela vivência real do casal aqui em Brasília.

É comum me perguntarem de onde tirei a ideia para esse filme. Por muito tempo, não soube muito bem como responder a isso. Agora começo a perceber que se tratou de uma grande vontade de entender a realidade. Será que é possível capturar esse primeiro momento de intimidade entre duas pessoas? Mesmo que elas saibam que esse momento existe apenas porque elas concordaram em participar de um projeto de um filme? É possível que uma história de amor aconteça a partir dessas condições? Além dessa vontade, existia também um questionamento. Por que utilizamos apenas a ficção para contar a história dos relacionamentos amorosos? Por que temos que ver sempre o mesmo amor de novela ou de filme hollywoodiano? Esse amor idealizado, que não existe no cotidiano e apenas no extraordinário. Esse amor que tem a obrigação de durar para sempre. Por que não podemos ver e valorizar um amor que só vai durar uma semana? Situação que às vezes é muito mais próxima da nossa realidade. Eu realmente acredito que utilizar uma linguagem cinematográfica que é tradicionalmente mais utilizada para tratar de temas ditos “mais sérios”, para abordar os assuntos do cotidiano e das relações interpessoais é um ato político. É atribuir a mesma importância que damos a assuntos sociais e econômicos aos temas mais relacionados à emoção e a interação entre as pessoas. É dizer que eles ocupam o mesmo espaço de importância na realidade e devem ser discutidos e refletidos. Afinal, é quando esse espaço se abre que se torna possível olhar e considerar, de maneira respeitosa, um jeito de viver diferente do seu. É só assim que começamos a perceber que esses papéis sociais fixos não são o natural, que não foi tudo sempre assim, e que eles podem ser negociados em prol de um mundo mais justo. O homem não é naturalmente mais violento e a mulher mais manipuladora, o normal não é um casal composto de homem e mulher, o ideal não é uma relação onde um manda e outro obedece. Existem milhões de opções diferentes para cada uma dessas questões e não nos cabe julgar qual é a correta.

Kundera (1993) defende a interessante ideia de que não conseguimos fazer, por meio da nossa memória, um registro concreto do presente, pois imediatamente transformamos a situação em uma abstração. Conseguimos talvez, guardar apenas uma breve e pobre descrição da nossa sensação, mesmo nas situações mais importantes.

Ficamos resignados com a perda do concreto no tempo presente. Transformamos de imediato o momento presente em sua abstração. Basta contar um episódio que vivemos há poucas horas: o diálogo se encolhe num breve resumo, o ambiente em alguns dados gerais. Isto é válido até mesmo para as lembranças mais fortes que, como um traumatismo, se impõem ao espírito: ficamos de tal modo fascinados por sua força que não nos damos conta a que ponto seu conteúdo é esquemático e pobre. Se estudamos, discutimos, analisamos uma realidade, a analisamos tal qual ela aparece em nosso espírito, em nossa memória. Só conhecemos a realidade do tempo passado. Não a conhecemos tal qual ela é no momento presente, no momento em

que acontece, em que é. Ora, o momento presente não se parece com sua lembrança. A lembrança não é a negação do esquecimento. A lembrança é uma forma de esquecimento. Podemos manter assiduamente um diário e anotar todos os acontecimentos. Um dia, relendo as notas, compreendemos que elas não são capazes de evocar uma só imagem concreta. E, pior ainda: que imaginação não é capaz de socorrer nossa memória e de reconstruir o esquecido. Pois o presente, o concreto do presente, como fenômeno a ser examinado, como estrutura, é para nós um planeta desconhecido; não sabemos, portanto, nem como retê-lo em nossa memória nem como reconstruí-lo pela imaginação. Morremos sem saber que vivemos (KUNDERA, p. 116, 1993).

Talvez, a ideia do filme também tenha sido uma maneira de refletir sobre como lidar com o registro do presente, pois afinal, seria isso que faríamos por uma semana. Uma tentativa de guardar essa matéria de vida que a nossa memória deixaria ir embora. Afinal, nem se pedíssemos que cada um de nós que participou das filmagens fizesse um relato, conseguiríamos recuperar a nossa experiência de forma integral. Por meio do filme, tenho ali eternizado o registro do primeiro encontro de João e Marcela. O abraço desajeitado que se deram, que derrubou o xale dela. A maneira desconcertada como se olhavam. A voz ainda levemente engasgada pelo nervosismo. Os silêncios incômodos, as risadas que vinham para preenchê-lo. A linguagem audiovisual é a única que nos dá condições de fazer o registro mais completo possível do presente. Temos a imagem que nos mostra o espaço, as expressões, as roupas, os olhares. Com o som percebemos nuances de entonação, aquilo que constitui o espaço, mas nem sempre a imagem captura. Entender essa capacidade do audiovisual e tentar potencializá-la, talvez seja a minha maneira de não me resignar com a perda do concreto no tempo presente. Uma forma de tentar lidar com a certeza que é o esquecimento. A montagem, querendo ou não, passou muito por isso. Um grande guia para selecionarmos as situações que entrariam no filme e aquelas que ficariam de fora foi a força da lembrança que possuíamos de algumas delas. Aquelas que marcaram a nossa memória deveriam permanecer.

O percurso dessa pesquisa acadêmica também ajudou na construção do curta-metragem. A pesquisa teórica e histórica sobre documentário e ficção me ajudaram a entender como os modos de representação cinematográficos espelham o contexto social em que estão inseridos. Me permitiu conhecer os modos que predominaram em outras épocas e entender o que havia de interessante em cada um deles. Ler sobre os conceitos de cotidiano, amor e intimidade, me fizeram refletir sobre como lidamos com essas instâncias na nossa vida e como elas já foram representadas no cinema. Tudo isso ajudou a construir a concepção do filme. A consolidar as suas opções de linguagem ainda na pré-produção e depois nos auxiliou durante a preparação para lidar com essas opções. A análise do corpus me mostrou de forma palpável, como outros cineastas trabalharam as suas inquietações acerca de linguagem e das representações de relações amorosas no cotidiano. As experiências de André Novais, Karim

Ainouz e Marcelo Gomes me fizeram perceber a importância de um elemento ficcional na construção fílmica, pois lidar com uma situação aberta demais seria muito arriscado. Daí a opção em ter pelo menos um ator em cena. As estratégias escolhidas para dirigir o ator João Campos foram muito espelhadas no que vi nesses filmes. A experiência de João Jardim ajudou muito no momento da seleção de Marcela. A ideia de registrar todo o processo de entrevistas e tê-lo como uma possibilidade na montagem veio do filme dele. Da mesma maneira que o processo de fazer o filme contribuiu muito com a realização dessa pesquisa. A partir dele pude ter a dimensão prática de várias coisas que eu lia nos livros. Pude entender os limites e vantagens de várias escolhas dos cineastas que analisei, pois também precisei trilhar caminhos semelhantes. Nada foi mais real do que aquele velho saber: prática e teoria são faces da mesma moeda e se auxiliam mutuamente.

Por fim, penso que propor novas possibilidades de mundo por meio da arte é se aproveitar do poder empático que ela tem sobre os seres humanos. É mostrar que podem existir novas configurações sociais, formas diferentes de se viver a vida. É tentar mostrar que compreender o mundo consiste mais em fazer perguntas do que em construir certezas.

O romancista ensina o leitor a compreender o mundo como uma pergunta. Nessa atitude há sabedoria e tolerância. Num mundo baseado em certezas sacrossantas, o romance morre. O mundo totalitário - seja ele baseado em Marx, no Islã ou em qualquer outra coisa - é um mundo de respostas e não de perguntas (KUNDERA, 2009, p. 55).

Esse papel que Kundera atribui ao romancista, eu atribuo a qualquer artista, incluindo aqui, o cineasta. É necessário sempre se perguntar como contar uma nova história, como construir uma representação. E saber que a resposta não será a definitiva, será apenas aquela possível.

6. Conclusão

É chegado o final de mais um percurso. E nesse ponto, quando olhamos tudo o que já passou, só nos resta concordar com o verso de Wislawa Szymborska e com o pensamento de Kundera: as perguntas são sempre muitas e têm uma dimensão enorme, as respostas são poucas e pequenas. Mas isso não quer dizer que não sejam preciosas. Afinal, quem trabalha com linguagem híbrida sabe que o processo é muito mais importante do que o fim. Nesse caminho, pude perceber que o binarismo, o entendimento do cinema como dois grandes gêneros opostos – documentário e ficção – limita as suas possibilidades de ser usado como instrumento para investigar e entender melhor o mundo. Assim, como o binarismo nas relações amorosas e de intimidade também reduz a complexidade do ser humano e de suas possibilidades de interação.

Entendi que a linguagem híbrida, muito mais do que um estilo ou um movimento cinematográfico, é uma postura de investigação. Uma vontade de experimentar novas alternativas, de fazer misturas diferentes com os elementos do documentário e da ficção, de promover novas percepções. Entendi também que nem sempre as estratégias escolhidas são tão conscientes. Às vezes, fazemos escolhas intuitivas que só vamos entender o porquê delas na hora da montagem. Ou ainda depois, quando o filme já estiver sendo exibido. Percebi que temos que trabalhar com alguns pontos de controle, que não é possível produzir com uma situação completamente aleatória. Os elementos documentais promovem a abertura para o imprevisto, para aquilo que a realidade tem a mostrar. Os elementos ficcionais oferecem esse controle, ajudam a domar esses aspectos mais selvagens, como bem falou Karim Aïnouz. Outra conclusão é que não há regra para tensionar esses elementos. Cada experiência será única e trará resultados também únicos. A linguagem híbrida é uma ferramenta interessante para a expressão da subjetividade do cineasta. O embaçamento de fronteiras permite que ele se coloque de maneira bem ativa no enredo, permite que ele explore sua intimidade amorosa e o seu cotidiano sem, necessariamente, ter que fazer um registro fiel disso tudo. Mas nem sempre essa opção funciona como forma de aproximar história pessoal e espectador. Como vimos, em *Amor?*, aconteceu justamente o contrário: a linguagem híbrida causou distanciamento.

Se formos pensar em termos de representação, percebemos algumas diferenças em relação aos filmes analisados nessa pesquisa e os filmes com maior saída comercial produzidos no início dos anos 2000. Já vimos que as produções aqui estudadas possuem maior representatividade de mulheres e negros em relação aos filmes de maior bilheteria.

Vimos também que em termos de realizadores, todos continuam sendo homens, mas há um negro de periferia entre eles. Assim, considerando que o nosso corpus é pequeno, podemos dizer que existe o indício de que uma parcela da produção nacional e contemporânea, que circula mais em festivais, mostras e canais da televisão pública, aponte para um percentual de representatividade mais justa do que o habitual.

Apesar de mulheres e negros estarem mais representados, nem sempre isso quer dizer que sejam boas representações. Já discutimos que as representações de mulheres que sofreram violência em *Amor?* não são interessantes, pois não problematizam a agressão como violência de gênero. Não há o empoderamento da mulher e nem a criminalização do agressor. Hooks (1992) nos mostrou que as más representações podem ser tão nocivas quanto a ausência delas. Ela nos fala sobre o desenvolvimento de um olhar de oposição (*oppositional gaze*) por parte das espectadoras negras. Mas o que seria isso? Esse olhar de oposição é um olhar de resistência à ausência e às representações violadoras. Uma consciência crítica desenvolvida por aquelas que foram tão machucadas pelo cinema e não se identificaram com aquilo que viram na tela. Não se identificaram e não se omitiram. Fizeram questão de refletir e entender o que havia de tão doloroso na maneira como as representações cinematográficas foram construídas ao longo da história. Penso que escutar o que esse olhar de oposição tem a dizer é importantíssimo quando você se propõe a construir representações do outro. Acredito ainda que esse novo olhar não é só o da mulher negra, mas de todos os tipos sociais que são insuficientemente representados no cinema. Para ser um bom realizador é preciso entender que o mundo é mais amplo e que há muito a ser ouvido para melhor compreendê-lo.

Aumentar a representatividade dentre os realizadores é outro ponto fundamental para que consigamos construir representações mais diversas e justas. Penso que desconcentrar a produção cinematográfica é a principal forma de solucionar esse problema. Desconcentrar e permitir que esses outros olhares tenham o mesmo grau de importância. Afinal, não existem histórias que estão mais aptas a se tornarem filmes do que outras. Como pudemos ver nas obras de André Novais, uma discussão de relacionamento de um casal que está junto há pouco mais de um mês é interessante o bastante para passar no cinema. Assim como, a história do fim do casamento de dois idosos, negros e de periferia. Uma dor de cotovelo de um geólogo que faz uma viagem de trabalho pelo sertão. Todos esses são temas tão aptos a se tornarem filme quanto a história de vida da Rainha Elizabeth. A observação e a valorização do cotidiano podem auxiliar a constituição dessa equivalência dos olhares. Podem também ajudar na construção de representações mais justas, mesmo que a história a ser contada siga um viés mais fantástico ou fantasioso.

Em relação às representações das relações amorosas, podemos concluir que a produção analisada ainda retrata, majoritariamente, um amor heterossexual e monogâmico. Apesar disso, ele traz traços fortes do modelo de amor confluyente, que exige uma grande predisposição à negociação, pois não possui papéis sociais definidos. Pudemos ver um amor inter-racial e o relacionamento de pessoas mais velhas, coisas que também são menos comuns nos títulos de maior bilheteria. Em três das obras presentes no corpus, vemos pessoas absolutamente comuns. Esses são filmes que não contam com atores do *star system* brasileiro. Isso contribui para a diversidade de representação e para a valorização do cotidiano. Não é preciso estar dentro de um padrão de beleza para se tornar personagem de um filme.

Percebemos que os filmes em questão demonstram relações menos idealizadas, menos baseadas no modelo do amor romântico, apesar de ainda carregar características dele. Vemos pequenas crises do dia a dia, conversas banais, momentos de intimidade que são bonitos, mas que passam longe de algo mais fantasioso. Aqui, as pessoas não são feitas uma para a outra e não ficarão necessariamente juntas para sempre. E se por acaso ficarem, não viverão em um conto de fadas, mas terão que dialogar e se respeitar na tentativa de manter essa relação. Por isso, são pessoas que ainda apostam no casamento, na vida em comum. Permanece um desejo grande de encontrar alguém para se ter uma “vida lazer”. Vemos também um caso de traição em *Ela volta na quinta*, que transcorre sem sensacionalismo ou drama excessivo. Vemos um sofrimento mais realista, mágoas que não viram espetáculo, mas que desgastam a rotina de um casal. Vale ressaltar que a traição não foi cometida por um vilão, por um personagem mal intencionado ou mau caráter. Norberto é um senhor bondoso e carismático, que realmente se preocupa com sua esposa. Mas que sente desejo por outras pessoas, assim como acontece com a maior parte de nós. Assim, os filmes do corpus trazem personagens complexos, que não possuem conflitos e objetivos tão definidos. Vemos também, um caso de abandono em que, no final, o protagonista apenas tem que aprender a lidar com isso, pois ele termina o filme sozinho. Ele não encontra a pessoa que finalmente lhe fará feliz. O mesmo acontece com Norberto após a morte de Maria José e o fim do relacionamento com Tati. São duas histórias em que o desfecho é uma possibilidade de um recomeço solitário. Enfim, temos a construção de representações de amor mais próximas daquelas que vivemos em nossas próprias vidas. Assim, podemos dizer que, por trazerem representações de relacionamentos amorosos mais complexos, os filmes desse corpus entram na categoria de cinema íntimo criada pela pesquisadora Lina Távora.

Apesar disso, a filmografia analisada não alcançou todo o potencial de transformação das relações amorosas que vemos hoje em dia. Apenas um casal homoafetivo nos foi

apresentado. Não vimos transgêneros, transexuais, bissexuais. Não há nenhum outro tipo de configuração familiar, que não o tradicional, não tem nenhum registro de casos de poliamor. Todos esses são temas que já estão em debate hoje em dia, mas que possuem uma representação cinematográfica mais tímida. Talvez, porque sejam discussões muito recentes e ainda um tanto polêmicas. A aceitação social desses temas é difícil e, apesar de uma parcela da sociedade torná-los públicos, eles ainda podem ser tomados como tabu. Durante a dissertação, comentamos algumas obras que já abordaram esses temas. Elas são poucas, mas já existem. Penso que o cinema possui um importante papel de publicizar essas discussões mais delicadas. Principalmente, os filmes que estão menos presentes em um circuito comercial. Voltamos para a ideia de que ele ajuda a expandir nossos horizontes. E, ao mesmo tempo que essa realidade diferente começa a ser mais discutida, ela também vai ganhando espaço nas obras com propósito mais comercial. Gradualmente, um novo comportamento vai se consolidando.

A linguagem híbrida, por si só, já faz com que o cineasta seja mais reflexivo. Ao tentar criar novas possibilidades de acessar o mundo e os elementos da linguagem cinematográfica, ele acaba questionando os seus métodos com mais constância. A preocupação com a questão da representatividade também se soma a esse processo reflexivo. Atentar-se para a maneira como se constrói representações é um eterno questionar o olhar que você coloca sobre os outros e suas vivências. É claro que esses dois aspectos exigem uma postura mais investigativa, uma atenção maior com as coisas, uma certa vigilância. Mas quando conseguimos manter essa consciência, é possível maximizar o potencial empático que o cinema pode ter. Obras sinceras e bem construídas permitem que as pessoas enxerguem melhor o mundo e se comovam com aquilo que estão vendo. Dessa experiência, nasce o respeito por aquilo que era desconhecido, por aquilo que é diferente. Acreditar e utilizar o esse potencial empático que o cinema possui é entender que arte é uma ferramenta importante para se compreender e mudar a realidade em que vivemos. Por fim, manter esse tipo de consciência é perceber que o mundo é de fato muito maior que um filme e será preciso colocar limites, fazer escolhas e construir significados para representá-lo.

Colocar limites no real para conseguir construir representações não significa, no entanto, se contentar com os padrões de linguagem e representação que predominam no cinema clássico. Como vimos, há espaço para um cinema que questiona esses padrões em um circuito menos comercial. O cinema deve ser palco de dúvidas também, e não apenas de certezas. Por isso, é importante valorizar as obras que se permitem experimentar e inovar. Pensar em novas maneiras de distribuição para que elas possam chegar ao público, que após

ter acesso a um novo viés cinematográfico poderá, quem sabe, pedir para que elas também integrem um circuito mais comercial. Isso parece utopia, mas não é. Enquanto escrevo essa conclusão, vejo a notícia de que a edição de 2017 do Festival de Berlim conta com oito filmes brasileiros, com representantes em todas as mostras, incluindo as competitivas. Isso é prova de que a produção nacional contemporânea é forte e reconhecida pela crítica. O que falta agora é que ela se torne mais difundida entre o nosso próprio público. A ideia de promover a exibição e incentivar o seu estudo no ambiente acadêmico, durante a formação de novos cineastas e pesquisadores, pode ser um começo de solução para esse desafio.

7. Referências Bibliográficas

ALCÂNTARA, Patrícia Colmenero Moreira de. **O amor no cinema contemporâneo: o construtor de sereias**. 2013. 103 f., il. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) Universidade de Brasília, Brasília.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1999. Título original: *The Human Condition*.

BANKS, Marcus. **Making Images**. In: BANKS, Marcus, ZEITLYN, David. *Visual Methods in Social Research*. London: Sage, 2001. pp. 11-137.

BARBOSA, Karina Gomes. **Um amor desses de cinema: os amores nos filmes de amor holywoodianos - 1977-2007**. 2009. 209 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

BARBOSA, Neusa. **João Jardim investiga o vínculo entre paixão e violência em 'Amor?', exibido em Brasília**. Disponível em: Site Uol, Cinema, 29 nov. 2010. <http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2010/11/29/joao-jardim-investiga-o-vinculo-entre-paixao-e-violencia-em-amor-exibido-no-festival-de-brasilia.htm>. Acesso em: 11/11/2016.

BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida Moderna**. In: DUFILHO, Jérôme; TADEU, Tomaz. *Concepção e organização*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BOTTON, Alain de. **A arte de viajar**. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003. Título original: *The Art of Travel*.

_____. **Como pensar mais sobre sexo**. Tradução de Cristina Paixão Lopes. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2012. Título original: *How to Think More About Sex*.

BRYSON, Bill. **Em casa – Uma breve história da vida doméstica**. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Título original: *At home: a short history of private life*.

CALDAS, R. W.; MONTORO, Tânia. **A Evolução do Cinema Brasileiro no Século XX**. Brasília: Casa das Musas, 2006.

CANDIDO, Márcia Rangel; DAFLON, Verônica Toste; FERES JÚNIOR, João. Cor e gênero no cinema comercial brasileiro: uma análise dos filmes de maior bilheteria. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**. São Paulo, n° 3, novembro 2016.

CANDIDO, Márcia Rangel; DAFLON, Verônica Toste; FERES JÚNIOR, João; MORATELLI, Gabriella. A cara do cinema nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). **Textos para discussão (IESP – UERJ)**, n. 6, pg. 1-25, 2014. Disponível em: http://gema.iesp.uerj.br/images/publicacoes/TpD/TpD6_Gema.pdf Acesso em: 05/05/2016.

DAEHN, Ricardo. Em 'Amor?', João Jardim revela as entranhas de companhias nem sempre amorosas. **Correio Braziliense**, Brasília, 28 nov. 2010. Disponível em:

http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/11/28/interna_diversao_arte,225022/em-amor-joao-jardim-revela-as-entranhas-de-companhias-nem-sempre-amorosas.shtml. Acesso em: 11/11/2016.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias do Cotidiano**. São Paulo: Contexto, 2001.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Dicionário Aurélio eletrônico; século XXI**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira e Lexicon Informática, 1999, CD-rom, versão 3.0.

DOMINGUES, José Maurício. Reflexividade, Individualismo e Modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, vol.17, n.º.49, junho 2002.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FELDMAN, Ilana. **Jogos de Cena: Ensaios sobre o documentário brasileiro contemporânea**. São Paulo: ECA / USP. 2012 Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-22052013-110822/pt-br.php> . Acesso em 10/05/2015.

GAUTHIER, Guy. **O documentário – um outro cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papyrus Editora, 2011. Título original: Le Documentaire: Un Autre Cinéma.

GEHL, Jan. **Cidade para pessoas**. Tradução de Anita Di Marco. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014. Título original: Cities for People

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade – sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1993. Título original: The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. **Panorama do documentário no Brasil**. Amazonas: Uninorte. 2006. Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/01/artigo_gustavo_soranz_brasil.pdf. Acesso em: 20/11/2015

GONÇALVES, Marco Antonio. **Ficção, imaginação e etnografia: a propósito de Eu, um negro**. In: GONÇALVES, Marco Antonio. O Real Imaginado. Etnografia, cinema e surrealismo. Rio de Janeiro: Topbooks, pp. 95-162. 2008.

_____. Encontros "encorporados" e conhecimento pelo corpo: filme e etnografia em Jean Rouch. **Devires (UFMG)**, v. 6, n.2, pp. 28-45, 2010.

GUSMÃO, Luís de. **O Fetichismo do conceito: limites do conhecimento teórico na investigação social**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2012.

HELLER, Agnes. **O Cotidiano e a História**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000. Título original: Alltag und Geschichte: Zur Sozialistischer Gesellschaftslehre.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Rouch compartilhado: premonições e provocações para uma antropologia contemporânea. **Illuminuras**, Porto Alegre, v.14, n.32, p.113-122, 2013.

HOOKS, Bell. **The Oppositional Gaze – Black Female Spectators**. In: Black Looks: race and representation. Boston: South End Pressp. 115-131, 1992.

INSTITUTO AVON/ LOCOMOTIVA. **O papel do homem na desconstrução do machismo.** São Paulo, 2016. Disponível em: <http://agenciapatriciagalvao.org.br/wp-content/uploads/2016/12/Folder-pesquisa-Instituto-Avon.pdf> . Acesso em: 08/12/2016.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance.** Tradução de Teresa Bulhões Carvalho de Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Título original: L'art du Roman.

_____. **Testamentos Traídos – Ensaios.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1994.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real – sobre o documentário brasileiro contemporâneo.** Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MACÊDO, Rafael Rodrigues de. **Juntos e à parte – cenas da vida boêmia nas noites do Plano Piloto.** Dissertação de mestrado (Departamento de Sociologia). Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. **O cinema do real.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Tradução de Mônica Saddy Martins. São Paulo: Papirus Editora, 2008. Título original: Introduction to documentary.

OHATA, Milton. **Eduardo Coutinho,** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PENAFRIA, Manuela. *In:* Congresso SOPCOM – Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, 2009. **Análises de filmes – conceitos e metodologias.**

POPPER, Karl. **Conjecturas e refutações.** Brasília: Universidade de Brasília, 2008.

PRIORE, Mary Del. **Histórias Íntimas – sexualidade e erotismo na história do Brasil.** São Paulo: Editora Planeta, 2011.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

REDAÇÃO GNT. **'Amor?': filme trata das relações amorosas que envolvem violência.** Disponível em: Site GNT, 28 fev. 2011. <http://gnt.globo.com/programas/gntdoc/materias/amor-filme-trata-das-relacoes-amorosas-que-envolvem-violencia.htm>. Acessado em 13/11/2016.

RODRIGUES, Flávia Lima. Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro. **CES Revista/CES/Juiz de Fora**, v. 24, (61-74). 2010.

RUBY, Jay. **Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology, and Film.** *In:* Picturing. Explorations of Film & Anthropology. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 151-180. 2000.

SALLES, João Moreira. **A dificuldade do documentário** *In:* XXVIII Encontro Anual da ANPOCS. São Paulo, 2004.

SJÖBERG, Johannes. *In:* Conferência internacional A Knowledge Beyond Text at Centre Pompidou em Paris, Novembro, 2009. **“Ethnofiction and Beyond: The Legacy of Projective Improvisation in Ethnographic Filmmaking”.**

SZTUTMAN, Renato. **A antropologia reversa de Jean Rouch – de Os Mestres loucos a Petit à Petit**. In: Devires – cinema e humanidades / UFMG, FAFICH, v.6 n.1, (108-125), 2009.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2010. Título original: Die Versiegelte Zeit .

TÁVORA, Lina Rocha Fernandes. **Cinema de intimidade – proposta de gênero para o novo cinema brasileiro. Dissertação de mestrado** Brasília: FAC/UnB, 2010.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papyrus Editora, 1994.

Viajo porque preciso, volto porque te amo – pressbook. Disponível em: [http://www.gullane.com/uploads/projects/release/51/Viajo porque preciso volto porque te amo-0.pdf](http://www.gullane.com/uploads/projects/release/51/Viajo_porque_preciso_volto_porque_te_amo-0.pdf) . Acesso em: 06/05/2016.

WASELFISZ, Julio Jacobo. **Mapa da Violência 2015: Homicídio de Mulheres no Brasil**. Brasília, 2015. Disponível em: www.mapadaviolencia.org.br Acesso em: 02/12/2016.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac

N

a

i

f

y

,

2

0

1

1

.

T

í

t

u

l

o

o

r

i

g

i

n

a

l

:

H

o

w

f