

Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Mestrado em Comunicação



Cinema de intimidade

Proposta de gênero para o novo cinema brasileiro



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

CINEMA DE INTIMIDADE:
Proposta de gênero para o novo cinema brasileiro

LINA TÁVORA

Brasília, 2010



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

CINEMA DE INTIMIDADE:

Proposta de gênero para o novo cinema brasileiro

LINA TÁVORA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação Social, pela linha de pesquisa Imagem e Som.

Orientador: Professor Doutor Gustavo de Castro e Silva

Brasília, 2010

LINA ROCHA FERNANDES TÁVORA

CINEMA DE INTIMIDADE:
Proposta de gênero para o novo cinema brasileiro

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

Professor Dr. Gustavo de Castro e Silva
Orientador
FAC/Universidade de Brasília

Professora Dra. Tânia Siqueira Montoro
Membro Interno
FAC/Universidade de Brasília

Professor Dra. Sandra Fischer
Membro Externo
Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas (FCSA)/Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)

Para **Tibério**,
com quem compartilho
o banal e extraordinário
espaço da intimidade.

AGRADECIMENTOS

- Ao meu pai, **Almir**, e à minha mãe, **Inês**; prosa e poesia em minha vida;
- Ao professor **Gustavo de Castro**, que “tem bom coração e quem tem bom coração tem tudo”! (No mais: por transformar ansiedade em calma produtiva, pela Estética, pela atenção e crítica);
- À **Melissa** e ao **Jr.**, pela realização do sonho de ser madrinha (agora tenho minha sobrinha-afilhada **Clara**);
- Ao **Fábio**, pelo livro-base desta pesquisa (“*The art of the moving picture*”) e pela presença em minha vida, à **Iusta**, por sua voz calma e pelos meus dois meninos, **André e Igor**;
- À **Eleuba**, pela torcida e positividade constante;
- Aos amigos de Fortaleza, por me fazerem sentir ainda em casa, com carinho especial ao **Magela**, meu (futuro) compadre; à **Lanna**, sempre mais amiga, e à **Glícia**, um agradecimento especial pelo tempo e atenção na construção da capa deste trabalho;
- Aos amigos de Brasília, minha família escolhida, em especial: **Denise e Fábio** (a nossa dupla); **David**, pelos livros e dicas; **Lea**, pelo ouvido, ombro e palavra; **Cris**, pelo compartilhamento de cada descoberta audiovisual mesmo não sendo “do cinema”; e todas as “**comadres**”, pelas noites de quarta-feira com conversas leves;
- À colega de mestrado, minha xará, **Lina**, pelos dramas divididos e alegrias multiplicadas;
- Aos professores e secretários da Pós-Graduação em Comunicação, por facilitar esses dois anos de estudo;
- Ao CNPq, pela viabilização financeira e possibilidade de dedicação exclusiva nesta etapa tão importante de minha vida.

Vamos ser tão felizes que fiquemos calmos?

Tão calmos que fiquemos fortes?

Tão fortes que possamos ajudar todos os amigos que precisarem?

Cabral, personagem de Domingos Oliveira em *Separações* (2003)

RESUMO

TÁVORA, Lina. **Cinema de Intimidade: Proposta de gênero para o novo cinema brasileiro**. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade de Brasília, 2010.

Orientador: Professor Doutor Gustavo de Castro e Silva.

Defesa: 17 de dezembro de 2010.

O presente estudo busca atualizações do gênero cinematográfico “cinema de intimidade”, elaborado pelo poeta e pensador Nicholas Vachel Lindsay (1879-1931), em 1915, ao contexto cinematográfico nacional recente. Foram escolhidos para a análise cinco filmes do novo cinema brasileiro: *Separações* (2003), de Domingos Oliveira; *Cão sem dono* (2007), de Beto Brant e Renato Ciasca; *Não por acaso* (2007), de Philippe Barcinski; *Nome próprio* (2008), de Murilo Salles, e *Apenas o fim* (2009), de Matheus Souza. O novo cinema brasileiro surge a partir de 2002, após o desfecho do ciclo conhecido como Retomada do Cinema Nacional. O conceito de “intimidade” é trabalhado na pesquisa como um gênero que está inserido nas práticas cotidianas e põe em questão a vida íntima, a amizade, a sexualidade e as emoções humanas. Há, assim, uma leitura das relações interpessoais a partir da análise dos filmes, com um especial olhar à poética do amor contemporâneo e ao espaço de intimidade por excelência – a casa.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Gênero Cinematográfico; Cinema Brasileiro; Cinema de Intimidade.

ABSTRACT

The current study aims to search for updates on the film genre “Intimate Photoplay”, coined by the poet and film researcher Nicholas Vachel Lindsay (1879-1931) on 1915, and its relationship to the contemporary Brazilian films. Five movies were chosen to be the basis for the analyses: *Breaking Up* (2003), by Domingos Oliveira; *Stray Dog* (2007), by Beto Brant and Renato Ciasca; *Not by Chance* (2007), by Philippe Barcinski; *Camila Jam* (2008), by Murilo Salles, e *Only the end* (2009), by Matheus Souza. The New Brazilian Cinema is characterized as an industry cycle that starts after the so called “Resumption of Brazilian Cinema”, in 2002. The concept of “intimate” as a film genre is analyzed through the day-to-day practices and exposes intimate life subjects such as friendship, sexuality and the inner emotions of one self. There is, thus, a reading of the human relationships from analyses of the selected movies with an especial lens on the poetry of contemporary love and of the foremost site of intimacy, that is, home.

KEY-WORDS: Cinema; Film genre; Brazilian cinema; Intimate Photoplay.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. CINEMA BRASILEIRO E SEUS TEMAS	19
1.1. A Retomada.....	19
1.2. Sertão e favela.....	22
1.3. Interiores.....	29
1.3.1. 5x cinema de intimidade.....	37
2. INTIMIDADE COMO GÊNERO CINEMATOGRAFICO	49
2.1. Questão de gênero.....	49
2.2. O poeta gráfico e a arte em movimento.....	54
2.3. As artes nos tempos de Lindsay.....	57
2.4. Três gêneros.....	59
2.4.1. Cinema de Ação.....	63
2.4.2. Cinema de Esplendor.....	65
2.4.3. Cinema de Intimidade.....	70
3. OLHAR DE PERTO A INTIMIDADE	76
3.1. Atualizações do gênero cinema de intimidade.....	76
3.2. <i>Separações</i> (2003), de Domingos Oliveira.....	82
3.3. <i>Não por acaso</i> (2007), de Philippe Barcinski.....	94
3.4. <i>Cão sem dono</i> (2007), de Beto Brant e Renato Ciasca.....	104
3.5. <i>Nome próprio</i> (2008), de Murilo Salles.....	116
3.6. <i>Apenas o fim</i> (2009), de Matheus Souza.....	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	141
REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS	148

INTRODUÇÃO

É possível atualizar um gênero cinematográfico chamado de “cinema de intimidade”, definido em 1915, pelo poeta norte-americano Nicholas Vachel Lindsay (1879-1931) para a cinematografia brasileira contemporânea? Para que se possa responder a questão, é imprescindível, em primeiro lugar, ressaltar que se entende gênero hoje como uma categoria que não precisa ser pura, seguindo um manual rígido, mas que comporta e compartilha diversos estilos. Em segundo lugar, não se pretende classificar gênero estritamente por seus temas, mas pela forma como o conteúdo é tratado. Assim, não é apenas a temática que deve caracterizar o cinema de intimidade, mas a sua forma, a sua estética, os seus espaços, as suas técnicas cinematográficas. Em terceiro lugar, é preciso entender a aproximação do cinema brasileiro atual às questões pessoais, para que seja possível atualizar e trazer ao contexto contemporâneo um conceito elaborado nos primórdios da teoria do cinema.

O cinema tem seu marco inicial há mais de 100 anos – no dia 28 de dezembro de 1895, em Paris, os irmãos Auguste e Louis Lumière fizeram a primeira exibição pública de cinema, na qual era mostrado um trem chegando à estação. Até chegar ao seu caráter espetacular, que muitos dizem ter ocorrido por acaso, tecnologias foram criadas, técnicas aprimoradas e ciências combinadas. O cinematógrafo, aparelho que daria origem ao nosso cinema, era entendido por seus criadores como um instrumento científico, que serviria para a análise e decomposição do movimento; uma máquina para a observação dos fenômenos da natureza. Inventores em diferentes partes do globo, por vezes simultaneamente, criaram os elementos para que fosse projetada, em uma sala escura, a ilusão de imagens em movimento; porém, é apenas quando o espetáculo toma posse do cinematógrafo que o cinema, como o entendemos hoje, nasce (MORIN, 1980).

Passados 20 anos da primeira exibição dos irmãos Lumière, em 1915, Vachel Lindsay escreve a primeira versão do livro-ensaio “*The art of the moving picture*”, revisada pelo autor em 1922. A publicação, entre outras questões, aborda os gêneros cinematográficos, com base no conteúdo e no tom dos filmes, determinando três principais estilos: “ação”, “intimidade” e “esplendor”. Mesmo construindo uma teoria informe e impressionista, o ensaísta antecipa várias correntes da teoria do cinema, inaugurando novas possibilidades para o olhar sobre a nascente arte.

Pensando a intimidade como gênero cinematográfico, como trabalhado por Lindsay, percebe-se no cinema nacional uma aproximação crescente aos dramas individuais e aos espaços da intimidade.

Alguns críticos e teóricos de cinema do Brasil já apontam e problematizam essa aproximação. O crítico Luiz Zanin Oricchio indaga a questão em seu livro “Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada” (2003). No capítulo “A esfera privada”, o autor questiona: “o que o cinema brasileiro recente tem a dizer sobre a intimidade contemporânea?”. E responde: “aparentemente, muita coisa, dado o volume de filmes lançados que tem os relacionamentos amorosos ou familiares como tema e preocupação centrais” (ORICCHIO, 2003: 79).

Vale o destaque também à pesquisa desenvolvida por Denilson Lopes, em seu livro “A Delicadeza: estética, experiência e paisagens” (2007), em especial ao artigo “Nem sertão, nem favela”. Na contramão da estética da violência, do excesso e da crueldade – estratégias audiovisuais vitoriosas em representar nossa época –, Lopes busca desvendar a “poética do cotidiano”, revelar o “real em tom menor”, e questiona: “por que rumos o cotidiano e a delicadeza vêm sendo recuperadas ou não no cinema brasileiro?” (2007: 102).

Em 2009, Sandra Fischer, em razão de seu pós-doutorado, publica o livro: “Cotidianos no cinema brasileiro contemporâneo: imagens da família, da casa e da rua”, no qual analisa os seguintes filmes: *Uma vida em segredo* (2002, Suzana Amaral), *Não por acaso* (2007, Philippe Barcinski), *Durval discos* (2002, Anna Muylaert), *O céu de Suely* (2006, Karim Aïnouz) e *A casa de Alice* (2007, Chico Teixeira). A publicação está inserida dentro do projeto de pesquisa: “Cinema brasileiro contemporâneo: cotidiano, interioridade e poesia”. O livro e a pesquisa em andamento reforçam o reconhecimento que tem sido dado por pesquisadores e por críticos brasileiros ao cotidiano e à intimidade no cinema nacional. Um dos questionamentos trazidos pela pesquisadora é o seguinte: “quais seriam os critérios, afinal, para que um filme pudesse ser especificamente classificado como detentor de um tipo de abordagem do cotidiano – se o que é da ordem do banal em determinado universo fílmico não necessariamente o é para outro?” (FISCHER, 2009: 19). Levada por esta interrogação, Fischer admite, assim, o cotidiano no plural: “cotidianos”, percebendo a impossibilidade de tratar de forma única o dia a dia, o banal, o comum, já que o comum não o é a todos.

O sertão e a favela são paisagens recorrentes na cinematografia brasileira, cenários que tentam evidenciar as contradições do país, paisagens que se afirmaram, ao longo da trajetória audiovisual, como ambientações míticas nacionais. A intimidade, hoje, também pode estar

presente em filmes que se passam nesses cenários. Para Lúcia Nagib, “não é difícil perceber que o Brasil de filmes recentes, mesmo quando focalizam o sertão ou a favela, é o palco de dramas individuais, mais que sociais” (2002: 17). Como exemplo, podemos citar: *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles; *Eu tu eles* (2000), de Andrucha Waddington; *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes, e *O Céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz. Filmes que colocam o sertão sob a marca da vida cotidiana. Em sua maioria, porém, essas ambientações são propícias a representar o político e o social, com o foco mais no coletivo que no individual.

Nesse contexto, é possível atualizar a definição do gênero “intimidade”, trabalhado por Lindsay, nos primórdios do cinema, para o Brasil contemporâneo? Esta é a questão que move o presente trabalho. Para que se possa problematizar e ilustrar as características do chamado “cinema de intimidade” hoje e trazer à tona as discussões presentes no cinema nacional, serão analisados cinco filmes brasileiros: *Separações* (2003), de Domingos Oliveira; *Cão sem dono* (2007), de Beto Brant e Renato Ciasca; *Não por acaso* (2007), de Philippe Barcinski; *Nome próprio* (2008), de Murilo Salles, e *Apenas o fim* (2009), de Matheus Souza.

Os filmes foram escolhidos por apresentarem características do chamado cinema de intimidade, no âmbito nacional. Para Jean-Claude Bernardet, o cinema nacional é aquele “oriundo da própria realidade social, humana, geográfica, etc., em que vive o espectador; é um reflexo, uma interpretação dessa realidade” (*apud* CALDAS e MONTORO, 2006: 86). A ideia também é que sejam representações recentes da cinematografia brasileira. Para Bauer e Gaskell (2002), a escolha dos produtos audiovisuais para análise deve seguir critérios de conteúdo e de intervalo de tempo. No primeiro ponto, o foco é o cinema de intimidade. A delimitação de tempo é de filmes posteriores a 2002, marco final do cinema da Retomada, de acordo com o crítico Luiz Zanin Oricchio (2003). O cinema da Retomada é o último grande ciclo do cinema brasileiro e parte-se desse momento para que se possa analisar o que há de mais recente e significativo no cinema de intimidade no *novo cinema brasileiro*. Além de serem filmes pós-2002, a seleção tem como critério produções que abordam a contemporaneidade em suas narrativas, ou seja, não sejam filmes históricos¹.

É interessante pontuar, ainda, que o recorte deste trabalho optou pelo cinema de ficção

¹ O professor Bruno Hingst apresentou a pesquisa “Filme histórico: novas formas de circulação e ampliação de público” no 14º Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, realizado em Recife (PE), entre os dias 5 e 9 de outubro de 2010. Hingst desenvolve o conceito do gênero histórico de forma ampla, sendo filmes que narram uma história de um tempo passado, como exemplo citou a produção *Cazuza – o Filme* (2004).

– em oposição ao cinema documental, que teria o mundo real como referência direta. “A ficção é uma forma de discurso que faz referência a personagens ou a ações que só existem na imaginação de seu autor e, em seguida, na do leitor/espectador” (AUMONT e MARIE, 2003: 124-5). Cinema de ficção é o “cinema de encenação”, com base no chamado “imaginário” (CANEVACCI, 2001).

O presente estudo faz parte de um conjunto de preocupações estéticas e poéticas da Linha de Pesquisa Imagem e Som, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB), sobretudo na pesquisa “A Relação Mídia-Poesia no Brasil Contemporâneo”, desenvolvida por Gustavo de Castro, na qual o cinema é um dos campos centrais de investigação. A pesquisa põe em foco as poéticas comunicacionais em que a relação arte, mídia e mercado diagnostica a estética contemporânea no país. Busca-se, assim, a poesia no jornalismo, na publicidade e no cinema brasileiro, além de problematizar o papel do poeta na sociedade midiática atual.

A relação entre as artes e o seu tempo é dialógica. Em uma época que o universo cultural é híbrido e turbulento, o cinema, que é arte e meio de comunicação ao mesmo tempo², só pode ser compreendido a partir de seu contexto, de suas relações, das imbricações entre arte, meio e sociedade; considerando o cinema em seus níveis técnico, artístico e científico³, gerando saberes sobre o mundo. Não se pode, ainda, esquecer o caráter onírico da sétima arte – “O cinema reflete a realidade, mas, mais que isso, comunica com o sonho” (MORIN, 1980: 15). É a partir desta compreensão multifacetada que se optou pelo pensamento complexo como metodologia de pesquisa.

O francês Edgar Morin é considerado o grande articulador da metodologia da

² Para Arlindo Machado (2007) questionar se o cinema é arte ou meio de comunicação é irrelevante já que comporta as duas significações.

³ Da mesma forma como a poesia é trabalhada por Castro e Dravet (2010), pretende-se entender o cinema em sua ligação como saber científico, capaz de revelar conhecimento sobre a sociedade na qual está inserido, no caso específico, construindo, junto aos teóricos, o conceito de intimidade na contemporaneidade.

complexidade⁴, mas não foi o primeiro a identificar a complexidade como forma de pensamento. Segundo o próprio Morin (1996), Gaston Bachelard, em “O Novo Espírito Científico”, falou sobre a complexidade, mas não foi compreendido nem retomado na filosofia das ciências posteriormente. A teoria da informação e a cibernética, nos anos 1950, também já teriam fornecido uma nova perspectiva teórica a partir da complexidade. Para Morin, complexidade é religar, rejuntar (de *complexus*: “o que tece em conjunto” e do verbo em latim *complexere*: “abraçar”).

O pensamento complexo é dialógico e rompe com a linearidade causa-efeito, apostando na circularidade dos processos – o efeito volta à causa. Além desses pontos, outro princípio do pensamento complexo é o hologramático, que sugere que a parte está no todo e o todo está em cada parte. Pensar a totalidade de forma hologramática é fundamental para a presente pesquisa, na qual se pode pensar o gênero cinematográfico “intimidade” como o elo entre especificidades e similitudes cinematográficas dos filmes em foco. O cinema de intimidade e as suas características definidas por Lindsay devem perpassar as discussões teóricas e a análise de cada filme. Cada obra cinematográfica, por sua vez, deve conter em si o gênero pesquisado. Sendo, porém, uma análise recursiva, que aposta na circularidade, um dos filmes ou mesmo uma cena específica pode ainda reconfigurar o conceito de intimidade e o entendimento de seu gênero cinematográfico hoje. Assim, como apontado por Castro (2005), é preciso fazer sobrevoos, para que se possa ter uma visão geral e contextualizada da pesquisa, e mergulhos, apostando que algumas partes possam ilustrar com clareza e profundidade o conceito a ser trabalhado na pesquisa.

O conceito de intimidade está ligado a relacionamentos amorosos e fraternos ou mesmo a sentimentos ou pensamentos dos seres humanos. De fato, se formos buscar a mais básica definição de intimidade, em um dicionário de língua portuguesa, encontrar-se-á diversas acepções associadas ao cotidiano, à vida íntima ou doméstica, a relações de amizade, ao contato sexual, à privacidade, aos atos e aos sentimentos mais íntimos de alguém ou mesmo às partes íntimas da anatomia humana (HOUAISS, 2002).

Para desvendar os valores da intimidade, além de seguir a complexidade moriniana, a pesquisa alicerça-se no pensamento de outro filósofo francês – Gaston Bachelard (1884-1962), estudioso do imaginário. Em seu livro “A poética do espaço”, Bachelard examina as imagens da intimidade, entendendo a casa como o seu espaço arquetípico. A casa evidencia o valor de proteção e o de imaginação. O espaço físico é vivido com todas as parcialidades da

⁴ CASTRO, Gustavo de, CARVALHO, Edgard de Assis e ALMEIDA, Maria da Conceição de (Orgs.). Ensaio de Complexidade. Porto Alegre: Sulinas, 4ª ed., 2006.

imaginação e da memória. Ambas trabalham para o seu aprofundamento mútuo. Há um jogo entre a exterioridade e a interioridade, que nem sempre é equilibrado. É nesse jogo que buscamos desvendar as intimidades contemporâneas, a partir da análise de filmes recentes nacionais.

Não basta apenas descrever casas, mas encontrar os valores do espaço habitado, o “não eu” que protege o “eu”. É preciso “encontrar a concha inicial, em toda moradia” (BACHELARD, 1978: 199). O verbo “habitar” deve motivar o entendimento das múltiplas intimidades. Para o autor, que segue a sua topoanálise⁵, “a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser íntimo” (*idem*, 1978: 196).

A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “atirado ao mundo”, como confessam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, esse simples fato, na medida em que esse fato é um valor, um grande valor ao qual voltamos em nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa (BACHELARD, 1978: 201).

Com a perspectiva de atualizar a noção de cinema de intimidade, questiona-se: como são vividas as relações interpessoais hoje? Para o sociólogo britânico Anthony Giddens (1993), em seu livro “A transformação da intimidade”, vivemos em um “mundo de negociação sexual, de ‘relacionamentos’, em que as novas terminologias de ‘compromisso’ e ‘intimidade’ vieram à tona” (GIDDENS, 1993: 17). A intimidade pode ser entendida para além da opressão, como um campo de negociações transacionais.

É importante, ainda, entender que nem sempre o cotidiano, espaço no qual se revela a intimidade, foi visto como um campo possível de ser analisado cientificamente. Em fevereiro de 1980, é lançada a primeira edição francesa do livro “A invenção do cotidiano – 1. Artes de fazer”⁶, por Michel de Certeau. O livro é resultado de uma pesquisa realizada do final de 1974 a 1978, que tem à frente Certeau. O historiador, considerado um espírito anticonformista, passa a buscar um novo campo de ação, contemplando tudo o que constitui a cultura numa sociedade. O pensamento de Michel de Certeau “procura achar seu próprio caminho e seu

⁵ “A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima” (BACHELARD, 1978: 202).

⁶ É lançado mais um volume: “A invenção do cotidiano – 2. Morar, cozinhar”. Estava previsto, ainda, o terceiro volume: “A invenção do cotidiano – 3. Artes de dizer”, mas este último nunca foi publicado.

objeto, e já identificou a sua verdadeira questão: ‘a questão indiscreta’: como *se* criar?, que toma lugar daquela que fora a ‘imperiosa urgência: criar o quê e como?’” (GIARD *in* CERTEAU, 2009: 12). “A invenção do cotidiano” inverte a perspectiva do consumo para a da “criação anônima, nascida da prática do desvio no uso desses produtos” (*idem*, 2009: 12). Não é mais nem a cultura erudita, nem a popular e nem mesmo a midiática, mas a “cultura no plural”, que prolifera nas criações dos homens comuns. É a teoria das práticas cotidianas.

No Brasil, as práticas cotidianas são consideradas patrimônio cultural, segundo a Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. De acordo com *caput* do Artigo 216 da CF/1988, “constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (BRASIL, 1988). Para a Carta Magna é patrimônio do nosso país, assim como as expressões, obras e espaços artísticos, entre outros elementos, os *modos de criar, fazer e viver*⁷. O cinema, como meio artístico e forma de expressão, que se volta a representar e a interpretar as práticas cotidianas, deve ser levado em consideração como representante da cultura nacional plural. Entender o cotidiano do homem ordinário como expressão cultural e ainda como objeto científico, porém, não é algo natural à nossa sociedade; é um fenômeno moderno. “A gênese da modernidade caracteriza-se pela concepção do cotidiano como prática. Caracteriza-se, ainda, pela conceituação do cotidiano, o reconhecimento da vida diária como um objeto válido de investigação científica” (COHEN, 2004: 260). Assim, o cinema de intimidade é um gênero que passa pelas práticas cotidianas para revelar a intimidade, que tem na casa o seu espaço de proteção e revelação.

Com a metodologia delimitada, define-se o objetivo geral da pesquisa: atualizar o chamado cinema de intimidade à cinematografia contemporânea nacional. Os objetivos específicos são:

- 1) revisar o conceito do gênero cinema de intimidade apontado por Lindsay;
- 2) relacionar as características do cinema de intimidade aos aspectos apontados por teóricos e críticos na história do cinema brasileiro;
- 3) repensar o conceito de intimidade;
- 4) analisar e ilustrar as características do cinema de intimidade no contexto brasileiro atual (aqui prevalece a análise fílmica, abrangendo os diversos olhares sobre a linguagem cinematográfica);

⁷ Art.216, I.

- 5) compreender o que o gênero fala sobre as intimidades contemporâneas, dando espaço para que o objeto comunique-se⁸ com o pesquisador – por isso, é importante não apenas que os filmes sejam recentes, mas que também falem sobre a contemporaneidade. Falas e imagens dos filmes, seguindo o pensamento complexo, podem, inclusive, ilustrar e “conceituar” temas diversos tratados na pesquisa.

A análise fílmica é um processo importante para o alcance dos objetivos pretendidos neste estudo. Para a viabilização da análise, apesar de se escolher filmes recentes da cinematografia brasileira, todos os selecionados já estão disponíveis em DVD, ultrapassando, assim, o obstáculo material. “As condições materiais de exame técnico do filme (auxílio, frequência, tempo, possibilidade de parar o desfile, de parar na imagem, voltas e avanços rápidos etc.) condicionam a análise” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994: 11). Para aprofundamento da análise, utilizou-se o programa *VLC media player* para a captação de imagens diretas de cenas dos filmes selecionados. Assim, pode-se fazer a análise nos níveis do plano e da sequência, além do nível do filme com a sua contextualização (JULLIER e MARIE, 2009).

Nota-se, ao apontar essas primeiras ideias a respeito da intimidade e descrever os objetivos da pesquisa, que se passa por múltiplos temas: relações cotidianas, cultura dos homens comuns, espaços da casa, sexo. Tenta-se, assim, no presente estudo, assimilar e colocar em confronto temas e categorias transversais que permitem acumular percepções sobre a intimidade contemporânea brasileira, a partir de uma leitura de sua produção cinematográfica. Por isso, o pensamento complexo nos permite avançar nessas diversas frentes – e descobrir outras –, dando voz aos temas pertinentes em cada filme.

A pesquisa apresenta-se em três capítulos. O primeiro traz a discussão sobre os principais temas tratados no cinema brasileiro recente, retomando um pouco de sua história e destacando a importância dada aos problemas do país no âmbito urbano (favela) e rural (sertão) e o outro lado desta história: cineastas que prezam pelo espaço da intimidade (interiores). Ao falar do espaço da intimidade no cinema brasileiro, optou-se por apresentar o contexto e os diretores dos cinco filmes escolhidos para ilustrar o cinema de intimidade brasileiro contemporâneo, análise a ser feita no terceiro capítulo. A escolha deu-se à luz do

⁸ Um dos princípios do pensamento complexo é o de “rejuntar” aquele que conhece ao seu conhecimento, integrar observador à sua observação e o conhecedor ao seu conhecimento (MORIN *in* CASTRO, 2006). Ainda em relação a este ponto, vale ressaltar o que foi apontado por Castro e Dravet (2010), a partir de Heidegger, em relação à capacidade “dizente” da poesia. Na presente pesquisa, se aposta que o cinema, além de suas dimensões poética, estética e técnica, também é capaz de comunicar, isto é, possui a capacidade *dizente*.

pensamento complexo, religando-se, assim, objeto de análise e conceito e tendo em mente a noção de circularidade da pesquisa.

O segundo capítulo delinea os gêneros cinematográficos definidos por Lindsay (ação, esplendor e intimidade). A vida e a obra do teórico norte-americano também são postas em contexto. O cinema de intimidade, por ser a parte central do presente estudo, é tratado de forma mais detalhada. Revisa-se, ainda, a própria noção de gênero cinematográfico e a possibilidade de sua existência como categoria de análise hoje, dentro da perspectiva de um cinema pós-moderno que aposta na hibridização genérica e não na pureza estilística.

No terceiro capítulo, ao trazer de volta os cinco filmes brasileiros para a análise, as ideias e impressões de Lindsay são retomadas, acrescidas e contrapostas a outras referências que complementam a noção de intimidade e cotidiano hoje. Na verdade, a nossa hipótese é o entendimento da intimidade como um gênero que está contido no cotidiano; por ser a intimidade revelada nas nossas práticas comuns, no nosso dia a dia. Cada filme pode apresentar um pequeno quadro da intimidade contemporânea nacional, é possível descobrir, assim, um pouco sobre o amor, a amizade, a preservação ou a exposição da intimidade. Nessa busca por desvendar a intimidade hoje em seus múltiplos aspectos, a casa é uma imagem que perpassa a análise das obras, por ser um espaço propício às questões pessoais. Afinal, como se revela a intimidade no nosso novo cinema?

1. CINEMA BRASILEIRO E SEUS TEMAS

Para entender o aumento dos filmes nacionais que abordam, em sua temática e em sua estética, a intimidade, é preciso contextualizar o cinema brasileiro e o histórico destaque dado às contradições sociais ilustradas pelo sertão e pela favela.

O cinema nacional é repleto de ciclos e de rótulos que o relacionam com o seu contexto histórico. O mais recente marco histórico na cinematografia do país é o chamado Cinema da Retomada, a partir de meados da década de 1990, e o seu possível desfecho, em 2002, apontado pelo crítico Oricchio (2003). Dois motivos respaldam a afirmativa: a troca de governo – depois de dois mandatos de Fernando Henrique Cardoso (1994-2002), a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010) – e o lançamento do filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, o recordista da Retomada até então. “Cidade de Deus pode ter sido um fenômeno único, o que só o futuro dirá. Mas cabe muito bem como epílogo simbólico de um ciclo. Daqui para a frente é outra coisa, e nenhuma atividade pode ficar se retomando a vida inteira” (ORICCHIO, 2003: 24).

É deste marco que iniciamos nosso apanhado para entender essa aproximação, que vem se tornando mais evidente nos últimos anos, da cultura cinematográfica nacional com os dramas individuais. Vamos, então, retomar a história do cinema brasileiro e o ciclo da Retomada.

1.1. A Retomada

A nomeação do período pós-Collor de Retomada para o cinema brasileiro é curiosa, pois, na verdade, a produção cinematográfica nacional vive de ciclos ou “surtos”⁹ de maior ou menor intensidade. Fora do eixo Rio-São Paulo, onde sempre houve maior circulação de

⁹ Termo cunhado por Alex Vianny (1959) – referência no livro de Pedro Butcher (2005), “Cinema Brasileiro Hoje”.

capital e produção cultural dinâmica, as dificuldades são acentuadas. A década de 1920 é destaque na disseminação do cinema pelo Brasil. Há filmagens em outras cidades além de Rio e São Paulo, como Campinas, Recife, Belo Horizonte, Porto Alegre e diversas cidades do interior mineiro; destaque para Cataguases, com Humberto Mauro, considerado o primeiro cineasta brasileiro que construiu uma carreira contínua e coerente no nosso cinema. Sobrevivendo e renascendo de ciclos, o cinema nacional tentou, por vezes, montar indústria. O primeiro estúdio cinematográfico a ser criado, em 1930, foi da companhia Cinédia, no Rio de Janeiro. Também carioca, a Atlântida foi criada em 1941, tendo como destaque a produção de chanchadas. A mais ambiciosa tentativa deu-se com a paulista Vera Cruz, localizada em São Bernardo do Campo, em 1949. Em 1969, o governo funda a Empresa Brasileira de Filmes, Embrafilme, que passa a distribuir e financiar o cinema nacional (GOMES, 1996).

Nos anos 1960, emerge da vontade de um cinema diferente, fora das companhias, o Cinema Novo. Glauber Rocha é até hoje um dos principais nomes da história do cinema nacional. Além de Glauber, outros nomes destacam-se no cinemanovismo: Paulo César Sarraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Luiz Sérgio Person, Leon Hirzman, Cacá Diegues, Sérgio Ricardo e Walter Lima Júnior. Com o regime militar fica cada vez mais difícil manter o Cinema Novo.

No final dos anos 1960, início dos 1970, assiste-se ao nascimento e morte do Cinema Marginal ou Udigrudi, que apostou em uma linguagem anárquica. O cinema da Boca do Lixo retratava o universo urbano, o lixo da industrialização, o grotesco, e problematizava a própria linguagem do cinema adotada no país. Os primeiros filmes do movimento são: *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, e *O anjo nasceu* (1969), de Júlio Bressane.

Entre 1976 e 1988, o cinema brasileiro atinge recordes de público. O campeão de bilheteria até hoje no cinema nacional é de 1976: *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto. O filme foi assistido por mais de 10 milhões de espectadores¹⁰. Os filmes do quarteto *Os Trapalhões* foram bastante populares na era Embrafilme (1974-1990). A partir da abertura de Geisel (1974-1979), cineastas passaram a utilizar alegorias, abordando a redemocratização. O governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992), primeiro presidente eleito democraticamente depois de 21 anos de ditadura militar, extinguiu instituições culturais como a Embrafilme, o Conselho Nacional de Cinema (Concine) – órgão de fiscalização das leis – e a Fundação do Cinema Brasileiro. A produção de cinema nacional refletia as mudanças. “Durante três anos, o número de longas-metragens realizados não completou os dedos de uma

¹⁰ Dados fornecidos pela Agência Nacional de Cinema (Ancine), [online]: <http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=804> . Acessado em 20 de dezembro de 2009.

mão” (LABAKI, 1998: 17).

O refluxo cultural da era Collor serviu também para demonstrar a fragilidade da relação do cinema brasileiro com o seu público. “O governo Collor ratificou apenas o quão desgastante estava a imagem da nossa produção perante a opinião pública, e o quão dependente era esta produção de mecanismos de fomento de certa forma pouco eficazes” (CALDAS e MONTORO, 2006: 85).

No período, a produção cinematográfica permaneceu viva pela produção de curta-metragem, alternativa criativa e viável, e na realização de poucos longas-metragens. Em meados dos anos 1990, se assiste ao começo da intensificação da produção de filmes de longa duração, em grande parte devido à Lei do Audiovisual, promulgada em 1993, com seus mecanismos de captação de recursos via renúncia fiscal. Outros incentivos governamentais também merecem destaque, como a Lei 8401/92, de regulação da atividade audiovisual, e o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, de 1993, medida emergencial para que se conseguisse voltar à produção cinematográfica enquanto a Lei do Audiovisual ainda não gerava seus efeitos. Em 2001 a Agência Nacional de Cinema (Ancine) é criada.

Até hoje, o longa-metragem de estreia de Carla Camurati, *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), é considerado o marco do início da Retomada do cinema nacional, com o alcance de público de mais de um milhão de espectadores, em uma época que a produção cinematográfica brasileira reduzia-se a quase zero e o público estava descrente no País e em seu cinema. Com este filme, que satiriza a história nacional, o cinema brasileiro volta a ser discutido no país. Como aponta Oricchio (2003), após toda a luta pela democratização do país, passando pelos movimentos estudantis, guerrilhas urbanas e do campo e campanha pelas “Diretas Já”, o presidente eleito diretamente em 1989 foi Collor. “Havia mesmo no ar aquele sentimento difuso, que cala tão profundamente na classe média, de que o país não tem jeito mesmo e rir dele é o melhor remédio” (2003: 40). É uma possível explicação para o sucesso de público de *Carlota Joaquina*, um filme construído com poucos recursos, distribuído pela própria diretora, lançado com poucas cópias e ignorado inicialmente pela imprensa.

Alguns cineastas dessa nova etapa vinham da “primavera das curtas”. Concursos e premiações federais, estaduais e municipais também contribuíram para movimentar o setor audiovisual nacional. “A produção alcançou de 20 a 30 títulos por ano, entre 1995 e 2002 mais de 200 longas foram realizados e lançados, os espectadores saltaram de 400 mil para 25 milhões” (CALDAS e MONTORO, 2006: 157).

A reconstrução do cinema brasileiro é marcada por uma pluralidade de vertentes

cinematográficas. “Os anos de 1994 e 1995 são de grande hibridismo na produção cinematográfica nacional. Composta, em boa parte, de obras desgarradas, órfãs da Embrafilme e sem ligação com gêneros específicos” (NAGIB, 2002: 15). Os filmes do início da Retomada, porém, têm algo que os une: a autoria, o tom pessoal.

Nesta múltipla produção, destaca-se a busca por um cinema nacional que se identifique com sua história e com seu público. A Retomada apresenta, em seu primeiro momento, diversos ícones e personagens do nosso imaginário retrabalhados. A história nacional é reescrita em filmes como o já citado *Carlota Joaquina* (a reinvenção paródica da história do Brasil) ou em produções que, pegando carona da comemoração dos 500 anos do Brasil, tratam o mito de origem do nosso povo (*Brava gente brasileira*, 2000, de Lúcia Murat; *Hans Staden*, 2000, de Luiz Alberto Pereira, e *Desmundo*, 2002, de Alain Fresnot¹¹). Oricchio ainda destaca nesta representação da história nacional no Cinema da Retomada as histórias militares (*Senta Pua!*, 1999, de Erick de Castro; e *A cobra fumou*, 2002, de Vinicius Reis), e os filmes *Mauá, o imperador e o rei* (1998), de Sérgio Rezende – já falando de questões tão atuais como o livre mercado; e, do mesmo diretor, o filme *Guerra de Canudos* (1997). “Para muitos cineastas desse período, o ‘renascimento’ do cinema significou a ‘redescoberta’ da pátria” (NAGIB, 2002: 15).

1.2. Sertão e favela

Nesta busca por uma identidade nacional, o sertão e a favela tornam-se paisagens recorrentes na cinematografia brasileira. Cenários que tentam evidenciar as contradições do país, no campo ou na cidade grande. Paisagens que se afirmaram como imagens-sínteses do Brasil, ou, como afirma Oricchio, “laboratórios privilegiados para o tipo de experiência estético-política que se fazia em nome do país” (2003: 104).

Mesmo sendo usadas anteriormente, é principalmente o Cinema Novo que traz e firma o sertão e a favela como parte do imaginário nacional. O Cinema Novo é até hoje um dos principais “movimentos” na nossa cinematografia, com reconhecimento internacional. Ele

¹¹ ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada. São Paulo, SP: Estação Liberdade, 2003.

tem seus primórdios na década de 1950 e ápice nos anos 1960, tendo sua produção abalada com o golpe militar, em 1964, e sendo liquidado, em 1968, com o endurecimento do regime. O cinema dos anos 1960 era essencialmente voltado aos temas político e social e tentava, por vezes, “conscientizar” as classes mais desfavorecidas. “À sua maneira, o cinema empenhado dos anos 1960 foi inteiramente político, porque era política a parte essencial de sua poética e política era a essência mesma daquele tempo” (ORICCHIO, 2003: 103).

Glauber Rocha lança, em 1965, um manifesto: “Uma Estética da Fome”. Esta estética da fome apontada por Rocha, que rompe com o cinema industrial (questão repensada pelo cineasta posteriormente), é a da violência, uma violência simbólica, que revela a crise nacional. Nas palavras do cinemanovista:

essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação¹².

“Tomado em conjunto, o Cinema Novo monta um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio de futebol” (GOMES, 1996: 103). Apesar de apresentar outras paisagens, é no sertão (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964, de Glauber Rocha; *Vidas Secas*, 1963, de Nelson Pereira dos Santos; *Os fuzis*, 1964, de Ruy Guerra) e na favela (*Rio 40 graus*, 1955, e *Rio Zona Norte*, 1958, de Nelson Pereira dos Santos; *Cinco vezes favela*, 1962, filme em episódios) que o Cinema Novo revela com mais constância e pungência as contradições do país, inseridas nesta estética da fome e da violência.

Com o Cinema da Retomada, algumas destas paisagens são atualizadas. É possível perceber que quando se trata de sertão e de favela, é difícil distanciar a relação de diálogo ou de embate com o Cinema Novo. Para a pesquisadora Ivana Bentes (2007), a estética é alterada, passando da “Estética da Fome” à “Cosmética da Fome”.

Da fome, da ideia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao steadcam, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o

¹² “Uma Estética da Fome”, de Glauber Rocha, tese apresentada durante as discussões em torno do Cinema Novo, por ocasião da retrospectiva realizada na Resenha do Cinema Latino-Americano em Gênova, janeiro de 1965. O manifesto foi posteriormente publicado no Brasil.

‘belo’ e a ‘qualidade’ da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas (BENTES, 2007: 245).

Há muitos exemplos da atualização do sertão e da favela no cinema a partir de meados da década de 1990. Em *O sertão das memórias* (1996), de José Araújo, o misticismo não é mais diretamente relacionado à alienação, como no Cinema Novo de, por exemplo, *Deus e Diabo na Terra do Sol*. O filme, construído pelo diretor como um regresso afetivo à terra natal, expõe a pobreza com seu valor arquetípico, esta não inserida na perspectiva da transformação como no movimento da década de 1960.

Considerado “uma releitura pop do sertão clássico” por Bentes (2007), *Baile Perfumado* (1997), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, narra a “aventura” de Benjamim Abrahão, libanês, mascate, fotógrafo e cineasta, único a captar imagens em movimento do cangaceiro Lampião, tendo realizado sua empreitada com o respaldo de Padre Cícero, o “santo nordestino”. “Baile Perfumado lança mão da metalinguagem e discute o próprio encontro do cinema com o sertanejo, que terá consequências drásticas para os dois lados” (BUTCHER, 2005; 37-8).

As imagens captadas por Abrahão, na década de 1930, já foram inseridas em diversos filmes brasileiros, como em *Memória do Cangaço* (1965), de Paulo Gil, *A Musa do Cangaço* (1981), de José Umberto Dias; *Corisco & Dadá* (1996), de Rosemberg Cariry; *Milagre em Juazeiro* (1999), de Wolney Oliveira. Abrahão registrou momentos simples, mas inusitados para a visão que era passada dos bandoleiros: a reza do grupo pela manhã, a conversa de Lampião com Maria Bonita, esta penteando o cabelo do líder, as festas. Cenas do cotidiano, do dia a dia daqueles homens e mulheres que abandonavam suas famílias e viviam da bandidagem sertaneja. Um desejo de Benjamim Abrahão era documentar uma luta real dos cangaceiros. Este feito ele não conseguiu (HOLANDA, 2000).

A trilha sonora de *Baile Perfumado* é comandada por Chico Science, Fred Zero Quatro (Mundo Livre S/A) e Lúcio Maia (Nação Zumbi) – integrantes do movimento *Mangue Beat*. É interessante perceber a tradição, a história, combinando-se com as traduções de cada época. O sertão, “espaço híbrido de tradição e modernidade” (BUTCHER, 2000), é o palco principal para as combinações de estilos em *Baile Perfumado*.

Na cultura popular pernambucana, há uma base sólida interagindo com as coisas modernas. Contemporâneas, que existem não só no Brasil, mas no mundo. Esse diálogo, esse modo de cruzar o regional e o moderno resultou em *Baile Perfumado*,

que reflete um pouco a realidade que se está vivendo hoje (FERREIRA *in* NAGIB, 2004: 139).

É interessante destacar que, após *Baile Perfumado*, Lício Ferreira dirigiu outro filme inserido na temática do sertão: *Árido Movie*, de 2005. O sertão, desta vez, porém, é contemporâneo, revisitado pelos olhos de homens da cidade. O sertanejo que saiu de sua terra e foi pra cidade (um repórter de televisão – “o homem do tempo”), volta para o enterro do seu pai. Os novos cangaceiros são, agora, os pistoleiros do sertão; os cavalos são substituídos pelas motos que invadem as ruas do interior. Matar continua sendo a ação de justiça.

A história de Corisco e Dadá também é trabalhada na Retomada do cinema brasileiro – *Corisco & Dadá* (1996), de Rosemberg Cariry. Para o cineasta cearense, que já havia dirigido os longas *Caldeirão de Santa Cruz do Deserto*, em 1986, e *A Saga do Guerreiro Alumioso*, em 1993, o sertão nordestino e seus símbolos não era novidade, mas um desenvolvimento natural de sua carreira (CARIRY *in* NAGIB, 2002: 151-6).

Na mesma linha de resgate do sertão histórico, Sérgio Rezende dirige *Guerra de Canudos* (1997), que retrata o messianismo de Antônio Conselheiro através dos olhares de uma família. A questão política está presente, mas “alternando o drama coletivo com o drama individual, acaba por dar destaque ao segundo, colocando o primeiro no fundo da cena” (ORICCHIO, 2003: 142).

O destaque maior da representação da paisagem do sertão no cinema da Retomada fica com *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles. Com o público de mais de 1,5 milhão de espectadores e com a aclamação da crítica, destaque para dois prêmios no Festival de Cinema de Berlim – melhor filme e melhor atriz (Fernanda Montenegro), o filme caminha da confusão caótica da cidade grande ao espaço idílico do interior do país. O sertão aqui, diferente do espaço político do Cinema Novo, é o contraponto das mazelas da cidade grande, inserida num mundo capitalista. No interior, há a possibilidade da conciliação, do encontro do órfão Josué com seus irmãos e do reencontro, ou mesmo da descoberta, da moral de Dora. *Central do Brasil* é um filme de resgate do encontro, no qual há a redenção da mágoa pela nostalgia (LOPES, 2007: 62). Por mais pobre e rude, o sertão de *Central do Brasil* é moralmente superior ao inferno urbano do Rio de Janeiro – que poderia ser qualquer outra metrópole, na qual já não é mais possível viver coletivamente, pois nesses espaços as multidões apenas se esbarram, mas não se ajudam.

Walter Salles em sua carreira trilha um caminho de aproximação do Brasil. Já retratou, em *Terra Estrangeira* (1995), um olhar de brasileiros exilados de seu país em terras do

colonizador – Portugal. Em *Central do Brasil* embrenha-se no interior do Brasil, desvendado por Dora e Josué. Após este último, Salles dirige outro longa ambientado no sertão: *Abril Despedaçado* (2001), inspirado livremente no livro homônimo do escritor albanês Ismail Kadaré. O sertão é o espaço de rígidas leis, as da tradição. No filme, Tonho, o filho do meio, precisa vingar a morte do irmão mais velho, mas sabe que se o fizer, terá seus dias contados. É a metáfora entre seguir a tradição ou optar pela incerta liberdade, e é neste ponto que o filme se universaliza. “Dumont [o pai] é o passado; Pacu, o garoto, aquele que olha para o futuro (o mar), e Tonho se dilacera entre um e outro” (ORICCHIO, 2003: 147).

Eu tu eles (2000), de Andrucha Waddington, é mais um filme da Retomada que merece destaque ao trabalhar com a paisagem do sertão. O filme, que ganhou o Festival de Havana de 2000, conta a história ficcionada da cearense boia-fria que convive na mesma casa com seus três maridos. É mais uma vez, neste período, que, mesmo quando o sertão é exposto, são os dramas individuais que são apresentados em destaque e não as questões sociais. Outros seguem a mesma linha, como “*Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes, e *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, que colocam o sertão sob a marca da vida cotidiana e da intimidade” (MORAES *apud* LOPES, 2007: 103).

O sertão de questões políticas e sociais dos tempos do Cinema Novo é, na Retomada, reeditado, mas permanece como paisagem-símbolo para retratar o país. Com a diversidade presente nesta fase do cinema brasileiro, foram apontados filmes que tratam de questões históricas do sertão, voltando aos tempos dos cangaceiros, do messianismo ou das leis próprias de um Brasil que não é alcançado pelo governo; ou cinematografias que já trazem um sertão cercado pelo mundo capitalista – assimilando-se a este, como em *Árido Movie*, ou distinguindo-se, como em *Central do Brasil*. A estética dos filmes também são diversas – de um sertão pop de *Baile Perfumado* a uma estética mais tradicional de *Guerra de Canudos*. Na maioria destes filmes, o individual é posto em foco, ao invés do coletivo, uma aproximação aos dramas dos indivíduos, questão tão relevante para a presente pesquisa.

O fascínio que a geografia e a paisagem do sertão exercem sobre nós tem como contrapartida urbana o fascínio pelos territórios dos subúrbios e favelas. Fascínio combinado com expressões de horror e repulsa, sentimentos contraditórios que o cinema nunca deixou de apontar e expressar (BENTES, 2007: 246-7).

Da mesma maneira que o sertão na cinematografia nacional foi muitas vezes palco das contradições e mazelas sociais do país, é a favela que revela o que há de problemático nas

idades grandes. Como imagem-síntese brasileira, não pode ser simplificada, revelando também a criatividade de um povo que encontra alternativas vivendo com adversidades – na legalidade ou fora dela. A favela e a periferia da cidade grande também são retrabalhadas no cinema da Retomada, em diversas estéticas e temáticas, como a exploração da estética da violência, em *Cidade de Deus* (2002), as diferenças sociais, em *O invasor* (2001), ou as reflexões humanistas dos moradores da favela, em *Uma onda no ar* (2002).

A favela unida ao samba já foi apresentada em produção romantizada, como o filme *Orfeu Negro* (1959), produção estrangeira dirigida pelo francês Marcel Camus. Quarenta anos após, o ex-cinemanovista Cacá Diegues dirige a sua versão do mito de Orfeu e Eurídice – *Orfeu* (1999), ambientado no morro carioca, no qual há duas possibilidades de vida opostas a se seguir: a violência do tráfico e a criatividade da música. “Com sua nova versão de Orfeu, Cacá Diegues tentou juntar duas pontas dessa contradição e fazê-las interagir em equilíbrio instável, que é o que ocorre no país concreto” (ORICCHIO, 2003: 151). Orfeu é o representante maior da segunda opção, sambista aclamado na favela e no asfalto. É, porém, a violência do tráfico que leva Eurídice ao Hades.

Uma onda no ar (2002), de Helvécio Ratton, que conta a história da Rádio Favela, em Belo Horizonte, mostra o lado humanista do cenário, com gente trabalhadora, honesta e com esperanças no futuro. O contraponto do tráfico está lá também, mas é o personagem central, Jorge, que passa o tom do filmes.

Para Oricchio (2003), é *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, que marca o fim da Retomada do cinema brasileiro; por seu alcance de público, com mais de 3,3 milhões de espectadores¹³, por suas inovações estéticas na cinematografia nacional, com uma agilidade e circularidade da narrativa. A principal crítica ao filme é a espetacularização da violência.

As inegáveis qualidades cinematográficas de *Cidade de Deus* não bastam para convencer inteiramente o espectador mais exigente. Falta-lhe a grandeza ética de ligar a violência que retrata ao ambiente social de onde ela nasce. Para fazer isso, seria preciso contextualizar. Produzir um efeito de distanciamento que, quando expõe a ação, também a critica e dissecar (ORICCHIO, 2003: 160).

¹³ *Cidade de Deus* foi visto por 3.307.746 de espectadores, segundo dados da Ancine, sendo o 30º filme mais visto no cinema brasileiro de 1970 a 2007.

Em 2007, outro filme surpreende o público por sua estética da violência, gerando admiração e repulsa por seu protagonista. *Tropa de Elite*, de José Padilha, trouxe às telas o Capitão Nascimento (Wagner Moura), que tem a missão (e “missão dada é missão cumprida”, bordão replicado por muitos brasileiros após o sucesso do filme) de chefiar uma das equipes que devem subir no Morro do Turano, no Rio de Janeiro, para conter possíveis conflitos com a vinda do Papa à cidade. Em paralelo, Capitão Nascimento deve encontrar o seu substituto, é nesta trama que entram na história Neto (Caio Junqueira) e Matias (André Ramiro). O filme, que teve público de mais de 2 milhões pagantes¹⁴, lançou a sua sequência, *Tropa de Elite 2*, em outubro de 2010. Na quarta semana de exibição *Tropa de Elite 2* atinge a marca de mais de 7,3 milhões de ingressos vendidos. *Tropa 2* pode chegar a ser a produção mais vista do ano. O primeiro colocado na lista dos filmes mais vistos em 2010 no Brasil é *Avatar*, de James Cameron, com 9,1 milhões de espectadores. “Não é uma missão impossível. A primeira ameaça à liderança de *Tropa de elite 2* só chegará no dia 19 de novembro, com a estreia de *Harry Potter e as relíquias da morte: Parte 1*” (XEXÉO, 2010).

Mesmo revelando produções que tratam as questões individuais, principalmente no período da Retomada, sertão e favela são, em sua maioria, cenários propícios a revelarem de uma forma política e social, primando pelo coletivo, as mazelas e contradições do nosso país. Inclusive, são estes tipos de filmes que parecem configurar como os representantes de um genuíno “cinema nacional brasileiro” para o público exterior, talvez ainda uma marca deixada pelo Cinema Novo.

Outro fenômeno que merece destaque é a passagem de filmes-favela¹⁵ para produções realizadas na televisão brasileira. Coutinho (2009) aponta a transformação de alguns filmes que abordam a temática da favela em séries de televisão, veiculadas pela Rede Globo como: *Cidade dos Homens* (em decorrência do sucesso de *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles); *Carandiru – outras histórias* (*Carandiru*, 2003, de Hector Babenco); *Antônia* (a partir do filme homônimo de Tata Amaral – 2007); e *Ó Paí Ó* (série que também seguiu o filme de Monique Gardenberg com o mesmo nome, que já tinha sido adaptado da peça de Márcio Meirelles). As séries, porém, tornam-se mais leves. “A pobreza quando apresentada foi regularmente adocicada e limpa, descaracterizada, em geral, de seus aspectos mais cruéis” (COUTINHO, 2009: 8).

¹⁴ E acordo com relatório divulgado pela Ancine, *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, teve público de: 2.417.193

¹⁵ Lícia Loner Coutinho (2009) utiliza a expressão em inglês: *favela-movies*. Prefere-se no presente trabalho tratar o termo na língua portuguesa – “filmes-favela”.

É importante contextualizar este cenário para, assim, poder entender os cineastas e as narrativas que saíram desta linha e que primaram por histórias que narram dramas individuais e espaços internos, construindo um *cinema da intimidade brasileiro*.

1.3. Interiores

Cenas do cotidiano foram representadas no cinema desde os seus primórdios. Na verdade, os primeiros espectadores encantavam-se pela novidade do meio, que exibia imagens em movimento, mas o que assistiam não era desconhecido, eram cenas do dia a dia. “Lumière teve a intuição genial de filmar e projetar como espetáculo o que não é espetáculo: a vida prosaica, os transeuntes a ocuparem-se dos seus assuntos” (MORIN, 1980: 20). As cenas eram predominantemente documentais, do cotidiano das pessoas. No geral, a figura humana era mostrada de corpo inteiro e a câmara era fixa.



Imagens de dois curtas-metragens dos irmãos Lumière: O Almoço do bebê (1895) e Querela Infantil (1896)

Apesar de o cotidiano ser caracterizado como o que é comum e banal na vida das pessoas, o cinema pode tratá-lo poeticamente, com o poder de encantar o espectador. “Desde os primeiros curtas de Thomas Edison e dos irmãos Lumière, o cinema tem demonstrado verdadeiro fascínio pela representação do cotidiano” (COHEN, 2004: 259). O fascínio continua e talvez seja intensificado:

De fato qualquer forma, relações familiares estiveram sempre na moda no mundo do cinema, desde Griffith e Capra. Dizem respeito a todos, em tempos amenos ou de crise. Mas talvez hoje, com o desencanto nunca visto antes em relação à esfera coletiva, esse mundo da intimidade tenha ganhado impulso a mais na preocupação das pessoas, e é nessa condição que chega às telas com fôlego renovado (ORICCHIO, 2010).

No contexto brasileiro, como se relaciona cinema e cotidiano? Percebemos que o cinema brasileiro, até por suas próprias contradições e desigualdades tão características, poderia assumir como gêneros próprios o “filme-favela” ou o “filme-sertão”. Filmes que, em sua maioria, apostam na estética da violência, do excesso e da crueldade, em contraposição à Poética do Cotidiano e da Intimidade discutida por Denilson Lopes (2007), que aposta nos espaços e nas narrativas da intimidade, principalmente o da casa. Quais são, porém, os filmes de intimidade, as comédias de costumes, os romances, os dramas pessoais no cinema nacional?

Podemos, em primeiro lugar, colocar em foco um dos recordistas da Retomada: *Se eu fosse você 2*¹⁶, dirigido por Daniel Filho?

O filme ‘Se Eu Fosse Você 2’ vendeu 6.112.851 ingressos (5.786.844 em 2009, e o restante nas pré-estreias realizadas em dezembro de 2008) e arrecadou R\$ 50.543.885, superando o recorde anterior da Retomada, que era de ‘Dois Filhos de Francisco’, lançado em 2005, com 5.319.677 espectadores (ANCINE, 2010)

O primeiro filme e sua sequência abordam o relacionamento entre um homem e uma mulher, que trocam de corpos. Questões amorosas e familiares são postas em questão. O filme poderia ser encaixado no gênero “comédia romântica”, neste caso mais comédia do que romance. Seria, então, um indício do gosto do espectador brasileiro por filmes de temáticas pessoais, tratados de forma leve? Se aposta que sim, mesmo considerando os outros fatores que envolvem o filme em questão.

Na história cinematográfica do país, o gênero comédia esteve, geralmente, associado ao “cinema popular”, menosprezado pela crítica, mas com forte presença de público.

Um dos gêneros mais explorados pelo cinema popular brasileiro foi o da comédia, em especial, o da comédia de costumes, associando elementos da cultura popular, com artistas conhecidos primeiro do rádio e depois pela televisão e apimentando com um viés erótico que em alguns momentos transformou-se em pornográfico. Criou-se, então, um “gênero”, um tipo de comédia nacional que daria sempre certo e que é utilizada até hoje, buscando um público abrangente (SELIGMAN, 2009: 2).

¹⁶ *Se eu fosse você* [1] (2006) alcançou mais de 3,6 milhões de espectadores (ANCINE).

Na perspectiva das comédias de costumes, Seligman (2009) aponta três principais momentos para o florescimento do gênero: as chanchadas dos anos 1940 e 1950, marcada pelos filmes carnavalescos e pela imitação (precária) dos musicais estilos hollywoodianos; a pornochanchada dos anos 1960 e 1970, com dois momentos, o primeiro mais sensual e o segundo mais explícito e pornográfico; e a comédia contemporânea, com um padrão estético mais apurado para agradar um público mais exigente, com filmes que tratam de assuntos cotidianos. “A comédia de costume da Retomada aplica a fórmula das novelas de televisão e trabalha com conflitos açucarados da classe média e da classe alta e com seus agradáveis protagonistas” (SELIGMAN, 2009: 12).

O Brasil vem apresentando diversas comédias românticas na sua cinematografia recente. Oricchio (2003) cita dois bons exemplos: *Pequeno dicionário amoroso* (1997) e *Amores possíveis* (2001), os dois dirigidos por Sandra Werneck. Os filmes, que também utilizam atores conhecidos do *star system* televisivo brasileiro, apostam mais diretamente nos relacionamentos amorosos contemporâneos, ambientados na zona urbana e com personagens da classe média brasileira – “Gente urbana, vagamente cultivada, vagamente liberada, vagamente moderna” (ORICCHIO, 2003: 80).

Para que se possa ter uma visão geral dos filmes brasileiros que seguem este gênero atualmente, em sua maioria, no caso brasileiro, com a utilização de atores de televisão, apresenta-se a tabela a seguir, de 1995 a 2009.

Tabela 01: A comédia romântica no Brasil (1995-2009)¹⁷

Título	Diretor	Público
1997		
<i>Pequeno dicionário amoroso</i>	Sandra Werneck	402.430
1998		
<i>Como ser solteiro</i>	Rosane Svartman	150.778
1999		
<i>Por trás do pano</i>	Luiz Villaça	22.109
2000		
<i>Bossa Nova</i>	Bruno Barreto	520.614
2001		
<i>Amores possíveis</i>	Sandra Werneck	396.224
<i>O casamento de Louise</i>	Betse de Paula	8.761

¹⁷ Dados Ancine. A Agência só tem os números consolidados até 2009. A partir dos dados da Ancine, foi feita a classificação dos filmes no gênero comédia romântica, já que a Agência de Cinema indica apenas o tipo da obra (ficção, documentário, animação etc.).

2002		
<i>Avassaladoras</i>	Mara Mourão	310.260
<i>Houve uma vez dois verões</i>	Jorge Furtado	68.487
2003		
<i>Lisbela e o Prisioneiro</i>	Guel Arrais	3.169.860
<i>Os normais</i>	José Avarenga Jr.	2.977.641
<i>O homem que copiava</i>	Jorge Furtado	664.651
<i>Cristina quer casar</i>	Luiz Villaça	113.208
2004		
<i>Sexo, amor e traição</i>	Jorge Fernando	2.219.423
<i>A dona da história</i>	Daniel Filho	1.271.415
<i>Como fazer um filme de amor</i>	José Roberto Torero	53.519
2005		
<i>O casamento de Romeu e Julieta</i>	Bruno Barreto	969.278
<i>Mais uma vez amor</i>	Rosane Svartman	228.567
<i>Celeste e Estrela</i>	Betse de Paula	4.965
2006		
<i>Se eu fosse você</i>	Daniel Filho	3.644.956
<i>Fica comigo esta noite</i>	João Falcão	249.248
2007		
<i>Podecrer!</i>	Arthur Fontes	43.833
2008		
<i>Romance</i>	Guel Arraes	307.273
<i>Sexo com amor?</i>	Wolf Maya	432.195
2009		
<i>A mulher invisível</i>	Cláudio Torres	2.353.136
<i>Os normais 2</i>	José Alvarenga	2.202.640
<i>Se eu fosse você 2</i>	Daniel Filho	6.112.851

Um “filme íntimo” deve, porém, além da temática, ter uma estética própria, acredita-se que deva, inclusive, romper com a possibilidade de “apelo fácil da comédia romântica que velhos e jovens diretores tentam realizar” (LOPES, 2007: 104). Para Vachel Lindsay (ver capítulo 2), vale ressaltar, o cinema de intimidade deve ter características de um filme de arte¹⁸. Foge-se, assim, tanto da comunicabilidade simples, do entendimento rápido, como do apelo direto ao sexo. Não que o cinema de intimidade negue as questões afetivas e sexuais, muito pelo contrário; ele as problematiza, ao invés de tratá-las apenas como uma forma de alcance de público.

¹⁸ O conceito de “filme de arte” pode tanto ser associado à estética do filme (qualidade, conteúdo, diretor etc.), dando à produção status de arte, como pode ser relacionado à questão mercadológica. O filme de arte não é feito com o objetivo único do retorno comercial da produção, mas preocupa-se primordialmente com suas demandas estéticas.

Voltemos um pouco no tempo para pensar, então, filmes que tratam as questões pessoais, para além do gênero “comédia romântica”¹⁹. Três cineastas, todos atuantes na década de 1960 – período do aclamado Cinema Novo e de uma efervescência política, destacam-se na outra genealogia do cinema nacional, pelo olhar da intimidade: David Eulalio Neves (1938-1994); Walter Hugo Khouri (1929-2003) e Domingos Oliveira²⁰ (1936).

Neves, que é apontado por Lopes (2007) como o nosso Truffaut, enquanto Glauber assumiria o título de Godard brasileiro, inicia seu gosto pelo cinema escrevendo críticas de filmes, entrando no meio cinematográfico por acaso. No final da década de 1950, Neves participou da produção do curta-metragem de um amigo, *Perseguição* (1958), de Paulo Perdigão. Em 1960, fez a fotografia de dois curtas de Cacá Diegues: *Fuga e Domingo*, além de acompanhar a fotografia de Mário Carneiro em *Couro de Gato*²¹, de Joaquim Pedro de Andrade. A sua primeira direção foi do curta *Mauro, Humberto* (1968). Seu primeiro longa-metragem é *Memória de Helena* (1969), com roteiro escrito em parceria com seu mestre Paulo Emilio Sales Gomes. “Nesse filme conjuga com habilidade a visão mítica da cidade de origem da família materna – os Eulalio, de Diamantina – com seu amor pelo cinema da intimidade e dos baixos tons, que reconhecia nos filmes de Bresson, Truffaut e Rohmer” (CALIL *in* NEVES, 2004: 9-10).

Walter Hugo Khouri²² também percorre um caminho diferenciado no cinema brasileiro. O cineasta “preocupa-se pouco com a sociologia que o envolve, procurando exprimir sentimentos universais em filmes enraizados nos padrões estrangeiros” (GOMES, 1996: 80). A preocupação do cineasta paulistano, com ascendência italiana e libanesa, volta-se, de fato, para os conflitos internos dos seres humanos. Nas palavras do diretor: “Sempre procurei fazer filmes intimistas que explicassem, de uma forma ou de outra, os problemas das mulheres e dos homens” (KHOURI *in* NAGIB, 2002: 244).

Com uma estética pessoal e coerente e uma extensa produção – mais de 20 filmes – Khouri, que cursou um ano de filosofia, fez filmes com propostas filosóficas, mesmo que trabalhadas pela ótica do cotidiano. “Ele não dirigiu filmes verborrágicos ou alegóricos, mas encaminhou-se para um tipo de narração em que, se há pensamentos envolvidos, eles devem-

¹⁹ Ressalta-se que não há por parte da pesquisa um preconceito prévio pela “comédia romântica”, apenas não é o foco dado pelo teórico Vachel Lindsay, no qual nos ancoramos para construir o gênero cinema de intimidade.

²⁰ Domingos Oliveira por dirigir um dos filmes selecionados para a análise será tratado em um segundo momento, no item “Cinco vezes cinema de intimidade”.

²¹ Quarto episódio do longa-metragem *Cinco Vezes Favela* (1962)

²² Lopes (2007) exclui Khouri da sua historiografia cinematográfica do cotidiano e da delicadeza, por escapar ao “tom menor” e apostar em uma intensidade dramática. O chamado cinema de intimidade aceita a intensidade, como veremos, por exemplo, na análise do filme *Nome Próprio*, de Murilo Salles.

se apresentar, em geral, de maneira implícita, por meio das situações vividas pelos personagens” (PUCCI, 2001).

No final da década de 1970, Caldas e Montoro (2006) apontam Walter Lima Júnior, principalmente em seu *A Lira do Delírio* (1978), como realizador de um cinema centrado no afetivo. Para Lopes (2007), a “estética do afeto”, que liga ética à estética, contrapõe-se a “estética do efeito”, do choque, do grotesco e do escândalo. A estética do afetivo é a das possibilidades da poética do cotidiano. O cotidiano é entendido como paisagem ao contrário dos espaços impessoais, dos não-lugares, termo desenvolvido pelo antropólogo Marc Augé (1994). Que não-lugares seriam estes tão presentes na contemporaneidade? Para o antropólogo, é o lugar que não pode ser definido nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico – em oposição ao lugar, que é identitário, relacional e histórico (AUGÉ, 1994: 73). Os conceitos de cinema ou estética do afetivo e da poética do cotidiano dialogam com o chamado cinema de intimidade aqui trabalhado, que é um gênero dos espaços íntimos, que narra as diversas dimensões da intimidade e que busca entender os humores e os sentimentos dos seres humanos.

Na década de 1980, a produtora Z, do Rio Grande do Sul, destacou-se na realização de filmes que revelavam as características de uma época pelos conflitos de seus personagens. O filme de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil, *Deu pra ti, anos 70*, em 1981, é um marco no cinema gaúcho e no contexto nacional. O longa foi realizado na bitola super-8, bastante utilizada no cinema gaúcho da época, e retrata a geração dos anos 1970. Em 1984, lançava-se o filme *Verdes Anos*, de Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase, filmado em película 35mm. É então que nasce a produtora Z, que terminou em grandes dificuldades, mas foi marcante para a cinematografia gaúcha. Além desses dois filmes, destaca-se, ainda, *Me beija* (1984), de Werner Schünemman, e *Aqueles dois* (1985), de Sérgio Amon. “Sob o olhar dos novos cineastas, os filmes recompunham um mosaico de representações da vida cotidiana no sul do país.” (CALDAS e MONTORO, 2006: 129).

Hoje, no Sul, é a produtora Casa de Cinema de Porto Alegre²³, criada também na década de 1980, que se destaca. A Casa de Cinema nasce como uma cooperativa, formada por quatro produtoras (Luz Produções, Roda Filmes, Invídeo e Um Produções) e 13 sócios, em 1987. Atualmente é uma produtora independente e conta com seis sócios: Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil, Ana Luiza Azevedo, Nora Goulart, Luciana Tomasi e Jorge Furtado.

²³ Além da Casa de Cinema, Butcher (2005) destaca as seguintes produtoras com grande atuação na Retomada: Videofilmes, de Walter e João Moreira Salles; Conspiração, de Andrucha Waddington, Cláudio Torres, José Henrique Fonseca e outros sócios; e a O2 Filmes, com Fernando Meirelles à frente.

A Casa é responsável por diversos filmes voltados à estética do cotidiano, como na “trilogia dos caras apaixonados”²⁴: *Houve uma vez dois verões* (2002), uma comédia romântica adolescente, *O homem que copiava* (2003), filme que apresenta uma hibridização genérica, com um roteiro complexo e bem elaborado sobre os amores e dificuldades de quatro jovens, e *Meu tio matou um cara* (2004), com narrativa investigativa, permeada por um triângulo amoroso adolescente. Os três filmes foram dirigidos por Jorge Furtado, internacionalmente conhecido pelo curta *Ilha das Flores*, que ganhou o Urso de Prata em Berlim de 1990. O quarto longa de Furtado foi lançado em 2007, *Saneamento Básico – O filme*, e centra sua narrativa nos problemas de uma pequena comunidade no sul do país, apostando em uma comédia inteligente, mas saindo um pouco das questões amorosas.

Além de Furtado, outros longas da Casa de Cinema também tocam em temáticas do cinema de intimidade, por mais que trabalhem outros gêneros, como os longas *Tolerância* (2000), *Sal de Prata* (2005) e *3 Efes* (2007), de Carlos Gerbase.

A cena inicial de *Tolerância* (2000) é interessante para se pensar a construção da intimidade familiar dos personagens. O casal Júlio (Roberto Bomtempo), editor de fotografia, e Márcia (Maitê Proença), advogada, querem presentear a filha, Guida (Ana Maria Maineira), que completará 18 anos. Júlio produz um vídeo caseiro com imagens e vídeos antigos. Fotos dos atores são trabalhadas para passar a ilusão de que são antigas, de que pertencem à história daquela família.



Em Tolerância (2000) a relação familiar é ilustrada com fotos antigas

Com a Retomada, após o período de recessão cultural do início da década de 1990, como já citado, os dramas individuais surgem com mais força, apesar de também comportar outras produções, como as releituras dos cenários do sertão e da favela. *Oricchio* (2003)

²⁴ TÁVORA, Lina. A Trilogia dos Caras Apaixonados. In: Diário do Nordeste. 31/12/2004 [Online]. <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=215940>. Acessado em: 20 de janeiro de 2010.

discute a presença da “esfera privada” no novo ciclo do cinema brasileiro, dividindo a temática em: “A Leveza do Amor”, com a percepção do surgimento das comédias românticas no novo cinema brasileiro; “Amor leve, mas complexo”, apresentando Domingos Oliveira como o principal representante do cinema que traz amor em roteiros bem elaborados; “Um amor musical”, discutindo o filme *Veja esta canção* (2004), de Cacá Diegues; “O amor trágico”, com filmes que, apesar de apresentarem as dimensões da intimidade, apostam mais na estética da crueldade do que da delicadeza, explicitando os filmes – *Um copo de cólera* (1999), *Um céu de estrelas* (1997), *Primeiro dia* (1999), *O viajante* (1999) e *Coração iluminado* (1998); “A timidez com o tema”, retomando Domingos Oliveira e trazendo Walter Hugo Khouri como alternativas para as questões exclusivamente sociais e políticas na década de 1960; “A grande família”, com foco na temática da crise familiar e da ausência paterna – *Bicho de sete cabeças* (2000), *Lavoura Arcaica* (2001), *Abril Despedaçado* (2001) e *Central do Brasil* (1998); e “As famílias incompletas”, também focando filmes que tratam das questões familiares, como *A ostra e o vento* (1997), *Um céu de estrelas* (1997), *Central do Brasil* (1998), *Amores* (1998), *Através da janela* (2000), *Eu tu eles* (2000) e *Latitude Zero* (2002).

Lopes, para além do cotidiano, busca um cinema da delicadeza, que se apoia “no olhar para as pequenas coisas, os pequenos dramas, sem cair no Neonaturalismo nem em alegorias” (2007: 109). Por isso, nega, em sua genealogia da poética do cotidiano do cinema brasileiro, nomes como o de Khouri, pela intensidade dramática que o acompanha. Por outro lado, destaca as obras de David Neves e Domingos Oliveira, que pode dialogar com *Bendito Fruto* (2004), de Sérgio Goldenberg. O teórico retoma ainda o cinemanovista Cacá Diegues, no filme-chorinho *Chuvas de verão* (1977), que pode ser trabalhado, pela abordagem da velhice, com o belo *O outro lado da rua* (2004), de Marcos Bernstein. Na recente cinematografia brasileira, percebe a delicadeza retratada no sertão ou na favela, como nos filmes *Eu tu eles* (1998), *Cinemas, aspirinas e urubus* (2005) e *O céu de Suely* (2006); e nos documentários *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho, e *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles. Acredita, ainda, que, mesmo carregando uma nostalgia, alguns filmes merecem ser levados em consideração, como *Dois Córregos* (1999) e *Alma Corsária* (1993), de Carlos Reichembach; *Coração Iluminado* (1998), de Hector Babenco; e *O príncipe* (2002), de Ugo Giorgetti.

Trata-se do espaço do próximo, da família não como perversão, encenada por Nelson Rodrigues e Todd Solondz, nem como representações que privilegiem o

excesso, mas o resgate afetivo na sua fragilidade. Não o corpo violado, mas amparado, protegido (LOPES, 2007: 109).

Há outra história do cinema brasileiro para ser contada, que muitas vezes é posta de lado. Esse foi apenas o início. Teóricos e críticos já percebem e começam a dar mais atenção à intimidade e ao cotidiano retratados na nossa cinematografia. O que se pretende neste trabalho de pesquisa é propor, a partir de Vachel Lindsay, um gênero que dialogue com a genealogia intimista do cinema nacional. Intimidade é a noção que une conceitos e filmes apontados.

1.3.1. 5x cinema de intimidade

Após o breve histórico do cinema brasileiro a partir de seus principais temas, apresentamos os cinco filmes da recente cinematografia nacional escolhidos para ilustrar a ideia de um gênero “íntimo” para o *novo cinema brasileiro*. No presente momento, é importante voltar ao conceito de circularidade trabalhado pelo pensamento complexo de Edgar Morin.

A noção de circularidade ou *looping* foi formulada primeiramente por Norbert Wiener, e diz respeito ao caráter retroativo do sistema. Ao contrário da ideia linear de que toda causa tem um efeito, ele sugere uma causalidade circular, onde o próprio efeito volta à causa. Assim, parte-se da consequência em busca de causas, assim, apresenta-se o contexto das obras e dos diretores dos filmes a serem analisados posteriormente, para que o entendimento das produções acompanhe o desenvolvimento da pesquisa. Considera-se relevante essa contextualização para que se compreenda as mudanças que vêm ocorrendo no cinema nacional contemporâneo, que aborda com mais frequência *cotidianos* e *intimidades* em suas narrativas. As produções selecionadas têm diretores com perfis variados, de iniciante a experientes cineastas; mas que se unem ao abordarem, em sua temática e estética, a intimidade contemporânea na nossa sociedade.

Tabela 02: Filmes analisados: o cinema de intimidade no novo cinema brasileiro²⁵

Título	Diretor	Público
2003		
<i>Separações</i>	Domingos Oliveira	69.697
2007		
<i>Não por acaso</i>	Philippe Barcinski	119.973
<i>Cão sem dono</i>	Beto Brant e Renato Ciasca	31.039
2008		
<i>Nome próprio</i>	Murilo Salles	32.769
2009		
<i>Apenas o fim</i>	Matheus Souza	24.693

O primeiro filme em foco é *Separações* (2003), de Domingos Oliveira. A produção volta-se para o triângulo amoroso entre Cabral (Oliveira), Glorinha (Priscilla Rozenbaum, mulher de Domingos Oliveira) e Diogo (Fábio Junqueira), além de abordar outras histórias e romances, que correm paralelamente. Os encontros e desencontros dos casais do filme seguem os cinco estágios que passam os doentes terminais quando descobrem a inevitabilidade da morte: negação, negociação, revolta, aceitação e agonia ou estado de graça²⁶. O relato e a explicação dos estágios são contados no início do filme por Cabral. É um “número de Cabral”, como declara Glorinha.



Apesar de amante do cinema desde a infância, tornando-se “crítico” aos 14 anos, foi por um “instinto de sobrevivência”, para curar a dor do fim de um relacionamento que Domingos Oliveira dirigiu seu primeiro, e até hoje aclamado, longa-metragem: *Todas as mulheres do mundo*, de 1966. O primeiro contato de Domingos com uma filmagem deu-se com Joaquim Pedro de Andrade, no documentário *Poeta do Castelo* (1959), sobre Manuel Bandeira. A fotografia do curta era de Mário Carneiro. Para Oliveira, mais que as técnicas cinematográficas apreendidas, foi o contato com o poeta que o encantou. Na segunda incursão

²⁵ Dados de Mercado da Ancine – Longas-Metragens Brasileiros Lançados Comercialmente no Mercado de Salas de Exibição: 1995-2009 (<http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2009/SerieHistorica/1116.pdf>)

²⁶ Os cinco estágios são classificados pela psiquiatra Kübler Ross, em seu livro “Sobre a Morte e o Morrer” (“On Death and Dying”)

cinematográfica, Oliveira voltava a trabalhar como assistente de Joaquim Pedro e Mário Carneiro, em *Couro de Gato*. No set conheceu David Neves, outro cineasta que também se voltaria às questões íntimas, que era seu assistente “alguém mais inexperiente que eu” (OLIVEIRA *in* NAGIB, 2002: 336).

Depois das duas assistências, Oliveira deixou o cinema um pouco de lado, voltou-se ao teatro, trabalhou em revistas e entrou para a TV Globo, prestes a ser inaugurada. Além dos rumos profissionais, casou-se com a atriz Leila Diniz. Com a separação, largou o trabalho na rede de televisão e decidiu fazer um filme, claro que com e sobre o relacionamento com Leila – que já era bastante conhecida. Paulo José, com quem tinha trabalhado no teatro, foi escalado para o papel principal. Mário Carneiro fez a fotografia. O cenário: o próprio apartamento do estreado diretor.

As assistências de direção tinham sido boas experiências humanas e não técnicas. Mas aprendi nos primeiros dez minutos tudo que era possível aprender. Porque o resto... o resto era Leila diante de mim, a câmera e uma coisa para dizer, um grito para gritar. Não desejo tentar descrever o que foi a filmagem. Foi muito emocionante. Não exageraria se dissesse que eu filmava um plano e ia lá para dentro chorar um pouco. Por isso a comédia saiu boa. Uma coisa é certa: a emoção que está por trás das câmeras de um modo ou de outro fica na película, creiam nisso (OLIVEIRA *in* NAGIB, 2002: 337).

A citação revela a relação emocional do cineasta com a sua produção, intimidade presente no conteúdo, na relação com os personagens e na forma de filmar. Domingos Oliveira não teme em dizer que realmente sua questão era outra da que era desenvolvida pelos contemporâneos cinemanovistas. “Todos com muito vigor e todos com uma preocupação política acima de qualquer outra. Era isso que unia o Cinema Novo, como se sabe. Eu nunca tive a preocupação política acima de qualquer outra” (*idem*, 2002: 338).

Todas as mulheres do mundo reinterpreta as dores de amor de Oliveira por meio de Paulo (Paulo José), que é um jornalista boa vida e mulherengo, e Maria Alice (Leila Diniz), professora e noiva de Leopoldo (Ivan de Albuquerque). A história é narrada por Paulo ao amigo Edu (Flávio Migliaccio) em *flashback*.



Paulo encontra Maria Alice pela primeira vez no dia de uma festa de Natal. Quando vê Maria Alice, Paulo narra em *off*: “o que uns olhos têm que outros não têm?”²⁷. É interessante observar o *close-up* na personagem. A aproximação da atriz na tela revela melhor suas ações e emoções. Na primeira imagem é o olhar que é destaque. “Nesses olhos que contêm uma espécie de poder magnético que a tudo subjuga, a mitologia humana identificou uma das localizações da alma” (MORIN, 2008: 26).



Paulo continua: “o que um sorriso tem que outros não têm?”. Já não é mais o olhar de Maria Alice que deve ser enfatizado, mas seu sorriso. Assim, o enquadramento fragmenta o rosto da personagem, que sai um pouco de cena, colocando em destaque o seu sorriso.



Paulo conclui: “eu sei que gamei pela Maria Alice na hora”. Com a edição realizada em plano/contraplano, vê-se, agora, Paulo, a observar Maria Alice. Enquanto ela é apresentada em *close-up*, como se o olhar de Paulo tivesse sido capaz de apagar de seu campo focal toda a festa e só a visse, Maria Alice o percebe no meio de todas as pessoas da festa, que aparece em plano geral.

²⁷ Quando aparecer, ao longo do texto, citações diretas do filmes (roteiro), essas serão postas sem referência. As falas são apresentadas *ipsis litteris*.

A presença de *close-ups* é uma das características do cinema de intimidade. Assim como afirma Vachel Lindsay sobre atrizes de seu tempo (Capítulo 02), o rosto de Leila Diniz parece adequada a *close-ups* e a cenas internas. Domingos Oliveira continua na produção de filmes de intimidade. Depois de *Todas as mulheres do mundo*, o cineasta dirige *Edu, coração de ouro* (1967), também com Paulo José. Em 1998, Oliveira lança *Amores*, outra produção voltada às sutilezas dos dramas individuais. Em *Amores*, Telma (Priscilla Rozenbaum) queria ter um filho. O seu marido Pedro (Ricardo Kosovski) engravida Cíntia (Maria Mariana), filha de seu melhor amigo. Luíza (Clarice Niskier), irmã de Telma, apaixona-se por Rafael (Vicente Barcellos), bissexual e soropositivo. Telma, no período de separação, encontra um ex-namorado. A relação com Pedro é reatada. Na produção de Oliveira, conteúdo e formato revelam indícios sobre as complexas relações humanas. “A maneira como se dispõe o material visual nos comunica tanto sobre os desvãos do amor dos anos 1990 quanto, digamos, o conteúdo, que fala do dilaceramento do personagem soropositivo e bissexual, apaixonado por uma das mulheres da trama” (ORICCHIO, 2003: 83).

Após *Separações* (2003), Oliveira ainda dirigiu *Feminices* (2005), sobre as confissões inconfessáveis das mulheres de 40 anos; *Carreiras* (2006), que narra uma noite de loucura na vida da personagem Ana Laura; *Juventude* (2008), com o próprio Domingos, Paulo José e Aderbal Freire Filho, sobre “amizade e perplexidade”, como afirmou o diretor na estreia do filme no Festival do Rio de 2008, e *Todo mundo tem problemas sexuais*, com Claudia Abreu, Pedro Cardoso e Priscilla Rozenbaum em cinco histórias (Impotência, Perversão, Sedução, Desejo, Preferências Sexuais) sobre desejo, sexo e amor.

Amores (1998), *Separações* (2003), *Carreiras* (2006) e *Todo mundo tem problemas sexuais* (2008) são adaptações teatrais também escritas e dirigidas por Domingos Oliveira. Oliveira, na verdade, trabalha na fronteira entre cinema e teatro – inclusive, a sua produtora de cinema é a *Teatro Ilustre*. A história da arte aponta para uma hibridização de meios e linguagens, deixando, cada vez mais, o foco na especificidade e divergência para apostar na convergência, como discute Arlindo Machado, em seu livro “Artemídia”. Oliveira não teme a inserção do cinema digital e, na verdade, utiliza-se das possibilidades estéticas e técnicas das novas ferramentas audiovisuais. O diretor aposta, ainda, no barateamento e na viabilização da produção do cinema brasileiro. Oliveira utiliza-se do filme *Carreiras* (2006) para colocar em prática e para divulgar o manifesto BOAA: Baixo Orçamento e Alto Astral. O diretor aproveita, mais uma vez, da relação entre mídias e artes para tornar o seu filme o próprio meio de divulgação da estética de seu manifesto. A tela transforma-se em documento.



Manifesto BOAA, apresentado no início do filme Carreiras (2006)

É interessante colocar, ainda, que Oliveira, entre os dizeres do seu documento exposto na tela, em montagem paralela, apresenta o próprio fazer cinematográfico, discute a sua linguagem. Apresenta cenas com os técnicos, produtores e atores do filme. O cinema é, por natureza, um meio intersemiótico, que contrasta com a pureza estética pretendida pelas “belas artes”. Os diversos elementos do cinema – som, imagem, roteiro, figurino, cenário etc. – reforçam e facilitam a comunicação (SANTAELLA, 2005: 12).

O diretor carioca utiliza-se da intersemiotividade do cinema para passar ao espectador não apenas a sua história narrada em imagens em movimento, mas para discutir e divulgar o seu entendimento sobre as funções da sétima arte. Ele aposta no antiilusionismo, no distanciamento brechtiano. Para Domingos, o que interessa ao espectador cinematográfico é: diversão e ensinamento, conceitos apontados por Bertold Brecht ao falar do teatro. Oliveira, em seu “Do tamanho da vida”, artigo publicado em seu último livro “Minha vida no teatro” (2010), explica, ao falar de teatro, o que seria esse ensinamento transmitido pelo meio. É possível, já que o dramaturgo trabalha de forma porosa as fronteiras entre um e outro, transpor a noção que expõe sobre o teatro para o cinema. Inclusive, ao falar da diversão proporcionada pelo teatro, afirma: “como diversão perde para um bom filme de Spielberg”. E sobre o ensinamento:

Mas o ensinamento? Sobre o quê? Sobre a experiência transcendental, sobre a transcendência – eis a resposta. Compreendo essa complicada palavra sem nenhuma complicação. Do modo mais concreto possível. Transcender não é sonhar, não é ultrapassar limites. Transcender é cair na real. O teatro tem por finalidade ajudar seu espectador a entender-se. Não no contexto limitado de cidadão desta cidade, ou

brasileiro, ou burguês de classe média, rico, pobre, corno, amante, ou qualquer conceito limitado desse tipo, e sim como indivíduo (OLIVEIRA, 2010: 339-40).

Entender-se – aqui está o cerne do ensinamento proposto, a partir de Brecht, por Oliveira. Acredita-se que assim possa ser o cinema de intimidade aqui trabalhado. Filmes que expõem e questionam os desígnios íntimos do ser, para que os seus espectadores compreendam-se melhor.

O segundo filme a ser analisado narra duas histórias paralelas, que se tocam (não) por acaso. O primeiro longa-metragem de Philippe Barcinski, *Não por acaso* (2007), em um dos lados da narrativa conta o encontro de Ênio (Leonardo Meideiros), um engenheiro de trânsito de São Paulo, com sua filha Bia (Rita Batata), de 16 anos. A outra história é a de



Pedro (Rodrigo Santoro), que ao perder a namorada em um acidente de carro, conhece Lúcia (Letícia Sabatella). Os encontros geram uma relação na qual é preciso romper barreiras pessoais e curar-se das dores da perda. É amizade que se sobrepõe à relação paternal e à amorosa.

Barcinski, apesar de estreiar com seu primeiro longa-metragem em 2007, já havia recebido diversos prêmios por seus projetos de curta-metragem. Com *Palíndromo* (2001) ganhou, entre outros, os prêmios de Melhor Diretor, Filme e Montagem no Festival de Gramado de 2002; e com *Janela aberta* (2002) recebeu o prêmio de Melhor Curta no *Chicago International Film Festival*, em 2003, e o de Melhor Montagem no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 2002. O diretor carioca, radicado em São Paulo, apresenta, em seus filmes, uma preocupação com as questões humanas, com os dramas individuais. As temáticas abordadas levam a experimentações na linguagem audiovisual. *Palíndromo* conta a história de um homem que perde seu trabalho, o lugar onde mora, sua roupas. É a desconstrução do homem que é contada, mas a narrativa é arquitetada em sentido inverso. Já em *Janela aberta* é a mente perturbada de um homem com transtorno obsessivo compulsivo (TOC) que é desvendada, a narrativa segue o fluxo de seu pensamento, transformando-se em um jogo de associações para que o personagem em questão consiga lembrar se fechou a janela de sua casa.

A construção do roteiro de *Não por acaso*, na verdade, foi desenvolvendo-se

paralelamente à produção dos curtas. O roteiro do longa foi escrito entre 2001 a 2006. Barcinski analisa as diferenças entre escrever um roteiro de um curta e de um longa-metragem. Para o cineasta, em um curta, é difícil criar personagens complexos, por isso, a preocupação em trabalhar a ação e a linguagem.

No longa, as demandas dramáticas são outras. Por mais radical que seja a estrutura, o mecanismo de acesso dos espectadores às emoções da jornada de um longa-metragem é a identificação com o protagonista. Um curta pode sustentar-se na expressividade da imagem, na sensação da montagem, no jogo de linguagem, na surpresa. Em um longa-metragem, a preocupação com o personagem é o que sustenta uma hora e meia de interesse de quem está sentado em uma sala escura (BARCINSKI, BARCINSKI e PUPPO 2008: 11-12).

Cão sem dono (2007), de Beto Brant e Renato Ciasca, tem como base o livro “Até o Dia em que o Cão Morreu”, publicado em 2003, de Daniel Galera, escritor nascido em São Paulo, mas “criado” em Porto Alegre. O autor, fundador da editora Livros do Mal, é parte da nova geração brasileira vinda do mundo digital.



O filme narra o encontro entre Ciro (Júlio Andrade), recém-formado em literatura, que enfrenta problemas para encontrar trabalho, e Marcela (Tainá Müller), uma modelo em início de carreira. Ciro mora sozinho, mas visita os pais constantemente – encontros que se dão, em sua maioria, ao redor da mesa da cozinha. As conversas com os pais giram em torno de Ciro e seus problemas pessoais e questões profissionais.

Marcela precisa de um tempo afastada de Ciro, que não sabe lidar com a situação.

O paulista Beto Brant, que tem um currículo cinematográfico reconhecido por público e crítica, aproximou-se primeiro do teatro, apaixonou-se pelas possibilidades de representar, mas o cinema o conquistou em seguida. “O cinema tornou-se mais estimulante que o teatro para a criação da realidade, para se contar a história de um país. Esteticamente, era também muito mais instigante” (BRANT *in* NAGIB, 2002: 120). É interessante apontar a partir do fragmento a preocupação do diretor em, primeiro, narrar a história de seu país, e, em segundo, a relevância estética que impõe em sua realização. É dessas duas frentes que, talvez, tenha nascido, em princípio, a temática de suas primeiras produções, voltada às questões sócio-

políticas do Brasil, e que alcance, em seu filme mais recente (*O amor segundo B. Schianberg*), o experimentalismo, com foco nas relações humanas.

A trajetória do cineasta Beto Brant, na verdade, pode ser entendida como uma metáfora da aproximação audiovisual brasileira ao cinema de intimidade. É nesse caminho que segue o diretor. Brant filma, em 1995, *Os matadores*, seu primeiro longa-metragem, que deu início à parceria com o escritor e roteirista Marçal Aquino. Para o diretor, o seu trabalho é contar a história de Aquino em imagens, “visualizar seu texto” (BRANT in NAGIB, 2002: 121). Revela-se, então, outra característica de Brant – a importância que dá ao texto, ao roteiro; talvez, por isso, um cinema com muitas adaptações literárias. *Ação entre Amigos* (1998), que também tem Aquino no roteiro, narra a história de um grupo de amigos, ex-guerrilheiros dos “anos de chumbo”, que reencontram, 25 anos depois, pistas de um antigo torturador. Saem, assim, em busca de vingança.

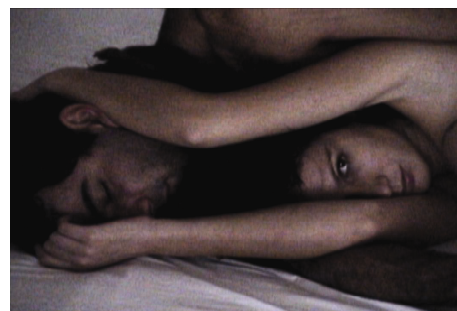
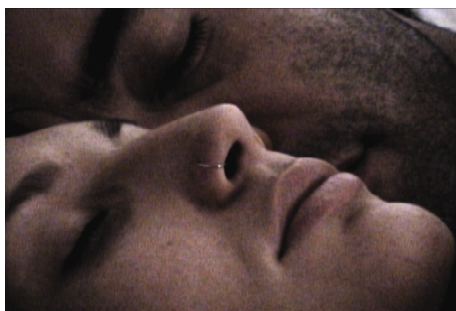
Em 2001, lança *O Invasor*, terceiro filme em parceria com Aquino. O filme apresenta a trajetória da personagem de Mariana Ximenes, Marina. Ela é rica, mais ainda depois da morte dos pais. Eles são assassinados pelo matador de aluguel Anísio, personagem de Paulo Miklos, em seu primeiro trabalho como ator. Os mandantes do crime são os sócios Ivan (Marco Rica) e Gilberto (Alexandre Borges), que querem tirar o terceiro parceiro da empresa. Anísio é o “invasor” do filme. O matador passa a se relacionar com Marina, claro, sem revelar o que tinha feito. Com Anísio, Marina entra em contato com a periferia de sua cidade, mas em nenhum momento questiona as diferenças sociais. No sentido inverso, Anísio penetra no mundo rico e confortável de Marina, sem culpa por ter assassinado seus pais. Marina e Anísio querem sentir prazer, do sexo, das drogas, do luxo. “A fotografia é lisérgica, exprime o dilaceramento da metrópole. A trilha sonora, exasperante, acompanha o tom e dá o clima desejado pelo diretor” (ORICCHIO, 2003: 177).



Os matadores (1995), *Ação entre Amigos* (1998) e *O Invasor* (2001): os três primeiros filmes do diretor Beto Brant, nos quais o foco está em questões político-sociais do Brasil

Após três filmes voltados à ação e aos temas sócio-políticos brasileiros, Brant lança *Crime Delicado* (2005), novamente adaptação de uma obra literária, agora do romance de Sérgio Sant'anna. O filme constrói sua narrativa a partir de um triângulo amoroso intenso e radical entre um crítico de teatro, Antônio Martins (Marco Ricca), o artista plástico José Torres Campana (Felipe Ehrenberg, artista mexicano) e Inês (Lilian Taublib), a musa inspiradora do pintor. A narrativa expõe os mecanismos do controle e manipulação que podem alcançar um relacionamento.

É a partir deste último que o diretor volta-se mais às questões da intimidade, seguindo em *Cão sem dono* (2007), com co-direção de Renato Ciasca, e *O amor segundo B. Schianberg*, uma adaptação para o cinema da série de TV produzida pela Drama Filmes, TV Cultura e SESC TV.



Cenas do filme O amor segundo B. Schianberg, com os personagens Felix (Gustavo Machado), ator de teatro, e Gala (Marina Previato), videoartista

Brant já iniciou as filmagens do seu próximo longa-metragem: *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, adaptação do romance homônimo do parceiro Marçal Aquino. No elenco estão: Camila Pitanga, Gero Camilo, Zécarlos Machado e Gustavo Machado.

O também paulista Renato Ciasca compartilha a direção de *Cão sem dono* com Beto Brant. A parceria entre Ciasca e Brant é antiga, além de serem sócio da produtora Drama Filmes, juntamente com Bianca Villar. Renato Ciasca trabalhou com Brant nos longas *Os matadores* (1997), (assistente de direção), *Ação entre amigos* (1998) e *O invasor* (2001), (ambos como produtor e co-roteirista). Em 2005, produziu e co-escreveu *Crime Delicado*.

Nome próprio (2008), de Murilo Salles, é uma livre adaptação cinematográfica dos livros “Máquina de Pinball” (2002) e “Vida de Gato” (2003), além de textos do blog de Clarah Averbuck, escritora também revelada pelo “boom digital”. Averbuck e Daniel Galera,

na verdade, participaram do mesmo grupo literário/digital – o Cardoso Online (COL – www.qualquer.org/col). O COL foi um fanzine digital lançado em 1998, ainda quando a internet não alcançava a difusão que tem hoje. O grupo era formado por jovens do Rio Grande do Sul.

A protagonista de *Nome próprio* é Camila Lopes (Leandra Leal), que dedica sua vida a escrever. Neste caminho, Camila roteiriza e expõe sua história em palavras. A personagem é o alter-ego de Averbuck, revelado em “Máquina de Pinball”. Para além de seus



relacionamentos, que expõem a fragilidade das relações pós-modernas, são os momentos de Camila em casa, nas muitas casas que a abriga, no seu árduo e ardoroso processo criativo, lutando com a escolha de palavras no computador, que mais nos interessa para ilustrar o cinema de intimidade nacional, revelado na relação pessoal de uma escritora e seu conflituoso mundo interior.

Murilo Salles (1950), carioca, formado em Teoria da Informação, é um diretor, por escolha, e um fotógrafo de cinema, segundo ele mesmo, devido a amizade com o cineasta Bruno Barreto. Isso porque, após a realização de alguns curtas, o primeiro longa-metragem que Salles participou, então com 21 anos, foi *Tati, a garota* (1972), de Bruno Barreto, que tinha apenas 17 anos, como diretor de fotografia. A partir desse filme, acabou formando-se diretor de fotografia, participando em filmes como: *Lição de amor* (1975), de Eduardo Escorel; *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), do agora “experiente” Bruno Barreto aos 21 anos; *Eu te amo* (1981), de Arnaldo Jabor. Seu primeiro longa de ficção na direção é *Nunca fomos tão felizes* (1984), vencedor de Melhor Filme do Júri Oficial e Popular do Festival de Brasília. Para o diretor, *Nunca fomos...* “é um filme muito delicado e minimalista sobre relações: pai e filho, brasileiros e a guerrilha urbana dos anos 1970” (SALLES in NAGIB, 2002).

O filme mais recente a ser analisado é: *Apenas o fim* (2009), de Matheus Souza. O jovem estreante dirigiu seu primeiro longa-metragem nas dependências da sua universidade (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC/RIO) e foi recebido com surpresa pela crítica, ganhando, inclusive, os prêmios de Melhor Filme pelo Júri Popular nos festivais do Rio (2009) e na 32ª Mostra de São Paulo. O cineasta Domingos Oliveira, após assistir ao

filme, relatou que procurou a mãe de Matheus Souza, para saber se ele poderia ser um filho bastardo perdido por aí, tal a identificação cinematográfica com o estreante.

Perguntei ao redor quem era a sua mãe na suspeita de que poderia ser um filho bastardo meu. Mas é só uma brincadeira. Ficamos amigos. Baseado na minha experiência no assunto, Matheus é como o cinema digital. Veio para ficar. Ele é um general do exército dos filhos do futuro (OLIVEIRA, 2008).

O filme narra a última hora do relacionamento entre dois jovens, estudantes de cinema, representados pelos atores Gregório Duvivier e Erika Mader. Eles relembram



momentos do passado e criam um futuro imaginário de cada um, agora, separados. As lembranças, apresentadas em *flashback*, revelam a intimidade construída do casal, o tempo que passavam juntos, o entendimento sobre o que é o relacionamento que compartilham.

Feita esta breve contextualização das obras e dos filmes selecionados, parte-se ao estudo da possibilidade de utilização de um gênero cinematográfico como categoria de análise hoje, a partir das ideias trabalhadas por Vachel Lindsay no início da teorização da sétima arte. Os cinco filmes, com análises aprofundadas, serão retomados no terceiro capítulo, em um *Olhar de perto a intimidade*.

2. INTIMIDADE COMO GÊNERO CINEMATOGRAFICO

2.1. Questão de gênero

A segmentação de obras em gênero, palavra originada do latim *genus* (“espécie”), teve uma existência forte nas diversas artes, mas sua definição sempre foi flutuante e variável, hesitando entre enredo, estilo e escritura. O gênero cinematográfico funciona como uma advertência ao público na hora de escolher a qual filme assistir. A partir da comparação com outras obras dentro da mesma classificação, o espectador terá noção se apreciará ou não a película. Até para entender a quebra de estilo dentro de um gênero é necessário que este seja familiar ao público. “O gênero é o produto de pelo menos três grupos de forças: a indústria cinematográfica e suas práticas de produção; o público e suas expectativas e competências; e o texto em sua contribuição ao gênero como um todo” (TURNER, 1995: 91).

É a indústria norte-americana a responsável pela disseminação do conceito de gêneros no cinema. Na era clássica de Hollywood (1915 – 1960), a segmentação dos filmes em estilos específicos possibilitava a oferta ao público de uma produção diversificada, porém padronizada. Os gêneros tinham como base repetições de padrões narrativos e temáticos. “Os gêneros permitiam a diferenciação dos filmes por tipos de narrativa e de personagem, compartilhando um sistema narrativo e dramático comum: o cinema clássico” (BAPTISTA, 2003: 587).

É fácil exemplificar gêneros ao associar os estilos à indústria norte-americana: faroeste, gangster, musical, terror, melodrama, comédia e outros. Doc Comparato (1995), em seu livro “Da criação ao roteiro”, cita a classificação de gêneros divulgada pelo *Screen Writers Guide*²⁸: 1) aventura; 2) comédia; 3) crime; 4) melodrama; 5) drama e 6) *miscellaneous*, na qual estão inseridos filmes de farsa, terror, documentário, animação,

²⁸ *Screen Writers Guide*. Guia distribuído por *Writers Guide of America, West Inc. 8955 Beverly Boulevard, Los Angeles, LA 90048*.

histórico, séries, educativo, propaganda, mudo, erótico e fantasia²⁹. Nesta classificação, os gêneros ainda são subdivididos em outras categorias. A divisão do cinema desta maneira segue a linha do pragmatismo industrial, contendo um determinado ponto de vista, mas servindo para entender os gêneros possíveis no meio cinematográfico (COMPARATO, 1995: 30).

Com o conceito de “cinema de autor”, introduzido teoricamente e disseminado pela revista *Cahiers du Cinéma*, fundada no início da década de 1950, a definição de “filme de gênero” é questionada, momento em que se origina o modernismo na história do cinema. Os cineastas, participantes do movimento da *Nouvelle Vague* francesa, desejavam que o diretor não fosse um mero cumpridor de tarefas dentro da indústria cinematográfica, como acreditavam ocorrer em Hollywood. Os defensores da *Nouvelle Vague* falavam de “linguagem”, de “caméra-stylo” ou “câmera-caneta”, enfim, relacionavam a câmera a um instrumento de escrita, de autoria (CARRIÈRE, 1995: 45). Mesmo tendo sua origem na França, o conceito de *auteurs* abrange diretores de diversas nacionalidades.

Já o chamado cinema pós-moderno passa a valorizar a hibridização de linguagens e de gêneros. Fica cada vez mais difícil encaixar as produções em apenas um gênero específico, por mais que a indústria do cinema continue seguindo as classificações. Há ainda a construção de filmes que contrapõem propositalmente às regras definidas para cada gênero, apresentando paródias ou pastiches. O diretor norte-americano Quentin Tarantino é um dos exemplos de cineastas que trabalham com a hibridização genérica. Em seu celebrado *Pulp Fiction* (1994), a combinação de gêneros, assim como em outras produções do diretor, é acentuada pelo fato de que sua inspiração não emana da vida real, mas das histórias já representadas de Hollywood. Dialogando com as questões ideológicas e culturais das figuras míticas do reino fílmico, Tarantino trabalha uma meta-narrativa, na qual as problemáticas morais devem ser entendidas como ironias ao próprio cinema (VUGMAN, 2003).

É válido apontar a ressalva feita por Frederic Jameson (1995) sobre a periodização histórica do cinema. Para o autor, o cinema, por ser recente em relação às outras artes, tendo origem na época moderna, apresenta uma cronologia em ritmo comprimido, mas passa de um período a outro como as artes: realismo, modernismo e pós-modernismo. O cinema, na sua microcronologia, percorre os estágios, com o realismo do cinema clássico, apresentado no

²⁹ O gênero “fantasia” é, por natureza, difícil de conceituar, pois, muitas vezes, sobrepõe-se a outros, como filmes de horror, ficção científica, aventura ou mesmo filmes de “crime” (NEALE, 2009). A fantasia estaria entre o maravilhoso e o estranho (TODOROV *apud* Neale, 2009: 35). Para utilizar um termo do teórico Vachel Lindsay, que será trabalhado à frente (**Item 2.4.2**), o gênero fantasia pode ser associado, ainda, ao gênero “Esplendor Mágico”.

estilo ou narrativa de Hollywood, o alto modernismo dos grandes *auteurs* da Nouvelle Vague francesa e as inovações pós-modernas dos anos 1960. Segundo Jameson, a periodização torna-se ainda mais complexa devido aos dois momentos distintos do cinema, o mudo e o falado, que dentro de sua história também passariam pelos três momentos, seguindo suas características. O mudo, porém, não teria alcançado o pós-modernismo.

O cinema pós-moderno segue as características do período, na forma e no conteúdo. No mundo contemporâneo as diferenças entre grupos, pessoas, modos de ser e pensar são valorizadas. A heterogeneidade dos jogos de linguagem e a coexistência num espaço impossível, de grande número de mundos possíveis, heterotopia³⁰, são conceitos que se aplicam à cultura pós-moderna. Dá-se a explosão das pequenas narrativas³¹.

Como um universo mitológico, a produção de Hollywood pode ser abordada como uma Grande Narrativa. Isto é, assim como as grandes religiões, ideologias políticas ou discursos da ciência, constitui um amplo conjunto de proposições ideológicas que funcionam como referências universais para a compreensão do passado histórico, do presente e das possibilidades futuras. Quando se considera que uma característica da pós-modernidade está na crise experimentada pelas Grandes Narrativas, então, faz sentido questionar o status da mitologia hollywoodiana nestes tempos pós-modernos (VUGMAN, 2003: 599).

As transformações pós-modernas no cinema ultrapassam a questão da forma. O conteúdo dos filmes acompanha a sociedade contemporânea, abordando mundos que se chocam, a problemática da virtualidade, a busca do prazer instantâneo, entre outros. Questões associadas à sexualidade, às novas ideias de relacionamento, de amor, de gêneros, caras à sociedade atual, líquida ou pós-moderna, também são representadas no cinema mundial e nacional.

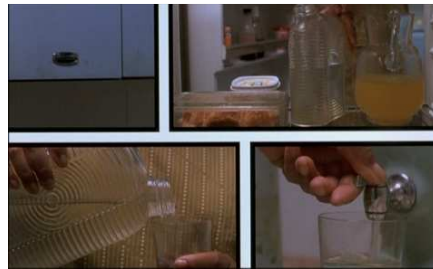
Para citar um exemplo brasileiro, o filme *O homem que copiava* (2003), de Jorge Furtado, apresenta diversos elementos pós-modernos. A vida dos personagens insere-se no contexto da sociedade pós-moderna. Os quatro jovens que protagonizam a película estão sempre tentando criar maneiras, mesmo que falsas – referência a cultura do simulacro – para sobreviver no mundo contemporâneo. André, personagem que conduz, pelos menos até as últimas cenas, o filme é “o homem que copiava”. André copia textos na papelaria J. Gomide.

³⁰ O conceito foucaultiano de heterotopia “designa a coexistência, num ‘espaço impossível’, de um ‘grande número de mundos possíveis fragmentários’, ou, simplesmente, espaços incomensuráveis que são justapostos ou superpostos uns aos outros (FOUCAULT *apud* HARVEY, 2003: 52). A ideia de heterotopia apresenta a preocupação pós-moderna com a pluralidade e alteridade.

³¹ Em contraposição ao conceito de Grande Narrativa (ou metanarrativa), que é “uma forma de narrativa que procura oferecer uma avaliação definitiva da realidade” (EDGARD e SEDGWICK, 2003: 149).

É por meio deste trabalho mecânico que ele constrói sua visão de mundo. O operador de fotocopiadora copia dinheiro, única maneira que ele encontra de aproximar-se de Silvia, por quem está apaixonado. O rapaz copia modos de vida, mesmo não querendo ser criminoso, acaba cedendo ao “amigo” Feitosa e compra uma arma para assaltar um banco. André copia também a si mesmo, nas ilustrações que desenha. “Original” e “cópia” são os temas mais relevantes do filme *O homem que copiava*.

O cinema pós-moderno, combinando gêneros cinematográficos antes bem definidos, transforma as produções em colagens. Percebemos no filme de Furtado influências, de maneira alusiva ou explícita, das histórias em quadrinhos, do documentarismo, da animação, da comédia pastelão, da ópera, e de diversos gêneros cinematográficos: aventura, comédia, crime, melodrama, drama, fantasia, histórico, mudo e erótico. Foquemos em algumas dessas referências:



Influência das Histórias em Quadrinhos, tanto com a inserção de animações, como a partir da fragmentação da tela, que remete à estética das HQs.



Estética da comédia pastelão. André imagina-se recebendo torta na cara quando pergunta a Silvia se ela gosta de cerveja e ela responde com um simples “não”, como se, com isso, negasse as suas investidas românticas.



Na primeira cena, inserção de um documentário, partindo da imaginação de André, que sonhava ser jogador de futebol. No último quadro, que se configura como uma cena de ação, os personagens Cardoso, Silvia, André e Marinês assistem à explosão do apartamento de Antunes, após terem planejado sua morte.

Apesar do entendimento da classificação dos filmes em gêneros no decorrer da história do cinema, com épocas na qual este recurso foi mais utilizado e com o entendimento que hoje há filmes que propositalmente hibridizam ou ironizam os estilos, este fenômeno não perde força na indústria cinematográfica. Muito pelo contrário. Mesmo relacionando os estudos de gêneros diretamente a Hollywood, para Steve Neale, “depois de um período longo de negligência, há sinais de significativo retorno de interesse em relação à temática gênero e Hollywood³²” (2009: 1). Voltando ainda à origem do termo “gênero”, que representa um tipo ou estilo de uma determinada obra, este não pode ser apenas associado à indústria, muito menos exclusivamente à indústria cinematográfica norte-americana. Dessa forma, pode-se pensar em gênero para produções não-hollywoodianas, contemplando produções nacionais e de estilos não tão comerciais ou mesmo que não seja de longa-metragem (NEALE, 2009: 9).

Os gêneros são, ainda, históricos. Cada momento traz à tona um determinado estilo. Na década de 1930, Hollywood popularizava os filmes de gângster, enquanto, no Brasil, surgia outro gênero bem característico no país: as chanchadas. Os gêneros, assim, também têm suas especificidades culturais e históricas. “Os gêneros só tem existência se forem reconhecidos como tais pela crítica e pelo público; eles são, portanto, plenamente históricos. Aparecendo e desaparecendo segundo a evolução das artes” (AUMONT e MARIE, 2003: 142).

Segundo Robert Stam, que elenca uma série de “dúvidas permanentes” sobre a teoria dos gêneros, há uma certeza: “a temática é o critério mais débil para o agrupamento genérico, por não levar em consideração *a forma* como o tema é tratado” (2003: 28). Assim, não é apenas o conteúdo que deve caracterizar o cinema de intimidade, mas, principalmente sua estética.

³² Tradução da autora.

Cada gênero comporta, com efeito, características específicas no plano dos conteúdos (tipo de personagens, de intrigas, de cenários, de situações) e no das formas de expressão (iluminação, tipos de planos privilegiados, cores, música, desempenho dos atores etc.). Marc Vernet sublinhou bem que, num dado momento de sua evolução, um gênero se define tanto pelo que dele é excluído quanto pelo que dele é parte integrante – o espectador usufrui, desse modo, do prazer do reconhecimento sem correr o risco de ser perturbado por elementos de desordem estética (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994: 27)

Para Edward Buscombe (2005), de fato, na definição de um gênero, que deve ser entendida de forma descritiva e não prescritiva, os elementos ou convenções visuais acabam por delinear os enredos dos filmes. “As convenções visuais fornecem a moldura dentro da qual a história pode ser contada” (BUSCOMBE, 2005: 308).

Com o entendimento sobre a definição de um estilo cinematográfico, é possível atualizar o gênero “intimidade”, mesmo destacando que os filmes hoje podem combinar estilos diversos e não apenas seguir um manual de conteúdo e de forma? É nesta perspectiva, de que o gênero hoje é, muitas vezes, híbrido, histórico, vai além de apenas uma definição de mercado e precisa ser pensado a partir de sua estética, que vamos tentar identificar e caracterizar o cinema de intimidade na cinematografia nacional contemporânea.

2.2. O poeta gráfico e a arte em movimento

Nicholas Vachel Lindsay nasceu em Springfield, Ilinóis, nos Estados Unidos, no dia 10 de novembro de 1879, e suicidou-se em 1931, no dia 5 de dezembro, aos 52 anos. Formado em pintura no *Art Institute* de Chicago, Lindsay é, antes de tudo, um poeta. Ele fez parte do grupo conhecido como a Renascença de Chicago, ou *Jazz Poetry*, juntamente com Carl Sandburg e Edgar Lee Master, entre outros.

O grupo estava relacionado à revista especializada *Poetry*, fundada em 1912 por Harriet Monroe, em Chicago, e em atividade até hoje. A revista, que teve um grande impacto na poesia americana, segundo sua própria fundadora, buscava poemas modernistas, embora não descartasse materiais mais clássicos, se de alta qualidade. No número inaugural da revista, Ezra Pound, que previu que a publicação se tornaria responsável pelo renascimento da poesia americana, escreveu dois poemas (“*Middle-Aged*” e “*To Whistler, American*”). A

revista foi de fato uma das responsáveis pela introdução do modernismo na vida dos leitores norte-americanos (POETRY FOUNDATION). A primeira versão em português do mais significativo poema de Lindsay – “*The Congo – A Study of the Negro Race*”, foi lançado em 2009, como “Congo negro”, pela Editora Éblis (Rio Grande do Sul), com tradução de Luci Collin, professora de tradução e de literaturas de língua inglesa.

Glenn Joseph Wolfe, em seu livro “*Vachel Lindsay: The Poet as Film Theorist*” (1973), coloca Vachel Lindsay como o primeiro norte-americano a avançar nos estudos sobre cinema. Para Wolfe, por ser mais conhecido como poeta, as teorias de cinema de Lindsay são colocadas de lado na história da sétima arte.

Em 1915, Vachel Lindsay publica pela primeira vez o livro-ensaio “*The art of the moving picture*”. O autor inicia a publicação explicando que esta é destinada aos museus, universidades e instituições de ensino; aos arquitetos, escultores e pintores e às novas cidades americanas. A publicação, revisada pelo autor em 1922, aborda diversas questões sobre cinema, muitas vezes construídas com uma visão impressionista e pessoal, o que pode se tornar confuso ao leitor. Ele perde-se, em certos momentos, em irrelevâncias, viagens poéticas e preconceitos pessoais (WOLFE, 1973). Mesmo com essas ressalvas ao texto de Lindsay, o autor agrega e inova a então recente teoria do cinema, tornando válida a revisão de suas ideias.

Uma das questões tratadas na obra citada diz respeito aos gêneros cinematográficos. O autor determina três gêneros, com base no conteúdo e no tom dos filmes: “ação”, “intimidade” e “esplendor”. Além deste livro, Lindsay teve outras incursões nos escritos de cinema: críticas de cinema para o *The New Republic* (1917), jornal fundado em 1914, com sede em Washington, DC; um artigo para a pioneira *Moving Picture World*, revista especializada em cinema, em 1917; e um artigo sobre o ator Douglas Fairbanks, na revista feminina *The Ladies Home Journal*, em 1926. Entre as suas obras não publicadas, Wolfe cita “*The Greatest Movies Now Running*”, de 1925, que seria seu segundo trabalho extenso sobre cinema (WOLFE, 1973).

Lindsay define-se como um eterno estudante das artes gráficas e plásticas, até para descrever o seu fazer poético, afirma que é um “produtor de imagens”, e não um “articulador de palavras”³³ (WOLFE, 1973: 1). É a partir da relação com outras artes que Lindsay constrói sua teoria dos gêneros de cinema, conceituando-os como escultura, pintura ou arquitetura em

³³ “*even when he was writing poetry he claimed to be a maker of pictures, rather than a dealer in words*”. Todas as traduções foram feitas pela autora, quando for considerado primordial, será inserida no trabalho a versão original em inglês.

movimento. Em suas palavras: “este livro [*“The art of the moving picture”*] procura achar a quarta dimensão da arquitetura, pintura e escultura, que é a alma humana em ação” (LINDSAY, 1922).

A relação entre as outras artes e o cinema é bastante presente nas primeiras teorias da sétima arte. Esta última metáfora definidora do cinema, por exemplo, nasce primeiro com Ricciotto Canudo (1911), que previa que o cinema absorvia as artes espaciais (arquitetura, pintura e escultura) e as temporais (poesia, música e dança), transformando-as em uma forma sintética de teatro designada “Arte Plástica em Movimento”. O teórico de cinema italiano promovia o “mito da forma de arte total” (STAM, 2003). Canudo, entre muitos outros teóricos, inclusive Lindsay, tentava encontrar as especificidades do novo meio a partir da comparação com as outras artes.

Esta procura pela especificidade do cinema, a partir das artes que o precederam, pode ser justificada pela pressa que intelectuais tinham em entender o novo fenômeno. “Nunca antes uma arte foi pesquisada tão rapidamente por intelectuais que tentavam entendê-la ou, com maior frequência, que tentavam colocá-la apropriadamente em seu caminho” (ANDREW, 2002: 21). Havia, ainda, uma preocupação em conceder ao cinema o *status* de arte.

Robert Stam, em seu livro “Introdução à Teoria do Cinema” (2003), dedica alguns parágrafos a Lindsay, quando fala sobre as primeiras teorias do cinema. Para Stam, mesmo construindo uma teoria argumentada de forma evasiva, Lindsay antecipa várias correntes posteriores da teoria do cinema. Para concluir, Stam, aponta: “é mais produtivo lê-lo em termos das questões propostas e das possibilidades inauguradas” (2003: 45). E é nesta linha que pretendemos apontar e atualizar a definição de cinema de intimidade. J. Dudley Andrews (2002), no livro “As principais teorias do cinema: uma introdução” (2002) também cita Lindsay, classificando-o na “tradição formativa” da teoria do cinema. O teórico afirma ser Lindsay o primeiro norte-americano a publicar uma teoria do cinema, em seu já citado “*The art of the moving picture*”. Andrews ressalta, ainda, a utilização de Lindsay das outras artes para a formação de sua teoria do cinema.

No Brasil, não há tradução para a obra “*The art of the moving picture*” de Lindsay. Mesmo em seu país de origem, como aponta Wolfe (1973), há poucos estudos sobre o que Lindsay escreveu a respeito da sétima arte.

2.3. As artes nos tempos de Lindsay

Em relação às outras artes, o cinema é recente, tendo origem no final do século XIX. A sétima arte desenvolve-se na sociedade da cultura universal, é parte da “segunda industrialização”, não mas a Industrial, mas a do espírito, que se processa nas imagens e nos sonhos, juntamente com a segunda colonização, não mais horizontal (geográfica) e sim vertical – da alma humana (MORIN, 1969). Oriundo desse cenário, o meio carrega em sua natureza a dualidade de pertencer à indústria das comunicações, produzindo e distribuindo informações em grande escala, e de ser uma forma de expressão artística, representando o mundo de maneira específica, ligada, ao mesmo tempo, a um universo simbólico de significações e sensibilidades. Na sociedade contemporânea, nem obras de arte nem mídias podem ser analisadas sem antes haver o entendimento sobre o avanço das técnicas de reprodução, que transformam a própria concepção de arte.

Com o século XX, as técnicas de reprodução atingiram um tal nível que estão agora em condições não só de se aplicarem a todas as obras de arte do passado e de modificarem profundamente seus modos de influência, como também de que elas mesmas se imponham como formas originais de arte. Sob este ponto de vista, nada é mais revelador do que a maneira pela qual duas de suas diferentes manifestações – a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica – atuaram sobre as formas tradicionais de arte (BENJAMIN, 1990: 212).

Benjamin, no ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, coloca que a obra de arte sempre foi reprodutível. A novidade é a capacidade de multiplicidade, que se desenvolveu num ritmo cada vez mais acelerado. O que separa original e cópia é a presença única pertencente apenas à primeira. Com a reprodução, a “aura” da obra de arte é afetada, perdendo sua função de ritual. Como aplicar as concepções de autenticidade e reprodução ao negativo fotográfico ou fílmico? Como imaginar o cinema sem uma de suas características fundamentais, a distribuição? Como conservar o valor de culto da arte cinematográfica se sua razão de existir é a sua exposição? Para Benjamin, na verdade, o que ocorre é a emancipação da obra de arte de sua função ritual, “toda a função da arte é subvertida” (BENJAMIN, 1990: 217-8). Para o autor, a sétima arte é a forma representativa do moderno. Muitos teóricos contemporâneos, porém, analisam a idéia da perda da aura

artística, proposta por Benjamin, como princípio básico para a passagem de uma época moderna para a pós-moderna (CONNOR, 1996: 142). Para David Harvey, os efeitos propostos no ensaio de Benjamin “foram acentuados múltiplas vezes pelos avanços da reprodução eletrônica e da capacidade de armazenar imagens, retiradas de seus contextos reais no espaço e no tempo, para o uso e recuperação instantâneos numa base de massa” (HARVEY, 2003: 312). O cinema transforma-se com a digitalização dos processos técnicos envolvidos na feitura de um filme, ampliando as possibilidades de criação. Na verdade, a grande transformação que se dá com a era digital dos meios, no cinema, é que esse passa a fazer, mais ainda, parte do cotidiano das pessoas – na produção e no consumo.

Nos tempos de Lindsay, porém, o cinema ainda estava em sua fase inicial. Era mudo, fato que se modifica apenas no final da década de 1920, e em preto e branco, recebendo cores apenas na década de 1930, com o processo *technicolor*. Sobre o primeiro ponto, vale ressaltar que, apesar dos filmes terem nascidos essencialmente apoiados nas imagens em movimento, ele nunca foi completamente sem som. Na verdade, os filmes eram acompanhados tanto pela linguagem, nos intertítulos e nas articulações labiais da fala, como pela música, com apresentações ao vivo de pianos e orquestras (STAM, 2003: 38).

No cinema americano das primeiras décadas de 1900, destacava-se D. W. Griffith, que sistematizou truques (ou técnicas) cinematográficas já existentes, sendo considerado um dos pais da narrativa clássica do meio. É o cineasta que, muitas vezes, ilustra os conceitos apontados por Lindsay, revelando uma admiração do autor pelo diretor. Griffith instituiu a utilização de *close-up*, conduzindo o olhar do espectador aos fatores importantes da trama, que passa a incorporar elementos melodramáticos com um sentido moral. O norte-americano, apesar de sua relevância e destaque no fazer cinematográfico, apresenta narrativas extremamente racistas. Começou a dirigir filmes em 1908, ano em que as atividades cinematográficas dos Estados Unidos tornam-se indústria. Os filmes *O nascimento de uma nação* (*The birth of a nation*) (1915), tido como base para a criação da indústria cinematográfica de Hollywood, e *Intolerância* (*Intolerance*) (1916) foram fundamentais para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Ele encerrou a carreira em 1931 com *Abraham Lincoln*.

Na Primeira Guerra Mundial, a produção de filmes concentra-se em Hollywood, devido ao recesso do cinema europeu. Em 1912, são inauguradas a *Keystone Company* e a *Famous Players*, futura *Paramount*. A *Fox Films Corporation* é criada três anos depois. A década de 1920 consolida a indústria cinematográfica norte-americana e os seus gêneros. Com

as grandes produções realizadas em Hollywood surge o *star system*, os astros e estrelas do cinema.

A década de 1920 traz à tona também a escola soviética, que tem como destaque Sergei Eisenstein, Dziga Vertov e Vsevolod Pudovik. Nasce a teoria da montagem, desenvolvida por Eisenstein. A montagem é dialética e deve produzir um significado, não representando simplesmente a realidade. Outra corrente de destaque é o Expressionismo alemão, que, influenciado pela literatura e pelas artes plásticas, trata a imagem como expressão física de um universo psíquico. A realidade apresentada é subjetiva, interior. Este último tem origem em 1919 com o filme de Robert Wiene, *O Gabinete do Dr. Caligari*.

O contexto geral das artes sofre profundas mudanças no período. Entre 1910 e 1915, é possível perceber importantes marcos nas diversas artes: literatura (publicação de textos-marco como “Dublinenses”, de Joyce), na arte (com Matisse, Picasso, Duchamp, entre outros) na música (a chegada da música atonal), na linguística (lançamento da teoria estruturalista da linguagem de Saussure) e na física (teoria da relatividade de Einstein) (HARVEY, 2003: 36).

2.4. Três gêneros

É no livro “*The art of the moving picture*”³⁴ que Lindsay constrói sua teoria sobre os gêneros cinematográficos. A publicação é dividida em três partes: Livro I – A situação do cinema na América; Livro II – O esboço da teoria do cinema na América, e Livro III – Especulações pessoais e reconsiderações não apontadas anteriormente de forma dogmática. É na segunda parte que o autor define os três gêneros cinematográficos, sistematizados da seguinte maneira: Cinema de Ação, Cinema de Intimidade e Cinema de Esplendor. Este último é subdividido em: Cinema de Esplendor Mágico, Cinema de Esplendor das Multidões, Cinema de Esplendor Patriótico e Cinema de Esplendor Religioso.

Após a descrição geral de seus gêneros, ainda no Livro II, o americano expõe outras possíveis distinções entre os estilos cinematográficos descritos por ele. Confira a seguir:

³⁴ A versão analisada é a de 1922, revisada pelo próprio autor, disponível online.

Tabela 03: Distinção entre os gêneros “ação”, “intimidade” e “esplendor” de acordo com Vachel Lindsay

Classificação	Ação	Intimidade	Esplendor
Cor	Vermelho	Azul	Amarelo
Gestos	Gestos generalizados	Gestos pessoais	Gestos de encantamento ou gestos das multidões
Poesia	Dramático	Lírico (ou imagista)	Épico
Artes	Escultura-em-movimento	Pintura-em-movimento	Arquitetura-em-movimento

Sobre o primeiro item, Lindsay afirma que filmes de ação, intimidade e esplendor são as “cores” fundamentais do cinema, assim como vermelho, azul e amarelo as bases do arco-íris. O filme de ação pode ser chamado de “seção vermelha”; o de intimidade, por ser mais frio e quieto, é o azul; e o cinema de esplendor é o amarelo, por ser o matiz dos raios de sol. Aumont e Marie (2003) destacam a ausência da reflexão teórica sobre a cor no cinema, em razão das diferenças culturais em relação ao entendimento sobre a cor. Ressaltam, porém, que o que existe com mais frequência é a análise relacional entre estilos pessoais e ou efeitos de gênero com as cores – o que, neste último caso, segue a linha do pensamento de Lindsay (2003: 63-4).

O gesto, que “nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado” (GALARD *apud* LOPES, 2007: 55), diferencia-se também em cada gênero. Nos filmes de ação, os gestos são gerais e diferenciam-se apenas pelos tipos de pessoas – a comparação, por exemplo, dos gestos estereotipados de um policial ou de um padre em suas diferentes funções. Já no cinema de intimidade, as diferenças de gestos são mais sutis, caracterizando o jeito de ser de cada personagem. O que deve ser percebido, assim, é a maneira como dois policiais ou padres se portam na mesa, atividade comum aos dois, porém representadas de acordo com a personalidade de cada um. O filme de esplendor lida com gestos coletivos, realizados conjuntamente formando quase uma mesma imagem (LINDSAY, 1922). Pode-se fazer, ainda, uma analogia entre a importância dada aos gestos por Lindsay e o termo cunhado por Serguei M. Eisenstein – *mise en geste*, que vai além da gestualidade e que pretende encontrar certa dinâmica do corpo do ator (FRANÇOIS, 2002: 239). A construção do gesto “recobre uma decomposição mental das atitudes das partes

do corpo” (AUMONT e MARIE, 2003: 59). O *mise en geste* é, assim, um dos elementos caracterizadores dos gêneros definidos por Lindsay.

Como exposto na **Tabela 03**, em relação à poesia, o filme de ação corresponde ao dramático, o de intimidade ao lírico ou imagista, e o de esplendor ao épico. A tripartição lírico-épico-dramático é considerada, muitas vezes, a forma fundamental ou mesmo natural de caracterizar a literatura. Destaca-se, porém, que, assim como em relação ao gênero cinematográfico, exposto anteriormente, o literário também deve ser construído e reconstruído a cada período histórico. Não é único e imutável. “Os gêneros formam, no interior de cada período, um sistema; eles não podem definir-se a não ser em suas relações mútuas” (TODOROV e DUCROT, 1977: 152). Anatol Rosenfeld, que nasceu na Alemanha, em 1912, mas devido à perseguição nazista foge para o Brasil, sendo reconhecido como um dos nossos mais sólidos intelectuais, em seu “O Teatro Épico”, lançado pela primeira vez em 1965, afirma que o estudo dos gêneros deve focar-se na dominância de uma das características estruturais de cada estilo. Os gêneros literários não são “puros”, nem devem ser. “A pureza em matéria de literatura não é necessariamente uma valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto” (ROSENFELD, 2010: 16).

Para Rosenfeld, a teoria dos gêneros literários pode ser entendida a partir de duas acepções: a “substantiva” e a “adjetiva”. A primeira relaciona cada gênero com o seu “substantivo” – o gênero lírico à Lírica, o épico à Épica e o dramático à Dramática. Dessa forma,

Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um “Eu” – nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador (ROSENFELD, 2010: 17).

A segunda acepção, a “adjetiva”, está relacionada aos “traços estilísticos” de uma obra. Esta noção, que amplia o entendimento do lírico-épico-dramático, podendo usá-la em situações extraliterárias, é a que cabe em nossa pesquisa, já que buscamos esses *traços estilísticos* no cinema, em especial traços líricos no cinema de intimidade.

A significação do vocábulo Lírica, do grego *lyrikós*, está associada à sua etimologia,

designando uma canção entoada ao som da lira³⁵. Como a modalidade de poesia cantada, a lírica é entendida desde o século VII a.C até a Renascença, quando cai em desuso, e passa a ter como objetivo não ser cantada, mas ser lida. Quando a Lírica ingressa na modernidade, a partir do século XVIII, passa a ser entendida “como o mais puro e sublime fenômeno da poesia” (MOISÉS, 2004: 261). O lírico é o mais subjetivo dos três gêneros (ROSENFELD, 2010), o que vai ao encontro do que pretendemos definir como o cinema de intimidade. A poesia lírica é a poesia do “eu”, da confissão, da emoção.

O gênero épico, com suas paisagens, cidades, personagens, é mais objetivo que o lírico. Enquanto o lírico é *monológico* e expressivo, o épico deseja a comunicação. Há as figuras do narrador (sujeito) e do mundo narrado (objeto), diferente do lírico, no qual não há oposição entre sujeito-objeto, já que o mundo é subjetivado. “O sujeito como que abarca o mundo, a alma cantante ocupa, por assim dizer, todo o campo” (ROSENFELD, 2010: 27).

A Dramática é, de certa forma, o estilo oposto à Lírica, já que a primeira é exatamente a supremacia do objeto; o sujeito desaparece. “É agora o mundo que se apresenta como se estivesse autônomo, absoluto (não relativizado a um sujeito), emancipado do narrador e da interferência de qualquer sujeito, quer épico, quer lírico” (ROSENFELD, 2010: 27). Rosenfeld diverge de Hegel quanto à concepção da Dramática. Para Hegel, o gênero dramático é aquele que reúne a objetividade da epopéia e a subjetividade da lírica, considerando a dramática como gênero superior à lírica e à épica, unindo-as e superando-as. A classificação de Rosenfeld não reconhece nenhuma superioridade entre os gêneros e considera as especificidades de cada estilo – a Lírica, com a expressão do “eu lírico”, a épica, com o narrador que media o sujeito e o objeto, e a dramática, que tem sua força no fato de que os acontecimentos apresentam-se por si só.

Lindsay ainda relaciona o cinema de intimidade, além dos traços estilísticos da Lírica, ao movimento poético imagista. O imagismo, fundado por Ezra Pound, desenvolveu-se principalmente nos Estados Unidos e na Inglaterra, entre 1912 e 1917, logo, contemporâneo à escrita e ao lançamento de “*The art of the moving picture*”. O imagismo defende o uso da palavra coloquial, porém, exata; a utilização de novos ritmos na poesia, com o uso do verso livre; valorização da vida moderna, apesar da liberdade dos temas tratados; a apresentação de uma imagem (como em uma pintura) na poesia, ou seja, tratar o particular e não generalidades; e, ainda, fazer uma poesia concentrada, precisa e clara (MOISÉS, 2004). Entendendo o imagismo, assim, como o lírico, a partir de traços estilísticos que podem ser

³⁵ “Lira: instrumento de cordas dedilháveis ou tocadas com plectro, de larga difusão na Antiguidade” (HOUAISS, 2002).

identificados no cinema de intimidade, destaca-se, na pesquisa, a questão desse olhar imagista ao particular, com um tratamento coloquial ao que lhe é contemporâneo.

A última classificação – construída a partir da relação com as artes anteriores ao cinema – é desenvolvida com mais profundidade pelo autor ainda no Livro II³⁶. Lindsay, mesmo sendo poeta, escolhe confrontar seus gêneros cinematográficos às artes espaciais (escultura, pintura e arquitetura) ao invés das temporais (poesia, música e dança). Para o poeta, o gênero ação identifica-se com a escultura; os filmes de esplendor com a arquitetura; o cinema de intimidade com a pintura. Apesar de centrar sua relação com as artes espaciais, Lindsay, ao falar do cinema de intimidade, constrói, ainda, uma analogia dos filmes com a música. O cinema nos anos 1910 e começo dos anos 1920 ainda era mudo, Lindsay coloca, assim, os filmes como “espaço ritmado sem som, acrescido de tempo ritmado sem som” (LINDSAY, 1922). O cinema deveria, então, criar uma “música” por meio da relação entre tempo-e-espaço nos filmes. Os gestos e a composição das cenas é que criaria esta música inaudita.

2.4.1. Cinema de ação

Tabela 04: Características dos filmes de ação

Filmes de Ação
Gênero mais simples e mais visto (entretenimento e comercial)
Cenas de velocidade e perseguição
Ambientação externa
Personagens estáticas ou rasas ³⁷

A linguagem de Lindsay é pessoal, entrando em contato direto com o leitor, e, por vezes, poética, utilizando-se de metáforas para a ilustração das características fundamentais de

³⁶ Como, para esta pesquisa, é o cinema de intimidade o gênero mais relevante, quando este for descrito será ainda explicitada a relação com a definição de Lindsay de “pintura-em-movimento”.

³⁷ Estes não são termos usados por Lindsay. O que o autor afirma é que os personagens são “tipos”: “*People are but types, swiftly moved chessmen*” (LINDSAY, 1922).

cada gênero. A construção de seus gêneros se dá, ainda, com a apresentação de exemplos de filmes, cineastas e atores da época. Ao iniciar o capítulo que trata do cinema de ação, o autor escreve: “vamos imaginar, caro leitor, que são 8 horas da noite quando você se senta confortavelmente em seu quarto para ler com atenção este capítulo. Eu quero falar sobre o cinema de ação, o mais simples e o tipo geralmente mais visto”³⁸ (LINDSAY, 1922). O autor afirma que nos cinemas mais populares, é provável encontrar apenas este estilo em exibição, o que pode indicar uma leitura mercadológica do gênero cinematográfico, ainda nos anos 1920, já que, como apontado acima, este é o tipo de filme mais assistido. O cinema de ação prima pela velocidade, pelo movimento. O espaço narrativo é o externo, com destaque para as cenas de perseguição.

A divisão dos gêneros cinematográficos construída por Lindsay, mesmo tendo sido realizada nos primórdios da teoria do cinema, já previa possibilidades de hibridização de estilos. O autor fala sobre filmes que unem ação e romance. Este estilo de filme ocorre quando “cada obstáculo gera uma ação dramática”, há disputas por garotas, “bonitas como quadros de uma galeria”, corridas, perseguições e as ações devem ser ligadas com graça e apresentar belas cenas.

Um ponto negativo dos filmes de ação é que, para o autor, o gênero não transmite, de fato, os mais importantes sentimentos dos seres humanos como o desejo, o amor ou o ódio. Os personagens são “tipos”, papéis que permanecem inalterados durante a história – em contraposição aos personagens dinâmicos. A construção desses personagens também pode ser qualificada como “rasas” ou “planas” em oposição às “espessas”. “O critério para julgar se uma personagem é ‘espessa’ reside em sua aptidão para nos surpreender de maneira convincente. Caso jamais nos surpreenda, ela é ‘plana’” (TODOROV e DUCROT, 1977: 217).

Para Lindsay, as personagens dos filmes de ação não despertam, assim, verdadeiras emoções nos espectadores. Por que, então, como dito anteriormente, é um dos gêneros mais vistos? A explicação é a seguinte: “simplesmente porque as cenas desses filmes satisfazem a mania por velocidade, incipiente ou gritante, em todos os americanos”³⁹ (LINDSAY, 1922).

É fácil perceber a atualidade de alguns apontamentos do ensaísta norte-americano. Os filmes de ação continuam sendo produzidos em larga escala, em Hollywood ou em produções

³⁸ A partir deste ponto, contando que neste capítulo será analisada principalmente a obra de Lindsay, as falas diretas do autor correspondem à seguinte referência bibliográfica, traduzidas pela autora: LINDSAY, Vachel. *The art of the moving picture*. Project Gutenberg E-Book. [Online]. Disponível em: http://www.gutenberg.org/files/13029/13029-h/13029-h.htm#Page_58. Acesso em 15 de dezembro de 2009.

³⁹ “Simply because such spectacles gratify the incipient or rampant speed-mania in every American”

independentes, mesmo que abarque a hibridização genérica pós-moderna. A “mania por velocidade” continua; na verdade, intensifica-se, com as possibilidades visuais alcançadas com a computação gráfica e o cinema digital e 3D – este último considerado, por alguns, a salvação da grande indústria cinematográfica, principalmente após o sucesso de público do filme *Avatar* (2010), de James Cameron, que não recebeu o prêmio de melhor filme no Oscar⁴⁰, mas alcançou, até então, a maior bilheteria da história do cinema norte-americano. É interessante relacionar o atual cinema 3D com outra característica dos filmes de ação apontada por Lindsay, a sua definição como escultura-em-movimento. A escultura é uma arte espacial, que se caracteriza pela tridimensionalidade e pelo trabalho com diferentes materiais. Talvez Lindsay já relacionasse filmes de ação com essa plasticidade e aspiração à tridimensionalidade.

2.4.2. Cinema de Esplendor

Tabela 04: Características dos subgêneros dos filmes de esplendor

Filmes de Esplendor Mágico
Cenas externas
Conto de fadas
Personificação de objetos
Filmes de Esplendor das Multidões
Cenas externas
Cenas que representam um “mar de gente”
Filmes de Esplendor Patriótico
Cenas com extensos campos
Presença de exércitos
Bandeiras representando um determinado momento histórico
Filmes de Esplendor Religioso
Cenas em catedrais
Rituais de nascimento e morte
Sentimento de devoção

⁴⁰ O Oscar 2010 de Melhor Filme e de Melhor Direção foram para o “filme de guerra”: *Guerra ao Terror* (*The Hurt Locker*), de Kathryn Bigelow

O cinema de esplendor é o responsável por revelar a possibilidade de a arte cinematográfica captar os mais variados tipos de cenas externas. Para Lindsay, em sua relação entre cinema e as outras artes, o gênero de esplendor é a arquitetura-em-movimento. É válido relacionar o entendimento de Lindsay para o gênero com a compreensão de Walter Benjamin (2000) sobre a arquitetura. Para o filósofo, diferente das outras artes, que nascem e desaparecem na história, “a arquitetura jamais conheceu paralisações” (BENJAMIN, 2000: 251), isso acontece por causa da necessidade permanente que tem o homem de habitar. A fruição da arquitetura dar-se-á de duas maneiras: pela utilização e pela contemplação. “Em outras palavras mais precisas, a fruição pode ser tátil ou visual” (*idem*: 251). A via visual, porém, nem sempre consegue resolver os problemas da fruição do homem, tendo este que recorrer à tátil. Mesmo o cinema sendo essencialmente visual, o gênero cinema de esplendor poderia apontar a uma fruição tátil.

Este gênero é subdividido em quatro categorias: Cinema de Esplendor Mágico, das Multidões, Patriótico e Religioso. Em todas as suas subdivisões, o cinema de esplendor pode apresentar lugares isolados, lagoas, catedrais, florestas, nuvens carregadas, montanhas, multidões, exércitos. O que une esses quatro tipos de filmes de esplendor é a maneira como a câmera capta essas imagens que, para Lindsay, carrega um poder mágico, um encantamento. As grandes lendas e histórias dos homens podem ser narradas pelo cinema de esplendor.

Pode-se fazer uma relação entre o poder de encantamento gerado pelo cinema de esplendor ao conceito de sublime, tratado na história da estética. Sublime é o inefável, o indescritível, o inominável e, mais ainda, para além do desatino, do horror, uma experiência de encantamento e fascínio diante de uma paisagem, uma pessoa ou uma obra de arte. O cinema de esplendor aproximar-se-ia do sublime, ao sublime grandioso, relacionado à infinitude, à magnificência. É como afirma Cabral, personagem do filme *Separações* (2003), interpretado pelo também diretor Domingos Oliveira: “Arquitetura é o máximo. Arquitetura é a Catedral de Barcelona, é o *Empire State Building*, é o Maracanã. Tudo coisa grande. Como se o homem tivesse dizendo daqui de baixo: ‘Deus, tô aqui, sou pequenininho, mas tô aqui’”.

Mas, há também, outra tradição na estética que associa o sublime com o extremamente pequeno.

À medida que cada vez mais grandioso, o monumental pode ser associado à arte dos vencedores, de impérios autoritários, da arte nazista, do Realismo Socialista aos épicos hollywoodianos, é justamente no cotidiano, no detalhe, no incidente, no menor, que residirá o espaço da resistência, da diferença (LOPES, 2007: 40)

O conceito de “sublime no banal”, trabalhado por Lopes (2007), pode relacionar-se, por sua vez, com outro gênero de Lindsay – o cinema de intimidade. Com a aproximação do cinema de intimidade da história pessoal de cada personagem, ele pode revelar o sublime no banal.

Filmes de Esplendor Mágico

A primeira subdivisão do cinema de esplendor é o mágico ou de “conto de fadas”. Lindsay aponta que neste subgênero pode haver a personificação de objetos, tornando-os personagens. É por esta razão que, para Lindsay, os gestos do esplendor mágico são o do encantamento – como o balançar de uma varinha que transforma o príncipe em águia. Para o escritor, o melhor representante deste gênero é *Cinderella* (1912), de Colin Campbell, com Mabel Taliaferro. Este filme teria o espírito maravilhoso dos filmes de mágico esplendor, mais do que a *Cinderella* de 1914, dirigido por James Kirkwood, com Mary Pickford.

Filmes de Esplendor das Multidões

A segunda subcategoria é o cinema de “esplendor das multidões”. Vachel Lindsay afirma que a câmara de cinema é eficiente em mostrar, em visões panorâmicas, multidões. Nas palavras do autor: “é poderosa em transmitir a paixão das massas”⁴¹ (LINDSAY, 1922). Para o teórico, alguns cineastas têm o poder de apresentar na tela um mar de pessoas, literalmente e não apenas metaforicamente; Griffith é um dos cineastas que Lindsay destaca. São cenas de dançarinos rodopiando nos salões, acenos de lenços nas varandas, movimentos de chapéus nos encontros políticos, grevistas esfarrapados e apaixonados, e pessoas conversando e pechinchando nos mercados.

Como exemplos de filmes das multidões, Lindsay aponta *The Italian* (1915), dirigido por Reginald Barker, produzido por Thomas H. Ince e escrito por G. Gardner Sullivan e Ince; e dois filmes de D. W. Griffith: *The Battle* (1911) e *O nascimento de uma nação* (*The birth of a nation*) (1915). O filme de Griffith gera polêmicas até hoje por ter um conteúdo explicitamente racista, colocando a organização segregacionista *Ku Klux Klan* como a responsável pela restauração do sul dos Estados Unidos após a derrota na Guerra Civil.

⁴¹ “it is powerful in conveying the passions of masses of men”



The Battle (1911), de D. W. Griffith

As cenas do filme *The Battle* (1911), de Griffith, ilustram o conceito de “mar de gente” definido por Lindsay. Nas duas primeiras cenas, as espingardas dos soldados aparecem em diagonal na cena, como uma onda que se quebra na praia. No terceiro quadro, são os acenos com chapéus e lenços que configuram esse mar visual em cena.

Filmes de Esplendor Patriótico

É fácil imaginar porque um filme com uma narrativa patriótica pode pertencer ao gênero “esplendor”: é preciso extensos campos para mover exércitos. As bandeiras, quando mostradas nestes filmes, podem representar mais que o amor por uma terra, mas toda a história de um país. Os exércitos são apresentados como árvores enraizadas nas montanhas que constroem suas trincheiras de defesa e ataque (LINDSAY, 1922).

Lindsay comenta dois filmes italianos: *Antony and Cleopatra* (1913), de Enrico Guazzoni, e *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone. O teórico faz uma comparação entre os italianos e os americanos. Os primeiros, segundo o autor, não alcançam alguns níveis cinematográficos dos americanos, para isto precisariam dos seus primeiros-planos, atores principais e roteiros. Para Lindsay, na época em que escreve, porém, os americanos não tinham alcançado o primor dos italianos na representação de paisagens. Lindsay faz ainda um longo comentário sobre o filme *Judith of Bethulia* (1914), dirigido e produzido por Griffith, o que revela, mais uma vez, o interesse do teórico pelo cineasta americano.

A influência poética, sempre presente na escrita de Lindsay, é expressamente exposta quando o autor afirma que o cinema precisa de cenários como os de Walt Whitman. O teórico acredita, inclusive, que o cinema pode ir além, pode “trazer o lado mais nobre da ideia de igualdade” (LINDSAY, 1922).

Lindsay termina o capítulo sobre o esplendor patriótico destacando que os três últimos subgêneros do cinema de esplendor – das multidões, patriótico e religioso – tendem a se encontrar, embora cheguem nesta intersecção por caminhos diferentes.

Filmes de Esplendor Religioso

A última subdivisão do cinema de esplendor é o religioso que, para Lindsay, tem um grande potencial cinematográfico ainda não explorado completamente. Esta subdivisão se aproxima bastante do gênero esplendor das multidões. O estilo revela o sentimento religioso na exposição de grandes catedrais. A visão de Lindsay dialoga com a ideia de Lopes (2008) que pensa a igreja como “paisagem de fé”, não necessariamente de uma determinada religião, mas um espaço de crença, “possibilidade de reinvenção, mais do que como instituição, espaço de poder” (2008: 01).

Além da apresentação de catedrais, o cinema de esplendor religioso é capaz de representar nascimento e morte de forma ritualística, diferente de como seria apresentado em um filme de intimidade, por exemplo. O primeiro prima pela grandiosidade, pelo sublime presente nos ritos. O segundo, um cinema que privilegia o cotidiano, entende-se que aposte na beleza da intimidade, do sublime no banal.

O teórico elogia o filme *The Battle Hymn of the Republic* (1911), dirigido por Larry Trimble. É interessante que Lindsay afirma que este filme poderia ser classificado como um filme patriótico, já que a ação se dá em decorrência da Guerra Civil americana. Para Lindsay, porém, a devoção apresentada no filme transforma-o em um filme de esplendor religioso. A devoção seria, assim, a metáfora do cinema de esplendor religioso.

2.4.3. Cinema de Intimidade

Tabela 05: Características dos filmes de intimidade

Cinema de intimidade
Filme de arte
Cenas internas
Conteúdo: humores e idiossincrasias dos seres humanos
Proximidade com personagens: planos médios e <i>close-ups</i>
Relação privilegiada com espectador
Gênero relacionado com a cor azul
Representado por “gestos pessoais”
Em relação à poesia, associa-se ao lírico ou imagista
Em relação às artes espaciais, liga-se à pintura (pintura-em-movimento)

O gênero definido em “*The art of the moving picture*” que mais nos interessa neste trabalho é o “cinema de intimidade”. Ao falar do gênero, o teórico defende o cinema como arte e não um mero produto comercial. Lindsay considera o cinema de intimidade um gênero inserido no filme de arte. O poeta inicia a definição sobre o gênero com a comparação entre o que é fundamental ao filme de ação e ao de intimidade, ambos definidos, primordialmente, por seus espaços de cena.

Assim como o filme de ação tem a sua base cinematográfica ou sua metáfora fundamental na longa perseguição pela estrada, o cinema de intimidade tem como base o fato de que qualquer cena de interior tem que ser trabalhada em um pequeno espaço de ação e no aconchego que é gerado por estar entre quatro paredes (LINDSAY, 1922).

Seguindo as características do cinema de intimidade, para o autor, este é um meio para se estudar os humores dos seres humanos. Os filmes de intimidade podem revelar as idiossincrasias humanas. “Ele narra nossos pequenos conflitos, mais que nossas grandes batalhas”⁴². Em relação à poesia, para Lindsay, o cinema de intimidade associa-se ao gênero Lírico. O poema lírico apresenta uma voz central que sente e evidencia um estado de alma e o

⁴² “It is apt to chronicle our petty little skirmishes, rather than our feuds”

traduz por meio de um discurso mais ou menos rítmico. “Trata-se essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões enquanto intensamente vividas e experimentadas” (ROSENFELD, 2010: 22). Ao entender essas características do gênero lírico como estilo é direta a associação com a descrição feita por Lindsay do cinema de intimidade. “A manifestação lírica é a simples auto-expressão da disposição íntima” (MOISÉS, 2004: 261). Já do movimento imagista, no que concerne ao cinema de intimidade, voltamos ao realce para o que é particular, em oposição à valorização de generalidades.

O cinema de intimidade define-se pela forma como os temas são tratados, primando pelos espaços internos e pela proximidade dada entre os espectadores e os dramas individuais dos personagens. A partir dessa aproximação com os personagens, a audiência torna-se, para o teórico, privilegiada. Apesar de Lindsay não utilizar os termos técnicos do cinema, talvez por serem ainda bastante incipientes no período, é possível entender que a proximidade dos personagens apontada pelo poeta, além de ocorrer por revelar os seus dramas mais íntimos, é dada pela utilização de planos médios e *close-ups*, que trazem os personagens fisicamente para perto do espectador, com a exposição de detalhes que podem revelar suas emoções. É válido ressaltar a importância dada ao enquadramento em *close-up* por Jean Epstein, que o considera a “alma do cinema”. “À queima-roupa. Repentinamente, um rosto surge na tela, e o drama, agora frente a frente, parece se dirigir a mim pessoalmente, assumindo uma extraordinária intensidade. Estou hipnotizado” (EPSTEIN *apud* STAM, 2003: 52). A respeito da definição do gênero de cinema de intimidade a partir de sua estética, pode ser relacionada à ressalva feita por Stam (2003) de que a forma deve ser levada em consideração na estruturação de um estilo cinematográfico e não apenas o seu conteúdo.

Há também, no gênero, possibilidades de hibridização com outros estilos, como a comédia e o drama. Para Lindsay, o melhor comediante de então é Sidney Drew. Do lado do “drama íntimo”, ele destaca o filme *Enoch Arden* (1915), de Christy Cabanne, com base no poema homônimo de Tennyson. Ele afirma ainda que as atrizes Mary Pickford e Marguerite Clark teriam um humor próprio para o cinema de intimidade. Sobre a última, ele afirma que a atriz seria “adequada a *close-ups* em cenas internas”⁴³, voltando à questão da estética de cada filme – a do cinema de intimidade revela-se com a aproximação dos personagens, por meio de *close-ups*.

Lindsay afirma, ainda, que é difícil encontrar um filme que seja puramente

⁴³ “*adapted to close-up interiors*”

classificado com o gênero intimidade, mas que é possível entender o estilo a partir de certas cenas de alguns filmes. Hoje, é ainda mais difícil encaixar um filme em um gênero único e puro, mas é exatamente nesta perspectiva da definição de Lindsay – de cenas que revelam os dramas e humores dos indivíduos – que se procura o cinema de intimidade brasileiro contemporâneo.

Pintura-em-movimento

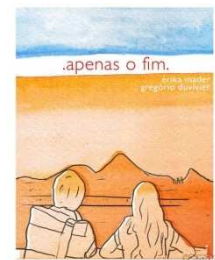
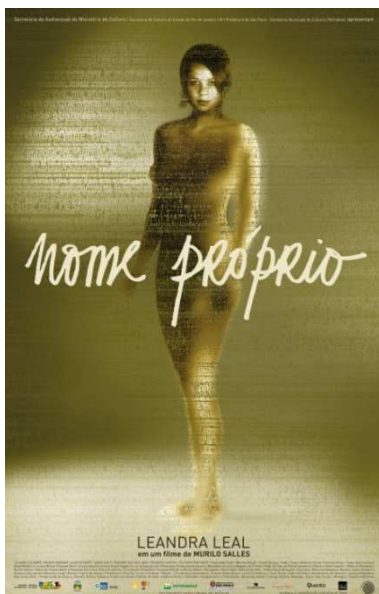
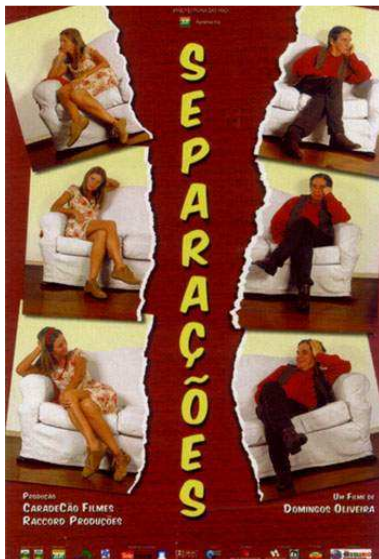
Apesar de dedicar um capítulo inteiro à “pintura-em-movimento” em seu livro, as explicações de Lindsay a respeito da ligação entre o conceito e o cinema de intimidade deixam dúvidas, mas é possível extrair alguns pontos interessantes. Lindsay descreve diversos pintores e quadros, relacionando-os ao tipo de composição e iluminação que deveria seguir o cinema de intimidade. As situações no gênero intimidade seriam mais bem aproveitadas aproximando-se da pintura. Ao citar o quadro “*The Trousseau*”⁴⁴ (*O enxoval da noiva*), do artista norte-americano Charles W. Hawthorne (1872-1930), por exemplo, afirma: “Uma iluminação como essa, em rostos tão inocentemente eloquentes, é a luz que deve iluminar as faces das atrizes de cinema que realmente desejam alcançar a grandeza no cinema de intimidade” (LINDSAY, 1922).



Em relação à pintura “The Trousseau”, de Charles W. Hawthorne, Lindsay afirma: “o quadro é uma homenagem às qualidades de muitas damas desconhecidas” (LINDSAY, 1922).

⁴⁴ *The Trousseau*, de Charles W. Hawthorne, 1910, Metropolitan Museum of Art, Óleo sobre tela, 101,6 cm x 101,6

É possível também avaliar algumas questões apontadas por Lindsay em relação à evolução do cinema e de assuntos afins, tão diferentes ainda na época em que o poeta escreve sua obra sobre a sétima arte. Lindsay cita, por exemplo, o início – apenas nas melhores salas de cinemas – da utilização de fotos ampliadas dos filmes para chamar a atenção dos espectadores: é o nascimento da utilização dos cartazes para divulgação dos filmes. O teórico acredita que é um ponto inicial de uma utilização comercial de uma arte de galeria, mas critica como esse processo tem sido feito. Ele afirma que as fotos deveriam ser mais bem trabalhadas, com a escolha das mais belas cenas dos filmes. A partir do relevo dado por Lindsay aos cartazes dos filmes de então é válido pensar sobre essas obras de arte/peças de divulgação do cinema de intimidade hoje.



Cartazes dos cinco filmes selecionados para a análise: *Separações* (2003), *Não por acaso* (2007), *Cão sem dono* (2007), *Nome próprio* (2008) e *Apenas o fim* (2009)

Os cartazes dos filmes *Separações* e *Nome próprio* são desenvolvidos a partir de fotografias trabalhadas das personagens, sem que sejam necessariamente cenas das produções cinematográficas. Na peça de divulgação de *Separações* podemos perceber três imagens que vão alternando os humores dos protagonistas – da primeira à terceira, mesmo ainda estando separados, o casal vira gradualmente o corpo e o olhar um para o outro, o que possibilita a leitura que, mesmo com o título dado ao filme, existe chance de reconciliações.

Não por acaso e *Cão sem dono* utilizam-se de cenas diretas dos filmes. Com exceção de *Nome próprio*, todos os outros colocam em destaque um homem e uma mulher – o casal protagonista de cada produção, mesmo tendo outras histórias e personagens sendo também abordados. Em *Não por acaso*, por exemplo, a história do encontro de pai e filha – Ênio (Leonardo Medeiros) e Bia (Rita Batata) – tem a mesma relevância que o relacionamento entre Lúcia (Letícia Sabatella) e Pedro (Rodrigo Santoro). No cartaz, porém, percebe-se o destaque dado aos atores que interpretam o relacionamento amoroso – mesmo que o ator Leonardo Medeiros, que interpreta Ênio, apareça também ao fundo da peça de divulgação. Além do fato de ser o “casal romântico” o destaque do cartaz é dado a dois atores que são conhecidos do grande público – Sabatella e Santoro, com passagens pela teledramaturgia brasileira. O cartaz de *Cão sem dono*, que é construído a partir de imagens de cenas dos filmes, apresenta “em primeiro plano de Ciro [Júlio Andrade] e Marcela [Tainá Müller] nus, abraçados e próximos de um beijo. Consideramos, portanto, que *Cão sem dono* transita nas seguintes temáticas: relações humanas, amorosas e sexuais, juventude contemporânea, vazio existencial” (ROCHA *et al.*, 2010: 10).

Já em *Nome próprio* a única figura presente, e posta no centro do quadro, é a atriz Leandra Leal, que vive a personagem Camila. Toda a história deste filme volta-se para as questões internas de Camila, a sua forma de encarar o mundo, seus escritos e seus amores – não importando quem ou quantos sejam, o que justifica a sua presença solitária na peça de divulgação. Destaca-se ainda a construção de uma textura que abarca todo o cartaz a partir de palavras, afinal, o maior desejo de Camila, o que a move, é a escrita. A textura construída esconde o corpo nu de Camila – uma imagem que remete a exposição que Camila faz de seus relacionamentos, de sua figura como mulher, em seus escritos. Para Camila, as suas ações são apenas palavras em potencial.

Em *Apenas o fim*, além da fotografia dos personagens, apresenta-se um desenho dos protagonistas, em cores fortes, com uma estética que remete às histórias em quadrinhos, que, por sua vez, tem relação com o universo abordado no filme: cultura jovem e pop. É fato que o

filme *Apenas o fim* desenvolve o que o termo pop, desenvolvido pela *Pop Art* de Lichtenstein e Warhol, principalmente, apresenta em sua origem: “intencionalmente provocativo, misturando ‘alta’ arte com a cultura ‘popular’” (EDGARD e SEDGWICK, 2003: 247). A *Pop Art*, um dos marcos do início da arte pós-moderna, trabalha com símbolos e linguagens de anúncios, histórias em quadrinhos, rótulos, fotos, estrelas de cinema. A vida cotidiana torna-se inspiração da antiarte pós-moderna. No filme de Matheus Souza, a quebra de fronteiras e hierarquias entre o que é considerado alta cultura e a cultura das mídias é significativa, como veremos em sua análise (**Capítulo 03**). Apresentamos, ainda, por último, outras opções divulgadas de cartazes para o filme *Apenas o fim*, inclusive para mostrar a versatilidade da divulgação desta obra cinematográfica.

Após revisitar a cinematografia brasileira à luz da interioridade e de trazer à tona as principais características apontadas por Lindsay para os seus três gêneros, podemos partir para a atualização e ilustração do nosso cinema de intimidade.

3. OLHAR DE PERTO A INTIMIDADE

3.1. Atualizações do Cinema de Intimidade no Brasil

Cotidiano e intimidade correlacionam-se. O primeiro é o que é tido como o comum, a repetição, o dia a dia, o banal. O segundo é de foro único, evidenciado quando se baixa a guarda, na casa, no abrigo, na companhia de alguém familiar. Na presente pesquisa, parte-se do entendimento do cotidiano como categoria de análise (gênero) para compreender que o conceito de intimidade – também delimitado como estilo – está contido no primeiro.

Para Margaret Cohen (2004), o gênero cotidiano é uma categoria que nasce da experiência do dia a dia com mínimas pretensões estéticas transcendentais, embora a autora aponte que a relação entre cinema e cotidiano “torna-se tanto mais complexa quanto maiores forem suas ambições estéticas” (2004: 260). Para Cohen, gênero designa um conjunto de códigos representacionais compartilhados por um conjunto de textos. Na definição do cotidiano como categoria de análise, destaca-se Michel de Certeau (2009), que delimita o campo das práticas comuns, a cultura ordinária.

Introduzi-las [as práticas comuns] com as experiências particulares, as frequentações, as solidariedades e as lutas que organizam o espaço onde essas narrações vão abrindo um caminho, significará delimitar um campo. (...) Para ler e escrever a cultura ordinária, é mister reaprender operações comuns e fazer da análise uma variante do seu objeto (CERTEAU, 2009: 35).

A noção de intimidade, que está relacionada a sentimentos de amor e amizade, ao contato sexual e à vida privada, é experienciada no cotidiano. É na intimidade que o sentido do cotidiano é manifestado. “Nosso cotidiano vive sempre em busca do sentido. Mas o sentido não é originário, não provém da exterioridade de nossos seres. Emerge da participação, da fraternização, do amor” (MORIN, 2008: 10).

A pesquisa sobre o cotidiano no cinema brasileiro vem ganhando destaque nos últimos anos. Ressaltam-se Lopes (2007), com o desenvolvimento do conceito de “poética do cotidiano”, e Fischer (2009), com o olhar sobre a possibilidade plural de abordar o cotidiano

no cinema nacional – em espaços da família, da casa e da rua. O cinema de intimidade parte da “poética do cotidiano no plural” para aprofundar seu olhar no íntimo das personagens e das histórias narradas.

O gênero intimidade, além de fazer parte das *práticas comuns* (para usar o termo de Certeau), problematiza as questões *íntimas*. Para que a noção do gênero intimidade não se feche em uma tautologia, trazemos aqui a caracterização do poeta e teórico de cinema Vachel Lindsay, buscando possíveis atualizações para o estilo cinematográfico proposto. Destaca-se que, para o autor, o cinema de intimidade coloca em questão as idiossincrasias e os humores humanos, ou seja, as peculiaridades comportamentais das pessoas e seu estado emocional. Acredita-se que o cinema de intimidade não apenas expõe essas questões, mas as formula, critica, avalia. O gênero do cotidiano (e da intimidade) é potencializado no cinema, como afirma Fischer: “em se tratando das artes visuais, nada como o cinema para dar potência e visibilidade ao cotidiano” (2009: 12). Além disso, vale colocar em relevo que pensar o cotidiano e a intimidade hoje, em uma sociedade imersa na explosão informacional e imagética, é uma opção ética (LOPES, 2007).

Como se encontra a intimidade hoje? Para Anthony Giddens, em seu livro “A transformação da intimidade”, o campo das *experiências sociais do cotidiano* vem sofrendo mudanças. A nossa *existência interpessoal* está sendo transfigurada. O sexo aparece continuamente no domínio público e fala a “linguagem da revolução” (GIDDENS, 1993). Para o sociólogo, a transformação da intimidade, se encarada como uma “negociação transacional de vínculos pessoais” – e não como uma exigência de relação emocional constante, que pode gerar opressão –, implica em uma total democratização do domínio interpessoal. “As mudanças que atualmente afetam a sexualidade são, na verdade, revolucionárias e muito profundas” (GIDDENS, 1993: 11). Giddens, na introdução do seu livro, afirma que começou a escrever sobre sexo, mas deparou-se escrevendo quase outro tanto sobre o amor e sobre os gêneros masculino e feminino. Luiz Fernando Dias Duarte (1999) corrobora com esse entendimento ampliado ao se falar de sexo e sexualidade. “A proposta é a de que o sentido e o papel da sexualidade entre nós devem ser compreendidos num universo maior de significação, que há muito tempo se desenrola no interior de nossa cultura” (1999: 23).

A respeito da intimidade entendida como opressão, Richard Sennett (1988) apresenta um outro lado da poética da intimidade. Para o norte-americano, com o declínio da *res publica* e elevação da crença de que as “significações sociais são geradas pelos sentimentos

de seres humanos individuais” (SENNETT, 1988: 413), camufla-se o âmbito do poder e das aglomerações em que vivemos. Estamos inseridos na cultura da “personalidade”.

A crença nas relações humanas diretas em escala intimista nos seduz e nos desvia da conversão de nossa compreensão das realidades do poder em guias para o nosso próprio comportamento político. O resultado disso é que as forças de dominação ou a iniquidade permanecem inatacadas (SENNETT, 1988: 414)

Outras questões associadas à sexualidade, como as (novas) idéias de relacionamento, de amor, de gêneros, ganham visibilidade na sociedade atual, líquida ou pós-moderna. Na era da informação *ad infinitum*, os componentes das díades relacionais, ao invés de utilizarem termos como “relacionar-se” e “relacionamento”, expressam suas expectativas no amor falando em “conectar-se” e “conexão”. A “conectividade” ultrapassa as questões homem-máquina para habitar o cotidiano dos relacionamentos (BAUMAN, 2004). A relação das pessoas com o corpo é modificada. O sujeito pós-moderno é “aquele cujo corpo se integra na sua identidade” (EAGLETON, 1998: 73). O discurso de *ter* um corpo é substituído pelo de *ser* um corpo.

É interessante considerar os estudos realizados por Mirian Goldenberg, em seu “De perto ninguém é normal”, por revelar as peculiaridades concernentes à sexualidade na cultura brasileira. A antropóloga fala sobre o “corpo típico para cada sociedade”, modelo baseado na projeção (ou imitação) de um determinado padrão estético. A preocupação com este modelo determinado pode atrapalhar a vida sexual de muita gente. Num mundo no qual falar de sexualidade é costumeiro, o prazer sexual pode ser subjugado pela busca do corpo perfeito. Será que as mulheres estão deixando de ser um pouco Leila Diniz? (GOLDENBERG, 2004). Não é o que indicam as personagens dos filmes escolhidos que, muitas vezes, tomam à frente de seus desejos, impulsos e assumem que tipo de relacionamento querem ter e que tipo de concessões estão dispostas a fazer. “As mulheres não admitem mais a dominação sexual masculina, e ambos os sexos devem lidar com as implicações deste fenômeno. A vida pessoal tornou-se um projeto aberto, criando novas demandas e novas ansiedades” (GIDDENS, 1993: 18).

Além disso, hoje, há a questão da mediação tecnológica da vida privada. De um lado, a exposição da intimidade – com a multiplicação das redes sociais, que narram minuto a minuto as ações das pessoas. São ferramentas como blogs e “microblogs” – como o Twitter, páginas de relacionamento (Orkut, Facebook etc.) e celulares com acesso a internet para que

se possa conectar todas essas redes de qualquer lugar, a qualquer hora. A comunicação virtual “vem envolvendo também a questão da sexualidade através das redes sociais específicas de consumo e discussões de matérias sexuais”. (DUARTE, 1999: 23). Nos Estados Unidos, por exemplo, há um novo termo associado às mensagens enviadas por celular (em inglês *texting*) que é o *sexting* – o envio de mensagens (fotos ou vídeos) eróticas por meio do celular e de outros meios virtuais. A ação já chegou ao Brasil e gera preocupação em relação aos adolescentes, tema abordado, inclusive, no filme *As melhores coisas do mundo* (2010), de Laís Bodanzky. Na outra ponta, é o mundo público e a intimidade de outros que entram em nossos espaços privados. O reality show está cada vez mais presente nas redes de televisão brasileiras, o “Big Brother Brasil” (Rede Globo de Televisão) chega a sua 11ª edição, a Rede Record apresenta a 3ª edição do reality show “A Fazenda”, o canal de televisão fechada Multishow aposta no slogan “A vida sem roteiro” e apresenta uma variedade de programas que mostram “pessoas comuns” sendo acompanhadas por câmeras e difundidas pela televisão. “Visitantes cujas regras de etiqueta não primam pela discrição, como a televisão, o computador e a Internet, fazem com que mesmo no âmbito doméstico se esteja conectado com o mundo de fora, que cada vez mais esfumaça as fronteiras entre o público e o privado” (SCHWARCZ, 1998: 9).

Lindsay, ao caracterizar o cinema de intimidade, ressalta, ademais, a presença de “cenas internas”. Pode-se problematizar a questão com a seguinte pergunta: onde se passam as cenas dos filmes íntimos? Para Gaston Bachelard, o espaço interior, a casa, é um “ser” privilegiado para o estudo dos valores da intimidade. Deve-se entender a casa em sua unidade e complexidade, tentando integrar os seus valores particulares num valor fundamental. A ideia desenvolvida por Bachelard é o entendimento da casa como “instrumento de análise para a alma humana” (BACHELARD, 1978: 197).

Não apenas as nossas lembranças, mas também os nossos esquecimentos estão aí “alojados”. Nosso inconsciente está “alojado”. Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das “casas”, dos “apostentos”, aprendemos a “morar” em nós mesmos. Vemos logo que as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas (BACHELARD, 1978: 197).

Para o filósofo, não basta descrever as diferentes casas, é preciso alcançar as funções advindas do verbo “habitar”. “É preciso dizer então como habitamos nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num ‘canto do mundo’” (BACHELARD, 1978: 200). A casa, que é o nosso “canto do mundo”, é, assim, uma imagem que perpassa todos os filmes íntimos escolhidos, que os caracteriza, que os

problematiza. É o compartilhamento da casa o que faz de Cabral e Glorinha um casal (*Separações*); em *Nome próprio*, Camila procura uma casa, qualquer lugar, um abrigo que a deixe escrever em paz, ela e a sua intimidade; em *Não por acaso*, Bia sonha em morar na nova morada do recém-conhecido pai, pois é isso que a faria se sentir filha; no filme *Cão sem dono*, Ciro é levado de volta para a casa dos pais, quando já não consegue sair de sua dor de amor e é lá que ele se cura; na narrativa de *Apenas o fim*, dois jovens discutem a relação, com um tom sarcástico e desapegado, caminhando pela faculdade, mas os seus momentos de intimidade são revelados, em *flashback*, em cenas em um quarto. Passaremos por cada um desses entendimentos das intimidades protegidas ou a busca por essa defesa espacial e emocional, já que a casa também pode indicar o desequilíbrio entre interior/exterior.

Na caracterização do cinema de intimidade feita por Lindsay são apontados, ainda, traços relacionados às técnicas cinematográficas, como a proximidade com personagens, construída por meio de planos médios e *close-ups*, e a relação privilegiada com espectador, que, na verdade, decorre exatamente da exposição da vida privada das personagens e da apresentação detalhada de suas emoções. Para Jullier e Marie (2009), diferente do plano médio, que apresenta o sujeito em sua unidade, com um espaço em cima e embaixo do objeto ou sujeito filmado, o *close-up*:

Rompe essa unidade isolando uma de suas partes (classicamente, a passagem em *close-up* pode apresentar uma “aproximação” no sentido próprio e figurado – que obedece a um desejo de entrar em intimidade maior com um personagem) ou isolar um detalhe que importa na história (em Alfred Hitchcock ou em Martin Scorsese); mas há também motivações psicológicas (esboçar o retrato de um personagem “em pedaços”), puramente plásticas (os *close-ups* dos olhos dos western spaghetti) ou voyeuristas (os *close-ups* constituem o vocabulário básico do filme pornô) (JULLIER e MARIE, 2009: 24).

Embora o cinema de intimidade possa se utilizar de diferentes acepções dos *close-ups*, acredita-se que é na “aproximação” com o íntimo dos personagens que a técnica é mais utilizada e defendida por Lindsay. Essa aproximação pode ir além, quando se mostra a possibilidade de revelar as emoções em *close-ups* do rosto de um personagem. “Nosso rosto permite cristalizar, em si mesmo, todos os componentes do amor. Com o aparecimento do cinema, os grandes planos do rosto tornaram-se grandiosos e isso porque nele se concentra a totalidade do amor” (MORIN, 2008: 26).

Em relação à poesia, o cinema de intimidade associa-se ao lírico. O lirismo presente neste cinema dialoga com a relação entre o estado poético e o prosaico observada por Edgar

Morin (2008). Para o filósofo, o estado poético está associado à linguagem simbólica, mítica e mágica; enquanto o prosaico, à racional, empírica, prática e técnica. Apesar de a nossa cotidianidade ser, muitas vezes, guiada pelo estado prosaico, é preciso resgatar o poético no nosso dia a dia – religar prosa e poesia na contemporaneidade. É válido lembrar que o homem, na verdade, habita a terra, simultaneamente, prosaica e poeticamente. Este estudo aposta que o cinema de intimidade evidencia o estado poético do ser, por mais que retrate a vida prosaica.

Seguindo essa dualidade prosaico-poética da vida, pode-se associar ainda às noções de alma e espírito trabalhadas por Bachelard. “A alma está ligada ao imaginário e o espírito às ideias. Esses dois pólos estão relacionados à poesia e à ciência. A poesia nasce como um sopro vibrante que vem das profundezas de uma alma” (FERREIRA, 2008: 15). Em analogia, questiona-se: seria o cinema de intimidade uma obra da alma?

Para finalizar esta revisão e atualização da caracterização de Vachel Lindsay em relação ao cinema de intimidade, vale apontar, mesmo que de forma não aprofundada, a relação entre o gênero e a cor azul. Mesmo a interpretação da cor sendo um elemento cultural, é possível fazer algumas associações. O azul é comumente relacionado a uma ideia de leveza e elevação, a partir do azul do céu. A cor azul é feminina, podendo evocar sabedoria e verdade, passando aos seres humanos as impressões de calma, de frescor, de repouso ou de melancolia (ROUSSEAU, 1980: 38). A imagem descrita por Bachelard é inspiradora para a associação entre a cor azul e o cinema de intimidade: “‘O azul é a escuridão tornada visível’. Para sentir esta imagem, permitimo-nos mudar o particípio passado, pois, no reino da imaginação, não existe particípio passado. Diremos pois: ‘O azul é a escuridão tornando-se visível’” (BACHELARD *apud* FERREIRA, 2008: 39). Se há a leveza do cotidiano nos filmes íntimos, há, também, o desvelar – o tornar a escuridão (os segredos mais íntimos de uma pessoa) visíveis. Ou como propõe Fischer: “Cotidianos, enfocados no cinema, conferem visibilidade a invisibilidades” (2009: 62).

O cinema de intimidade aponta múltiplos elementos que constroem o próprio conceito de intimidade, como vimos – práticas cotidianas, participação, fraternização, amor, espaços da casa, a sexualidade contemporânea, humores humanos, *mediatização* da intimidade, estado poético e da alma humana. Para tanto, dar-se-á voz ao filmes a serem analisados, para que se possa refletir sobre questões pertinentes – que concerne à intimidade – em cada obra.

3.2. **Separações (2003), de Domingos Oliveira**

Cabral ama Glorinha, mas não quer perder sua liberdade; quer, pelo menos mais uma vez, apaixonar-se. Cabral tem uma máxima: “é melhor se arrepender de ter feito do que não ter feito”, ensinamento que passa a sua filha, Júlia. Glorinha ama Cabral, mas está cansada dos seus pedidos de “folga”. Ela também quer liberdade, não necessariamente a amorosa, mas, pelo menos, a independência profissional, já que está sempre trabalhando com o marido. Ricardo, ex-namorado e, hoje, melhor amigo de Glorinha, está montando um teatro de revista do século XX, um projeto ambicioso, afinal, para Rick “teatro é coisa séria”. O novo diretor, que, segundo Cabral, ainda tem muito que aprender, mas tem um bom coração, está com duas namoradas: a esotérica Maribel e a decidida Roberta. Glorinha resolve fazer a assistência de direção da peça de Ricardo, mesmo sem o aval de Cabral. Diogo, um arquiteto que se transforma em homem do teatro, junta-se ao projeto. Glorinha, agora, é quem pede folga a Cabral, folga de 40 dias, “como Jesus no deserto”. Nos bastidores da peça de teatro, Glorinha e Diogo apaixonam-se, estopim para o enredo da trama, puxado pelo triângulo amoroso Cabral-Glorinha-Diogo.

A folga entre Glorinha e Cabral, que deveria durar 40 dias, perdura por um ano. Nesse tempo, o primeiro interessado nos intervalos conjugais, Cabral, após a primeira semana de sexo com uma aluna paulista e alguns encontros casuais, vê-se atormentado pela ausência da mulher. Não aceita a situação. Tenta convencê-la a reatar o relacionamento, por meio de telefonemas, declarações e poemas, muitos poemas. Palavras escritas em rimas deixadas na portaria do seu apartamento. Poemas construídos para si mesmo e jogados fora, queimados. Frases cheias de amor e ódio ditas após encontros e transas com Glorinha. Ao ter a certeza que Glória não apenas está vivendo sua liberdade com vários homens, mas que está com apenas um, Diogo, o experiente diretor de teatro revolta-se. Cabral fere Glorinha com palavras e chega a brigar fisicamente com o amante de sua ex-mulher. Glória, do seu lado, está dividida entre o teatral e dramático Cabral e o comedido e intelectual Diogo. Apaixonada por Diogo, reconhece a sua história com Cabral. Glorinha sabe que um amor de 12 anos não se acaba assim. Ou, nas palavras de Diogo: “o tempo do amor conta”.

O rompimento de Cabral e Glorinha parece instaurar um desequilíbrio nos outros relacionamentos da trama. Roberta, uma das namoradas de Ricardo, engravida. Assim, a doce

Maribel acaba o relacionamento com o iniciante diretor de teatro. Júlia, filha de Cabral, e segundo ela mesma, uma adúltera que trai frequentemente o marido, descobre que Rodolfo, o esposo, está apaixonado por outra mulher. Mais um rompimento. Maribel, que passa a fazer companhia a Cabral, nos tempos de sofrimento com a ausência de Glorinha, encanta-se pelo intelectual. É mais uma namorada que Cabral “rouba” de Ricardo. É quando Cabral envolve-se com Maribel que o seu estado de revolta transforma-se em aceitação. No fim, após um mês isolada em Paris com Ricardo, Glorinha “volta para casa”, para os braços de Cabral, para onde sua intimidade é protegida⁴⁵. A casa, para Glorinha, não é só o espaço físico que dividia com Cabral, mas é o estar-ao-lado dele. Ao encontrar Cabral, na casa que era do casal, Glorinha chora e fala para o companheiro: “Eu tô tão cansada, Cabral, é bom tá em casa de novo. Você me bota pra dormir?”. A reação de Glorinha e o seu desejo pelo repouso é a imagem-resposta a um dos questionamentos de Gaston Bachelard sobre a poética da casa – “onde e como o repouso encontra situação privilegiadas?” (1978: 196).

Glorinha sabe que é preciso abonar um de seus amores para poder, enfim, descansar. É assim que a atriz passa da agonia ao estado de graça. Ricardo e Júlia, que viviam brigando, após cinco garrafas de vinho e muito sexo, descobrem uma afinidade nunca percebida e ficam juntos. Diogo e Maribel voltam a conviver com o grupo de amigos, afinal, para Cabral, em mais uma de suas teorias: “aqueles que se amaram muito um dia têm de permanecer amigos pra sempre, senão o mundo fica cruel demais”.

Que cotidiano percebe-se no filme *Separações?* É o cotidiano da “gente de teatro”, e como canta Caetano Veloso, “*não há gente, como a gente, gente de teatro*”⁴⁶. É o dia a dia da boemia, da intelectualidade carioca. Vê-se os ensaios da peça que está prestes a estrear, os bastidores com as discussões sobre que rumos o espetáculo deve seguir, a estreia com todos os elogios dos amigos, em seguida a espera, madrugada adentro, pela crítica, nem sempre positiva, a ser divulgada no jornal do dia seguinte; apresenta-se, ainda, encontro em bares, debates sobre livros e filmes. Além desse universo, as personagens realizam atividades cotidianas – ficam em casa, saem para comer, viajam de avião, correm no calçadão, bebem, transam, choram. Vivem o passar dos dias, experimentam o que é comum para a sua realidade.

Segundo Sandra Fischer (2009), há uma multiplicidade de cotidianos possíveis a serem abordados em uma obra cinematográfica, por mais que as rotinas sejam diversas entre

⁴⁵ BACHELARD, Gaston,. “A poética do espaço”. In: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

⁴⁶ Referência à letra da música “Merda”, de Caetano Veloso, que homenageia os amantes e atuantes da arte do teatro.

si ou mesmo estranhas umas as outras. O que une, então, enredos diversos? A “sucessão de cenas em que, em relação a cada contexto, a trivialidade e a banalidade predominam, em que se fazem presentes as imagens de cotidianos – cotidianos, diga-se, completamente diferentes e distintos uns dos outros” (2009: 22). Há em *Separações* o representar do cotidiano de cada uma das personagens, são papéis que, além de conviverem no contexto da cultura carioca, expressam seus amores, paixões e impulsos sexuais de forma clara. O amor/desamor também é cotidiano. A intimidade das personagens revela-se em cada cena: na casa, no teatro, no bar, no motel.

As principais personagens da trama são todas apresentadas logo na primeira cena. O cenário para o encontro é um bar do Rio de Janeiro, no Baixo Gávea. Todos se sentam ao redor da mesa, percebe-se que são amigos, que mantêm uma convivência habitual.



O diretor e roteirista Domingos Oliveira também atua como protagonista desse cinema de intimidade no papel de Cabral, diretor de teatro casado com Glorinha



A mulher de Oliveira, Priscilla Rozenbaum, que colaborou na produção do roteiro do filme, interpreta Glorinha, atriz dividida entre dois amores: Cabral e Diogo



Nanda Rocha é Maribel, amiga de Júlia. Ela namora Ricardo (foto) e também se envolve com Cabral



Maria Ribeiro é Júlia, filha de Cabral. No decorrer da trama, trai e é traída. Separa-se do marido. No fim, descobre que o amor poderia estar bem mais perto do que imaginava



Kosovski interpreta Ricardo, diretor de teatro e amigo de Glorinha



Suzana Saldanha é Laura, amiga de Cabral



O arquiteto Diogo, interpretado por Fábio Junqueira, é o outro amor de Glorinha.



Quando todas as personagens são apresentadas, o nome do filme aparece. É como se precisássemos entrar em contato com cada uma, ter uma certa intimidade com aquelas pessoas para que, assim, o filme pudesse de fato começar.

Separações (2003) inicia-se com uma dedicatória. Em *off*, Cabral afirma: “Este filme é dedicado aos loucos, aos inocentes e a todos aqueles que perambularam seus amores pelos bares do Baixo Gávea e do Baixo Leblon. Digamos que ele começa há uns cinco anos atrás, depois do terceiro uísque”. Uma dedicatória é um “episódio de linguagem que acompanha todo presente amoroso, real ou projetado, e, ainda, mais geralmente, todo gesto, efetivo ou interior, pelo qual o sujeito dedica alguma coisa ao ser amado” (BARTHES, 1994: 66). O diretor-autor-ator não se contenta em falar de amor, mas dedica seu filme aos que sentiram o prazer e a dor de amar.

Da imensidão do mar, passando por uma visão panorâmica de prédios, de dia, o espectador acompanha a câmera pelos bares da cidade do Rio de Janeiro, à noite, e, enfim, chega bem perto de uma mesa, com amigos sentados ao redor, conversando. A trilha sonora que acompanha a passagem do dia para a noite carioca e que permanece ao fundo quando Cabral explana sua dedicatória é a música “Coração Vulgar”, de Paulinho da Viola:

Um verdadeiro amor nunca fenece
E pouca gente ainda o conhece

Meu bem, se o teu amor morrer,
 É porque ninguém o entendeu
 Deixa o teu coração viver em paz
 O teu pecado foi querer amar demais.

A música é mais um componente que reforça e facilita a comunicação do filme. É mais um elemento na intersemioticidade do cinema (SANTAELLA, 2005), que revela o seu tema central: relacionamento amoroso.

No bar, conversam Cabral, Glorinha, Ricardo, Maribel e Laura. Juntam-se ao grupo durante a primeira cena Júlia e Diogo. Cabral fala sobre a pesquisa da psiquiatra Kübler-Ross sobre os doentes terminais e os estágios que passam ao enfrentarem a própria morte ou a perda de pessoas próximas. A pesquisa de Kübler-Ross é exposta em seu livro “Sobre a Morte e Morrer”, lançado pela primeira vez em 1969, e em suas memórias, “A Roda da Vida: Memórias do Viver e do Morrer” (1998), a psiquiatra relata a construção desses estágios.

Então, vi nitidamente como todos os meus pacientes terminais - na verdade, todas as pessoas que sofrem uma perda - passavam por estágios semelhantes. O primeiro era o choque e a negação, depois vinham a raiva e o rancor e finalmente a mágoa e a dor. Mais tarde, negociavam com Deus. Depois, ficavam deprimidos, perguntando: “Por que eu?” E, por fim, retraíam-se por algum tempo, afastando-se dos outros enquanto buscavam alcançar um estado de paz e aceitação (não de resignação, que ocorre quando não têm com quem partilhar as lágrimas e a raiva) (KÜBLER-ROSS, 1998: 167).

Cabral faz a sua leitura sobre os estágios de Kübler-Ross e os esquematiza na seguinte ordem: negação, negociação, revolta, aceitação e agonia ou estado de graça. É a partir da analogia entre esses estágios e as etapas que passam os envolvidos em um fim de relacionamento que a narrativa do filme é construída.

O bar, embora seja um local público, no filme, passa a sensação de familiaridade. Cabral comenta, em um determinado momento, que vai falar com o Arnaldo, o caixa do restaurante, que foi padrinho do casamento dele. Júlia, ao chegar ao lugar, afirma: “passei aqui em frente, tinha certeza que vocês estavam aqui, vim pegar uma carona”. O fragmento do diálogo também contextualiza o espectador que o bar no qual encenam é um lugar habitual do grupo de amigos, frequentado com regularidade.

Ao sair do bar, Cabral e Glória seguem para casa. A cena inicia-se com uma imagem. Em *off*, Glorinha conta sua história:

Quarenta centímetro de altura, pesando 267 gramas. Pedra pintada. Essa estatueta tem pelo menos 2.800 anos. Foi encontrada em recentíssimas escavações em terrenos que pertenceram supostamente à Antiga Caldéia, misteriosa civilização mesopotâmica. Representa um casal, no dia de suas núpcias. Cabral sempre dizia: “é igualzinho a nós”.

A imagem do casal mesopotâmico torna-se recorrente no filme, acompanhando as idas e vindas de Cabral e Glorinha. Nas imagens que seguem, pode-se perceber, no primeiro quadro, a imagem, preenchendo a tela, enquanto Glorinha explica o seu significado. No segundo, a imagem aparece atrás de Cabral, quando ele discute com a mulher os termos da “folga” conjugal que está propondo. Na terceira cena, já no desfecho do filme, quando Glorinha decide ficar com Cabral, a imagem reaparece, estabelecendo a união, as núpcias do casal.



Três cenas, em diferentes momentos do filme Separações, nas quais a imagem do casal da antiga Caldéia aparece, ilustrando o próprio casamento de Cabral e Glorinha.

Na casa, ocorre uma longa cena (mais de 10 minutos), na qual diversos aspectos da relação do diretor de teatro e da atriz e assistente de direção são postos em discussão. Os diálogos desenvolvem-se nos espaços mais íntimos da dupla. Glorinha entra em casa passando mal e segue correndo para vomitar no banheiro, Cabral a monitora do lado de fora, junto à porta. Passam pela cozinha, bebem água, bebem uísque, Cabral checa seu e-mail, Glorinha coloca sua roupa de dormir, tudo isso enquanto, verboragicamente, discutem, debatem as razões de estarem juntos, de se amarem e de “precisarem” de um momento separados um do outro. Para Cabral, a “folga” está associada à liberdade emocional e, mesmo sem falar abertamente para a sua parceira, sexual. Para Glorinha, a luta é pela independência profissional de Cabral – já que sempre trabalham juntos, até porque, Cabral só entende o amor trabalhando junto com a mulher. Glória insiste em fazer a assistência de direção de Ricardinho, em sua *revista do século XX*.

Ao falar de Ricardo, Cabral afirma que ele ainda não é um diretor de teatro, mas um dia vai ser porque “ele tem um bom coração e quem tem bom coração tem tudo”. Cabral lembra também da separação de Ricardo e Glorinha. Acompanhamos, então, com narração em *off* de Glorinha e imagens de vídeos caseiros, o fim da relação com Ricardo e o início com Cabral. As imagens, que mostram os atores bem mais jovens, só são possíveis devido a proximidade que o diretor tem com seus atores, inclusive com sua mulher.

Ricardo era namorado de Glorinha antes de Cabral aparecer. Namoro sério. Dois anos. Ela, 19; ele, 21 e as famílias faziam gosto. Mas, como o amor tem desígnios indomáveis, um dia ela começou a ficar distante e cheia de mistérios. Ricardo custou a imaginar que ela tivesse outro, era difícil pra ele pensar que alguém pudesse traí-lo. Foi lindo o romance de Cabral e Glorinha, apesar da diferença de idade. Eles ficaram loucos um com o outro quando se conheceram. Em seus primeiros encontros bebiam uma garrafa inteira de uísque e iam até de manhã falando, falando antes de terem coragem de subir pro apartamento tal era a intensidade do encontro. Sempre se diziam: “não temos compromisso, nosso amor é hoje e pode acabar tudo amanhã”. E, depois, iam pra cama e trepavam gloriosamente até o sol raiar. E o sol, ele raia todos os dias. Ricardo sofreu um bocado, mas como ele tem bom coração, menos de um ano depois cedeu as insistências de Glorinha e se tornou o seu melhor amigo. Cabral ficou contentíssimo com a amizade. Ele sempre foi da opinião que amantes verdadeiros quando deixam de sê-lo têm de ao menos tornarem-se amigos. Senão o mundo fica cruel demais.



Filmagens caseiras dos atores são editadas para contar a história ficcional de Cabral e Glorinha

O pequeno trecho, que poderia ser entendido como um curta-metragem dentro do filme, traz uma linguagem poética, não apenas na narração da personagem, mas em suas imagens. O lírico, característica do cinema de intimidade, apresenta-se em uma beleza simples

e é percebido na associação dos elementos cinematográficos: imagens, música, narração e montagem. Apesar de o excerto expor uma narração da personagem, o que aproximaria a cena do gênero épico (com a utilização dos pronomes “ela/ele” e não “eu”), mais que de um poema lírico, é válido lembrar que se aposta, na presente pesquisa, na acepção adjetiva do termo, apontada por Rosenfeld (2010), a qual é definida por seus *aspectos estilísticos*. “Qualquer configuração mais nítida de personagens já implicaria certo traço descritivo ou narrativo e não corresponderia à pureza ideal do gênero e dos seus traços; pureza absoluta que nenhum poema real talvez jamais atinja” (ROSENFELD, 2010:23). O fragmento não é, assim, puramente pertencente ao gênero lírico. É importante destacar, porém, que, mesmo sendo narrado em terceira pessoa, a personagem fala de si. A narração expõe uma “extrema intensidade expressiva” (ROSENFELD, 2010: 22). Outro ponto de ressalva é que, apesar de utilizar-se, em sua narração, do pretérito, mais uma característica do gênero épico, emprega-se o pretérito imperfeito, que exprime ações no passado, mas com o sentido de prolongamento dos fatos ocorridos. A cena, ainda, revela um estado de alma dos personagens envolvidos, enuncia seus sentimentos, mais que simplesmente descreve o fim de um relacionamento e o começo de outro. Entendemos, nesse momento, as emoções de Glorinha, Ricardinho e Cabral. Soma-se a tudo isso o uso do ritmo e da musicalidade das palavras.

As cenas também revelam uma proximidade do que é filmado, com *close-ups* em cenas cotidianas, lembrando os ditos de Lindsay sobre o cinema de intimidade. As imagens revelam o “sublime no banal” (LOPES, 2007) – é a risada na cama que só se tem com o ser amado, a beleza ainda de menina de Glorinha/Priscila Rozembaum, o beijo na boca, o banho de mar. É importante ressaltar também a própria inserção do vídeo na vida cotidiana. É a partir da década de 1960, com o surgimento da câmera portátil, que o vídeo passa a ser usado na vida diária. Essa nova prática altera a produção jornalística, publicitária e, ainda, a vida privada. O vídeo passa a ser usado nas recordações de família e também no registro de fantasias sexuais. “O vídeo se ajustou com precisão ao clima de liberação sexual e de protesto político típico do final dos anos 1960 e inícios de 1970” (SANTAELLA, 2005: 52). Domingos Oliveira utiliza-se de seus vídeos pessoais para inventar, criar, mais uma de suas histórias.

Essa proximidade entre vida e obra em Domingos Oliveira é, às vezes, criticada, como se reinventar a vida em obra fosse uma arte menor. É interessante o ensinamento que Bachelard (1978) agrega ao tema. Para o filósofo francês, “a obra toma tal relevo acima da vida que a vida não a explica mais” (1978: 194). E acrescenta, ao falar do pintor Lapicque: “a

arte é, então, uma reduplicação da vida uma espécie de emulação nas surpresas que excitam nossa consciência e a livram do torpor” (1978: 194). Assim, não importa que Oliveira coloque sua mulher “na vida real” como sua mulher na produção cinematográfica, que se utilize de vídeos caseiros ou que sempre esteja acompanhado de seu seletto grupo de atores. A obra pronta vai além da vida, é ficção, cria sua própria *diegése*. “O artista não cria como vive, vive como cria” (LESCURE *apud* BACHELARD: 1978: 194).

Quando Cabral propõe a folga, Glorinha se exalta e fala que não acredita que o companheiro está sugerindo folga de novo. Ela contrapõe falando que ele é o primeiro que volta atrás, que morre de ciúmes dela. Fica claro que o casal já tentou o feito outras vezes, sempre tendo como proponente o homem. Cabral rebate explicando para a mulher que a relação deles é diferente das demais, exatamente por trabalharem sempre juntos, então, “asfixia”. Em um determinado momento, a mulher pergunta como é esse negócio de folga: “e fala a verdade, como é que eu vou formular: é para comer outras mulheres, é isso?”. Cabral nega, mas a negação não justifica ou convence: “folga é folga, faz parte da instituição do casamento”, afirma que o acordo é de saírem alguns dias por semana separados e completa: “inclusive, no dia seguinte, é proibido contar ao outro o que aconteceu na noite anterior. É regra da folga, senão não vale a folga e tem que marcar outra”.

O tema que perpassa a conversa é, na verdade, o da fidelidade. Cabral sente falta da força do desejo da novidade. “Uma ligação longa e constante torna o laço mais íntimo, mas tende a desintegrar a força do desejo que seria mais exógama, voltada para o desconhecido e para o novo” (MORIN, 2008: 25). Vale contrapor, ainda, as “meias palavras” de Cabral quando conversa com Glorinha ao diálogo com sua amiga Laura, na primeira cena, no bar, quando os outros colegas saem da mesa. A amiga pergunta: “Tá bom o casamento?”. Cabral, com uma sinceridade natural, responde: “casamento tá ótimo. Quer dizer, a Glorinha é ótima, casamento é uma merda”. A partir desse mote, os dois amigos começam a divagar sobre o próprio significado da palavra amor.

Cabral: O que é isso, o amor, que até hoje não entendi?

Laura: O amor é o efeito colateral do sexo, só isso.

Cabral: Amar, Laura, é querer o bem do outro... do outro. Se a Glorinha me ama ela quer o meu bem, se eu amo a Glorinha eu tenho de querer o bem dela. Os outros sentimentos tem vários outros nomes, nomes bonitos.

Laura: Tesão

Cabral: Tesão, sedução, paixão

Laura: Paixão, fascinação

Cabral: Alucinação

Laura: Alucinação

Cabral: Tudo terminado em “ão”, mas não é o amor. Amar é querer o bem do outro.

Laura: E quando o bem do outro é o teu mal?

Em um outro momento, Laura afirma: “O homem só é fiel patologicamente”. E Cabral concorda: “filosoficamente tá errado o homem ser fiel. Tem algo de imoral nisso, né?”. Para Cabral, é preciso viver a paixão mais uma vez: “a paixão é a única moeda cósmica que nós temos à nossa disposição. Eu quero viver a paixão pelo menos mais uma vez na minha vida. Viver o vórtice, o estímulo de uma paixão”. Quando é questionado sobre o possível arrependimento de se separar de Glorinha, Cabral utiliza seu ditado-guia – “mas é melhor se arrepender de ter feito do que não ter feito”.

Da discussão dos termos dos intervalos conjugais chegam também a questionarem a razão do que sentem um pelo outro. No quarto, deitados na cama, Glorinha pergunta: “E me ama por quê?”. Cabral responde: “Te amo porque... porque você é bonita, porque você é sofisticada, porque você adora o teatro, porque você não é agressiva a não ser comigo. E porque você trepa muito bem, porque você é muito gostosa”. A “poética do amor” vai sendo construída a partir de cada diálogo. Em conversas casuais, as personagens de *Separações* deixam escapar o que pensam sobre o amor, os relacionamentos, o sexo. É uma forma de conhecimento da intimidade contemporânea.

Amor em poesia

Da poética do amor ao amor em poesia. No filme de Domingos Oliveira o estado poético é posto em evidência. Com verbosidade as personagens discutem suas relações. Muitas vezes, o estado poético é expresso explicitamente em poemas. Quando Cabral já não está mais com Glorinha, e bastante arrependido, é por meio de declarações poéticas que o dramaturgo tenta voltar com a ex-mulher, que agora vive o “vórtice da paixão” com Diogo. É na poesia que Cabral “negocia” o seu amor. “O sentido do amor e da poesia é o sentido da qualidade suprema da vida. Amor e poesia, quando concebidos como fins e meios do viver dão plenitude de sentido ao ‘viver por viver’” (MORIN, 2008: 10). É assim que Cabral concebe sua existência. É o amor – por Glorinha e pelo teatro – o sentido de sua vida. Cabral traduz, então, esse amor em poesia, que se desdobra em suas ações, em seus diálogos e em seus escritos.

No primeiro poema entregue a Glorinha, narrado em *off* por Cabral, quando os dois, já separados, vão se encontrar, o dramaturgo, inclusive, expõe que o problema que havia entre eles era o de não expressar o seu amor em poemas.

Agora eu sei que te amo, de fato.
 Mais que minhas rimas oprimas,
 Ou outras que vieram depois.
 Posto que eu sou, porque sois,
 Além da lua, além dos sóis que vimos juntos,
 Ou quaisquer outros assuntos,
 Agora eu sei.
 Eu vos amo mais do que temo a morte.
Eu reconheço a fonte dos nossos problemas:
É que, antes e cedo,
Eu fiquei com medo de te escrever
Poemas.

A poesia faz cooperar duas funções do psiquismo humano – a função do real e a função do irreal. A poesia do cotidiano vai além, pois parte de temas banais para alcançar a imaginação poética. “Com a poesia, a imaginação se coloca no lugar onde a função do irreal vem seduzir ou inquietar – sempre despertando – o ser adormecido em seus automatismo” (BACHELARD, 1978: 195).

O homem não é apenas razão, mas é, também, loucura e desmesura. Somos, assim, *homo-sapiens-demens*, como defende Morin (2008). Cabral, após o estágio de negociação passa ao de revolta. A sua poética, agora, é movida pela desilusão, pelo ódio. “A loucura humana é fonte de ódio, crueldade, barbárie, cegueira. Mas sem as desordens da afetividade e as irrupções do imaginário, e sem a loucura do impossível, não haveria *élan*, criação, invenção, amor, poesia” (MORIN, 2008: 7).

Após mais um encontro, em mais uma tentativa de negociação, Cabral propõe trabalhar junto com Glorinha: fazer uma peça unidos novamente. Para Cabral, é preciso “transformar todo esse sofrimento em uma obra-prima”. Ela nega, afirma que tem que viver a sua experiência longe dele até o fim. Os dois, entre conversas e discussões, acabam se beijando e fazendo sexo. Após a transa, Cabral pergunta diretamente se é o Diogo a pessoa com quem Glorinha está se relacionando. Ela confirma. O amor, tão facilmente, transforma-se em ódio. Cabral admite que o relacionamento com Glorinha acabou e expõe, mais uma vez em *off*, outro poema, agora um que relata a sua dor.

Por mais sóis que amanheçam
 Por mais amores que nasçam
 Por mais compreensão que se tenha
 Saiba, princesa minha, que você me matou
 Por mais sorrisos que tenha a festa
 Por mais anjos que entoem um renovado hino
 Por mais crianças que nasçam com teu rosto divino
 Saiba, princesa minha, que você me matou
 Por mais doce que seja esse teu namorado

Maior o esquecimento
 Por mais que alguém grite no meio da rua que a guerra acabou
 Saiba, princesa minha, que você me matou.

Para fugir da constante dúvida entre seus dois amores, Glória viaja com Ricardo para Paris. Um mês longe de todo aquele turbilhão de emoções. A personagem voltaria no dia de seu aniversário, construindo uma narrativa cíclica, pois o filme começa nas vésperas da comemoração do aniversário de Glorinha. Cabral, como Glorinha havia pedido, volta a ser feliz – está trabalhando bastante, passa muito de seu tempo com sua filha e até curou a dor de amor com um outro relacionamento, com a jovem Maribel. Cabral, próximo a volta de sua ex-mulher, visita a sua amiga Laura, recém-casada com um velho psicanalista. No encontro, Laura indaga o que Cabral dirá a Glorinha. E ele responde: “dizer, eu não vou dizer coisa nenhuma. Vou fazer umas perguntas”. As perguntas estão escritas em um papel e são, na verdade, uma poesia da intimidade, que arrisca ao expor lado a lado declaração de amor, desejo e banalidades.

Vamos ter um filho?
 Vamos escolher o nome dele?
 Deixa eu te alegrar quando você estiver triste?
 Te ninar quando você estiver cansada?
 Vamos foder o dia inteiro?
 Deixa eu te fazer uma massagem com creme?
 Vamos aprender a tocar piano juntos?
 Vamos foder o dia inteiro?
 Deixa eu ajoelhar, Glorinha, e beijar tua mão?
 Vamos ser tão felizes que fiquemos calmos?
 Tão calmos que fiquemos fortes?
 Tão fortes que possamos ajudar todos os amigos que precisarem?
 Vamos foder o dia inteiro?
 Vamos aceitar tudo o que o outro é?
 Defender tudo o que o outro é?
 Amar tudo o que o outro é?
 Vamos foder o dia inteiro?

Após a leitura das perguntas-poema, Laura fala: “Cabral, você é demais. No amor você tem por overdose. Sikamove não me diz nem ‘eu te amo’”. Essa exposição do estado de alma de Cabral – quando fala de amor ou de dor – aponta ao lírico presente nos filmes íntimos. O que importa no cinema de intimidade é a expressão da subjetividade, que é posta em primeiro plano. “O conteúdo da poesia lírica é (...) a maneira como a alma, com seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo” (HEGEL *apud* MOISÉS, 2004: 261).

Domingos Oliveira é um cineasta da intimidade. A segue e a defende, estética e tematicamente, em toda a sua trajetória. É um pensador da intimidade, um dramaturgo que aposta em um cinema “barato e em alto-astral” e que fala do que vive e ama. O que pode tornar-se precário tecnicamente é compensado na profundidade dos diálogos, que bem definem os relacionamentos contemporâneos. *Separações* (2003), ao falar do cotidiano dos amantes do teatro, questiona – e arrisca respostas – sobre o amor contemporâneo. Amor boêmio que não tem medo de ser poético, que revela, com um lirismo exacerbado, emoções íntimas. Após o mergulho no primeiro filme que ilustra o que defendemos aqui como cinema de intimidade e que discute o amor romântico atual, partimos para o segundo olhar da intimidade, em um filme que fala de um outro amor – o fraternal, mesmo quando trata de um homem e uma mulher e de uma relação entre pai e filha.

3.3. Não por acaso (2007), de Philippe Barcinski

A cidade de São Paulo chega ao espectador de *Não por acaso* (2007), de Philippe Barcinski, em imagens poéticas, que transformam o movimento do trânsito em fluidos como a água e prédios em molduras de quadros; quadros que pintam o cinema de intimidade contemporâneo, no qual a casa torna-se uma busca, uma vontade de habitar ainda não completa. É a cidade que, muitas vezes, proporciona espaços de troca e de relações afetivas. A cidade apreendida pelos olhos e sentimentos das personagens.

As cidades, ao contrário dos povoados e pequenos municípios, são plásticas por natureza. Moldamo-las à nossa imagem: elas, por sua vez, nos moldam por meio da resistência que oferecem quando tentamos impor-lhes nossa própria forma pessoal. Nesse sentido, parece-me que viver numa cidade é uma arte, e precisamos do vocabulário da arte, do estilo, para descrever a relação peculiar entre homem e material que existe na contínua interação criativa da vida urbana (RABAN *apud* HARVEY, 2003: 17).

O engenheiro de trânsito Ênio (Leonardo Meideiros) monitora as ruas de São Paulo. Sua rotina profissional o torna um observador da cidade, intervindo quando necessário. Ênio

deve tentar prever possíveis problemas no trânsito e mitigá-los. Há, porém, acidentes, fenômenos que só podem ser tratados após o fato ocorrido. Em um determinado momento, Ênio afirma: “engraçado, né? A gente se esforça tanto pra prever as coisas e uma coisa acontece agora e a gente não sabe aonde vai dar”. O método desenvolvido em seu trabalho é levado para a sua vida, regrada por controle e contenção. Ênio vive o cotidiano imerso na repetição de suas atividades diárias. O trabalho do engenheiro é feito por meio da observação de imagens e gráficos. É assim que ele percebe São Paulo – a partir da mediação de computadores, vídeos, representações. Cria uma relação ao mesmo tempo maquinal e afetiva com a cidade. Em suas horas de trabalho, Ênio visita, virtualmente, um lugar específico: a livraria de sua ex-mulher.



Ênio é controlador de tráfego de São Paulo, passa seus dias de trabalho a observar a cidade, por meio de aparelhos, mantendo uma relação afetiva com a cidade por meio de imagens.

Pode-se observar, nas duas primeiras imagens, o semblante de Ênio, absorto em suas imagens. O terceiro quadro apresenta uma das câmeras de vídeo posicionadas na cidade. Na segunda fila, a **imagem 4** mostra os círculos formados pela xícara de café que Ênio bebe em sua mesa, sempre a posicionando no mesmo local, em uma ação diária constante. Os círculos podem ser compreendidos como uma imagem da vida do engenheiro – contida em um universo que lhe é conhecido, sem surpresas. Na **imagem 5**, o espectador tem a noção de quão cercado de imagens está o controlador, todas tendo que ser monitoradas. No último quadro, Ênio foca uma de suas câmeras de vídeo na livraria da ex-mulher, chegando o mais perto possível – virtualmente – com o zoom da máquina.

Em paralelo, conhecemos Pedro (Rodrigo Santoro), dono de uma marcenaria, que

fabrica mesas de sinuca, herança de seu pai. Assim como Ênio, Pedro também aprende a viver a partir de seu ofício. Ele, que também pratica e ensina sinuca, ensaia possíveis jogadas, tentando prevê o imprevisível – a tacada do outro jogador. Como a namorada Tereza (Branca Messina) fala para ele, em um momento de raiva, com desdém em relação à atitude do companheiro: “pra que treinar uma série inteira se não sabe o que o outro vai jogar?”. Ele também gosta de ter controle sobre sua vida, por isso a segue do jeito que a conhece, sem riscos, sem mudanças. Para que Pedro não desvie do seu conhecido caminho, é Teresa que vai morar em sua casa; mesmo tendo que deixar um apartamento de 300m² (e uma mãe não muito satisfeita) para um “quarto-e-sala”.



Teresa (Branca Messina) muda-se para a casa do namorado, Pedro (Rodrigo Santoro). Eles brigam porque não há espaço para os livros de Teresa. Ela vai para sua aula na faculdade. Quando Teresa volta para casa, Pedro tinha construído em sua marcenaria uma estante para os livros da namorada. A cena inicia-se quando ela entra no quarto e vê a estante pronta com os livros arrumados. No centro da tela, vê-se a reação de Teresa em *close-up*.



O espectador percebe porque o espanto de Teresa. A visão do espectador em relação à cena é a de Pedro – como veremos na imagem seguinte. A câmera posiciona-se atrás de Teresa.



O rosto de Teresa é mostrado mais uma vez em *close-up*, feição que expressa o seu sentimento, a sua felicidade, e ao fundo, um pouco desfocado, Pedro entra no quarto. Teresa emociona-se pelo gesto de Pedro ao tentar adaptá-la da melhor forma em sua casa.



Ele entra em foco e, ao aproximar-se de Teresa, é também posto em *close* na tela, com os dois agora no centro da cena. Teresa, emocionada, fala: “Deu certinho”. Pedro responde: “Certinho”.



A estante torna-se, agora, apenas cenário para o beijo dos dois. A trilha sonora ajuda a construção do mundo de Pedro. Quando os dois se beijam, sobe o áudio com um samba.

Duas histórias, dois homens que tentam controlar suas vidas, evitando emoções desconhecidas, esquivando-se do acaso. Concordamos com o diretor, Philippe Barcinski, quando diz, no *making of* da produção⁴⁷: “pra mim, a questão central do filme, é a dificuldade de dois homens de lidar com suas emoções a partir da perspectiva de uma mente muito racional”. Mas o acaso acontece, fugindo aos planos de Ênio e de Pedro. Em um acidente de carro, morrem a ex-mulher de Ênio, que havia revelado há pouco tempo que sua filha queria o conhecer; e a namorada de Pedro, logo depois da mudança de Teresa para sua casa e do início de uma vida juntos.

Morte e amor, dois “personagens” que condensam a maior parte do som e da fúria da vida (BAUMAN, 2004). Em *Não por acaso* é a imprevisibilidade e a força desses dois acontecimentos que movem a narrativa. “Chegado o momento, o amor e a morte atacarão – mas não se tem a mínima ideia de quando isso acontecerá. Quando acontecer, vai te pegar desprevenido” (BAUMAN, 2004: 17). Com a morte de Mônica, a ex-mulher de Ênio, surge na vida do controlador (profissão-metáfora de sua existência) a filha Bia (Rita Batata) e com ela novos sentimentos que já não se pode controlar. Pedro perde a namorada, após ter adaptado sua vida para recebê-la em sua casa. Para Pedro, então, a saída é encontrar a peça para completar o seu quebra-cabeça. A mãe de Teresa entra em contato com Pedro para que ele resolva alguns problemas no apartamento que era da filha, mas que ela tinha alugado,

⁴⁷ *Making of* está presente nos extras do DVD.

quando foi morar com o namorado. Agora, a nova moradora é a bem-sucedida executiva Lúcia (Letícia Sabatella), que entrará na vida de Pedro, mesmo com história tão diversa da sua. Duas novas relações são formadas e é do confronto e do estranhamento desses pares – Ênio-Bia e Pedro-Lúcia – que a narrativa do filme é desenvolvida, numa busca por um afeto que cure perdas.

Para melhor abordar as questões concernentes ao cinema de intimidade, tratar-se-á separadamente as narrativas de Ênio e Bia e a de Lúcia e Pedro. É importante a ressalva: a montagem em *Não por acaso* é um importante elemento para a construção do paralelo entre as duas histórias. É por meio da montagem que entendemos o que une dois homens tão diferentes como Pedro e Ênio. É com a montagem que se tem a noção do “enquanto isso”. Com a edição, o cinema pode contar diversas histórias que estariam acontecendo ao mesmo tempo (BERNARDET, 1996: 33). Os primeiros cineastas não faziam justaposições com cortes bruscos. Nos primórdios do cinema, a linguagem cinematográfica é passada ao público de forma didática. Os espectadores vão gradualmente habituando-se à sua gramática. O cineasta Serguei Eisenstein enfatiza que a montagem não é utilizada pelo simples fato de que o rolo de filme não é infinito, sendo as cenas coladas ocasionalmente. Para ele, a justaposição de dois planos não resulta na simples soma de um mais o outro, mas no produto, carregando um significado diferente, como já vimos anteriormente.

A imagem desejada não é fixa ou já pronta, mas surge – nasce. A imagem concebida por autor, diretor e ator é concretizada por eles através dos elementos de representação independentes, e é reunida – de novo e finalmente – na percepção do espectador. Este é, na realidade, o objetivo final do esforço criativo de todo artista (EISENSTEIN, 2002: 28).

Ênio e Bia

A adolescente Bia, após perder a mãe, com uma estranha naturalidade, procura o pai biológico, que até então não conhecia. Bate à porta do pai e apresenta-se: “Ênio? Sou Bia!”. Era só o que precisava ser dito para que o engenheiro compreendesse quem era a menina. A resposta de Ênio é um simples: “Ah, a Bia”. A menina entra, pela primeira vez, na bagunçada casa do pai. A casa de Ênio, diferente da forma metódica que pensa, é desorganizada e até um pouco caótica. Ele oferece café à filha, mas não consegue achar o pó para fazê-lo, há livros empilhados no chão. Ênio, na verdade, está procurando um novo apartamento para morar. Faz

lista dos que o interessam, liga para os responsáveis, mas não vai a nenhum. Tenta resolver, mais esse problema de sua vida, com controle e método. Na sala da casa, conversam, em poucas palavras. Bia toca em questões essenciais ao relacionamento dos dois, Ênio responde sempre de forma contida. Entre silêncios, ela fala: “Eu continuo morando com o Jaime”. Jaime é o marido de sua mãe, com quem Bia mora, tendo acreditado por anos que ele era o seu pai. Mais silêncios.



O desconforto de pai e filha é reforçado pela desordem do apartamento de Ênio e, ainda, pela exposição da oposição entre interioridade e exterioridade com a presença da larga janela de vidro

Ênio e Bia sentam-se de frente um para o outro, mas em uma distância que não gera mais desconforto aos recém-conhecidos familiares. As largas janelas de vidro apontam ao mundo externo, evidenciando a dualidade interior-exterior. A desorganização da habitação atual indica o “estado de alma” de Ênio, perdido, sofrendo por uma mulher que não era a sua. Para Bachelard (1978), a casa é um instrumento de análise para a alma humana. No caso de Ênio, é a imagem de sua solidão, é a representação de sua alma ferida. Sandra Fischer (2009) analisa o filme *Não por acaso* – pelo olhar do “cinema de cotidianos” – e faz um destaque à questão da recorrente desconstrução das moradias apresentadas na narrativa. Fischer aponta os processos de transição e mudanças presentes nos espaços domésticos: “residências sendo desocupadas ou prestes a serem reocupadas, casas e apartamentos vazios ou bagunçados por objetos e pertences fora de lugar, peças de mobília e armários deixados para trás, janelas envidraçadas descortinando espaços de céu azul” (FISCHER, 2009: 52).

O pai, após a conversa desconcertante em sua casa, oferece deixar a filha na livraria, aquela que ele visitava virtualmente. No carro, pelas ruas de São Paulo que o engenheiro conhece tão bem, mais silêncios e, em olhadas discretas, Bia tenta conhecer e entender o pai. Ao sair do carro, Bia, com o seu tom desinibido, combina de “fazer alguma coisa” com o pai no dia seguinte. Ênio hesita,

mas não nega. Encontram-se e resolvem andar a pé pela cidade. Bia tenta entender melhor o trabalho de Ênio e continua falando de seus sentimentos para o pai. Ênio mostra o seu primeiro local de trabalho. De cima do prédio, mais uma vez com o enfoque visual na cidade, Bia desabafa: “eu achei que eu fosse te ver no enterro da mamãe”. Ele revida: “é que eu não sou muito bom de enterro”. Bia retruca: “e quem é?”. A menina começa a revelar a ausência que sente, não só da mãe, mas do pai que não se fez presente em sua vida.

Os encontros de pai e filha ficam mais frequentes e as conversas fluem melhor. Bia compra uma camisa colorida e Ênio a veste para agradar a filha. No trabalho, quando a menina vai visitá-lo, é a primeira vez que Ênio a apresenta como filha, para o espanto dos colegas. Bia passa a ajudar Ênio a procurar o seu novo apartamento e, no processo, percebe-se que a menina deseja morar com o pai. É pela possibilidade de compartilhar a casa que Bia sentir-se-ia filha. Ela busca a integridade perdida. “Com a imagem da casa, temos um verdadeiro princípio de integração psicológica” (BACHELARD, 1978: 196). Eles visitam uma casa – de três quartos – Ênio não poupa palavras para a corretora e afirma que precisa de um lugar pequeno, que mora sozinho, que não necessita de muito espaço. O sonho de Bia é rompido. Ela afasta-se. Ênio a encontra, senta-se a seu lado e pergunta: “Por que que você tá chorando?”. Bia, com olhos molhados d’água, contraindo a boca de tanto sofrimento, responde: “não sei, porque me deu uma tristeza, de repente, assim...”. Ênio sabe. Com suas emoções controladas, ele diz: “Bia, não tem como a gente morar junto”. Mesmo nunca tendo morado com Ênio, Bia anseia pela “casa natal” inexistente. “Quando se sonha com a casa natal, na profundidade extrema do devaneio, participa-se desse calor primeiro, dessa matéria bem temperada do paraíso material. É nesse ambiente que se vivem os seres protetores” (BACHELARD, 1978: 202).



Sequência em que pai e filha conversam e Ênio afirma que Bia não pode morar com ele

Bia, ao ver que seu anseio de reconstrução familiar, ilustrado pela possibilidade de morar na mesma casa que o pai, é destruído, confirma que irá fazer intercâmbio em outro país, por meio de um convênio com o colégio. Ênio, no primeiro momento, não fala nada, mas, no trabalho, ao ver, por seus monitores, Jaime dirigindo Bia ao aeroporto, pela primeira vez, muda de plano e aposta no impulso, na emoção. Deixa a desmesura (*demens*) vencer a razão (*sapiens*). Controla – ou descontrola – o trânsito da cidade para que Bia não consiga seguir, ir embora. Provoca, ou melhor, aceita o caos, e cria um engarrafamento. Consegue o seu objetivo e corre entre os carros para alcançar a filha.

Bia não viaja e, mesmo sem o compartilhamento da *casa paterna*, encontra – se não proteção – pelo menos, amizade na relação com Ênio. Este, por sua vez, já não pode mais seguir a sua restrita rotina trabalho-casa. Há, agora, os encontros com a filha.

Pedro e Lúcia

Com a morte da namorada, Pedro vive o seu pesar. Ele permanece com todos os objetos de Teresa. Não tira nada de lugar. Busca lembranças, como as fotos que revela da câmera da namorada. A pedidos de Dona Iolanda (Cássia Kiss), mãe de Teresa, Pedro compromete-se a resolver certos problemas com a nova locatária. O rapaz passa a acompanhar algumas reformas na casa de Lúcia. Há uma infiltração no quarto da nova moradora, logo, é preciso que a executiva deixe a sua casa por uns dois dias. Lúcia vai para

um hotel. Mais uma vez, de forma diferente, há a presença da casa em desconstrução, o ambiente físico enunciando as rachaduras no íntimo dos personagens.

Lúcia é a imagem da mulher de sucesso. Ela é uma operadora de futuros, uma *trader*. Em um desses encontros com Pedro, eles saem para um café. Ao explicar o seu trabalho, Pedro pergunta: “você gosta do que você faz?”. Lúcia questiona: “por que você tá perguntando isso?”. Pedro responde com outra pergunta: “você tem duas horas?”. Lúcia diz que tem uma reunião. Enquanto isso, Pedro pega as fotos reveladas de Teresa. Depois de problemas no trabalho, Lúcia liga para Pedro e os dois encontram-se. Ele quer levá-la a um lugar, mas não diz aonde é. Ela se deixa ir, algo que Pedro não faria. Eles vão ao topo de uma montanha, lugar com vista para a cidade – que parece mais um mar de prédios. Lúcia fica encantada com o local, emociona-se. Pedro prepara a máquina fotográfica no automático e tira uma foto dos dois. O “casal” passa na casa/marcenaria de Pedro e, juntos, vão a um campeonato de sinuca. Pedro visualiza seus treinos, suas jogadas, mas desiste de concorrer e vai embora com Lúcia. Voltam à casa de Pedro. Beijam-se, transam. Na manhã seguinte, Pedro acorda e começa a recitar a receita de omelete da ex-namorada Teresa, usando as mesmas palavras, repetindo as mesmas ações. Lúcia insiste que não quer comer nada, que quer só um café. Pedro não reage aos pedidos de Lúcia, continua no seu automático, fazendo o que sabe, o que aprendeu com Teresa. Lúcia começa a olhar a casa de Pedro, percebe todos pertences de Teresa ainda na casa – os livros na estante, as roupas penduradas no armário, as fotos dos dois no campeonato de sinuca e, por fim, a foto de Teresa e Pedro no mesmo local e posição da que Lúcia havia tirado no dia anterior com o rapaz. Lúcia assusta-se e vai embora. Pedro, assim como Ênio, precisa sair de sua zona de conforto, precisa deixar o seu universo conhecido. O de Pedro, no caso, é sua a relação com Teresa. É preciso criar novas histórias, novas formas de viver, novos cotidianos, que respeitem a vida íntima de cada um. Na cotidianidade de Lúcia, de manhã, é o café que a satisfaz. É esse pequeno gesto que sai do roteiro “treinado” por Pedro que o faz perceber que não se pode simplesmente repetir ações e emoções. É preciso viver o novo. Lembramos da frase de Teresa para Pedro: “pra que treinar uma série inteira se não sabe o que o outro vai jogar?”. Nas relações também não há espaço para jogadas ensaiadas, já que não se sabe a reação do companheiro. Pedro compreende. Corre até o apartamento de Lúcia e prepara, no chão, em frente a sua porta, a mesa de café da manhã que ela queria – apenas a garrafa com café e uma xícara.

A imagem da casa em *Não por acaso* torna-se a busca pelo equilíbrio e completude, são moradas que se apresentam em transformação. Há ainda a presença constata do espaço

externo, seja nas ruas da cidade que preenchem o filme com suas vias e carros ou mesmo na apresentação do mundo externo a partir do interno por meio de janelas de vidros. O filme quebra, de certa forma, com a imagem da casa como espaço de proteção, descanso ou atração. Há repulsa e desorganização no habitar, mas com a mesma força há o anseio pelo equilíbrio, pela construção, adaptação e compartilhamento do lar. “No presente fílmico insinua-se, inicialmente, e depois ganha força, a procura incerta e tumultuada por espaços de domesticidade e agrupamentos familiares outros – que se esboçam como perspectiva, projeto, possibilidade” (FISCHER, 2009: 53-4).



A cidade emoldurada



Casas em desconstrução



Janelas como símbolos da relação interior/externo

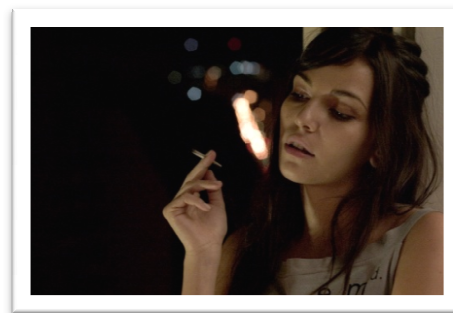
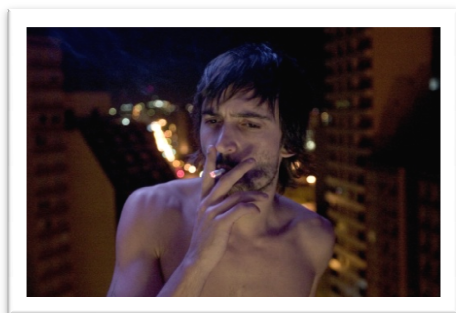
Além da questão da possibilidade do habitar, destacamos, aqui, as relações postas em um convívio inesperado – na vida de dois homens que prezam a previsibilidade. Entre as duplas Ênio-Bia e Pedro-Lúcia, apesar de vínculos diferentes, destacamos a necessidade de

adaptação e cura. No filme, é preciso que Ênio e Pedro abandonem o cotidiano que conhecem para que consigam de fato alcançar as novas relações formadas. Assim, *Não por acaso* põe em questão que para viver a intimidade é, por vezes, preciso abandonar a repetição e aceitar o acaso.

Assim como em *Não por acaso* (2007), no filme *Cão sem dono* (2007) a casa pode tanto representar solidão e desordem como uma busca por equilíbrio e proteção. Neste último caso, a casa dos pais pode ser a solução, sendo preciso, às vezes, buscar a morada inicial para que se pense em calma interior.

3.4. *Cão sem dono* (2007), de Beto Brant

Em Porto Alegre, um jovem casal se encontra, não sabemos como. O conhecemos, logo na primeira cena do filme, em uma cena de sexo, contato inicial de tantos relacionamentos contemporâneos. Talvez os dois jovens tenham se deparado em um barzinho, na verdade, não importa. Na manhã seguinte, conversas de frases curtas e desinteressadas. Os dois não parecem ter nada em comum. A mulher, Marcela, tenta insistir em um contato. Ciro afirma que não tem telefone. “É como é que tu se comunica com as pessoas?”, pergunta Marcela. “Vou até o orelhão e ligo”, responde Ciro, com sua voz arrastada e econômico com as palavras. Ciro parece se relacionar pouco com o mundo fora de sua casa, de seu quarto, a não ser em visitas periódicas a casa dos pais ou em buscas frustradas por emprego. Marcela, após tentativas vãs de aprofundar a conversa com o parceiro da noite anterior, vai embora, deixa o seu celular, caso ele queira ligar, e os dois se despedem com um “falô”. A partir daquela primeira noite, e com muitas outras transas, os dois passam a se relacionar.



Ciro é interpretado pelo já experiente ator Júlio Andrade, que iniciou a carreira na cena gaúcha, no teatro e no cinema. A personagem Marcela é vivida pela, então, estreante Tainá Müller, que recebeu o prêmio de Melhor Atriz no Cine PE e no Festival de Cuiabá (2007)

A narrativa de *Cão sem dono* (2007) desenrola-se a partir destes dois jovens, que encaram a vida de formas diferentes e nos faz lembrar que o relacionamento pode acontecer em situações improváveis. *Ciro* é recém-formado em literatura, com habilitação em tradução de Russo. Algo que por si só já o torna diferente, estranho. O rapaz assume essa estranheza. Talvez por ter vivido tão imerso em leituras, esqueceu como se abrir a uma vida social. O amigo que o acompanha é o cão. *Cão sem dono*, já que *Ciro* é apenas um “amigo” do animal. Para Zygmunt Bauman (1998), os estranhos são aqueles que não se encaixam em pelo menos um dos mapas cognitivo, moral ou estético do mundo, tornam, pela sua simples presença, turvo o que é transparente, “poluem a alegria com a angústia” (BAUMAN, 1998: 27), impedem a satisfação de ser satisfatória. *Ciro*, com a sua profundidade intelectual e angústia em relação à existência, é um dos estranhos da sociedade contemporânea. “Todas as sociedades produzem estranhos. Mas cada espécie de sociedade produz sua própria espécie de estranhos e os produz de sua própria maneira, inimitável” (BAUMAN: 1998: 27).

Marcela, vinda de uma cidade do interior do Rio Grande do Sul para a Capital, Porto Alegre, encara a profissão de modelo como um viabilizador para suas aventuras e tão sonhadas viagens pelo mundo. *Ciro* viaja em seu quarto, deixando apenas a mente fluir, com a “ajuda” de leitura, música, bebida e maconha. *Marcela* quer sonhar. *Ciro* quer viver. Ela quer viajar fisicamente. Ele, mentalmente. De tão opostos, podem-se completar. Se *Ciro* representa o que é turvo, *Marcela* é a transparência.

Seu Elomar (Luiz Carlos V. Coelho), porteiro do prédio de *Ciro*, é um artista. O pintor torna-se a figura paterna na vida solitária e desregrada que *Ciro* leva em seu apartamento, assumindo o papel de conselheiro do rapaz. Um dia, *Ciro*, após uma noite de bebedeira, de ressaca, passa mal na portaria de seu prédio. Seu Elomar tenta ajudá-lo a se recuperar, o leva para a sua morada, nos fundos do prédio.



O mundo das pinturas de Seu Elomar, imagens que se tornam símbolos dos personagens em Cão sem dono. Ciro é o estranho e turvo, Marcela é a luz e transparência.

Na **imagem 1**, Ciro passa mal no *hall* do prédio e Elomar o socorre. Na **imagem 2**, Ciro já está na casa do porteiro. No local, o rapaz depara-se com um pequeno quarto rodeado de pinturas realizadas em jornais. Ciro admira um quadro em particular (**imagem 3**). Em outro momento (**imagem 4**), Ciro volta para a casa de Elomar e pede para comprar o quadro que ele havia se interessado anteriormente. O pintor pergunta o porquê do gosto do rapaz por aquele quadro específico e Ciro afirma que é por sua “estranheza”. Elomar não aceita o dinheiro do rapaz e presenteia Ciro com o quadro (**imagem 5**). A pintura pode ser entendida como metáfora de Ciro e de sua estranheza em relação ao mundo. O quadro apresenta uma figura humana no centro, uma imagem sombria, construída com tons de verde escuro, os olhos são negros e a cabeça aponta para fora do quadro. O verde é uma cor “terrestre” (ROUSSEAU, 1980), assim como é Ciro, que não quer sonhar, nem viajar. A imagem retorna em outro momento do filme: Lárcio, o motoboy que atropela Marcela e a deixa com a perna imobilizada, aparece na casa de Ciro para convidá-los para um jantar em sua casa, como um pedido de desculpa. É interessante que, mais uma vez, percebemos a diferença de visão de mundo entre Ciro e Marcela. Enquanto ele tenta evitar o encontro, Marcela aceita sem pestanejar o convite de Lárcio. O motoboy percebe o quadro na sala de Ciro. Observa-o. “Cara, é muito louco esse quadro. É um negócio meio surrealista”, comenta Lárcio, “viajando” no quadro de Elomar (**imagem 6**).

A relação entre a personagem Marcela e a “transparência”, no meio da vida turva de Ciro, é também representada por Seu Elomar, que se torna um espectador daquele novo

relacionamento de Ciro. Um dia o porteiro o chama novamente em sua casa. Quando Ciro aparece, Elomar mostra um quadro que fez para Marcela. O pintor explica: “Tá meio descabelado, aí, meio... Parece meio desorganizado, né?”. Ciro concorda: “É, mas tem a ver com ela”. Neste momento, Elomar contrapõe: “Não... Mas quando ela aparece no finzinho as coisas já estão ficando melhores. Olha ela lá”. Ciro entende, então, que a figura feminina em branco pintada no canto inferior esquerdo do quadro representa Marcela: “Ali é ela no cantinho?”. O porteiro responde: “É. Fica mais transparente, mais claro. Marcela é uma luz”.



Elomar e Ciro contemplam e discutem sobre o quadro de Marcela.



Quando Marcela volta à casa de Ciro, após uma conversa na sala, ele mostra o quadro de seu Elomar. Ciro o colocou na parede do seu quarto. Ao espectador é o rosto da personagem que se transforma em pintura: “pintura-em-movimento”. Em *close-up* olhamos Marcela que, por sua vez, contempla a representação pictográfica de sua imagem.



Em um *raccord* de olhar⁴⁸, o espectador, agora, pode também observar o quadro de Marcela – a partir de seu ponto de vista. Com o quadro no centro da cena, pode-se perceber a figura feminina, no canto inferior direito da imagem, pintada em branco. Como colocado por Elomar, Marcela é a luz que aparece na vida confusa e sombria de Ciro.

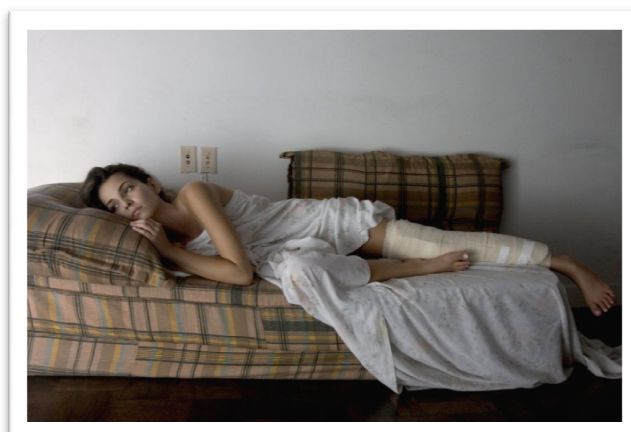
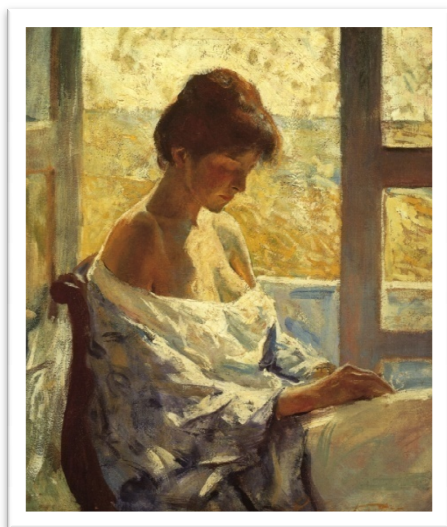
⁴⁸ O *raccord de olhar* “consiste, sempre do ponto de vista do espectador, em pensar que o plano B mostra o que vê um personagem apresentado no plano A” (JULLIER e MARIE, 2009: 47).



Marcela e Ciro, da varanda, admiram o quadro, sem falar nada.

No filme de Brant e Ciasca, a relação apontada por Lindsay entre cinema de intimidade e a pintura vai além da representação em cena das personagens. Há o pintor que ronda os protagonistas, que os acompanha, os compreende e os interpreta. Na verdade, Seu Elomar acaba por traduzir em tela – ou melhor, em jornais, já que esse é o “meio” utilizado pelo artista – Ciro e Marcela.

A pintura-em-movimento pode, ainda, ser repensada com outro olhar, na relação entre duas imagens: no quadro *By the Window*, de Hawthorne, pintor destacado por Lindsay, e em uma imagem de *Cão sem dono*, com Tainá Müller, a Marcela. As imagens dialogam: as duas mulheres, em suas vestimentas brancas, vivenciam um momento de introspecção ou melancolia, revelado pelo posicionamento da cabeça e do olhar, pelo isolamento de cada uma no quadro. No primeiro, porém, ainda há a presença da janela, que expõe a oposição entre o interno e o externo, “uma vez que também é preciso dar um destino de exterior ao ser interior” (BACHELARD, 1978: 204). A janela é uma imagem que nos chama para fora de nós mesmos. No “quadro” de Marcela não há o ponto de escape. A imobilidade física na qual se encontra a jovem no momento (com a perna enfaixada) reforça a imagem do fechamento no mundo interior vivenciado por Marcela. A iluminação também se assemelha, com uma luz que preenche as cenas da esquerda para a direita. O momento vivido pelas duas mulheres, no espaço da casa, é o do devaneio. “A casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz” (BACHELARD, 1978: 201). Nessa relação entre cinema e pintura, é interessante apontar ainda que a imagem de Marcela – apresentada em seguida – não está presente no filme. É uma imagem de divulgação, retirada do portal oficial do filme (<http://www.dramafilmes.com.br/caosemdono/>). A imagem vale-se, assim, por ela mesma, como quadro, mas podemos conhecer a vida da personagem da imagem estática ao assistirmos ao filme.



By the Window (1912), de Charles W. Hawthorne, e Marcela (Tainá Müller) em cena do filme *Cão sem dono* (2007), de Beto Brant e Renato Ciasca

Ciro mora sozinho em um apartamento com quase nenhuma mobília, no centro de Porto Alegre, cidade, na verdade, que quase não aparece e é pouco identificada na produção. “Esta escolha enfatiza que a história poderia transcorrer em qualquer grande cidade, pois seu foco é o cidadão contemporâneo” (ROCHA *et al.*, 2010: 10). O rapaz assume a solidão e a melancolia dos autores que lê. Procura trabalho na sua área de formação, mas, por não compensar financeiramente, acaba desistindo. Ciro vive com pouco dinheiro, este que, percebe-se, é dado pelo pai do rapaz. Em um primeiro momento, Marcela tenta ajudá-lo nas contas da casa. Por acreditar que isso seria uma permissão para que a namorada passasse a morar em sua casa, Ciro nega; mas, em um segundo momento, é levado a aceitar o dinheiro do aluguel por causa de dificuldades financeiras. Os pais de Ciro moram em uma casa, lugar que o jovem visita com frequência. As reuniões de família acontecem, em sua maioria, ao redor da mesa da cozinha. Como apontou Lindsay, o cinema de intimidade é construído com cenas internas, pela proximidade dada entre os espectadores e os dramas individuais dos personagens. *Cão sem dono* segue esses preceitos. “De 63 cenas listadas, 49 delas são internas e apenas 14 externas. Vinte e quatro acontecem no interior do apartamento de Ciro” (ROCHA *et al.*, 2010: 9).

No filme, “fragmentação” e “caos”, termos tão ligados à noção de pós-modernidade, estão presentes. Enquanto na modernidade, dentro do caos, buscavam-se elementos “eternos e

imutáveis”, lembrando o conceito baudelairiano⁴⁹, na sociedade pós-moderna o caótico, ou fragmentário, ou plural é tido como essência (HARVEY, 2003: 49). Ciro, principalmente, é um sujeito que perde o seu centro. As opções dos diretores do filme “aludem a toda uma geração ao evocar a experiência do jovem urbano perdido, dependente dos pais para seu sustento, com tendências depressivas e dificuldades de inserção no mercado de trabalho e na sociedade” (ROCHA *et al.*, 2010: 10). A pós-modernidade provoca no sujeito, que era tido como centrado, unificado, a “crise de identidade”. As identidades estão sendo descentradas, deslocadas ou fragmentadas. “Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo” (HALL, 2003: 9).

Ciro tem a alma doente. Marcela ao ficar, de fato, doente, com câncer, opta por afastar-se de Ciro. Vai cuidar de si sem o companheiro, mas com a sua família. Marcela passa o tempo tentando fazer com que Ciro aceite-a, aceite o relacionamento, doando-se ao rapaz. Porém, ao identificar o seu problema de saúde, afasta-se, sem vestígios, de Ciro. Ao vê-se novamente só, Ciro já não sabe mais conviver com a solidão. Marcela o tinha transformado. No desaparecimento de Marcela, Ciro perde-se ainda mais de si. Como expressa a canção “Altar Particular”, de Maria Gadú: “sei lá, a tua ausência me causou o caos / No breu de hoje eu sinto que / O tempo da cura tornou a tristeza normal”. Nas palavras dos diretores do filme: “conseguimos tirar do material um filme sobre um cara com a alma doente, que se redime quando alcança o estado de sentimento de amor por uma mulher” (BRANT e CIASCA, 2010)⁵⁰. Mas para alcançar essa redenção não basta a percepção do amor por Marcela, é preciso que Ciro também cuide de si, centre-se.

É significativo considerar que “historicamente o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o homem é conquistador (navega e aborda)” (BARTHES, 1994: 27). A ausência, que é a “prova do abandono” (BARTHES, 1994: 27) do ser amado, em *Cão sem dono* é a da mulher. Ela, aventureira e viajante, é quem abandona, quem vai embora; mesmo que por motivos de saúde. Ciro é quem espera, quem a procura, “esse homem que espera e sofre, está milagrosamente feminizado” (BARTHES, 1994: 28). Essa inversão, mais uma vez, mesmo que por motivos outros que não o simples abandono, é um indício da mudança do papel da

⁴⁹ Na arte moderna, “o transitório, o fugidio, o contingente; é uma metade da arte, sendo a outra o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE apud HARVEY, 2003: 21).

⁵⁰ Retirado do texto dos diretores no release do filme, divulgado na página oficial do filme *Cão sem dono*. http://www.dramafilmes.com.br/caosemdono/release_pdf/releasefinalcao.htm

mulher na contemporaneidade. É a *transformação da intimidade* apontada por Giddens (1993). Para o sociólogo, as mulheres, as “comuns” e as feministas, foram pioneiras nas alterações dos relacionamentos. Essas mudanças, iniciadas pelas mulheres, podem desencadear na construção do “relacionamento puro”, “um relacionamento de igualdade sexual e emocional, explosivo em suas conotações em relação às formas preexistentes do poder do sexo”. (GIDDENS, 1993: 10).

Apesar de Marcela, desde o início, doar-se mais a Ciro do que o inverso, a moça não é posta em posição inferior ao homem na hierarquia do relacionamento. Ela aparece na casa de Ciro quando deseja, e, pelo que se entende, está sempre indo e vindo de seus trabalhos como modelo. Ajuda no aluguel, mas afirma que não irá morar na casa do namorado. Como podemos observar no seguinte trecho do diálogo, no momento que Ciro questiona a ajuda financeira de Marcela. Ciro questiona: “você tá pensando em morar aqui?”. Marcela ri e responde: “eu sabia que tu ia dizer isso. Nossa. Apostei comigo mesma. Já pensei nisso, Ciro. Já pensei em morar aqui. Mas agora tá rolando uns lances, sei lá. Acho que as coisas vão mudar de direção”. Ciro interroga o que seria. Ela conta que é uma possibilidade de trabalho em Barcelona, Espanha. Marcela, mesmo entregando-se ao relacionamento, não abre mão de suas escolhas – em relação ao seu trabalho e ao tipo de envolvimento que deseja ter com Ciro.

Em relação ao sexo, o relacionamento dos dois também aponta para uma mudança na intimidade contemporânea. É por meio do sexo que os dois jovens vão se conhecendo e se envolvendo; mas com um distanciamento mantido por Ciro para outras questões íntimas e familiares. No sexo, porém, há a entrega. Essa relação pode ser remetida ao filme *9 Canções* (2004), de Michael Winterbottom. O filme britânico é explicitamente sexual. Fala e mostra sexo. Sexo entre dois jovens – uma americana, Lisa (Margot Stille), e um inglês, Matt (Kieran O’Brien). A questão é que, em *9 canções*, ao colocar o sexo em questão, para além do debate entre o “erótico” e o “pornográfico” (GERBASE, 2006), o que é discutida é a intimidade contemporânea. Cenas de sexo são intercaladas com shows de música, em sua maioria rock, e poucas cenas cotidianas. Na relação entre o inglês e a norte-americana, Matt parece sempre tentar uma intimidade maior com a namorada. Em um dos curtos diálogos ocorridos, na cama, Matt pergunta se um dia eles farão sexo sem camisinha. Ela responde um sólido “não”. O inglês ainda insiste dizendo que fez todos os testes e que está “limpo”, referência às doenças sexualmente transmissíveis. Então, Lisa fala: “mas eu prefiro assim”. Por mais que o sexo seja talvez o elemento mais importante na relação dos dois, Lisa impõe o limite da utilização do preservativo. Em relação a assuntos outros que não o sexual, é

interessante apontar que é Lisa quem vai à casa de Matt, sempre. Quando ela está voltando aos Estados Unidos – o filme se passa na Inglaterra, Matt afirma que é a primeira vez que a garota o convida para a sua casa. Mais um exemplo do distanciamento criado por Lisa é dado em outro curto diálogo do casal: Matt pergunta o que ela fará no dia seguinte, pois é o Dia de Ação de Graças. Ela afirma que já tem planos com os amigos americanos e acrescenta um “você não iria gostar”. A verdade, porém, é que Lisa não convida Matt para entrar na sua vida cotidiana, para fazer parte de suas relações pessoais.

Entre Ciro e Marcela, é ele quem resiste a outros aspectos da intimidade, que não o sexo. Este último, porém, também é recorrente em *Cão sem dono* – menos explícito, porém, do que em *9 Canções*. Para Beto Brant, “no meu cinema, as cenas de sexo sempre servem para revelar quem são os personagens. (...) O sexo revela tudo que precisamos saber sobre as pessoas, revela tudo” (BRANT, 2007). Pode-se dizer que é a partir do sexo que nasce a relação do casal no filme. Marcela entrega-se ao sexo sem pudor, seguindo a ideia de “relacionamento puro” apontada por Giddens (1993), um relacionamento de igualdade sexual e emocional, explosivo em suas conotações em relação às formas preexistentes do poder sexual. E Ciro, por sua vez, passa a querer também o amor de Marcela, a convivência banal com a modelo.

As mulheres querem sexo? Sim, pela primeira vez as mulheres coletivamente, e não como especialistas em uma *ars erotica*, são capazes de buscar o prazer sexual como um componente básico de suas vidas e de seus relacionamentos. Os homens querem amor? Certamente, apesar das aparências em contrário – talvez mais que a maioria das mulheres, embora de formas que ainda precisam ser investigadas. A posição dos homens no domínio público foi alcançada à custa de sua exclusão da transformação da intimidade (GIDDENS, 1993: 79).

A presença do sexo nos filmes de intimidade não é primordial, é válida, apenas, quando coloca em questão as relações contemporâneas, quando serve para problematizar a vida íntima das personagens. Carlos Gerbase (2006), saindo da oposição entre erótico e pornográfico nos filmes que contêm sexo em suas tramas, propõe a classificação entre: “conformados” e “libertários”.

É “conformado” todo filme que representa o sexo de acordo com as conhecidas estratégias do ideal ascético (sexo com prazer deve ser punido) e da desumanização das relações (sexo plástico, sem qualquer emoção). É “libertário” todo filme que representa o sexo com embriaguez, que respeita o caráter transcendente do erotismo, que consegue registrar os movimentos dos corpos na busca dos adornos estéticos

que permitem uma relação amorosa mais duradoura depois de esgotados os momentos de paixão febril e animal. É libertário o filme que consegue escapar do jugo mercadológico e propor ao espectador uma narrativa que contenha uma visão pessoal, subjetiva e apaixonada do cineasta pela história e pelos seus personagens (GERBASE, 2006: 45).

Nesta perspectiva, se aposta que o cinema de intimidade deva, ao abordar o sexo, seguir os ideais do cinema libertário, definido por Gerbase – o que é trabalhado em *Cão sem dono*.

Poesia

A relação entre cinema de intimidade e à poesia lírica é traduzida, aqui, pela expressão do “eu lírico” – um cinema no qual personagens confessam suas emoções. Assim como em *Separações*, há, ainda, a poesia em *stricto sensu*. É a transformação de emoções em versos. Quando Marcela e Ciro vão para a casa de Lârcio e Ana deparam-se com um casal que tem uma relação bem diferente da sua. Lârcio e Ana moram em uma casa e estão esperando o segundo filho. Lârcio coloca a sua família em primeiro lugar. Ele mostra fotos de suas viagens, conta o dia em que o filho foi concebido, expõe a sua relação com os seus entes queridos. Ciro percebe um poema em espanhol na parede e o lê:

*Soy Mujer
Y tu eres Hombre
Y lo repito:*

*Soy Mujer
Con mucho orgullo y gracia
Con mucho ritmo
Y has de ver
Que por ser mujer
Y tu Hombre*

*Te respeto y me respetas
Te siento y me sientes
Te miro y me miras*

*Atraves de tu piel
Atraves de tu ojos, tu boca y tu ser!*⁵¹

No poema, é ressaltada a identidade feminina. Os versos expõem o prazer de ser mulher, “com muito orgulho e graça”. O “eu lírico” feminino fala ao homem que ama e

⁵¹ Poema de Nadya Soto.

descreve a relação desejada, fundada no respeito e no contato emocional e sexual. Quem lê o poema é Ciro, mas este fala as palavras não ditas de Marcela.

Após mais uma cena de sexo, Marcela pede a Ciro que o rapaz faça uma poesia para ela. Ele fala: “Marcela, linda, gostosa, deliciosa”, ressaltando aspectos físicos da garota. Ela insiste: “Não, Ciro, lê dentro da minha alma”. Ele brinca: “A tua alma é linda, gostosa, deliciosa”, mas se permite começar a pensar em Marcela poeticamente: “tua pele, teu cheiro”, e cede aos pedidos da amante e improvisa sua poesia:

Da minha janela, vejo a Marcela
Iluminada pelo sol,
Pelas estrelas,
Pelo brilho rebatido no olho do meu cachorro vira-lata maloqueiro.

Mais uma vez, Marcela, agora em versos, aparece como uma figura iluminada na vida de Ciro. A imagem da “janela” reaparece, metáfora para a relação exterior/interior. A imagem da janela pode simbolizar “a receptividade e a abertura para as influências vindas de fora” (LEXIKON, 1990: 115). É assim que Marcela se porta na vida do seu companheiro. Ela traz uma nova forma de olhar o mundo – com viagens físicas, com sonhos, com o compartilhamento e coexistência na vida. O amigo churras, o cachorro, também aparece na sua declaração poética. Após a poesia declamada, Ciro afirma: “Tu já é uma poesia, não preciso falar. Tu é a própria poesia”. Marcela arrisca a sua versão poética de declaração de amor para o companheiro:

Ciro, meu bem, meu rei, meu tudo, meu nada, ao mesmo tempo. Adoro o jeito que tu me despreza. Adoro o jeito que tu diz “não”. Ao mesmo tempo, eu mesma penso, se esse “não” quer dizer “sim”, ou um “talvez”, ou um “quem sabe”. Na solidão desse teu quarto, tu guarda segredos jamais atingíveis.

Marcela invoca o jeito que Ciro a trata – desprezo –, mas transforma essa desconsideração em uma possibilidade: de um “sim”, “talvez” ou “quem sabe”. É como se ela compreendesse o lado sombrio de Ciro e visse nele, mesmo assim, uma brecha, uma abertura. No fim do poema, porém, Marcela reafirma que há espaços (segredos) que ela não conseguirá alcançar no namorado.

Casa natal

No abandono de Marcela, Ciro, que já vivia meio perdido, chega, como costuma se dizer, no “fundo do poço”. Neste momento, é resgatado pelos pais à sua casa natal. O jovem precisa de proteção e de cicatrização emocional. Ciro é levado para a sua “casa natal” e é nesse novo/velho habitat que tentará achar o seu centro. “Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção” (BACHELARD, 1978: 201). O filme, então, passa por representações do novo cotidiano de Ciro – prepara o antigo quarto, retirando as coisas que a mãe havia estocado no ambiente; faz a barba, transformando o seu exterior ao mesmo tempo em que vai curando o seu estado de alma; consegue um emprego em uma livraria, tornando o seu vício em sustentabilidade financeira; volta às suas leituras. Vive a sua vida *até o dia em que o cão morreu*. Ciro não precisa mais do seu “amigo”, recuperou suas forças internas. No fim, é quando Ciro recupera-se que Marcela volta à sua vida. Ela o telefona, para a casa de seus pais, o encontra. Marcela também está recuperada, fisicamente saudável. Ela pergunta: “a questão é que eu gostaria muito que tu fosse viajar comigo. Eu gostaria que tu fosse pra Barcelona comigo”.



Do caos à redenção de Ciro, com o resgate, pelos pais, à casa natal

Cão sem dono é intenso e leve ao mesmo tempo. Para desvendar a entrega em um relacionamento improvável, o filme não tem medo de apresentar questões tão íntimas dos personagens – o sexo, a doença, o vômito, o desespero e a recuperação. O filme toca na poesia

e na dor da vida, no desespero jovem na busca por achar a sua função social no mundo. Papel que inclui a revelação e a aceitação do amor. A presença da família de Ciro é constante, ao ponto de ser ela – pai e mãe – que o resgatam da sua loucura. O próximo filme que direcionamos nosso olhar é *Nome próprio* (2008). Um filme que apresenta um outro lado da vida contemporânea: a intimidade exposta. Além do caos e fragmentação do sujeito, presentes no filme *Cão sem dono*, em *Nome próprio*, o que fica ainda mais evidente é a exposição da intimidade na sociedade informacional na qual vivemos.

3.5. *Nome próprio* (2008), de Murilo Salles

Intimidade exposta, sem pudor e sem medo. Intimidade que faz surgir seguidores/espectadores virtuais. Camila Lopes (Leandra Leal), como uma retirante contemporânea, sai de Brasília para São Paulo. Vai com o namorado, Felipe (Juliano Cazarré), e com o objetivo de escrever o seu primeiro livro. Enquanto isso, Camila narra sua história em um blog, o *Camila Jam*, expondo o que pensa e o que sente.

O blog de Camila é um “diário íntimo” e pode ser inserido no estilo literário de “escritas do eu”. Para Denise Schittine (2004), o “escrito íntimo” foi relegado como gênero menor pela crítica literária por uma série de motivos: por ser descendente da autobiografia, que se colocava distante do poder de criação do romance; por poder ser realizado por qualquer um e não por poucos literatos – já que era preciso apenas escrever sobre suas sensações, angústias e questões pessoais. A escrita do diário na internet abre uma nova possibilidade: a leitura por um público amplo e desconhecido. “É um público novo, interessado em consumir a intimidade alheia e, de certa forma, em descobrir o quanto ela se aproxima da sua própria intimidade” (SCHITTINE, 2004: 14). A autora do livro “Blog: Comunicação e escrita íntima na internet” (2004) aponta, ainda, algumas questões que devem ser levadas em consideração na escrita de um blog pessoal: a memória, o segredo, a tensão entre público e privado e a relação com o romance e com o jornalismo. O blog pessoal é, assim, a escrita íntima exposta a um público desconhecido – pontos desenvolvidos pelo filme *Nome próprio*.

O filme de Murilo Salles, que se inspira em escritos de Clarah Averbuck, inicia-se

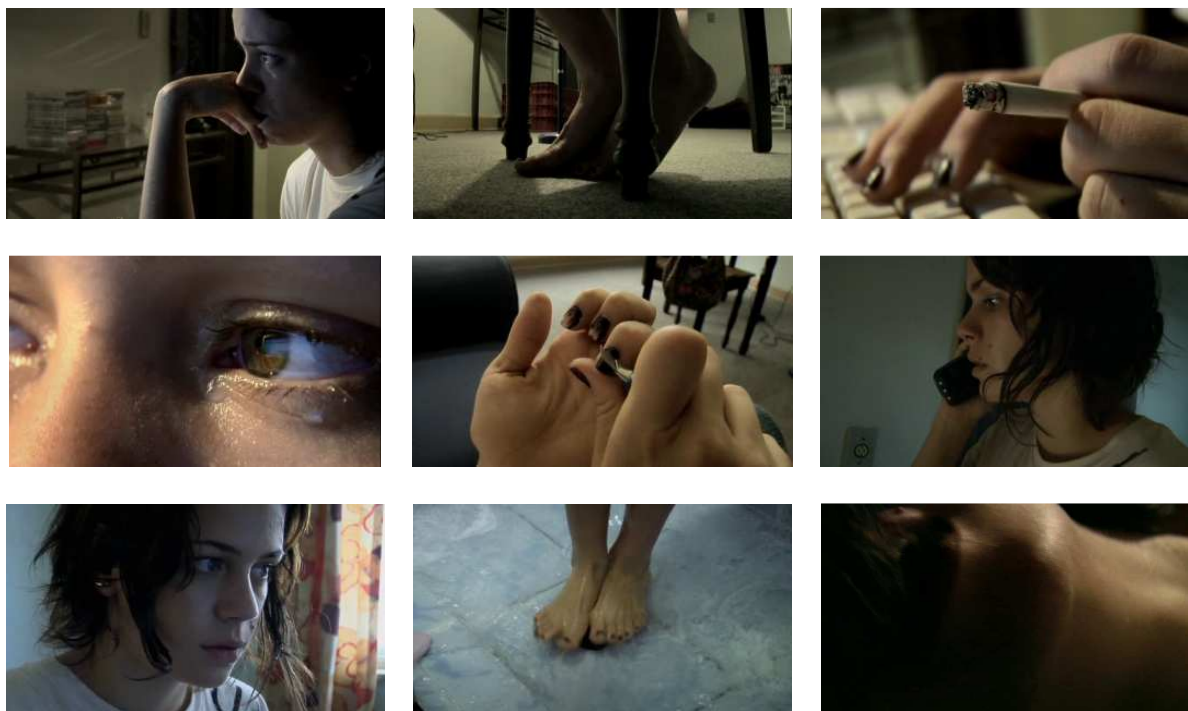
com Camila, mais uma vez – já que ela também “expulsou-se” de sua cidade natal – sendo “atirada ao mundo” (BACHELARD, 1978: 201) pelo namorado, que junta suas coisas em caixas e sacolas. Conhecemos Camila nua e gritando para não sair da sua própria casa, “posto na porta, fora do ser da casa, circunstância em que se acumulam a hostilidade dos homens e a hostilidade do universo” (BACHELARD, 1978: 202). “Você me ama!”. Repete Camila enquanto o namorado, aos gritos, a manda ir embora. Camila vive o presente, inconsequentemente. Traiu o namorado e foi encontrada por ele no ato da traição. Sexo, paixão e amor são vividos como elementos desconexos. Ela passará por outras atiradas ao mundo e se jogará ainda mais.

Camila encontrará abrigo, na casa de um amigo, Márcio (Munir Kanaan) e, depois dessa, em outras casas. A aspirante à escritora está desesperada com o fim do relacionamento com Felipe – escreve e-mails, escreve no seu blog, deixa recados com poemas lidos na secretária eletrônica do ex-namorado. A alimentação de Camila torna-se cervejas, cigarros e remédios. Márcio, sempre com atenção e cuidado com Camila, tenta ajudá-la.

O filme de Murilo Salles aproxima-se ao máximo das emoções de Camila e do seu processo criativo de escrita. As cenas, como preconizava Lindsay, privilegiam o espectador, que acompanha os sentimentos da personagem em primeiro plano, em *close-ups* frequentes. Além disso, *Nome próprio* utiliza uma câmera que se movimenta, é fluida, segue Camila, explora seu corpo. “O corpo humano mostrou-se, bem cedo, um dos objetos principais da representação cinematográfica” (AUMONT e MARIE, 2003). É interessante apontar que a aproximação de câmera é, primordialmente, física (*travelling-in*) e não apenas de *zoom*, que não é um movimento de câmera, mas uma variação da distância focal.

Essa diferença se exprime sob forma óptica (a perspectiva é diferente e a inserção do sujeito em seu ambiente também o é) e sob forma ética (não há o mesmo envolvimento nem a mesma relação com o voyeurismo, segundo o que se espia ou o que se vê a descoberto) (JULLIER e MARIE, 2009: 24).

Em *Nome próprio* opta-se pelo envolvimento do olhar do espectador com a protagonista. A relação voyeurística entre obra cinematográfica e a platéia é acentuada. O filme, de fato, aposta na relação privilegiada do espectador, apresentando enquadramentos detalhados de Camila. Entra-se em uma intimidade maior com a personagem. A proximidade do espectador com as emoções de Camila é física, já que suas ações e reações são expostas de forma ampliada. Observa-se a seguir *close-ups* de Camila – da cabeça aos pés, em diversos momentos do filme.



A câmera em Nome próprio explora o corpo de Camila e aproxima-se de suas emoções, em frequentes enquadramentos em detalhes

Este filme íntimo quer revelar a mente de uma garota que tem um único desejo verdadeiro e inflexível: escrever seu primeiro livro. Todo o resto da vida de Camila é maleável, como as casas em que mora ou os amores que passam por sua vida. *Nome próprio* escreve junto com Camila. Os escritos da blogueira vão, pela tela, ao espectador. Há uma convergência entre a poesia da personagem e a estética fílmica. Percebe-se, mais uma vez, a relação privilegiada entre espectador e personagem, já que se pode acompanhar o processo poético de Camila. Após o rompimento com Felipe, Camila, sofrendo com a não-comunicação do ex-amado, escreve:



A poesia de Camila converge no filme Nome próprio, não há separação entre palavras e imagens

Ao escrever, Camila não mede suas palavras. A exposição da intimidade traz conseqüências. Quando sai da casa de Felipe, logo aparece em outros blogs na internet perguntas sobre o que Camila “aprontou” com o ex-namorado. Ao ser questionada pela falta de disponibilidade de comentários em seu blog, Camila escreve:

Declaração. Meu blog não é um diário. Aqui escrevo. Escrevo porque preciso, melhor, vivo porque escrevo. Não quero saber de opiniões nem de julgamentos. Não devo nada a ninguém. Por isso, meu blog não tem comentários, menos ainda sobre minha vida. Isso aqui não é uma página interativa. Não gostou? Não lê.

O blog de Camila é, na verdade, um meio de exercitar a sua escrita. O que ela quer é começar e terminar o seu livro. *Nome próprio* narra a jornada da jovem em busca de seu objetivo. Ela, por vezes, abre um arquivo no computador, intitula “livro”, mas lá as páginas ficam brancas. Enquanto isso, vive. E quando Camila vive, páginas são escritas em seu meio virtual.

Amores infames

Para Edgar Morin (2008) o amor na civilização ocidental é, muitas vezes, dividido entre o amor vivido como mito (amor espiritual, amor sublime) e como desejo (amor carnal, amor infame). Camila vive o desejo tão intensamente que acaba por esquecer o amor sublime. Os parceiros sexuais de Camila são muitos. Já falamos sobre Felipe, o namorado que se muda com Camila para São Paulo. Nas conversas com Felipe, após a sua traição e expulsão da casa que dividia com o namorado, é interessante apontar a visão de Camila em relação ao sexo e ao amor, tratados de formas desconexas pela jovem. É válido observar o trecho que a blogueira escreve:

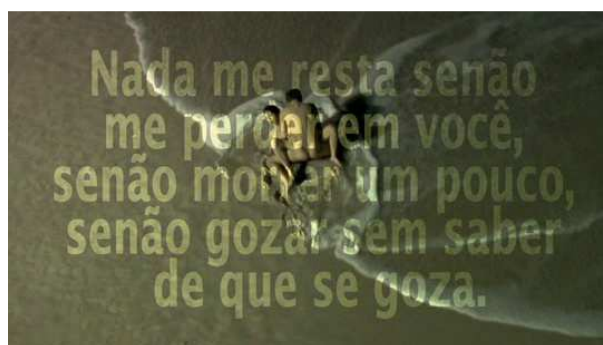
Dois pesos, duas medidas, não é Felipe? Você comeu a prima, a ex-namorada, comeu Brasília inteira e eu na minha. Agora, vem você e esse seu silêncio, querendo transformar o que foi espontâneo em mim em culpa. Por que eu não posso comer um cara qualquer de um bar qualquer, hein, Felipe?

Felipe, após um período de silêncio, procura a ex-namorada. Ele quer que Camila pare de expor o que aconteceu entre os dois no meio virtual. Não quer ser exposto da maneira como a personagem faz com as ações de sua vida. Os dois ex-namorados brigam. Aos gritos, Felipe fala para Camila:

Você não traiu. Sou eu quem procura. Quem procura acha. Não é essa a sua tese? Porque você não trai. Você fode e trepa com todo mundo aí você guarda o amor e a paixão pra mim, num é isso? Tô aqui pra te devolver essa merda. Pega o seu amor, sua paixão enfia no seu cú e faz o que você quiser, mas me esquece, pra mim já chega, tô fora, beleza?

Na fala de Felipe, percebe-se a separação que Camila faz entre o prazer sexual e os seus sentimentos. Ainda na discussão, Camila responde ratificando sua visão: “Eu dei o meu corpo, mas é você que tá se traindo”. É como se Camila conseguisse viver o amor-desejo, com o cara que ela “trepa” em uma bar qualquer, paralelamente ao amor-sublime, com o compartilhamento do espaço da casa – espaço real e onírico – com o namorado. A questão é que o outro, o namorado, não concorda com Camila.

Após sofrer o tempo necessário por Felipe, a garota abre-se a novas paixões, até porque, para ela, a escrita será melhor se ela (re)apaixonar-se. Surge o francês Henri (Alex Disdier), paixão intensa e rápida. Em uma viagem com o parceiro ao Rio de Janeiro, Camila encontra uma amiga de Brasília, Mari, com o seu namorado, Leo. Camila observa o relacionamento dos dois. Ela não consegue, na verdade, conter-se com a relação de afeto exposta pelos amigos. O foco sai dela mesma, está em Mari. Camila rompe a conversa e vai dar um mergulho na praia, só de calcinha, à noite. O fim desta história: Camila transa com o namorado da amiga na praia. Perde a amiga e perde o novo namorado Henri. Para cada ação de Camila, a consequência é a escrita. Toda a vida de Camila transforma-se em palavras. Não importa o que seria considerado certo e errado – só seus atos e as palavras que vêm deles. Como no caso da relação sexual com o namorado da amiga. A cena ainda apresenta os dois transando na praia, mas, para Camila, o fato já se transformou em palavras:



Camila tem relação sexual com o namorado da amiga, mais uma ação que se transforma em palavras

As relações sexuais de Camila não se fecham em atos heterossexuais, ela também tem experiência homossexual, com a amiga Paula (Rosanne Mulholland). Alfred C. Kinsey, nos fins de 1940, já apontava que uma proporção alta de homens e substancial de mulheres tomaram parte em atos homossexuais em algum momento de suas vidas. Para Giddens, não é só a conduta heterossexual que sofre alterações, mas a homossexualidade também foi afetada por mudanças. Na verdade, “a sexualidade torna-se livre; ao mesmo tempo que *gay* é algo que se pode ‘ser’, e ‘descobrir-se ser’, a sexualidade abre-se a muitos propósitos” (GIDDENS, 1993: 24).

Na bipolaridade do amor (MORIN, 2008), o mais difícil é encontrar o equilíbrio entre o sublime e o infame. Com Daniel Siqueira de Pádua (Gustavo Machado) – assíduo leitor do blog de Camila e com quem a garota trocava mensagens virtuais, dando tempo ao desenvolvimento do amor mito – Camila tem a experiência da união dos dois amores. “Se a bipolaridade do amor pode aquartelar o indivíduo entre o amor sublime e o desejo infame, pode também efetivar-se em diálogo, em comunicação: há momentos muito felizes, momentos em que a plenitude do corpo e da alma se encontram” (MORIN, 2008: 23). Por meio do amor-desejo, Camila depara-se com o amor-mito. Chega tão perto da felicidade que acorda com a infelicidade, mas esse é o risco que se deve correr ao apostar no amor que une corpo e alma.



Após trocas de contatos virtuais durante a narrativa, Camila conhece Daniel, por acaso, em um bar. Ela resiste a querer conhecê-lo, quer guardar seu amor-mito. Mas ele pede para que ela o reescreva. Eles compartilham a casa e, além do sexo, práticas cotidianas.



Camila quer sentir a ligação de alma com Daniel. Nesta sequência, Camila estende a mão para o rapaz, mas sem que ele possa ver, para que ele apenas sinta e corresponda o seu gesto. Ele o faz.

A sequência apresentada acima remete, ainda, a uma característica do cinema de intimidade apontada por Vachel Lindsay: a presença de gestos pessoais. Os gestos, no gênero proposto, caracterizam o jeito de ser de cada personagem. No caso, qualificam a relação de Camila e Daniel. A sequência ilustra o lado sublime do sentimento compartilhado entre os dois, mesmo que sendo desconstruído posteriormente.

Além dos amores de Camila, há outro elemento que deve ser destacado no filme *Nome Próprio*: a relação da protagonista com o espaço da casa. A casa, que deve ser o local de maior intimidade e personalidade, é em *Nome próprio* de muitos proprietários, mas não de Camila. Ela, assim, mora em espaços que não são seus, mas, ao os habitar, os transforma.

Habitar

“Como refúgios efêmeros e os abrigos ocasionais recebem às vezes, de nossos devaneios íntimos, valores que não tem qualquer base objetiva?” (BACHELARD, 1978: 196). A questão do habitar em *Nome próprio* é, na verdade, uma constante busca por abrigos. Habitar é uma necessidade e, para Camila, há o imperativo de ter um canto que ela possa escrever, que possa ligar seu computador e conectar-se a internet.

Camila sai de Brasília para morar em São Paulo. A primeira casa dessa narrativa é aquela compartilhada com o namorado Felipe. Com a expulsão, abriga-se com Márcio. O amigo, que nutre sentimentos não correspondidos por Camila, após um período de convivência, abandona-a sem explicações. Camila, então, procura socorro em seus seguidores virtuais, nos fãs de seu blog. Guilherme (David Katz), *nerd* e seguidor do diário virtual de Camila, a leva para a casa de sua mãe. Sua estadia na casa do rapaz é rápida. Lá, ela também não pode ficar. A escritora segue então para o seu último abrigo na narrativa – um apartamento alugado por Guilherme, para que ela possa apenas escrever. No local, também recebe um aviso de expulsão, com o prazo um pouco mais longo, de três meses.

Nesses cantos, que não são dela, Camila, mesmo assim, faz a sua morada, “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa” (BACHELARD, 1978: 200). Ela os habita, toma conta do seu espaço, constrói a sua intimidade.



A **casa 1** é a que divide com Felipe. Temos pouco acesso a primeira morada, já que o filme inicia-se com a saída de Camila desse espaço. É interessante, porém, observamos, nas imagens, que já havia uma construção do ambiente compartilhado pelo casal de namorados. Na parede, como se percebe nas três imagens da primeira linha, há uma sequência de fotos que, com a aproximação da câmera, percebe-se que registra momentos de cada um e dos dois juntos. A primeira cena apresenta a forma como o espectador conhece Camila. Enquanto Felipe tira de sua casa todos os elementos que são da namorada, Camila, nua, observa a ação do rapaz, sem se mover. Ela resiste, não quer abandonar a casa que é dela também. Na segunda e na terceira imagens, podemos analisar as fortes reações de Felipe e Camila – nesse cinema que se aproxima de cada emoção dos que passam por sua história.

O próximo refúgio de Camila é a casa do amigo Márcio (Munir Kanaan) – é a **casa 2**. No quarto-e-sala, acomoda-se na dependência de empregada. Carrega o abajur da sala para o

seu pequeno cômodo, alinha no chão os seus pertences. Para Camila, o computador é o seu bem maior. A máquina fica na sala. Na sequência de imagens da casa 2, na segunda linha, destacamos, na primeira imagem, a arrumação de Camila de seu novo quarto; na segunda, Camila, ainda sofrendo com o fim do relacionamento com Felipe, passa os dias em casa – ela vive o espaço dessa morada que nem é sua, mas que abriu a porta para ela; a última imagem, apresenta o susto de Camila com a casa abandonada. “Márcio meu amigo desde os tempos de Brasília, que nunca deixou de ler um *post* do meu blog nos últimos 300 anos desapareceu sem deixar vestígios”, pensa/escreve Camila. Márcio, enquanto Camila está no Rio de Janeiro, vai embora de sua própria casa e deixa a amiga, mais uma vez, sem morada. Sem saber o que fazer, Camila solta um pedido de socorro em seu blog, solicitando um lugar para morar.

Camila passa pouco tempo na **casa 3**, apenas até ser “encontrada” pelo pai de Guilherme, um homem rico que tem outra família, mas que sustenta Guilherme e sua mãe. O garoto talvez tenha chamado Camila para a estadia em sua casa com o objetivo de vivenciar as narrativas contadas pela escritora em seu blog. Logo na primeira noite, o jovem *nerd* oferece dinheiro para transar com Camila e após ela negar as propostas sexuais e ir dormir, ele tira fotos da moça nua e se masturba vendo as imagens no computador. Quando Camila não pode mais ficar na casa de sua mãe, Guilherme oferece para pagar o aluguel de um apartamento para a blogueira. Ela, enfim, consegue um espaço “dela” para viver e escrever.

A **casa 4** é – mesmo sendo paga por outro – a que mais pertence a Camila. Ela pode, por fim, não dar explicações, ela tem um quarto e, pode, com uma certa tranquilidade em sua vida caótica, escrever seu livro. É lá que ela, de fato, consegue fazê-lo. É lá, também, que Camila compartilha o espaço da intimidade com Daniel. Na primeira imagem da casa 4, temos Camila com “sua garota” Paula. Esta visita Camila em sua nova casa e é dela a ideia de que a escritora faça um “chá de casa nova”. Paula fala para Camila: “vamos melhorar as suas condições materiais de vida. Tive uma ideia. Vamos colocar um convite no seu blog. ‘Chá de panela do novo ‘ap.’ de Camila Lopes, aceita-se um sofá aconchegante, uma mesa com quatro cadeiras...”. Camila completa: “uma mesa pro computador”. Mais uma vez, Camila busca solução para os problemas de sua vida por meio de seu blog. É interessante atentar que é neste pedido por elementos para a sua casa que temos o único contato com a família de Camila, quando sua mãe manda uma caixa: um “kit sobrevivência”. Na última imagem da sequência, vemos Camila transformar sua casa em palavras – a sua verdadeira morada. Camila cola seus escritos na parede, escreve no chão, vira noites ao lado de seu computador. Se o corpo de Camila é feito de palavras, nada mais justo que ela habite uma casa-palavra.

Os dias passam, meu corpo apodrece. Corpos apodrecem.
 Por isso nada sou senão palavras.
 Quando escrevo, me afirmo.
 Quando falo, ganho sentido. Quando penso, ganho corpo.
 Meu corpo é letra e linha. Meu corpo palavra.

No habitar, há outras imagens que pertencem a esse universo, como a presença de cantos e redutos nos quais nos encolhemos. “Só mora com intensidade aquele que já soube encolher-se” (BACHELARD, 1978: 197). Se o cinema de intimidade é uma obra da alma humana, a imagem do corpo encolhido evidencia o humor que se encontra a personagem. Bachelard (1978) cita o verso de Noel Arnaud, em “Estado do Esboço”, que ilustra o ato de encolhimento: “Sou o espaço onde estou”. Encolher-se é dar-se pouco espaço, estreitar-se, enroscar-se sobre si mesmo. Camila, que é quase todo o tempo exposição, também apresenta os seus momentos de retração.



Camila revela seu “estado de alma” em cantos e encolhimentos.

Camila, em toda a sua trajetória, busca encontrar a sua casa-palavra, para que, assim, ao habitá-la, possa transformar sua intensidade interna em seu objeto de desejo: o seu livro. Camila, ao passar por suas moradas, as transforma. “O ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos

sonhos” (BACHELARD, 1978: 200). Após tantos amores-infames e o conhecimento do amor-sublime, após refúgios e abrigos, após a exposição sem limites de sua intimidade e de momentos de retração, Camila encontra o seu canto e, assim, pode escrever a sua história ficcional, o seu “Nome próprio”.

Depois da intensidade de Camila, passaremos ao último olhar da intimidade contemporânea – o amor da juventude, em um filme que mostra um cinema de intimidade pop, descrevendo a poética do amor com referências da cultura das mídias, da atualidade, do cotidiano jovem.

3.6. *Apenas o fim* (2009), de Matheus Souza

Ele (Gregório Duvivier), Antônio ou Tom, e ela (Erika Mader), que na verdade nem conhecemos seu nome no filme, vivem a última hora de seu relacionamento. Decidem passar esse tempo conversando, em uma típica “DR” – discussão da relação. O fim não tem um porquê, a não ser a urgência da juventude em viver e sofrer intensamente. A garota vai à faculdade para se despedir do namorado. Os dois estudam cinema. Ela afirma que está indo embora para sempre, que ele não a verá nunca mais. “Eu disse que tava cansada, né? Então, eu decidi fugir mesmo, vou sumir de tudo”, diz a jovem a Tom. Nos cinco filmes analisado, é mais uma vez a mulher quem abandona o ser amado, assim como ocorreu em *Cão sem dono* (2007), com Marcela e Ciro, e mesmo em *Separações* (2003), com Glorinha e Cabral. Nessas produções, a mulher subverte o papel histórico de sedentária e fiel, mesmo nas ausências do marido, como fez Penélope à espera de Ulisses. Figuras mitológicas, Penélope e Ulisses são separados quando este parte para a Guerra de Tróia. Penélope permanece fiel durante a longa ausência do marido, mesmo cortejada por inúmeros pretendentes.

Penélope, contudo, lançou mão de todos os artifícios para ganhar tempo, ainda esperançosa no regresso de Ulisses. Um desses artifícios foi o de alegar que estava empenhada em tecer uma tela para o dossel funerário de Laertes, pai de seu marido, comprometendo-se em fazer sua escolha entre os pretendentes quando a obra estivesse pronta. Durante o dia, trabalhava nela, mas, à noite, desfazia o trabalho feito. É a famosa tela de Penélope, que passou a ser uma expressão proverbial, para designar qualquer coisa que está sempre sendo feita mas que não se acaba de fazer (BULFINCH, 2002: 219).

Com as transformações da intimidade contemporânea, observamos narrativas nas quais é a mulher quem se ausenta. Em *Apenas o fim*, a protagonista propõe duas formas de passar esse momento final antes de sua partida: “ou a gente vai pro nosso lugar super secreto e transa até a hora da despedida ou, então, a gente pode passear e conversar”. Apesar de hesitar um pouco, Tom escolhe a segunda opção. A partir desses caminhos apontados pela namorada, podemos voltar ao conceito desenvolvido por Morin (2008) sobre a bipolaridade do amor: infame e sublime. São, de fato, essas duas alternativas indicadas pela garota – optar pelo amor-mito ou pelo amor-desejo? Tom, antes de responder, brinca: “podemos fazer as duas coisas?”, mas acaba por optar pela conversa. Há, no filme, outra referência à bipartição do entendimento do amor. Nas muitas conversas entre os dois, em umas das cenas em *flashback*, Tom pergunta: “o que você acha mais importante, amor ou sexo?”. Ela responde: “A primeira opção... Aliás, o que você falou primeiro?”. Como a frase termina em um questionamento, ficamos sem saber o que, de fato, a garota coloca como prioridade.



Protagonistas do filme Apenas o fim, que narra o fim de um relacionamento jovem e ao fazê-lo, na verdade, discute as noções de amor para a juventude contemporânea

Após a decisão de como passarão a última hora do relacionamento, os dois caminham pelo campus da universidade enquanto conversam. O filme é dos dois, foca nos dois, há apenas alguns poucos encontros com colegas de faculdade. *Apenas o fim* segue, assim, o estilo de produções como *Antes do amanhecer* (1995) e *Antes do pôr-do-sol* (2004), ambas de Richard Linklater, nas quais os protagonistas Jesse (Ethel Hawke) e Celine (Julie Delpy) conversam sempre em tom irônico, escondendo os próprios sentimentos em atitudes

distanciadas. Assim também é o casal de *Apenas o fim*. Entendemos que o relacionamento já existe faz algum tempo, que os dois se conhecem e, sim, se amam. Inclusive, falam sobre esse amor, mas sem sentimentalismos. Ainda no começo do filme, Tom insiste em saber os porquês da fuga da namorada, ele quer entender o seu comportamento. Após perguntar por quê, quando e para que lugar ela decidiu ir, ele questiona sobre os seus sentimentos:

Ele: vem cá, você... Você ainda me ama?

Ela: Ai, falar sobre amor é muito clichê.

Ele: Eu não acho. Eu acho que falar que falar sobre amor é muito clichê é que é clichê, entendeu? Igual você fez. Ninguém mais fala sobre amor, todo mundo acha chato e clichê, justamente.

Ela: Eu sou todo mundo.

Ele: Quê?

Ela: *Yo soy el mundo*.

Tom tenta aprofundar a conversa em relação aos sentimentos dos dois, mas logo a namorada faz uma brincadeira, abandona a nuance mais sóbria. Em outros momentos, a atitude inverte-se, como no momento em que ela pergunta o que Tom mais gosta nela. Ele faz uma brincadeira: “eu gosto do jeito que você toca flauta com o seu nariz, eu acho muito charmoso”. É ele, agora, que desvia o tom da conversa. Ela, então, expõe sua decepção: “você sempre perde a chance de ser romântico”. Mas, na verdade, ele acredita que era isso que ela queria escutar, porque é assim a relação dos dois jovens, cheia de sarcasmos que encobrem o que estão sentindo de fato. Eles apostam em uma relação despojada, desapegada. Há, porém, um momento de quebra desse distanciamento dos sentimentos, mas acontece quando os dois ficam sozinhos. Tom vai ao banheiro, ela o espera do lado de fora. Os dois, fisicamente separados, choram, expõem a verdadeira emoção do momento.



Construção da montagem paralela da seqüência de Tom e sua namorada, quando eles, em momento único, revelam, em lágrimas, a dor que sentem

“Por que a ‘sensibilidade’ se transformou em dado momento em ‘pieguice’?” (BARTHES, 1994: 41). Para os jovens do filme *Apenas o fim* a relação entre sensibilidade e pieguice é direta e, assim, o choro não pode ser compartilhado. Ao chorar, porém, embora separadamente, demonstram, mesmo que para si, sua dor.

Me faço chorar para provar que minha dor não é uma ilusão: as lágrimas são signos e não expressões. Através das minhas lágrimas, conto uma história, produzo um mito da dor, e a partir de então me acomodo: posso viver com ela, porque, ao chorar, me ofereço um interlocutor empático que recolhe a mais ‘verdadeira’ das mensagens, a do meu corpo e não a da minha língua: ‘Que são as palavras? Uma lágrima diz muito mais (BARTHES, 1994: 42-43).

As lágrimas de Tom e de sua “futura ex-namorada” comunicam ao espectador mais sobre o sentimento dos dois do que muitos de seus diálogos. Estes, porém, tem a força de transmitir informações sobre a “poética do amor contemporâneo jovem”, retomando a

capacidade de gerar saberes da arte cinematográfica. Qual seria, nesse contexto, a definição do amor para dois jovens que vivem o universo pop. Para ela, seria como “pedir pizza”, para ele, os sanduíches do *McDonald’s* seria uma analogia mais apropriada.

Ela: Ah, mas eu acho o amor tão triste sabe, sei lá... É como pedir pizza. Você pede a pizza, fica ansioso pra pizza chegar, a pizza chega, você come, se empanturra e vai ver televisão no sofá.

(...)

Ele: Sabe o que eu tava pensando? Que uma história de amor tem muito mais a ver com *McDonald’s* do que com pizza. Pode rir, é que, sei lá, por mais que todo mundo fale muito mal de *McDonald’s*, que mata, que faz muito mal, muita gordura trans etc. e tal, eu não consigo parar de comer lá, sabe, eu tenho uma compulsão que é muito esquisita, ao mesmo tempo eu me sinto bem, me sinto melhor porque eu peço, sei lá, pra mudar alguma coisa no sanduíche, sei lá, pra tirar o picles, eu me sinto como se eu tivesse personalizando aquilo que é padronizado, sabe. Eu acho que com o amor é mais ou menos assim também, no sentido que pode ser uma coisa banalizada, por ser padronizada, pode ser igual pra todo mundo, mas pode ser único, personalizado, só seu, sabe. Eu acho que o nosso amor foi assim, foi meio que só nosso, foi tipo o número 1 só que sem picles.

Enquanto a garota, em sua comparação, ressalta a desintegração da força do desejo quando o amor é satisfeito – a expectativa pela chegada da pizza, a degustação e, em seguida, o seu esquecimento pela realização alcançada; Tom consegue, em sua correspondência, perceber a poesia dentro da vida prosaica – no símbolo da padronização (*McDonald’s*), destaca o que é único (*especial pra você*) e valoriza o poder de sua seleção e escolha.

Em relação à construção e à estética de *Apenas o fim*, há um ponto que merece destaque neste filme íntimo. Em preto e branco, momentos passados do casal aparecem em pequenas cenas, alternadas com o tempo presente. As lembranças são todas ambientadas no quarto dos jovens – que aparecem vivendo a mais pura cotidianidade, mas, ao mesmo tempo, construindo e declarando o que consideram o amor jovem contemporâneo. Com o *flashback*, histórias passadas são retomadas. Esse artifício pode ser utilizado para diversos fins como contextualizar o espectador sobre o passado dos personagens, explicar situações ou até mostrar a narrativa contada de outro ponto de vista. São 17 cenas, ou esquetes audiovisuais, nas quais os dois conversam, jogam, assistem filmes, curtem o espaço da intimidade entre quatro paredes. Das 17 cenas, apenas uma apresenta Tom sozinho e outras duas mostram apenas a garota. As outras 14 pequenas cenas exibem os dois juntos, vivendo momentos de mais leve intimidade.



Imagens das cenas 5, 8 e 13. Ele e ela conversam sobre banalidades, muitas das quais envolvem perguntas íntimas



As três cenas (7, 9 e 12) que aparecem apenas um dos dois, mas, mesmo assim, percebemos que o outro está presente, em “extra-campo”, existindo na diegese fílmica, mas não estando visível ao espectador

Em *Apenas o fim* há ainda a referência ao “cinema no cinema” (AUMONT e MARIE, 2003: 49), ou seja, um filme dentro do filme. No início da produção, os namorados comentam que está sendo gravado um filme na universidade, o que parece verossímil, já que eles cursam Cinema. Ela diz: “tão gravando um filme aqui hoje, sabia? O diretor é a aquele teu amigo que eu sempre esqueço o nome”. No decorrer da narrativa, o casal passa por um pátio no qual o filme está sendo rodado. Inclusive, falam que o diretor é o Matheus, que é o nome do diretor de *Apenas o fim*. Tom senta-se ao lado dos atores, eles criticam as referências usadas. Percebe-se um efeito de espelho, já que o filme que está sendo rodado assemelha-se com a história “vivida” pelos dois protagonistas. Poderia ser um filme futuro de Tom, já que a namorada abandona o curso de cinema e afirma que tentará ser atriz. Em mais um diálogo da dupla, percebemos o indicativo dessa referência:

Ela: Vem cá, se tudo der certo pra você, você faz um filme sobre mim?

Ele: Ó, você sabe muito bem que não importa o que acontecer você vai estar em tudo que eu fizer, em todos os filmes, ou livros, ou peças, ou tardes e manhãs da minha vida, você... Eu nunca vou te esquecer. Eu te amo... Eu sei que você não gosta...

É interessante que, após os créditos finais, voltamos a ver aqueles dois atores, mas, nesta história, a menina desiste de abandonar o namorado e eles têm o “*happy end*” amoroso.



Nas duas primeiras imagens, o casal vive “apenas o fim”, conversam, despedem-se, beijam-se e se separam. Na segunda sequência, os dois atores do filme dentro do filme. Neste, a garota desiste de sua fuga para ficar com o namorado

Seria o final desejado pelo personagem abandonado pela amada, que re-constrói sua história ao ficcionalizá-la? Voltamos à relação vida e obra, discutida ao falar do diretor Domingos Oliveira e de seu filme *Separações* (2003). Além do filme dentro do filme, os personagens apontam outra referência à re-criação da vida na arte. Em um momento de “lavagem de roupa suja” entre o casal, além de dizer que odeia a mãe do quase ex-namorado, a garota ainda admite que odiou o roteiro de cinema que Tom escreveu, “parece uma peça de teatro filmada, nada acontece...”. E completa: “sabe o que eu achei o pior do roteiro, o pior de tudo, sério, é tão autobiográfico, sei lá... Tipo a protagonista, a protagonista é descaradamente inspirada em mim e adivinha? No final ela mata o mocinho, que é descaradamente inspirado em quem, em você”. Para Tom não há conflito entre vida/obra: “bom, a única diferença entre fazer arte e fazer terapia é que se eu deixo de escrever um dia eu não preciso pagar a sessão, entendeu?”. É interessante que, apesar de todas as referências entre vida e arte presentes no filme, no final de *Apenas o fim*, há a seguinte declaração: “Todas as histórias e personagens contidas neste filme são ficcionais. Qualquer semelhança com a realidade é mera coincidência”.

O filme de Matheus Souza, que o realizou com apenas 20 anos, apostou em uma temática e estética jovem. Vale destacar que o Brasil vem, aos poucos, trazendo mais filmes nesta linha, que poderia se relacionar com uma “estética *teen*”, que abordam esse estágio entre

a infância e a idade adulta, como *Houve uma vez dois verões* (2002), de Jorge Furtado; *Podecrer!* (2007), de Arthur Fontes; e duas produções de 2010: *Antes Que o Mundo Acabe*, de Ana Luiza Azevedo, e *As Melhores Coisas do Mundo*, de Laís Bodanzky. O termo inglês *teen*, que vem de *teenagers*, refere-se aos adolescentes, especificamente nas idades entre 13 e 19 anos. É interessante retomar a fala de um personagem de outro filme selecionado aqui, o pai de Ciro em *Cão sem dono* (2007): “antigamente dos 14 anos pra cima era adolescente e isso ia até os 22 anos, agora não, agora tu com 12 anos tu já é adolescente e vai até os 32, tu ainda é meio adolescente”. Isso para destacar a expansão do estágio da adolescência.

Hollywood já tem uma longa tradição nos filmes que abordam esta estética e temática. Os filmes *teens*, como gênero, nos Estados Unidos, foram mais claramente identificados e difundidos a partir dos anos 1950, a década de 1980 é considerada até hoje uma época fértil para este estilo, basta destacar os filmes de John Hughes, como *Curtindo a vida adoidado* (1986), *Clube dos cinco* (1985), *Mulher nota 1.000* (1985), *Gatinhas e gatões* (1984). Os filmes *teen* podem, na verdade, revelar a cultura jovem de uma época.

Os filmes teen têm um lugar especial no coração de todos os que gostam de ir ao cinema, já que temos apaixonadas e frustradas lembranças dos filmes que nos tocaram na nossa adolescência. Cada geração testemunha as ideias e as expectativas de sua adolescência, suas fantasias e medos, apresentados em personagens jovens que alcançam uma certa idade. Filmes teen, assim como uma sucessão de gerações de adolescentes, cresceram e sofreram mudanças com o tempo, testando seus limites, explorando o seu potencial e buscando novas identidades. Na verdade, o estudo de filmes teen revela a evolução da maturidade da nossa cultura (SHARY, 2005: 3)⁵².

Houve uma vez dois verões, de Jorge Furtado, e produzido pela Casa de Cinema de Porto Alegre, foi captado em câmera digital e filmado nas praias gaúchas. Chico (André Arteché) apaixonou-se por Roza, “com Z” (Ana Maria Mainieri), transando com a garota pela primeira vez. Roza mente inúmeras vezes para ele dizendo que está grávida, até, finalmente, graças a pílulas de farinha, de fato engravidar. No filme, é posto em discussão a primeira experiência sexual, o primeiro amor, a relação de amizade entre os jovens.

⁵² Tradução da autora.



As cenas mostram a primeira vez de Chico e Roza, que acontece na praia. No primeiro quadro, eles conversam. No segundo, Roza pergunta se Chico é virgem e se ele quer deixar de ser. É desta deixa que eles se beijam (cena 3) e fazem sexo. Chico acorda na manhã seguinte, sozinho (quadro 4). É interessante apontar a presença da cor azul na sequência, cor que se relaciona com o cinema de intimidade.

Podecrer! (2007), de Arthur Fontes, ambientado na década de 1980, durante a abertura política no Brasil, centra a sua narrativa em um grupo de amigos no ano de formatura do colégio. Entre namoros, com transas e gravidez precoce, praias e festas com a banda da escola (*Podecrer!*), os adolescentes devem decidir o seu futuro, com a escolha do vestibular. O crítico de cinema Luiz Carlos Merten analisa o filme com certa nostalgia e relaciona-o com os filmes do cineasta francês François Truffaut.

'Podecrer!' tem um lado de Truffaut. Não, não é a coisa do romance, mas é um sentimento que percorre certos filmes de François, 'Jules e Jim' e 'O Quarto Verde', por exemplo. A saudade das coisas mortas ou a nostalgia das coisas ainda vivas, mas que vão desaparecendo (MERTEN, 2007).

Os recentes *As melhores coisas do mundo*, de Laís Bodanzky, e *Antes que o mundo acabe*, de Ana Luiza Azevedo, também apostam na estética *teen*. O primeiro é inspirado na série de livros "Mano", de Gilberto Dimenstein e Heloisa Prieto e acompanha o dia a dia de um grupo de adolescentes e seus dilemas em um mundo, agora, que *mediatiza* e expõe as intimidades (é posta a questão: como passar pela adolescência hoje?); o segundo, da produtora Casa de Cinema de Porto Alegre, que tem tradição em filmes voltados aos dramas individuais, é baseado no romance de Marcelo Carneiro da Cunha e retrata o cotidiano de adolescentes de uma cidade do interior do Rio Grande do Sul.

Apenas o fim apresenta mais uma possibilidade ao cinema de intimidade no novo cinema brasileiro – um cinema simples, que aborda a temática jovem e, ao fazê-lo, utiliza-se de referências da cultura pop na qual esses jovens cresceram. No filme, nenhuma referência, por mais banal que seja, é proibida – nem mesmo afirmar que o filme *Transformers* é melhor que todos os de Godard juntos ou que a banda *Backstreet Boys* é *The Beatles* das *boyband*. Com este recente filme brasileiro completamos nosso olhar da intimidade, com leituras das relações mais íntimas a partir da nossa cinematografia contemporânea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente pesquisa, partimos das impressões do pensador norte-americano Vachel Lindsay sobre o gênero cinematográfico intimidade para problematizar o novo cinema brasileiro, em suas questões relacionadas, primordialmente, aos espaços da casa e às transformações da intimidade contemporânea. Falamos em possíveis atualizações, já que entendemos que a linha de estudos voltada ao íntimo no cinema do país ainda é nova e não pretendemos exaurir aqui as possibilidades de tratar o tema. Além disso, a partir do princípio da análise hologramático-recursiva do pensamento complexo de Edgar Morin, que aposta na circularidade e nos pontos de recorrência, acreditamos que cada filme dessa genealogia cinematográfica da intimidade pode trazer à tona elementos ainda não revelados, reconfigurando o conceito proposto.

A noção de “intimidade” emerge como um gênero inserido em outro mais abrangente: o do cotidiano. Surge, então, a questão: é possível atualizar o gênero intimidade, mesmo destacando que os filmes hoje podem combinar estilos diversos? O gênero cinematográfico é, muitas vezes, entendido apenas como uma relação mercadológica entre indústria e espectador, visão difundida pela era clássica de Hollywood. O termo gênero, que indica um tipo ou estilo de obra, vai além, sendo possível pensar o conceito para produções não-hollywoodianas, filmes nacionais e estilos não comerciais. Hoje, com o cinema pós-moderno, o conceito de gênero deve ser maleável, devido à valorização da hibridização de linguagens e de estilos. Ao pensar no cinema de intimidade, como gênero, é preciso focar, simultaneamente, forma (estética) e conteúdo (enredos/temas abordados). Ademais, deve-se entender gênero hoje como um conceito em processo constante de construção e reconfiguração, que indica traços estilísticos, mas que abrange possibilidades de hibridização genérica. Com tudo isso, acreditamos na possibilidade de se pensar o “cinema de intimidade” como gênero para o novo cinema brasileiro.

Na introdução, apontamos um objetivo geral da pesquisa: atualizar o chamado cinema de intimidade à cinematografia contemporânea nacional. Nesta busca, encontramos um cinema que discute relações, que “enquadra” histórias pessoais (pintura-em-movimento), aborda a coexistência, os dramas individuais. Aposta-se que o cinema de intimidade é um cinema em estado poético, uma obra da alma, que apresenta e discute emoções de uma

maneira subjetiva, a partir de traços estilísticos do lírico. Para isso, utiliza-se dos espaços da casa, do aconchego que se tem entre quadro paredes. Cria-se um lar em qualquer lugar que se é permitido fazer morada. E se há alguém para compartilhar espaços, novas histórias são inventadas. Filmes íntimos são como músicas que nos tocam: “Ah vai! / Me diz o que é o sufoco que eu te mostro alguém / Afim de te acompanhar / E se o caso for de ir à praia eu levo essa casa numa sacola”⁵³. O cinema de intimidade conta sua história em cenas internas. É possível, porém, aventurar-se no mundo. “E só de te ver eu penso em trocar / A minha TV num jeito de te levar / A qualquer lugar que você queira / E ir onde o vento for / Que pra nós dois / Sair de casa já é se aventurar”⁵⁴. O gênero pode, ainda, problematizar a relação interior/exterior – apresentando escapes, janelas, sons e ruas movimentadas, ou, de outra forma, casas em desconstrução, ausência de moradia, de pertencimento.

Na busca pela caracterização dos filmes de intimidade no novo cinema brasileiro, ciclo entendido aqui a partir de 2002, deixamos que as produções apontassem suas questões essenciais, sempre partindo das principais características definidas por Lindsay. Em cada um dos cinco filmes selecionados, buscamos iconicamente símbolos da intimidade, arriscando olhares diversos, mas tendo a casa como elo entre múltiplas intimidades, instrumento de análise da alma humana, a partir de uma *topoanálise* dos lugares físicos de nossa vida íntima e psíquica.

Em *Separações* (2003), de Domingos Oliveira, que desenvolve sua narrativa entre as fronteiras do cinema e do teatro, é o lírico o elemento de destaque. O filme é *monológico*, os personagens estão em constante auto-expressão de seus sentimentos. Todo o mundo diegético do filme é subjetivado. Ao abordarem e discutirem verborragicamente seus dramas íntimos, os personagens propõem uma poética do amor contemporâneo. *Separações* fala sobre o amor: entre homens e mulheres; entre amigos; entre pai e filha; entre enteada e madrasta; entre mestres e discípulos, e do amor compartilhado pelo teatro. O lirismo é passado em sua temática e estética, em seus enquadramentos, utilização de vídeos antigos, música, e está ainda mais evidente, em poemas escritos e declamados.

No filme *Não por acaso* (2007), de Philippe Barcinski, o jogo, nem sempre equilibrado, entre a exterioridade e a interioridade é problematizado por lares partidos e pela busca por preencher espaços emocionais. A casa é, assim, o que indica a ausência, sendo preciso ir para a rua, desconstruir espaços preestabelecidos como seguros. No filme, “a rua é

⁵³ Fragmento da canção “Último Romance” da banda Los Hermanos, a letra é de Rodrigo Amarante.

⁵⁴ Continuação da música “Último Romance”.

tão somente uma casa destelhada”⁵⁵.

Em *Cão sem dono* (2007), de Beto Brant e Renato Ciasca, percebemos um enquadramento na vida de dois jovens, lutando com a dura passagem para a vida adulta. É uma relação de entrega e distanciamento, de sexo e solidão. É um cinema, como coloca Lindsay, que se assemelha a uma pintura-em-movimento, pondo em foco a dualidade intensidade/leveza da poética da intimidade.

O filme de Murilo Salles, *Nome próprio* (2008), opta pelo envolvimento do olhar do espectador com as questões mais íntimas da protagonista Camila, com a utilização de uma câmera fluida, que está sempre colada ao corpo da personagem. O filme, que traz a problemática da *mediatização* e exposição da intimidade, vai além dessas questões ao traduzir cinematograficamente a intensidade poética da personagem e a sua busca por um abrigo, por sua casa-palavra.

Apenas o fim (2009), de Matheus Souza, discute as noções de amor para a juventude contemporânea. Com referências na cultura jovem e pop, o filme quebra fronteiras entre a chamada alta cultura e a cultura das mídias. Como preconizava Lindsay, o cinema de intimidade privilegia cenas internas. Apesar de o presente fílmico de *Apenas o fim* se passar nas dependências da universidade dos estudantes de cinema, valorizando o diálogo ao ar livre, a memória do casal é construída em pequenas cenas paralelas, no quarto de um dos personagens, em preto e branco, que, na verdade, indicam o espaço da intimidade dos jovens.

Sabemos que a relação cinema e literatura foi pouco explorada na presente pesquisa. Os filmes *Nome próprio* e *Cão sem dono* são adaptações de textos de dois escritores contemporâneos: Clarah Averbuck e Daniel Galera. Não coube aqui a análise da transposição entre o texto e a linguagem audiovisual. *Separações*, por sua vez, é a leitura cinematográfica da peça de teatro de Domingos Oliveira – abrindo também a possibilidade das relações entre os dois meios: roteiro de teatro/peça e roteiro de cinema/filme. Além dessas conexões mais diretas, *Cão sem dono*, por exemplo, também aponta outras referências literárias, a partir das leituras feitas pelo personagem Ciro. Fazemos, assim, a ressalva para essas possibilidades de análises dos filmes íntimos: que livros são selecionados para as mesas de cabeceira, que leituras são feitas quando se está a sós no quarto, que prateleiras são olhadas em livrarias?

Ao desvelar as intimidades contemporâneas, o gênero aqui proposto, mais uma vez partindo de Lindsay, torna-se um instrumento de análise dos humores humanos, ou como afirma Domingos Oliveira, a partir de Brecht, “entender-se” é o cerne do cinema de

⁵⁵ CARPINEJAR, Fabrício. Como no Céu; e Livro de Visitas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

intimidade. Ao abordarem os desígnios íntimos e apresentarem cotidianos e intimidades (no plural), o cinema que aqui discutimos fala, também, sobre uma época. Como se encontra a intimidade hoje? Acreditamos que em uma sociedade imersa na explosão informacional e imagética, ainda há espaço para se pensar a poética da intimidade, mas, para isso, é necessário entender a intimidade como uma negociação transacional de vínculos pessoais e não apenas como opressão e exposição. É preciso resgatar o poético da vida prosaica.

Sobrevoamos o cinema brasileiro procurando janelas e portas abertas que nos permitissem entrar em casas e quartos para olhar de perto a intimidade contemporânea narrada nas recentes produções em longas-metragens no país. Com alguns mergulhos no cinema de intimidade, encontramos amor, poesia, sexo, relação pai e filha, corpo. Em sua estética, o cinema de intimidade apresenta certos traços estilísticos, como *close-ups*, cenas internas, presença da casa como proteção ou ausência, lirismo, foco em pequenos conflitos, temas íntimos. Em relação a sua temática, ficam outras questões a serem exploradas: gravidez/maternidade, infância, solidão, relações homoafetivas e tantas outras que tocam no que é íntimo aos homens e às mulheres. Alguns itens estéticos, já apontados por Lindsay, também podem ser aprofundados, como a relação do gênero intimidade com a cor azul e a análise dos “gestos pessoais” presentes nesta cinematografia.

Apesar das lacunas deixadas, o que esperamos com a presente pesquisa é a possibilidade de outro olhar para o cinema brasileiro, a partir dos nossos pequenos conflitos e não mais apenas de nossas grandes batalhas – contribuindo para uma linha de pesquisa que vem sendo desenvolvida no país. Não se quer aqui criar hierarquias entre gêneros ou desvalorizar os filmes do binômio sertão-favela, mas somente apontar a multiplicidade de temas e estéticas no nosso cinema. O cinema de intimidade é uma proposta. O gênero deixa, assim, outras possibilidades para análise, tanto para produções atuais como a chance de olhar em retrospectiva a historiografia audiovisual do país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANCINE. **Dados de Mercado**. [Online] Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=804> . Acesso em 26 de janeiro de 2010.
- ANDREW, J. Dudley. **As principais Teorias do cinema. Uma introdução**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- BACHELARD, Gaston. “A poética do espaço”. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BAPTISTA, Mauro. “Quentin Tarantino, o cinema de gênero pós-moderno e o estilo eclético”. In: **Socine. Estudos Socine de Cinema, Ano III**. Porto Alegre, RS: Editora Sulina, 2003.
- BARCINSKI, Philippe.; BARCINSKI, Fabiana Werneck.; PUPPO, Eugênio. **Roteiro de Não por acaso**. São Paulo, SP: Imprensa Oficial, 2008.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. 12ª Edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 2004.
- _____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 1998.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Paz e Terra, 1990.

BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome**. ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política, v.8, n.15, jul./dez.2007. Rio de Janeiro: PUC, Dep. de Comunicação Social.

BRANT, Beto. '**O sexo revela tudo**', diz o cineasta **Beto Brant**. [Online]. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL51808-7086,00.html>. Acessado em 11 de setembro de 2010.

BRANT, Beto; CIASCA, Renato. **Textos dos Diretores**. [Online]. Disponível em: http://www.dramafilmes.com.br/caosemdono/release_pdf/releasefinalcao.htm. Acessado em 12 de novembro de 2010.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil: promulgada em 5 de outubro de 1988**. [Online] Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm . Acesso em 16 de junho de 2010.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da Mitologia (a idade da fábula): História de Deuses e Heróis**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

BUSCOMBE, Edward. “A idéia de gênero no cinema americano”, In: **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**, Org. Fernão Pessoa Ramos. São Paulo: Senac, 2005.

BUTCHER, Pedro. **Cinema Brasileiro Hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.

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

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro, RJ: DP&A, 2001.

CARPINEJAR, Fabrício. **Como no Céu; e Livro de Visitas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1995.

CASTRO, Gustavo de, CARVALHO; Edgard de Assis e ALMEIDA, Maria da Conceição de (Orgs.). **Ensaio de Complexidade**. Porto Alegre: Sulinas, 4ª ed., 2006.

CASTRO, Gustavo de. DRAVET, Florence. **Comunicação e Poesia: Itinerários do Aberto e da Transparência**. Brasília: UnB, 2010 (PRELO).

CASTRO, Gustavo de. **Filosofia da Comunicação – Comunicosofia**. Brasília: Ed. Casa das Musas, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer**. 16ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

COHEN, Margaret. “A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos”. In. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro, RJ: Artemídia Rocco, 1995.

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna. Introdução às Teorias do Contemporâneo**. São Paulo, SP: Edições Loyola, 1996.

COUTINHO, Lúcia Loner. **Favela-Movies e Favela-Series: Novas Representações na Produção Audiovisual Brasileira**. In: XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom, Curitiba, PR, 2009.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. “O império dos sentidos: sensibilidade, sensualidade e sexualidade na cultura ocidental moderna”. In: HEILBORN, M. L. (Org.). **Sexualidade: o olhar das ciências sociais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 1998.

EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter. **Teoria Cultural de A a Z: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo**. São Paulo, SP: Contexto, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2002.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: EDUEL, 2008.

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

FRANÇOIS, Albera. **Eisenstein e o construtivismo russo – a dramaturgia da forma em “Stuttgart”**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GERBASE, Carlos. **Imagens do sexo: as falsas fronteiras do erótico com o pornográfico**. Revista FAMECOS, Porto Alegre, nº 31, dezembro de 2006.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo, SP: Editora UNESP, 1993.

GOLDEMBERG, Mirian. **De perto ninguém é normal: estudos sobre corpo, sexualidade, gênero e desvio na cultura brasileira**. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2004.

GOMES, Paulo Emílio Sales Gomes. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro, RJ: Editora paz e Terra, 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, RJ: DP&A, 2003.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo, SP: Edições Loyola, 2003.

HINGST, Bruno. **Filme histórico: novas formas de circulação e ampliação de público**. Artigo apresentado no 14º Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), realizado em Recife (PE), entre os dias 5 e 9 de outubro de 2010.

HOLANDA, Firmino. **Benjamim Abrahão**. Fortaleza, CE: Edições Demócrito Rocha, 2000.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Edição Especial. Versão Beta. S.l. Objetiva, 2002. 1 CD-ROM

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 2009.

KÜBLER-ROSS, E. **A Roda da Vida**. Rio de Janeiro, Sextante Editora, 1998.

LABAKI, Amir. **O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil**. São Paulo, SP: Publifolha, 1998.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1990.

LINDSAY, Vachel. **Congo Negro** (Trad. Luci Collin). Porto Alegre: Editora Éblis, 2009.

_____. **The art of the moving picture**. Project Gutenberg E-Book. [Online].
Disponível em: http://www.gutenberg.org/files/13029/13029-h/13029-h.htm#Page_58.
Acesso em 15 de dezembro de 2009.

LOPES, Denilson. **A Delicadeza: Estetica, Experiencia e Paisagens**. Brasília: EdUnB, 2007.

_____. **Paisagens da fé: Igrejas, Cartões-postais e comunidades**. XVII Encontro da Compós, SP, São Paulo: 2008.

MACHADO, Arlindo. **Artemídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

MERTEN, Luiz Carlos. **Pode Crer, sim**. [Online] <http://blogs.estadao.com.br/luiz-carlos-merten/pode-crer-sim/> Acesso em 23 de setembro de 2010.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12ª Edição. São Paulo, SP: Cultrix, 2004.

MORIN, Edgar. **Amor, Poesia, Sabedoria**. 8ª edição. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 2008.

_____. **Cultura de Massas no Século XX**. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense, 1969.

_____. **O Cinema ou o Homem Imaginário**. Lisboa, Portugal: Moraes Editores, 1980.

_____. **O problema epistemológico da complexidade**. 2. ed. Lisboa : Europa-América, 1996.

NAGIB, Lúcia. **O Cinema da retomada – Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo, SP: Editora 34, 2002.

NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. New York, NY: Routledge, 2009.

NEVES, David. **Telégrafo Visual. Crítica amável de cinema**. São Paulo, SP: 34, 2004.

OLIVEIRA, Domingos. **“Nossa Aposta - Matheus Souza”**. in: Revista BRAVO!, 2008.
[Online] Disponível em:

http://bravonline.abril.com.br/conteudo/cinema/cinemamateria_407163.shtml . Acesso em 5 de julho de 2010.

_____. **Minha vida no teatro**. São Paulo, SP: Leya, 2010.

ORICCHIO, Luiz Zain. “**Destinos Ligados’, trama delicada à moda antiga**”. In: Estadão.com.br/cultura. [Online] Disponível em: (<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,destinos-ligados-trama-delicada-a-moda-antiga,594218,0.htm>). Acesso em 31 de agosto de 2010.

_____. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada**. São Paulo, SP: Estação Liberdade, 2003.

POETRY FOUNDATION. **The Poetry Foundation**. [online] Chicago, Illinois (EUA) (<http://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/history.html>). Acessado em 3 de dezembro de 2009.

PUCCI JR., Renato Luiz. **O Equilíbrio das Estrelas: Filosofia e Imagens no Cinema de Walter Hugo Khouri**. São Paulo: Annablume, 2001.

ROCHA, Glauber: “Uma estética da fome.” In: **Revista Civilização Brasileira**, ano 1, n.3, Julho de 1965.

ROCHA, Simone; MATOS, Daniela; SALVO, Fernanda; SOUTO, Mariana. “**Os estudos Culturais e os entrelaçamentos entre comunicação e cultura: uma análise do filme Cão sem dono**”. In: Interin, Edição nº 9, 2010. [Online] Disponível em: http://www.utp.br/interin/artigos/artigo_Dossie_Rocha_Matos_Salvo_Souto.pdf . Acessado em 13 de setembro de 2010.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2010.

ROUSSEAU, René-Lucien. **A linguagem das cores: energia, simbolismo, vibrações e ciclos das estruturas coloridas**. São Paulo: Pensamento, 1980.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo. Paulus, 2005.

SCHITTINE, Denise. **Blog: Comunicação e escrita íntima na internet**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **História da vida privada no Brasil - Volume 4: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

SHARY, Timothy. **Teen Movies: American Youth on Screen**. Wallflower Press, 2005.

SLOTERDIJK, Peter. **Esferas I**. Biblioteca de Ensayo Ediciones Siruela. Espanha, 2009.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo, SP: Papyrus, 2003.

TÁVORA, Lina. **A Trilogia dos Caras Apaixonados**. In: Diário do Nordeste. 31/12/2004 [Online]. <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=215940>. Acessado em: 20 de janeiro de 2010.

TODOROV, T.; DUCROT, O. **Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem**. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1977.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo, SP: Summus, 1997.

VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

VUGMAN, Fernando. **“O jogo intergenérico em Pulp Fiction”**. In: *Socine. Estudos Socine de Cinema, Ano III*. Porto Alegre, RS: Editora Sulina, 2003.

WOLFE, Glenn Joseph. **Vachel Lindsay: The Poet as Film Theorist**. New York, NY: The Arno Press Cinema Program, 1973.

XEXÉO, Artur. **'Tropa 2' ultrapassa 'Shrek' e corre atrás de 'Avatar'**. In: Blog do Xexéo. [Online] Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/xexeo/posts/2010/11/01/tropa-2-ultrapassa-shrek-corre-atras-de-avatar-337510.asp> Acessado em 2 de novembro de 2010.

REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

- 3 Efes** (2007), de Carlos Gerbase
- 9 Canções** (2004), de Michael Winterbottom
- A casa de Alice** (2007), de Chico Teixeira
- A cobra fumou** (2002), de Vinicius Reis
- A dona da história** (2004), de Daniel Filho
- A Lira do Delírio** (1978), de Walter Lima Júnior
- A mulher invisível** (2009), de Cláudio Torres
- A Musa do Cangaço** (1981), de José Umberto Dias
- A ostra e o vento** (1997), Walter Lima Jr.
- A Saga do Guerreiro Alumioso** (1993), de Rosemberg Cariry
- Abril Despedaçado** (2001), de Walter Salles
- Ação entre Amigos** (1998), de Beto Brant
- Alma Corsária** (1993), de Carlos Reichembach
- Amores** (1998), de Domingos Oliveira
- Amores possíveis** (2001), de Sandra Werneck
- Antes do amanhecer** (1995), de Richard Linklater
- Antes do pôr-do-sol** (2004), de Richard Linklater
- Antes Que o Mundo Acabe** (2010), de Ana Luiza Azevedo
- Antônia** (2007), de Tata Amaral
- Antony and Cleopatra** (1913), de Enrico Guazzoni
- Apenas o fim** (2009), de Matheus Souza
- Aqueles dois** (1985), de Sérgio Amon
- Árido movie** (2005), de Lício Ferreira
- As melhores coisas do mundo** (2010), de Laís Bodanzky
- Através da janela** (2000), Tata Amaral
- Avassaladoras** (2002), de Mara Mourão
- Avatar** (2010), de James Cameron
- Baile perfumado** (1997), de Lício Ferreira e Paulo Caldas
- Bendito fruto** (2004), de Sérgio Goldenberg
- Bicho de sete cabeças** (2000), Laís Bodanzky
- Bossa nova** (2000), de Bruno Barreto
- Brava gente brasileira** (2000), de Lúcia Murat
- Cabiria** (1914), de Giovanni Pastrone
- Caldeirão de Santa Cruz do Deserto** (1986), de Rosemberg Cariry
- Cão sem dono** (2007), de Beto Brant e Renato Ciasca
- Carandiru** (2003), de Hector Babenco
- Carlota Joaquina, Princesa do Brazil** (1995), de Carla Camurati
- Carreiras** (2006), de Domingos Oliveira
- Celeste e Estrela** (2005), de Betse de Paula
- Central do Brasil** (1998), de Walter Salles
- Chuvas de verão** (1977), de Cacá Diegues
- Cidade de Deus** (2002), de Fernando Meirelles
- Cinco vezes favela** (1962), Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman
- Cinderella** (1912), de Colin Campbell
- Cinderella** (1914), de James Kirkwood
- Cinema, aspirinas e urubus** (2005), de Marcelo Gomes

- Clube dos cinco** (1985), de John Hughes
- Como fazer um filme de amor** (2004), de José Roberto Torero
- Como ser solteiro** (1998), de Rosane Svartman
- Coração iluminado** (1998), de Hector Babenco
- Corisco & Dadá** (1997), de Rosemberg Cariry
- Crime delicado** (2005), de Beto Brant
- Cristina quer casar** (2003), de Luiz Villaça
- Curtindo a vida adoidado** (1986), de John Hughes
- Desmundo** (2002), de Alain Fresnot
- Deu pra ti, anos 70** (1981), de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil
- Deus e o Diabo na Terra do Sol** (1964), de Glauber Rocha
- Dois Córregos** (1999), de Carlos Reichembach
- Dona Flor e seus dois maridos** (1976), de Bruno Barreto
- Durval discos** (2002), de Anna Muylaert
- Edifício Master** (2002), de Eduardo Coutinho
- Edu, coração de ouro** (1967), de Domingos Oliveira
- Enoch Arden** (1915), de Christy Cabanne
- Eu te amo** (1981), de Arnaldo Jabor
- Eu tu eles** (2000), de Andrucha Waddington
- Feminices** (2005), de Domingos Oliveira
- Fica comigo esta noite** (2006), de João Falcão
- Gatinhas e gatos** (1984), de John Hughes
- Guerra de Canudos** (1997), de Sérgio Rezende
- Hans Staden** (2000), de Luiz Alberto Pereira
- Houve uma vez dois verões** (2002), de Jorge Furtado
- Judith of Bethulia** (1914), D. W. Griffith
- Juventude** (2008), de Domingos Oliveira
- Latitude Zero** (2002), Toni Venturi
- Lavoura Arcaica** (2001), Luiz Fernando Carvalho
- Lição de amor** (1975), de Eduardo Scorel
- Lisbela e o Prisioneiro** (2003), de Guel Arrais
- Mais uma vez amor** (2005), de Rosane Svartman
- Mauá, o imperador e o rei** (1998), de Sérgio Rezende
- Me beija** (1984), de Werner Schünemman
- Memória de Helena** (1969), de David Eulalio Neves
- Memória do Cangaço** (1965), de Paulo Gil
- Meu tio matou um cara** (2004), de Jorge Furtado
- Milagre em Juazeiro** (1999), de Wolney Oliveira
- Mulher nota 1.000** (1985), de John Hughes
- Não por acaso** (2007), de Philippe Barcinski
- Nelson Freire** (2003), de João Moreira Salles
- Nome próprio** (2008), de Murilo Salles
- Nunca fomos tão felizes** (1984), de Murilo Salles
- O Almoço do bebê** (1895), de Auguste e Louis Lumière
- O amor segundo B. Schianberg** (2009), de Beto Brant
- O casamento de Louise** (2001), de Betse de Paula
- O casamento de Romeu e Julieta** (2005), de Bruno Barreto

- O céu de Suely** (2006), de Karim Aïnouz
- O homem que copiava** (2003), de Jorge Furtado
- O Invasor** (2001), de Beto Brant
- O nascimento de uma nação** (1915), de D. W. Griffith
- O outro lado da rua** (2004), de Marcos Bernstein
- Ó Paí Ó** (2007), de Monique Gardenberg
- O príncipe** (2002), de Ugo Georgette
- O sertão das memórias** (1996), de José Araújo
- O viajante** (1999), de Paulo Cesar Sarraceni
- Orfeu** (1999), de Cacá Diegues
- Orfeu Negro** (1959), de Marcel Camus
- Os fuzis** (1964), de Ruy Guerra
- Os matadores** (1995), de Beto Brant
- Os normais** (2003), de José Avarenga Jr.
- Os normais 2** (2009), de José Alvarenga
- Pequeno dicionário amoroso** (1997), de Sandra Werneck
- Podecrer!** (2007), de Arthur Fontes
- Por trás do pano** (1999), de Luiz Villaça
- Primeiro dia** (1999), de Walter Salles e Daniela Thomas
- Pulp Fiction** (1994), de Quentin Tarantino
- Querela Infantil** (1896), de Auguste e Louis Lumière
- Rio 40 graus** (1955), de Nelson Pereira dos Santos
- Rio Zona Norte** (1958), de Nelson Pereira dos Santos
- Romance** (2008), de Guel Arraes
- Sal de Prata** (2005), de Carlos Gerbase
- Saneamento Básico – O filme** (2007), de Jorge Furtado
- Se eu fosse você** (2006), de Daniel Filho
- Se eu fosse você 2** (2009), de Daniel Filho
- Senta Pua!** (1999), de Erick de Castro
- Separações** (2003), de Domingos Oliveira
- Sexo com amor?** (2008), de Wolf Maya
- Sexo, amor e traição** (2004), de Jorge Fernando
- Tati, a garota** (1972), de Bruno Barreto
- Terra estrangeira** (1995), de Walter Salles
- The Battle** (1911), de D. W. Griffith
- The Battle Hymm of the Republic** (1911), de Larry Trimble
- The Italian** (1915), de Reginald Barker
- Todas as mulheres do mundo** (1966), de Domingos Oliveira
- Todo mundo tem problemas sexuais** (2008), de Domingos Oliveira
- Tolerância** (2000), de Carlos Gerbase
- Tropa de Elite** (2007), de José Padilha
- Tropa de Elite 2** (2010), de José Padilha
- Um céu de estrelas** (1997), de Tata Amaral
- Um copo de cólera** (1999), de Aluísio Abranches
- Uma onda no ar** (2002), de Helvécio Rattton
- Uma vida em segredo** (2002), de Suzana Amaral
- Veja esta canção** (2004), de Cacá Diegues
- Verdes Anos** (1984), de Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase
- Vidas Secas** (1963), de Nelson Pereira dos Santos