

Narrativas do cotidiano no cinema brasileiro: a intimidade dos olhares sobre a vida afetiva em *Amores*¹

Serena Veloso GOMES²
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO

Resumo

Este artigo se propõe a discutir as imagens construídas no cinema brasileiro atual sobre o cotidiano, a partir do filme *Amores* (1998), de Domingos de Oliveira. Em especial, visualizam-se na película cotidianos atravessados pelos olhares íntimos sobre as afetividades, expressos nas relações amorosas e familiares que entrelaçam os personagens na narrativa. Procura-se investigar como essas representações sobre o cotidiano se evidenciam em *Amores* a ponto de se constituírem como “molas propulsoras da narrativa”. Além disso, ao considerar as práticas amorosas como insurgências que se estabelecem na vida diária, pretende-se observar como essas percepções sobre o cotidiano apontam para novas significações do comportamento amoroso na contemporaneidade.

Palavras-chave: cinema brasileiro; cotidiano; narrativa; afetos; relações amorosas.

Introdução

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

Fischer (2009), em suas reflexões sobre a cotidianidade presente no cinema, identifica uma multiplicidade de imagens do cotidiano que se referem aos sujeitos e suas vivências particularidades, mas que ao mesmo tempo se encontram atravessadas pelos códigos construídos socialmente. Apesar da singularidade da experiência cotidiana vivida por cada indivíduo, é justamente a trivialidade, a recorrência de determinadas ações comuns a todos em suas jornadas, como os hábitos alimentares, dormir, trabalhar, fazer a higiene pessoal, satisfazer as necessidades fisiológicas, entre outros costumes, que tornam tais situações genéricas. Essas práticas podem ainda se relacionar à “vivência de situações a que todos estão expostos em maior ou menor grau, tais como as experiências de amor e ódio, o vivenciar de

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, durante o XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

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

sensações, emoções e sentimentos” (FISCHER, 2009, p.22). Ou seja, os vínculos afetivos, o que inclui os sentimentos amorosos, também são elementos constituintes do cotidiano.

Ao mesmo tempo, nesses momentos de realização das atividades corriqueiras podem se estabelecer necessidades de transgressão com os padrões que orientam os hábitos praticados, inconscientemente, pelos indivíduos. São fissuras que alimentarão um desejo de reinventar essas experiências, sendo tais mudanças reintroduzidas, aos poucos, no âmbito do cotidiano. As imagens do dia a dia irão se manifestar em uma relação muito próxima ao universo familiar e aos espaços de onde emergem as relações de intimidade e as atividades protagonizadas por indivíduos ordinários – aqueles sem qualquer *glamour*.

Nesse sentido, é possível observar ainda em alguns filmes do cinema brasileiro contemporâneo que abordam a temática uma particularidade em visualizar nas rotinas um espaço para manutenção dos códigos amorosos e afetivos, construídos na convivência. Da contradição entre afetividades flutuantes e sólidas que perpassam a cotidianidade é que trata Domingos Oliveira em seus filmes, ao registrar nas conversas do dia a dia, nos jantares familiares, nos momentos de intimidade dos casais e tantas outras cenas de atos triviais, os matizes um tanto quanto complexos dos relacionamentos no mundo contemporâneo. A vasta experiência com filmes que tematizam as inseguranças humanas, as conturbações dos convívios familiares e dos laços de amizade torna o cineasta referência na representação desses contornos que compõem a vida comum.

Amores (1998), longa-metragem com o qual o diretor retornou às telas de cinema após quase 30 anos se dedicando exclusivamente ao teatro e à televisão, vem repetir a fórmula, ao projetar o espectador nas subjetividades de personagens que passam por encontros e desencontros amorosos, experimentam a regularidade de suas vidas até se verem deparados com um desejo de sobressalto, de transformação da constância que enrijece o dia a dia e o torna inosso. Os contrastes nos vínculos entre pai e filha também se alojam nessa narrativa do cotidiano como sintoma dos desajustes que aparecem, ocasionalmente, na renovação dos laços familiares, devido ao próprio caos emotivo do ser humano.

Observa-se na *mise-en-scène* de *Amores* uma percepção de cotidiano que transpassa a condição do habitual, do recorrente, e valoriza seu potencial inovador, à medida que lança olhares mais íntimos sobre a emergência da alteridade no fluxo da vida diária, onde são produzidos os deslocamentos no curso natural das ações, dando lugar às instabilidades, crises e dúvidas, que também são produtos das experiências cotidianas.

A partir dessas imagens que se estabelecem sobre os personagens, seus diálogos e comportamentos, em suas relações de sociabilidade dentro das espacialidades construídas no

âmbito diegético procura-se dimensionar até que ponto, no filme de Domingos Oliveira, os acontecimentos cotidianos, no aspecto afetivo, se constituem realmente como “molas propulsoras da narrativa”, como sugere Fischer a respeito dos filmes voltados para a cotidianidade. Mais do que isso, é possível perceber como essa representação dessas vivências diárias, entrelaçadas pelas relações afetivas, está ancorada na construção de novas significações aos modelos impostos sobre as práticas amorosas. Por isso, antes de adentrarmos nos olhares sobre os amores que infiltram na vida cotidiana apresentados na narrativa de Oliveira, buscaremos compreender como a questão amorosa tem sido focada pela mídia, estabelecendo relações entre as práticas hegemônicas e outras possibilidades de evidenciar essas experiências.

Representações midiáticas sobre o amor: entre o romantismo e o consumo

Assim como o cotidiano, as práticas amorosas também possuem um caráter dinâmico de organização e significação determinado não só pelas experiências dos indivíduos, mas por todo um contexto histórico em que as próprias transformações no dia a dia e nos comportamentos assumidos pelos sujeitos, correspondentes aos códigos sociais de uma época e cultura, engendram novas costuras e formatações sobre as concepções e vivências do amor.

Ao compreender as mudanças transcorridas pelas condutas amorosas a partir da modernidade, Chaves (2006) observa que a noção de amor é modificada gradativamente, construída e alterada em função das mudanças quanto aos indivíduos e ao meio social em que estão inseridos, o que envolve costumes, hábitos e valores vigentes, mas também os constructos do imaginário social. A cada momento histórico, o amor se expressa sobre diferentes significados: o amor cristão, o amor burguês, o amor-paixão e o amor romântico são algumas de suas formas conhecidas e demonstram a pluralidade do campo amoroso.

Na modernidade, as transformações nos significados e nos modelos de amor foram impactadas notadamente pelas novas perspectivas culturais advindas da organização política, econômica, social e, em especial, religiosa, então estabelecidas, confrontando os antigos valores do amor. As crenças religiosas e manutenção de suas tradições e a formação familiar sólida, por exemplo, ainda exerciam influência sobre as condutas dos sujeitos, em contraponto ao surgimento da racionalidade instrumental, o abandono das ideologias e da religião como centralizadora das práticas e a emancipação da noção de liberdade individual.

No que tange os princípios morais, o casamento ainda era tratado como laço sagrado, *locus* de concretização e manutenção da família. “O puritanismo, as preocupações morais, o rigor das convicções religiosas, em suma, a exigente e rígida cultura da burguesia esperava de

homens e, sobretudo, de mulheres uma reserva erótica, subordinava a concupiscência ao afeto no casamento legal e eterno” (2006 p.829), afirma Chaves sobre a prevalência do ideário burguês nas relações amorosas no início do século XIX. No entanto, as uniões matrimoniais ganham novos contornos com a difusão dos ideais de amor romântico: os laços parentais e casamentos arranjados, como estratégia de ampliação do poder econômico e político das famílias, são substituídos pelo cortejo e pela possibilidade de escolha afetiva do companheiro.

Em particular, Giddens enxerga como o surgimento da individualidade na sociedade moderna veio a interferir nas ordenações da vida íntima: “os ideais de amor romântico [...] inseriram-se diretamente nos laços emergentes entre a liberdade e a autorealização” (1993, p.50-51). A valorização de laços duradouros, da exclusividade amorosa, do investimento sentimental correspondido por ambos e do comprometimento como possibilidade de controle da vida futura são outros indicativos da incorporação de novos valores na vida amorosa.

Entretanto, ainda que tenha se estabelecido outros parâmetros para a constituição das relações, o casamento, a conservação da família e o ideário patriarcal ainda conduziam as regras do amor, como parte de um manual de acesso à felicidade pessoal. De acordo com Chaves, “o amor romântico, ao ser levado para dentro do casamento foi domesticado, apaziguado, quando colocado como alicerce para o casamento eterno, a manutenção e a coesão da família e, conseqüentemente, a organização da sociedade” (2006, p.835).

Essas prerrogativas serão sobrepostas às próprias narrativas cinematográficas que, ao representar o universo dos amores, mergulharão na percepção das experiências dos sujeitos em certo contexto histórico. Contudo, elas também ultrapassam o papel de meras reprodutoras simbólicas para se efetivarem como produtoras de sentidos, portanto transformadoras de uma realidade, assumindo a condição de norteadoras dos princípios que regem as relações afetivas.

Segundo Turner (1997), é por meio das narrativas que os sujeitos dão sentido ao mundo social e o compartilham com outros indivíduos. Considerando seu importante papel como prática significadora, as narrativas cinematográficas vão reforçar elementos enraizados no imaginário social sobre o comportamento amoroso. O que irá recair sobre o predomínio de representações que sustentam um ideário voltado para conquista do amor perfeito, associado ao moralismo vigente sobre o casamento como lugar da estabilidade e da realização romântica – ainda que nos tempos atuais as relações tenham perdido sua solidez –, sobre a composição de núcleos familiares tradicionais, excluindo a homossexualidade, relações pautadas apenas na sexualidade ou a poligamia, e sobre a figura feminina dentro da relação, legada à posição de mãe ou de submissa à satisfação sexual do homem.

Esses elementos irão se ajustar ainda aos predicados de amor fomentados pela emergência da cultura do consumo. Na pós-modernidade, a ideia de amor como mercadoria a ser consumida se intensifica diante da mediação dos produtos culturais e midiáticos na construção de padrões de relacionamento e na introdução de novas significações aos códigos amorosos, segundo os valores decorrentes desta temporalidade cultural, emprestando às narrativas características permeadas pelo choque cultural do novo com o tradicional.

Dentro desse sistema de códigos estabelecidos, encontra-se assim uma propensão ao reconhecimento do individualismo, a liberdade de escolha e o usufruto descartável dos vínculos amorosos como referência ao imediatismo da sociedade do consumo. A experimentação e a velocidade com que se formam e se desmancham os sentimentos ganham lugar ao invés da durabilidade, enquanto o prazer sexual e individual se consolidam como “elemento-chave na manutenção ou dissolução do relacionamento” (GIDDENS, 1993, p.73).

Em meio a tantas mudanças nos padrões de relacionamento, refletidas na falência dos casamentos, na liberação feminina e do prazer sexual, na emancipação homossexual, ainda há uma tendência nas narrativas audiovisuais em enraizar no imaginário social a necessidade de retomada de certos simbolismos do universo patriarcal, com estilhaços da cultura do consumo, que irão orientar a definição dos laços afetivos. Costa (1998) destaca que o cenário amoroso atual aponta para uma dupla moral: “Queremos um amor imortal e com data de validade marcada: eis sua incontornável antinomia e sua moderna vicissitude!” (1998, p.21).

Como contraponto, no cinema nacional temos também obras que enxergam nas transformações do mundo contemporâneo uma abertura para a dissolução dos modelos amorosos, submetidos a um processo de ressignificação das maneiras de amar nos termos dos amantes. É justamente refletindo sobre o contexto de produção de *Amores* que podemos reconhecer como essas mudanças no comportamento amoroso vão se instaurarem nas narrativas cinematográficas nacionais. Para isso, se fazem necessárias algumas considerações sobre a emergência da chamada Retomada do Cinema Brasileiro, período que abriu não só novos rumos à produção nacional, como também ampliou o leque de abordagens cunhadas pelos cineastas, principalmente no que se refere ao universo subjetivo.

Cinema da subjetividade

É possível observar uma recorrência na cinematografia brasileira, a partir da década de 1990, de produções cujo foco recai de forma mais concisa sobre as subjetividades e que demonstram maior proximidade com os dramas individuais. Em contraposição a todo envolvimento político e militante do cinema de décadas anteriores, nota-se nas obras da

Retomada do Cinema Brasileiro uma propensão a diluir o enfrentamento político e o mal-estar quanto à situação socioeconômica do país nos conflitos pessoais de seus personagens.

Se por um lado, o processo de redemocratização no Brasil criou expectativas de resolução dos disparates econômicos e carências sociais, em meados da década, com abertura para a economia mundial e a globalização – o que irá concretizar o domínio neoliberalista sobre terras brasileiras –, o agravo da miséria, desemprego, o crescimento urbano desenfreado e inchaço populacional das grandes cidades, o que trouxe o aumento dos problemas sociais, o povo se viu impotente e incerto sobre os rumos do país, inseguranças que também impactaram sobre o cinema. Esse desengano que assolava o pensamento da população veio acompanhado da dissolução das próprias utopias: sem ideologias norteadoras de suas ações, o que restava?

Com a perda dos referentes do que constitui a identidade do país, diversas questões passaram a intrigar o inconsciente social e se esbarraram sobre o cinema nacional: “quem somos? Qual a nossa posição diante do mundo? Somos autores de uma cultura própria ou não passamos de epígonos, que reciclam o saber alheio sem nada produzir de original?” (ORICCHIO, 2003, p.33). Essas inquietações foram tomadas pelos próprios cineastas, que passaram a absorver no discurso cinematográfico um sentimento de desconforto, desamparo e ressentimento quanto à instabilidade do futuro (e do presente) do país.

Sobretudo, esse incômodo também remetia à situação da produção cinematográfica no país, que cerceada pelo fechamento dos órgãos fomentadores e distribuidores de filmes para o mercado nacional (tratam-se da Embrafilme, Concine e Fundação do Cinema Brasileiro), experimentou um grande declínio, o que culminou numa margem quase nula de filmes produzidos. As precárias condições de realização exigiram manobras breves para revigorar o circuito comercial e estabelecer novas regulamentações para a atividade, que passou a ter a participação prioritária da iniciativa privada no financiamento dos filmes³.

Os novos impasses no sistema de produção se refletiram na postura dos realizadores, que, como aponta Xavier (2000), acuados diante da necessidade de reafirmar fórmulas de fácil comunicação com o espectador e atrativas aos investidores, optaram pela afeição ao entretenimento como solução: “O fantasma da crise da representação leva ao imperativo da auto-referência ou à composição consciente de um esquema que se sabe convencional, regrado, dialogando com os gêneros tradicionais” (XAVIER, 2000, p.101). Simultaneamente,

³ De acordo com Oricchio (2003), com a promulgação da Lei do Audiovisual, a captação de recursos por meio de renúncia fiscal passa compor um novo esquema para incentivo aos cineastas, agora introduzidos em uma nova realidade, onde a iniciativa privada é quem dá as cartas sobre as escolhas dos projetos nos quais haverá investimento e a distribuição continua escoada em um reduzido número de salas de exibição, tomadas em sua maioria pelos filmes estrangeiros.

novas tecnologias foram incorporadas na linguagem cinematográfica, abrindo possibilidades de experimentação estética em correspondência aos desejos de consumo do público atual.

Os conflitos representacionais vão de encontro ainda aos perfis temáticos dos filmes, que retomaram a tradição cinemanovista ao se ocuparem da tentativa de redefinir imagens conceituais do que é o Brasil. Ao levantar no imaginário social os diversos simbolismos nacionais e suas referências locais e sociais, o cinema revisitou espaços emblemáticos⁴ como a favela, o sertão, o campo, a rua, sinalizando a pluralidade cultural de um país lançado à miséria e à violência – questões predominantes nesse cinema. Apesar de explorarem nessas imagens o reconhecimento do mosaico das paisagens e do povo brasileiro, além das questões sociais que o permeia, observa-se um esforço muito maior dos cineastas em delinear as singularidades, as tensões psicológicas dos personagens como propulsores da narrativa.

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

Dessa forma, os problemas sociais e políticos são convocados aos filmes apenas como cenário aonde irão se instalar os conflitos que se desenrolarão durante a narrativa, havendo, portanto, uma desconexão entre a construção das personagens como figuras representativas de um determinado contexto e as determinações das realidades em que estão inseridas, abordadas com superficialidade e de forma generalizada. Torna-se comum a focalização da experiência individual, em detrimento do global, o que condiciona a aparição de obras cujas preocupações centrais são os dramas familiares e amorosos, as crises existenciais, a necessidade de transformação pessoal e a vida íntima.

Ao potencializar a representação das questões subjetivas, o cinema brasileiro não só lança olhares mais afetuosos e intimistas sobre os indivíduos em suas práticas sociais, mas torna possível um espaço para a construção de narrativas em que a vida cotidiana seja explorada em sua simplicidade e delicadeza, com todas as suas trivialidades, práticas recorrentes e pequenos gestos que lhes são comuns. É também através dessa elevação da individualidade que podem se estabelecer novos parâmetros para a representação dos códigos

⁴ Oricchio (2003) lista alguns filmes da Retomada ambientados nessas paisagens, no entanto, em sua maioria, representados sobre um viés discursivo divergente da proposta do Cinema Novo. Produções como *Cidade de Deus*, *Central do Brasil*, *Baile Perfumado*, *Orfeu*, entre outras, exploram esses espaços ora de forma idealizada, ora excessivamente estilizada, descontextualizando-os de suas realidades históricas.

amorosos, como se vê presente em *Amores*, assumindo conotações que se distanciam e, por vezes, rompem com tendências hegemônicas.

Dessa forma, busca-se compreender, por meio da análise da narrativa fílmica, como os códigos cinematográficos se organizam para evidenciar as imagens de cotidianidades, sob a ótica dos afetos, que fogem ao extraordinário e, ao mesmo tempo, traduzem uma relação ínfima com o contexto brasileiro contemporâneo. Tendo em vista que “o conteúdo e a expressão formam um todo. Apenas sua combinação, sua associação íntima é capaz de gerar a significação” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p.42), também se faz necessário um olhar analítico sobre os aspectos narrativos, tais como a construção dos personagens, das situações que os conectam, do espaço diegético e da maneira como incidem semanticamente na leitura das práticas cotidianas e amorosas sobre novas perspectivas.

Amores e os relatos afetivos na vida cotidiana

Vieira e Telma são amigos de longa data, conversam com naturalidade, sem receios, sobre as frustrações e tristezas de suas vidas. Escritor de programas da Rede Globo, Vieira teve negada a renovação de seu contrato com a emissora. À procura de um novo projeto de vida, se vê em uma encruzilhada entre seus problemas financeiros, familiares, em função da difícil relação que mantém com a filha, Cintia, e a solidão, à medida que está envelhecendo. Já Telma trabalha na iluminação do cenário do espetáculo de piadas de sua irmã, Luiza. Vive um casamento de muitos anos com Pedro, funcionário público do Estado, mas após várias tentativas de engravidar vê a relação desmoronar, pois o marido a trai justamente com a filha de Vieira. Cintia, ao terminar recentemente uma relação, tenta resolver os problemas com o pai e estabelecer sua vida profissional, mas nesse meio tempo se apaixona por Pedro, com quem acidentalmente tem um filho. Uma paixão de tirar o fôlego também arrebatou Luiza, mas o destino a reserva outras surpresas.

Em um ambiente familiar, a narrativa de *Amores* convida a desfilar os problemas e felicidades presentes na vida de pessoas comuns da classe média, representadas em ações do dia a dia: no convívio no lar, no trabalho, durante brigas, sexo, momentos de choro e de êxtase, ao beberem, rirem, comerem, se divertirem e se descontrolarem. Os vínculos afetivos e amorosos também surgem como parte das experiências cotidianas das personagens, evidenciados tanto em processo de construção como ameaçados de ruptura.

Nos segmentos iniciais do filme, por exemplo, Vieira, que convidara Telma para um jantar em sua casa, adiado ao longo de duas horas de uma partida de xadrez, abre o seu coração: está aborrecido com a filha, Cintia, jovem atriz de uma importante emissora de

televisão. O motivo fora intenso: discutiu com o namorado dela em um restaurante durante uma viagem que fez para encontrar o casal e acabou levando um tapa na cara. O orgulho ferido do pai o impedia de se reaproximar da filha.

Enquanto relata o ocorrido, inquieto andando pelos cômodos da casa, a câmera captura em *close-up* uma foto de Vieira e Cintia dependurada na parede. Coincidentemente, os personagens são interpretados por pai e filha na vida real: são Domingos Oliveira e Maria Mariana, enquanto Telma é encarnada pela atriz Priscilla Rozenbaum, esposa do diretor. Não por acaso o elenco fora escolhido a partir de pessoas com vínculos tão próximos à Oliveira. Como parte do lirismo de sua obra, a construção dramática com figuras familiares interfere significativamente na expressão da intimidade com que trata as situações cotidianas.

São histórias baseadas em suas experiências românticas, afetivas, familiares que o cineasta reconstrói em cena, não apenas como mera reprodução, mas como reinvenção de acontecimentos comuns no dia a dia das pessoas, que permitem maior comunicabilidade com o espectador. Em *Amores*, esse investimento na ficcionalização do cotidiano de Oliveira confere a narrativa um caráter de transitoriedade: o filme se situa no limiar entre ficção e documentário, numa mistura de elementos que remetem à vida real (em especial atores do convívio do cineasta que interpretam situações já vividas por ele) e ao ficcional, como encenação de um real recriado (o filme é também uma adaptação teatral). Assim, o direcionamento da trama traz muito das projeções do cineasta, seus anseios e frustrações fundidos ao universo ficcional, no entanto levados ao espectador de maneira porosa, incapacitando-o de distinguir as fronteiras entre os mesmos.

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

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

A preferência pelo espaço privado ao invés dos exteriores – raras cenas se passam nas ruas e, quando são mostradas, não é possível focalizar o cenário da cidade em si – é um dos reflexos do empenho do cineasta em mergulhar profundamente nas subjetividades de seus personagens. As interioridades domésticas são desnudadas nas transições dos personagens em cada cômodo e ganham o patamar de articuladora das ações na narrativa, à medida que, na apresentação dos entrelaçamentos do convívio familiar, tornam-se mais do que um pano de fundo da *mise-en-scène*, mas um espaço condutor da enunciação da complexidade das condutas e psique humana, principalmente no que tange os amores.

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

Não obstante, a família também exerce um papel central na trama, pois as experiências cotidianas que a envolve se desdobram nos impasses tematizados. De acordo com Fischer, “a família acomodada (ou *des-acomodada*) em seu espaço doméstico desde sempre vem se reiterando nas imagens do cinema que trata do cotidiano” (2009, p.29). A noção de família aqui entendida se distancia do modelo de família nuclear freudiana. Trata-se, na verdade, de um complexo de emaranhamentos afetivos relacionados ao parentesco ou à afinidade, apresentados por vezes na forma divórcios, casais que se juntaram à longa data, mas não possuem filhos, casais homossexuais ou ainda relações extraconjugais.

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

Isento desse moralismo que sentencia as relações aos postulados hegemônicos, o filme de Domingos Oliveira ao evidenciar as diferentes possibilidades de vínculos afetivos o faz sem julgamentos, pois essas representações reafirmam a liberdade de viver e as imperfeições das trajetórias dos indivíduos. Vieira, por exemplo, não mora com a filha Cintia e é separado

da esposa. Retoma a vivência com a filha em sua casa após se entenderem, o que não dura muito, pois descobre que ela engravidou do marido de sua melhor amiga e a vê partir. Pedro mantém uma relação extraconjugal com Cintia, até que Telma descobre e os dois se separam.

Outros laços complexos também se colocam em evidência. Luiza, irmã de Telma, se apaixona à primeira vista pelo pintor bissexual Rafael. Até aí nenhum empecilho se apresentará para que o relacionamento se concretize, apesar de a irmã transparecer certa preocupação quanto à união inusitada. Os dois começam a namorar e, para terem certeza de que a saúde sexual de ambos está estável, se propõem a fazer um teste de HIV. O resultado causa uma reviravolta: descobrem que Rafael é soropositivo e o relacionamento, após dúvidas e sofrimentos de ambos sobre o que deveria ser feito, é rompido.

Casos e acasos: as relações ressignificadas

É dos amores, mas também das traições e separações que o filme trata, ao provocar encontros e desencontros entre os personagens, colocá-los diante dos desejos, sofrimentos e realizações, mudanças que surgem como incidências da vida cotidiana, rompendo com a fluidez que lhe é pertinente e trazendo novas experiências as quais se acomodarão na rotina dos mesmos. Esses abalos sobre as relações vão tomar conta não só da vida dos casais, mas também dos laços familiares. Discutindo com Telma em seu apartamento sobre a relação com a filha, Vieira ouve a campainha: é Cintia, que chega para resolver a situação com o pai. Os dois ficam a sós e iniciam uma longa conversa sobre o ocorrido. Cintia se dirige diretamente à câmera que a foca em *close-up*: “Pai a gente precisa conversar. Foi tudo culpa minha”. Nesse momento, nós como espectadores, ao assumirmos o olhar da câmera, também nos colocamos na posição de Vieira: é ao público que Cintia fala ao pedir desculpas. Essa é uma característica que irá se imprimir no trabalho de Domingos Oliveira.

A quebra da quarta parede funcionará tanto como uma forma de distanciamento da narrativa, impedindo uma imersão direta do espectador no filme, como, contraditoriamente, a possibilidade de aproximação, como demonstra Martin (2005), à medida que ao manter um diálogo direto entre personagens e espectador, mediado pelas trocas de olhares e confidências à câmera, “o espectador sente-se chamado a intervir” (2005 p.44) e assume conscientemente que as situações vividas na trama poderiam ser experimentadas por ele ou qualquer pessoa.

Do sofá, Vieira critica a escolha amorosa da filha, que entristecida tenta ir embora do apartamento, impedida pelo pedido do pai para que fique. Observamos o segmento exclusivamente pelo ponto de vista da câmera, que se reveza entre a aspereza de Vieira e o incômodo de Cintia com as alfinetadas do pai. A cena, antes silenciosa, ganha agora um fundo

musical terno, que irá contribuir para reforçar a delicadeza do momento. Martin sublima que a banda sonora pode ser empregada como “contraponto psicológico, tendo em vista fornecer ao espectador um elemento útil para a compreensão da tonalidade humana do episódio” (2005, p.158) ou ainda para “reforçar ponderosamente a importância e a densidade de um momento ou de um acto, considerando-lhe uma dimensão lírica que ela é especificamente capaz de engendrar” (2005, p.159). A música intervém assim como ponto de amparo para criação da atmosfera da cena, segundo o estado emocional das personagens.

É no momento em que Vieira resgata memórias das vivências com a filha quando criança que a trilha sonora vem à tona, contribuindo para entrelaçar a afetividade paterna à narrativa e enfatizar a tentativa de apaziguamento do conflito entre os dois, o que não dura muito. O fundo musical logo é silenciado, espera-se uma atitude de Cintia de perdão. Mas ao declarar seu amor ao pai, também o reinsere na realidade: ela deixou de ser uma menina, já é uma adulta e os desentendimentos com o pai fazem parte de seu processo de amadurecimento.

Novamente a discussão é retomada. Contrariando as expectativas do público que, acostumado à estrutura do cinema hegemônico aguarda a entrada de uma trilha sonora que corresponda à tensão ali emergida, assistimos à briga sem qualquer música de acompanhamento: fica por conta dos diálogos, da dramatização, mas também dos movimentos de câmera, a expressão da instabilidade dos sentimentos de ambos. Essa combinação entre conteúdo da narrativa e a proposta estética vêm garantir com maior efetividade a construção da sensibilidade, dos afetos que envolvem a produção.

Ao passo que o descontrole emocional de Vieira, contrariado com a despreocupação da filha para com ele, faz com que Cintia se enfureça e lhe dê um tapa na cara, logo retribuído, a câmera se aproxima dos dois, enquadrados, sem qualquer rigor, em plano próximo e se movimenta solta, livre de qualquer rigidez dos modos de filmar canônicos, em consonância com a condição desarmoniosa ali representada. A transição de planos também absorve a intensidade dos conflitos, o que se evidencia nos curtos sobressaltos (*jumpcuts*) inseridos ao longo da sequência, outro elemento da linguagem fílmica que irá promover a dicotomia distanciamento/aproximação do espectador, a partir da evidência da descontinuidade dos planos e da resignificação do recurso como um dos pontos de articulação dos dilaceramentos encenados.

Combinado a esses elementos, vem arrematar a construção imagética a preferência do diretor pela filmagem digital. Ao optar por uma estética diferenciada, com “quadros mais duros e contrastados, sem a amplitude de luminância que alcança o negativo” (ALMEIDA, 2005, p.97-98), Oliveira endossa à película um olhar documental, como se a captura fosse

feita em um vídeo caseiro. Essa “documentalidade” se traduzirá na espontaneidade do desenrolar das ações diante da câmera e na despreocupação técnica do cineasta, ao se valer de enquadramentos imperfeitos, luzes naturais, planos de maior duração que exploram o espaço diegético e a *mise-en-scène*, além de capturarem as insurgências cotidianas.

Misturam-se, assim, elementos do cinema moderno na narrativa clássica, apontando para um sincretismo próprio do cinema contemporâneo. Como características convenientes ao estilo moderno, descritas por Vanoye e Goliot-Lété (2002), a mistura do registro documental, personagens em crise, um projeto autoral fortemente presente e a propensão à reflexividade, vista em cenas com referências significativas sobre o teatro, a literatura e o cinema, vão influenciar a narrativa a ponto de promover certas transgressões nas convenções clássicas. Porém, ainda vemos preponderantes as técnicas cinematográficas “subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como, é claro, a seu impacto dramático” (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 2002, p.27), pertinentes ao modelo clássico.

Para Oricchio (2003), a forma particular como Oliveira constrói a visualidade fílmica colabora na expressão semântica de sua obra, sobretudo no que concerne à compreensão das condutas amorosas na contemporaneidade. Por isso, acredita, “a instabilidade dos relacionamentos está lá, no jeito como a câmera registra os pequenos dramas e as pequenas alegrias de cada um dos personagens” (ORICCHIO, 2003, p.83). Os códigos fílmicos vão então operar de forma a externar as turbulências subjetivas das personagens, confrontadas por suas crises. Os problemas não são tratados como situações extraordinárias resolvidas heroicamente, tal qual nos filmes canônicos, mas como naturais à existência humana.

Ao mesmo tempo em que retrata a desordem subjetiva, os afetos duradouros também são colocados em foco. *Amores* traz uma percepção dos sentimentos amorosos como fortes, verdadeiros, por isso não se esvaem, apenas são abalados pela necessidade de renovação das práticas diárias. Telma e Pedro viveram vários anos de casamento plenos de paixão. O casal era considerado como inseparável. Quando deparados pela rotina e as dificuldades em terem um filho, perdem aos poucos o interesse um pelo outro. Em uma das sucessivas tentativas de engravidar, o casal, no auge da intimidade, perde o tesão e se questiona sobre suas angústias e a vontade de seguir com o objetivo. Admitindo a falta de desejo pelo marido, Telma se pergunta: “Será que é isso mesmo, Pedro? Será que a gente realmente quer esse filho?”.

É essa impossibilidade de satisfação pessoal que irá desencadear a pretensão de transgredir com a repetição imposta pelo cotidiano do casamento. O relacionamento, que já fora afetado por outras tentativas de separação, é colocado novamente à prova quando o Pedro começa a demonstrar interesse por Cintia. Essa linha tênue entre o desejo e sua contenção irá

permeiar a narrativa e lançar os personagens à insegurança, em suas crises individuais. Instigado pela curiosidade de experimentar algo novo, Pedro trai Telma e, para completar, engravida Cintia. A separação do casal resulta na redescoberta por Telma de uma antiga paixão, com a qual também tem um filho. Após o nascimento de seu bebê, Pedro percebe que a paixão por Cintia foi passageira, perdeu a novidade, e que Telma é a pessoa que realmente ama. Depois de todos os percalços, o “casal inseparável” retoma a relação de forma intensa. A segunda chance dada ao amor na verdade traz à tona a durabilidade do vínculo afetivo entre os dois, ainda que abatido pelo cansaço da rotina, nunca desintegrado.

Conclusão

A predominância de imagens da casa – local de acolhimento, onde se efetiva as experiências triviais do ser humano – e da família em *Amores*, de Domingos Oliveira, aponta para as aproximações com retratos de indivíduos comuns e suas vivências rotineiras no cinema brasileiro. São imagens que irão percorrer as narrativas da Retomada mais comumente, colocando em evidência a comodidade com temáticas subjetivas e íntimas no momento atravessado pelas produções em fins do século XX.

Considerando que os olhares sobre o cotidiano em *Amores* são apresentados sobre a perspectiva das experiências afetivas, construídas no envolvimento estabelecido diariamente, em especial no ambiente familiar, percebe-se na evolução da narrativa que essa cotidianidade é elucidada a partir da dicotomia estabilidade/turbulência. A rotina das personagens, ao passo que segue na suavidade do transcorrer do tempo, é cruzada por acontecimentos que as desalojam da estabilidade emocional inicial e as põem diante de suas contradições subjetivas, projetando-as à vivência de novas experiências no dia a dia. Entre essa gangorra que pende ora para a permanência dos afetos, ora para a transformação, vem se fundar na narrativa um contraponto no juízo das práticas amorosas pós-modernas e dos valores lhes engendrados.

Enquanto a lógica consumista impõe percepções imediatistas sobre as condutas amorosas e desvaloriza a solidez como qualidade da realização afetiva, por outro lado, ainda há uma tendência da mídia em difundir modelos de felicidade amorosa fincados no casamento. Entretanto, o que observamos na película é a tentativa de equilíbrio entre o prazer imediato e a sustentação de vínculos duradouros, ambos justificáveis. *Amores* explora novas possibilidades de significação do amor ao partilhar da concepção de que os sentimentos são alicerçados com o passar do tempo, no partilhar de experiências um com o outro, ou seja, no cotidiano. Contudo, essas interações e práticas habituais também provocam um natural desgaste no seio das relações.

O que podemos extrair dessas idas e vindas do amor, dos acasos impostos pela vida, é que os laços amorosos, quando sólidos, podem sofrer abalos, mas prevalecem, não se esvaem quando confrontados pelo prazer imediato. Aliás, os abalos nos sentimentos e a necessidade de se preencher em uma relação extraconjugal surgem no filme como consequências do tempo, algo a que todos os relacionamentos estão sujeitos, pois a vida nos conduz sobre caminhos tortuosos, com momentos de linearidade, que trazem alegrias, ternura, emoções, mas também de terremotos, responsáveis pelos sofrimentos, angústias e medos.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Paulo Ricardo. Encontros e desencontros – Comédias de situações e a construção do espaço urbano no cinema brasileiro recente. In: CAETANO, Daniel (org). *Cinema brasileiro 1995-2005 - Ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CHAVES, Jacqueline. *Os amores e o ordenamento das práticas amorosas no Brasil da belle époque*. In: Revista Análise Social, vol. XLI, 2006, p.827-846.

COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

GIDDENS, Anthony. *A transformação intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: DinaLivro, 2005.

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

TURNER, Graeme. *O cinema como prática social*. Tradução de Mauro de Silva. São Paulo: Summus editorial, 1997.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 2002.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro dos anos 90*. In: Revista Praga, estudos marxistas. São Paulo: Editora Hucitec, n.9, 2000, p.97-138.

Referências cinematográficas

AMORES. Direção: Domingos Oliveira. Produção: Phydias Barbosa, 1998. 1DVD. (95 min)