

Separações e Houve uma vez dois verões: fazendo gênero entre a arte e o mercado

por *Leandro Rocha Saraiva*

Separações, de Domingos de Oliveira, e *Houve Uma Vez Dois Verões*, de Jorge Furtado, destacam-se no panorama do cinema brasileiro deste início de década pelo modo como respondem à demanda, hoje generalizada, por um cinema capaz de se comunicar com um público de massas. Esses dois diretores situam-se na larga faixa de cineastas brasileiros que vêm tentando trabalhar a partir das regras dos gêneros industriais – fornecedores do repertório comum à massa de espectadores formados no seu consumo cotidiano – e, ao mesmo tempo, criar, nesses formatos, deslocamentos que sejam capazes de surpreender o espectador, alargando o horizonte de experiências para além das satisfações programadas que, em princípio, atraem no produto cinematográfico.

Essa aposta no deslocamento como alternativa a uma estética do choque e confronto com as expectativas médias tem história. No cinema brasileiro, especialmente no final dos anos 70 e início dos 80 – época do maior sucesso de bilheteria da produção nacional – vários grandes filmes (*Eles Não Usam Black-Tie*, *Bye Bye, Brasil*, *Pixote*, *A Próxima Vítima*, entre outros) conseguiram aliar valor de mercado e valor estético.

Na história do cinema americano são muitos os exemplos de cineastas que obtiveram essa solução de compromisso entre arte e mercado: Douglas Sirk, Billy Wilder, Nicholas Ray, Scorsese, Coppola etc. Trata-se de uma estratégia típica de contextos marcados por uma ampla hegemonia da indústria cultural, que condenam os exasperados e irreconciliados aos guetos. No Brasil contemporâneo, esse tem sido o caminho dos autores que trabalham dentro da indústria televisiva. Trabalham sob a sombra da integração via satélite de corações e mentes da nação empreendida pela Rede Globo, vetor midiático do desenvolvimento dependente e associado ao capitalismo central.

Não por acaso, Domingos e Furtado fizeram carreira prestando serviços à Globo. Ao mesmo tempo, mantiveram “um pé fora”, em esquemas de produção pequenos e “familiares”. Furtado é um dos sócios da Casa de Cinema de Porto Alegre e Domingos tem sua base de produção no teatro, trabalhando em regime de grupo, com os mesmos amigos e familiares com os quais faz seus filmes.

Nos filmes aqui em questão – *Separações* e *Houve Uma Vez Dois Verões* – o gênero trabalhado é a comédia romântica, com o recorte dos encontros e desencontros amorosos sendo tomado a sério, como unidade dramática fundamental. O primeiro começa com a separação de Cabral e Glorinha e só termina, depois de um ano de intenso sofrimento de Cabral, com o casal novamente reunido. *Dois Verões* inicia quando “Chico meets Roza” e termina dois anos depois, com os dois jovens casados e com um filho. As histórias de amor não são simples álibis, muletas narrativas. São para valer. E será dentro da esfera íntima do “amor e dor” que os cineastas (que são também os roteiristas) farão os deslocamentos que permitem ir além da mesmice.

Separações: noites brancas no baixo leblon
(ou: Dostoiévski toma um chope)

Em *Separações*, a ação fundamental dos personagens – especialmente do protagonista, Cabral, o diretor teatral interpretado pelo próprio Domingos de Oliveira – é falar. Eles contam histórias, piadas, interpretam fatos próximos ou distantes, discutem, escrevem poemas, mensagens, peças de teatro. Eles mesmos reconhecem que até – e sobretudo – suas relações amorosas são feitas de conversas. A palavra é encenada, dramatizada, mas num sentido diverso do drama clássico, em que a fala é veículo de confronto entre vontades. Não que este

tipo de drama esteja ausente em *Separações*. Ele existe e em altas doses: Cabral luta desesperadamente para ter de volta o amor de Glorinha, Robertinho se vê sob o fogo cruzado de dois amores. Mas o excesso verborrágico é tal que os conflitos encharcam-se e soçobram nesse mar de palavras, de expressão lírica ou de comentários à ação.

Em vez de um “eu te amo” seco, há os volteios sobre “o que é o amor”, as citações e interpretações literárias, os muitos poemas de júbilo e de dor. Num duelo à luz da lua, no meio da rua, há discussões sobre a história dos amores, comentários pseudo-antropológicos sobre como seria um duelo bárbaro e o que é a civilidade. Mesmo nos momentos mais patéticos, de emoção profunda, a fala se oferece como espetáculo, seja no virtuosismo da performance (“Cães!”, grita Cabral no início do tiroteio verbal ao luar), seja na voz do narrador que se sobrepõe à cena (“por mais sóis que amanheçam/por mais crianças que nasçam com teu rosto divino/saiba, princesa minha/que você me matou”).

Elaborada e engraçada, freqüentemente culta e inteligente, sem nunca ser pedante, a fala abundante é estilizada pelo seu modo de enunciação. O filme é teatral como o protagonista – característica que, segundo Robertinho, o amigo também diretor e meio canastrão, é o que acabará por garantir a vitória de Cabral sobre Diogo, o intelectual arquiteto, na luta pelo amor de Glorinha. Assim como na conversa de Cabral, esse teatro não é só impulso cênico: há também o distanciamento, o passo atrás da ironia bem humorada, que vê de fora. Em alguns momentos isso está na própria interpretação de Domingos de Oliveira, que expõe, no calculado exagero, os sofrimentos do velho Cabral ao nosso riso. Estruturalmente, está na recorrente narração em terceira pessoa na voz de Priscila Rozembaum. O humor resultante é, em geral, do tipo auto-irônico, de quem sofre, sim, mas sem perder a capacidade de rir de si mesmo.

Para esse distanciamento leve, contribui o modo de filmar. A câmera é solta. Ela se agita como os personagens, “nos mostra o quão confusos e sem destino somos” – como disse o diretor numa entrevista. O olhar da câmera é mais uma dimensão dessa narrativa a um só tempo emocionada e irônica. Ela faz um jogo parecido com o das palavras: em vez de fixar

posições, cria movimento, incendeia as relações. Como as juras de vingança e as filosofias, que se fazem e desfazem no fluxo da vida, a câmera, modernamente, também não compõe uma retórica definitiva. Ela dança.

Sob a unidade da história – um ano de separação entre Cabral e Glorinha, a esposa dividida entre dois homens –, há um outro tipo de unidade na composição do filme: a temática, que incorpora tudo a seu enquadramento. O amor, construído e destruído em prosa e verso, mais que uma motivação sentimental das ações, é um recorte – ou um corte – no corpo da vida encenada. Só vale o que é contaminado pelo amor, seja uma estatueta de um casal do Egito Antigo (“iguazinhos a nós”), um livro sobre a relação de doentes terminais com a morte, referências a Molière ou a Nietzsche. Mesmo o tempo e o espaço são alvo da flecha do Cupido, só entrando na tela os momentos que lhe dizem respeito: Cabral encontra sua filha no telefone público de onde, de madrugada, liga para Glorinha. Ela, por sua vez, recebe em Paris, de outro encontro fortuito, a mensagem sobre o novo namoro de Cabral.

As fronteiras do umbigo

Apesar desse confinamento às relações amorosas, *Separações* é pleno de lucidez sobre o lugar do amor no mundo. O filme multiplica as marcas das fronteiras de seu cultivado jardim. Diogo é explícito em sua frustração como arquiteto que faz “casas bonitas para quem pode pagar”, lembrando a referência de Roberto Schwarz aos arquitetos avançados que, depois do Golpe de 64, passaram a fazer simulacros de modernismo em casas de luxo dos amigos. O contraponto a Diogo, um intelectual de charme opaco, é o esfuziante Robertinho, diretor teatral iniciante que, segundo Cabral, já tem várias características marcantes do profissional bem sucedido: “faz bem a pose, confunde os atores e come as atrizes”. Robertinho, com seu duvidoso teatro de revista, é o representante da “alegre gente do teatro”, retratada com complacência numa festa da classe, na qual, depois de alguns uísques, todas as peças são pardas.

Todos trabalham, mas suas atividades aparecem pautadas, como tudo mais, pelo amor: Júlia, separada, pensa em escrever

um romance sobre “amores fugazes”; Diogo acha que a saudade que sentiu de Glorinha ajudou-o a trocar o escritório pela universidade; Cabral, que “não entende o amor sem trabalhar junto”, propõe a Glorinha que eles, separados, montem uma adaptação de Dostoievski para “fazer do sofrimento uma obra-prima” (numa referência autobiográfica a *Todas as Mulheres do Mundo*, que Domingos de Oliveira fez com Leila Diniz, sua ex-mulher). As referências a Dostoievski são, aliás, especialmente intrigantes. São muitas e surgem nas situações mais comezinhas, para elogiar a namoradinha jovem ou para caracterizar o chique de Robertinho, espinafrado pela crítica. O contraste é revelador do rebaixamento geral da atividade cultural, restrita à estufa do gueto da classe média intelectualizada: a alma em abismo da literatura dostoiévskiana vivendo nas profundezas do umbigo Zona Sul do Rio de Janeiro.

Mas serão falsas as alegrias e tristezas dos umbigos de cada um? Cabral parece falar em nome de Domingos de Oliveira na leitura que faz, na cena final, de congraçamento e conciliação típicos da comédia romântica. Ele, não sem ironia, diz ter vontade de “fazer um filme épico para pôr esse texto no fim”. O texto, originário da antiga Caldéia (pelo menos segundo Cabral) – o que lhe dá foros de universalidade – afirma a superioridade do “homem lúcido”, aquele que “aceita a vida” e é capaz de fazer a gangorra da dor e do prazer pender a seu favor e também de espalhar o amor entre seus muitos amigos e amantes. Tão difícil de discordar quanto de conter o sorriso (lúcido?) de quem sabe haver muito que não cabe no coração e muitos que ficam de fora da festa.

Houve Uma vez Dois Verões: adolescência, nostalgia e crítica moral

Dois Verões é também a história de um amor obstinado. O jovem e inexperiente Chico é um herói desbragadamente romântico que se apaixona por Roza de modo fulminante e sem reservas. Tal como *Separações*, “compra” o amor monomaniaco de seu protagonista, ainda de modo mais radical do que na vida do maduro Cabral, na do adolescente Chico não há espaço para nada além de Roza. Não há estudo, trabalho, família, apenas o amor e seus obstáculos. Mas, diferente de *Separações*, não há em *Dois Verões* a eloquência verbal do

amor. Chico é um Romeu de seu tempo, que prefere jogar fliperama a escrever poemas ou cartas de amor.

Apesar disso, *Houve Uma vez Dois Verões* apresenta uma visão do mundo bem mais complexa que as comédias românticas adolescentes corriqueiras, sejam as versões americanas ou as historinhas similares nacionais de *Malhação*. Isso porque, se a narração segue o ponto de vista de Chico, não se limita a ele. Em *Separações*, o deslocamento em relação ao gênero tinha raiz na arte verbal do protagonista. Furtado tem outra maneira de ampliar os horizontes de sua história.

Em seu filme, a narração trabalhará como que às costas do herói, emoldurando seu romantismo. Isso, em parte, pela forma de moldar a fábula e, em outra, pelos comentários que vão sendo inseridos às margens da história. Ao contrário de diminuir a experiência de Chico, a perspectiva criada por essas molduras eleva o romantismo do rapaz ao estatuto de força crítica contra apequenamento existencial provocado pela “real politik” frente às rotinas do mundo.

A canção de amor do cavaleiro Chico

Em primeiro lugar, há a fábula, mas a princesa amada por Chico está bem distante de idealismos virginais. Dizendo claramente, é uma prostituta e estelionatária que, em série, aplica aos jovens incautos o golpe do falso aborto. Roza é uma mulher madura, não pelos poucos anos que tem a mais que Chico, mas por há muito já ter passado pelas desilusões que lhe permitem um desembaraçado realismo cínico – do qual, aliás, Juca, o amigo de Chico, é aprendiz.

Quixotescoamente, Chico despreza esse realismo e aferra-se ao seu amor. O ponto fundamental é que, ao mesmo tempo em que confronta seu jovem Quixote de praia com uma versão de Maquiavel bela e de saias, o narrador adere a Chico. Ou seja, as razões realistas não são suficientes para dar razão à realidade. Ao contrário das comédias românticas padrão, o narrador não se furta a apresentar a crueldade do mundo social, nem as simplifica em obstáculos contingentes, facilmente transponíveis.

Roza não é uma vítima de vilanias externas. Ela própria é a grande manipuladora. Por outro lado, sua apresentação vai se tornando bem mais complexa que o estereótipo da “femme fatale” pervertida. Quando chegamos a conhecer sua vida - a



Houve uma vez dois verões

dureza de batalhar a criação do irmão pequeno é feita em cores materialistas ao estilo de um Ken Loach - somos capazes de vislumbrar o ponto de vista de Roza, segundo o qual Chico é mais um filhinho de papai a ser saqueado.

Furtado inicia com um movimento básico de desilusão realista, com Chico caindo no conto de uma vigária pouco católica. Daí, ele evolui para um realismo mais profundo,

dissolvendo a condenação moralista da prostituição num banho materialista de realidade e conflito social. Tudo para, enfim, acabar por reafirmar um lúcido elogio ao “*amour fou*”, numa subversão de costumes digna do neomoralismo libertário de Almodóvar. Apesar das aparências de conformismo institucional, com Chico e Roza “constituindo família”, trata-se de uma família reinventada.

Chico aferra-se a afirmar, para si próprio e para Roza, a possibilidade dela fugir ao papel de “femme fatale” que construiu para si mesma como modo de sobrevivência. Acostumada a viver pela mentira, Roza custa a aceitar como verdadeira a possibilidade de inventar uma vida nova. A repetição da frase “eu tô grávida” é não apenas uma pontuação retórica do filme, mas uma marca das transformações do sentido das relações entre os personagens. O sentido da vida pode ser sempre refeito, nos parece dizer o narrador, mesmo que dentro dos estreitos limites do amor e da paternidade.

Ou, como diz o compositor Nei Lisboa (de quem Chico tem um pôster no quarto), “Disneylândias não vão nos levar pro céu/todo céu que ainda exista, vive no encanto dos atores sem papel”. Feitas as contas, o impulso romântico de Chico adquire coloração utópica na medida que, em seu confronto com negações solidamente realistas, não apenas as vence, mas as supera sem denegá-las.

O acaso como subtexto irônico

Paralelamente à modulação da fábula amorosa, Furtado vai inserindo comentários irônicos sobre a inextrincável relação entre ação e acaso, que, vista no retrovisor do amor consumado, adquire os ares de destino do “feitos um para o outro”. O clássico problema do livre arbítrio, da condição humana entre sujeito e juguete do destino, aparece em *Houve Uma Vez Dois Verões* de duas formas.

A primeira, mais imediata, está posta na boca de Chico, nos comentários em voz *over* que volta e meia pontuam as reviravoltas da história, chamando a atenção para as imponderabilidades que produzem os acontecimentos – que poderiam ser completamente diferentes. Essa relativização se completa numa linha de comentário não-verbal, implícito, composto pela inserção de uma série de imagens da ambigüidade entre acaso e ação ao longo do filme: o jogo de flíper, o Tetris, o “entrega-não entrega” a ficha para o menino (espécie de cara ou coroa), a pilula contraceptiva que falha.

O melhor desses comentários talvez seja o que está implícito na jogada de mini-golfe. Recém-saído de uma noite com a amada reencontrada, Chico, sentindo-se “tranquilo e infalível”, passa por um campo de mini-golfe e vislumbra uma

jogada impossível com uma tampinha de refrigerante fazendo às vezes de bola. Concentra-se e, tomado pela força, realiza o impossível. Um close de seu sorriso sublinha o sentimento de onipotência, que é imediatamente comentado e relativizado pela imagem seguinte: um plano picado que nos mostra Chico dentro do campo de mini-golfe. Desde esse ponto de vista dos céus, o campo parece uma máquina de flíper e Chico perde seu posto de mestre do universo para se tornar a bolinha, o juguete.

A trilha escondida na trilha

Por fim, completando a polifonia dessa narrativa só aparentemente simples, há a trilha, feita de regravações, por bandas contemporâneas, de sucessos dos anos 70 – mais especificamente, de músicas que foram o único sucesso de alguma banda. Ou seja, músicas que todos ouviram, mas que não se fixaram na memória com uma clara identidade. O resultado é a sobreposição de uma sonoridade contemporânea com uma impressão geral de nostalgia.

Esse arranjo elaborado embala dois tipos de espectadores: soa conhecido, mas não muito, às almas jovens, seduzindo sem se entregar à classificação e consumo imediatos. Aos corações veteranos oferece-se uma referência nostálgica que convida a acompanhar as aventuras de Chico num tom de regressão compensatória às desilusões da maturidade. Mas, frente ao choque de realidade que Chico encara, essa rememoração nostálgica dos amores de juventude adquire outro tom e o abandono das loucuras de amor passa a se parecer com a traição de si mesmo. A paixão de Chico confronta não só o golpismo de Roza, mas também a acomodação cínica dos espectadores maduros.

Cada um a seu modo, *Separações* e *Houve Uma Vez Dois Verões* partem dos limites restritos da vida privada, dentro dos quais os espectadores contemporâneos de cinema vivem suas vidas pouco épicas, para revelar esses limites desde dentro. Não por uma denúncia externa, mas pelas formas de auto-ironia da classe média transformadas em formas narrativas.