



**AMAR SE APRENDE AMANDO:
O CINEMA DE HOLLYWOOD E AS REPRESENTAÇÕES AMOROSAS**

**LOVE IS LEARN'T LOVING: HOLLYWOOD CINEMA AND THE
REPRESENTATIONS OF LOVE**

Karina Gomes Barbosa¹

RESUMO: Uma tipologia amorosa dialoga com filmes de amor produzidos em Hollywood para entender como o cinema ressignifica discursos e práticas amorosos ou se apropria deles para erigir uma idéia de amor.

PALAVRAS-CHAVE: cinema, filme de amor, discursos amorosos, amor romântico, Hollywood.

ABSTRACT: A tipology of love dialogues with love movies produced in Hollywood to comprehend how the cinema ressignifies love discourses and love practices or takes them up to build an idea of love.

KEYWORDS: cinema, love movie, love discourses, romantic love, Hollywood.

INTRODUÇÃO

Um homem e uma mulher se apaixonam durante uma viagem, e, mesmo comprometidos com outros, prometem se encontrar no Empire State Building em seis meses, caso os sentimentos não tenham mudado. *Tarde Demais Para Esquecer* (*An Affair to Remember*, Leo McCarey, 1957) trabalha com as expectativas sobre o amor e sobre o outro. Tais expectativas e modelos são construídos por diversos componentes. Um deles é a cultura que nos cerca e nos oferece um leque de informações que nos ajudam a obter informações que servem, posteriormente, à nossa ação no mundo. Por mais de trezentos anos, a literatura, o teatro e o cancionero popular se ocuparam de fornecer essas atualidades culturais para os indivíduos. Há pouco mais de cem anos, o cinema se encarrega primordialmente da tarefa. Há pouco mais de cinqüenta, ajudado pela tevê.

Entender onde desemboca a construção dessas representações sociais do amor no cinema de Hollywood, e que tipo de mecanismos o cinema hollywoodiano opera a partir dessas narrativas para com o espectador, são os objetivos desse artigo, extrato mínimo de uma pesquisa

¹ Karina Gomes Barbosa é mestre em Comunicação Social pela Universidade de Brasília (UnB), pela linha Imagem e Som. E-mail: karina.barbosa@gmail.com.

que procurou compreender, mais amplamente, qual o amor ou quais os amores construídos e representados nas telas, a partir, primordialmente, da narrativa do filme de amor de Hollywood. A partir da construção de uma tipologia² amorosa baseada na história de práticas sociais e discursos teóricos sobre o amor, entendemos como determinados filmes trabalham a questão amorosa e como eles se encaixam na miríade de representações da instituição cinematográfica.

Há, com este estudo, o desejo de esboçar os primeiros passos em direção a uma ampla abordagem sobre o afeto nas telas, numa iniciativa que, em espírito e em princípio, se aproxima do vocabulário elaborado por Roland Barthes em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. E se aproxima também do desejo de Barthes, ao definir baseado em Goethe, Shakespeare, Novalis, categorias amorosas como frenesi, espera. Segundo ele, o discurso amoroso é de extrema solidão (BARTHES, 2003, p. XXVIII). Mesmo falado por milhões de sujeitos, sua sustentação é banida ao segundo plano, “cortado não apenas do poder, mas também de seus mecanismos” (Idem). Isso implica também subordinar o discurso amoroso ao discurso da sexualidade, ao discurso das questões de gênero e, também, às questões de poder. O amor, afeto, não isolado dessas variáveis, mas não subordinado a elas, vem perdendo espaço constante no que diz respeito à construção de um discurso teórico consistente. Discurso teórico esse amparado nas representações sociais contidas nesses filmes. É por conta da importância social, estética e mercadológica desses filmes, um dos temas mais perenes na produção hollywoodiana, que nos permitimos questionar: quem não daria as mãos a esse desconhecido, no dia de São Valentim, no alto de um prédio, e desceria o elevador com a extrema promessa de felicidade? Quem não acreditaria no amor?

TIPOS DE AMOR

² Segundo Max Weber, o conceito de “tipo ideal” é o que consegue “caracterizar” ou “determinar a *significação cultural* de um evento individual” (WEBER, 2006, p. 76). O tipo ideal funciona como

a síntese, por abstração, daquilo que é *comum a vários* fenômenos concretos (...) Trata-se de um quadro de pensamento, *não* da realidade histórica, e muito menos da realidade 'autêntica', e não serve de esquema no qual se pudesse incluir a realidade à maneira de *exemplar*. Tem antes o significado de um conceito-limite puramente ideal, em relação ao que se mede a realidade a fim de esclarecer o conteúdo empírico de alguns de seus elementos importantes, com o qual esta é comparada. (Idem, p. 76-77)

A tradição do amor romântico se equilibrava em ténues balanças entre sensualidade e recato, liberdade e aprisionamento, desejo e insucesso. Hollywood continua mantendo o amor romântico em construções dicotômicas, mas rompeu o equilíbrio em favor do *happy end*³, uma mudança importante e decisiva para os rumos do amor romântico no cinema. Em lugar de utilizar a balança como metáfora, poderíamos pensar num cabo-de-guerra, cujo lado vencedor é sempre o lado feliz. A explosão de felicidade expressa no final de cada romance bem-sucedido nas telas significa que o desejo romântico almejado pelo jovem Werther finalmente obteve triunfo. Esse final feliz, contudo, não é simples – e se o fosse, não haveria tensão, mas somente uma constante de felicidade em toda a narrativa.

Nos filmes de finais felizes, o amor romântico foi capaz de vencer todas as barreiras – e, em geral, no cinema, ele é. A única regra a que o amor não se sobrepõe é a regra da família ou a da moralidade divina, como em *Cidade dos Anjos* (*City of Angels*, Brad Silberling, 1998). De maneira semelhante, o amor romântico hollywoodiano não encontra obstáculo no outro. Não existe amor não-correspondido. *Amar, em Hollywood, dá ao amante o direito de ser amado e, portanto, de ser feliz*; Denis de Rougemont, em *História do Amor no Ocidente*, argumenta, de acordo com Priore, que o sentimento amoroso “é sinônimo de amor recíproco, porém infeliz. A paixão é equivalente a sofrimento. Os amantes têm contra si diversos e ásperos obstáculos” (PRIORE, 2006, p. 71). Como demonstramos, o cinema subverte a lógica da paixão correspondida e infeliz no amor romântico, proporcionando a coroação da felicidade. Como veremos adiante, contudo, a situação se inverte quando falamos de amor paixão.

O amor romântico dá ao ser que ama o direito de ser amado e se impõe sobre outras forças da natureza, desde que os amantes sejam socialmente disponíveis para esse amor. Esta felicidade inescapável do amor hollywoodiano está intimamente ligada a outra dicotomia resolvida ou dissolvida pela instituição cinematográfica: a do constante debate entre liberdade e aprisionamento. A filosofia romântica se digladiava entre a possibilidade que o amor romântico trazia de liberdade e o aprisionamento que a entrega ao outro implicava. No amor romântico hollywoodiano, praticamente não há esse questionamento. Quando ele existe, é ultrapassado. Joel e Clementine de *Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembrações* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*,

³ Segundo Edgar Morin, em *A Cultura de Massas*, o *happy end* clássico da cultura de massa é “a felicidade dos heróis simpáticos, adquirida de modo quase providencial, depois das provas que, normalmente, deveriam conduzir a um fracasso ou a uma saída trágica” (MORIN, 1969, p. 96). Na cultura de massa, o conflito que fundamenta a atividade dramática não se resolve com a morte do herói ou com alguma grande provação, como na tragédia, mas com o *happy end*, continua Morin. Nessa “revolução” no imaginário, a felicidade se torna o principal núcleo afetivo (Idem, p. 96-97).

Michel Gondry, 2004) sabem que o destino do amor entre eles é o encarceramento mútuo de ambos na rotina, mas ainda assim insistem no sentimento. O diálogo final do filme ilustra essa consciência: “Eu não consigo ver nada que não goste a respeito de você”, diz Joel. “Mas você vai! Mas você vai. Você sabe, você vai pensar nas coisas. E eu vou ficar entediada com você e me sentir presa porque é isso que acontece comigo”, responde Clementine. “Ok”. “Ok”.

O amor romântico hollywoodiano é quase onipotente. Há poucos obstáculos que ele não seja capaz de transpor, perante a sociedade ou perante o indivíduo. Não existem aspirações insatisfeitas no romantismo cinematográfico, não existe o ideal decepcionado. Depois de séculos em que o amor romântico significou, muitas vezes, o refúgio idealizado de uma realidade insatisfatória, o cinema hollywoodiano consegue realizar a idealização do amor romântico nas telas, em cada filme, em cada final feliz, em cada beijo de amor.

Numa estratégia narrativa diversa, o final feliz pode ocorrer de outra maneira. Em vez de um *happy end* consolidado podemos ter a promessa da felicidade, como em *De Caso Com o Acaso* (*Sliding Doors*, Peter Howitt, 1998). Helen e James, que tiveram um romance na realidade alternativa que Helen rejeitou, se encontram novamente no elevador de um hospital. É a cena final. Conversam. E sentem uma conexão imediata. O filme se encerra com os dois se olhando enquanto a porta do elevador se fecha, e há a sugestão de que entre eles há uma promessa de felicidade. Assim também é para Alice/Jane de *Closer – Perto Demais* (*Closer*, Mike Nichols, 2004). Ela encerra o filme, depois de muito sofrimento, no mesmo lugar de onde havia partido no início da narrativa, Nova York. Anda pela cidade determinada e liberta. O final feliz não é o do casal junto, mas o da personagem feliz.

Por que se espera tanto pelo amor? Porque o sacrifício feito pelos amantes em prol do sentimento? Porque o amor romântico é grande e seu poder, imenso. O cinema de Hollywood reforça esta idéia continuamente: o amor romântico tem o poder não apenas de mudar os amantes ou de promover o autoconhecimento deles, mas numa espécie de êxtase religioso, salvá-los de um mundo de solidão, incompletude, desamor e desajuste social.

Bridget Jones, protagonista da comédia *O Diário de Bridget Jones* (*Bridget Jones's Diary*, Sharon Maguire, 2001) é uma eterna desesperada com a possibilidade de ser deixada de lado. “A menos que eu mude algo rápido vou viver uma vida em que meu maior relacionamento é com uma garrafa de vinho... E eu finalmente vou morrer, gorda e sozinha(...)”. O antídoto à solidão – o companheiro – é também o antídoto a uma vida vazia e, do mesmo modo, a uma morte vazia. O amor é, na opinião dela, sua tábua de salvação no mundo.

Na argumentação de Edgar Morin, a cultura de massas oferece, no *happy end*, um novo modelo estético-realista que substitui a salvação religiosa e oferece ao homem outra maneira de aspirar a eternidade. Essa salvação amorosa romântica, assim como a salvação religiosa, transcende a esfera da racionalidade. É realista porque os heróis dos filmes de amor são personagens identificáveis com o espectador, são o que Morin chama de “herói simpático”. Factível, falível, como mostra Bordwell. São “gente como a gente”. Mas é realista também porque o instrumento da salvação pelo amor, o ser amado, é uma instância concreta e presente na vida do outro, tornando o próprio sentimento amoroso mais concreto que o sentimento religioso.

De maneira análoga à salvação religiosa, o sujeito que ama tem de seguir regras, tem de se adequar às regras que permitem essa salvação. O amor romântico é heteronormativo, monogâmico, não permite a infidelidade, exige o compromisso com a instituição do casamento e com a formação da família. Mas ao mesmo tempo, e diferentemente da salvação religiosa, o *happy end*, no filme de amor, promete uma felicidade terrena e eterna. A salvação que garante a paz eterna é aqui, no dia-a-dia, na felicidade contínua e absoluta que não permite intervalos. A felicidade da salvação amorosa é monolítica, não negociável. Mas há aí um paradoxo, conforme aponta Morin: “é na medida em que o filme se aproxima da vida real que ele acaba na visão mais irreal, mais mítica: a satisfação dos desejos, a felicidade eternizada” (MORIN, 1969: 98).

A salvação por meio da felicidade eternizada que o *happy end* oferece não é isenta de implicações sociais. Segundo Morin, o final feliz dá uma “forma imaginária sintética às aspirações vividas que adquirem consistência no *Welfare State* e na busca da felicidade privada. A tirania do *happy end* corresponde ao novo *demos*” (Idem: 101). Nesse sentido, a felicidade eternizada corresponde à forma de atuação do sujeito, ou o objetivo de suas ações sociais e privadas, a fim de obter a salvação ainda na Terra, ainda vivos, sem passar pela purgação e pela contrição religiosa – ainda que o estrito senso de regras do amor romântico e sua eventual transgressão seja instrumento de um outro tipo de contrição, como veremos adiante no amor-paixão.

Os outros amores e o amor romântico

A cultura de massas se apropriou do discurso e da prática do amor romântico promovendo ressignificação de algumas de suas características fundamentais, especialmente no que diz respeito ao *happy end*. O cinema é um dos meios que mais se aproveitou dessa apropriação

do amor romântico envolvido mais em fantasias do que em agonia, mais em realização que em dilemas, mais em expectativas atingidas que em perspectivas frustradas. Mas não só isso. O amor romântico emerge como uma força poderosa no cinema desde seu nascedouro, na virada do século XIX para o século XX, e, na primeira metade deste, se sustenta como um vigoroso veio narrativo para grandes histórias de amor. Após um declínio temporário, coincidente com a emergência do cinema de arte nos EUA, que coloca em segundo plano gêneros e temas tradicionais da produção norte-americana, a temática do amor romântico retorna com energia e se mantém como um assunto de recorrência estável – uma comédia romântica por ano, um grande drama amoroso a cada ano ou dois. O amor romântico é um tema importante para a instituição cinematográfica, estética e comercialmente.

Além de se manter estável, o amor romântico hollywoodiano e seus princípios aparecem em outros tipos amorosos mostrados pelo cinema norte-americano. O tipo amoroso é dominante e se imiscui na construção dos tipos amorosos que lidam com o início e florescimento do amor, como o amor-paixão, o amor platônico e o neoromantismo – especialmente do primeiro. Por outro lado, os tipos amorosos que enfocam o fim da relação trabalham por suprimir a magia romântica, assim como por eliminar o *happy end*. Estamos falando do amor líquido e do amor funcional. O amor confluyente se equilibra entre as duas tendências de acordo com o desfecho da narrativa. Assim, além de promover ressignificações nos discursos desses “tipos” amorosos, a instituição cinematográfica abarca nessas narrativas elementos claros do amor romântico hollywoodiano. A magia, a fantasia e a construção amorosa baseada nas expectativas são os elementos que predominam nesses discursos. Mas é o final feliz que se impõe como uma necessidade de tipos amorosos que, em suas práticas e discursos históricos, não se conformam dessa maneira, como o amor cortês e o amor platônico. Se historicamente são dois tipos amorosos fadados à não concretização, no cinema de Hollywood até esses amores estão sujeitos à virada romântica que lhes forneça a possibilidade de um *happy end* ou, ao menos, a expectativa desse final feliz. Se no amor cortês o trovador não realizava o desejo pela dama, agora ele é transformado em trovador-cavaleiro, a quem é garantido o direito de conquistar a mulher amada. Se ao amante idílico a eterna aspiração significava a eterna carência do verdadeiro Amor, no cinema ele consegue, de alguma maneira narrativa, atingir seu intento e terminar feliz.

O amor-paixão

Um dos sentidos do mito de Tristão e Isolda é que somente na morte os amantes encontram a realização completa de seu amor. Quando Francesca morre em *As Pontes de Madison* (*The Bridges of Madison County*, Clint Eastwood, 1995), seus filhos não compreendem o desejo da mãe de ser cremada e ter as cinzas espalhadas pelas pontes do condado, contra a tradição da família. Somente lendo suas cartas e diários e desvendando a paixão adúltera dela por Robert, compreendem que, na morte, pretendia se unir ao grande amor de sua vida, cujas cinzas também foram espalhadas no condado. Na morte, a realização idealizada da paixão proibida em vida.

Segundo Rougemont, o que nos encanta no romance é o “amor ameaçado e condenado pela própria vida (...) É menos o amor realizado do que a *paixão* de amor” (ROUGEMONT, 2003, p. 24). Conforme vimos, o amor romântico subverte essa lógica ao oferecer ao espectador a realização da possibilidade da felicidade. Mas existe um tipo amoroso no seio do qual o sofrimento de Scarlett e as desventuras do casal mítico são admiradas: no amor-paixão. Isso porque, segundo Rougemont,

o entusiasmo que sentimos pelo romance e pelo filme nascido do romance (...), a necessidade de fuga (...) glorifica a paixão a tal ponto que chegamos a considerá-la uma promessa de vida mais viva, uma força que transfigura algo, situado além da felicidade e do sofrimento, uma beatitude ardente. (Idem)

Se, de um lado temos um tipo amoroso cinematográfico no qual a felicidade é realizada, o amor-paixão se apresenta como o tipo amoroso onde a felicidade é o alcance do êxtase, mas, como tal, não pode ter consecução satisfatória. Êxtase próximo do sentido religioso, marcado pelo termo “beatitude” utilizado pelo autor. O amor-paixão como discurso emerge numa classe privilegiada, de regras sociais mais fluidas e interesses sócio-financeiros mais livres, devido à sua posição e a suas regalias. Assim, casais de amantes poderiam aspirar à paixão fora do casamento funcional e, ao contrário da corte idealizada dos trovadores e cavaleiros, de fato consumir esse amor. Entretanto, é um amor paralelo às regras dessa sociedade. O amor-paixão tangencia as instituições sociais e, portanto, só se efetiva enquanto não se completa realmente – enquanto o casal não tem a possibilidade de consumir esse amor abertamente. Conforme atesta Beatriz Sarlo em ensaio sobre as narrativas sentimentais latino-americanas, “ante a vulgaridade, o êxtase; ante um sistema de relações governado por uma moral vigilante, os delírios do desejo” (SARLO, 1991, p. 8)

O amor-paixão está, assim, ligado à infidelidade, ao adultério. E, mais que isso, à ruptura com as regras sociais vigentes, das quais o adultério é a mais freqüente, mas não a única.

(...) a paixão de amor significa, de fato, uma infelicidade. A sociedade em que vivemos – e cujos costumes nesse sentido quase não mudaram ao longo dos séculos – compele o amor-paixão, em nove entre dez casos, a assumir a forma do adultério. (ROUGEMONT, op. cit., p. 24)

Essa característica de impossibilidade de realização e desafio às regras vigentes que compunha vigorosamente o discurso histórico do amor-paixão foi não apenas mantida, mas amplificada no amor-paixão hollywoodiano. A paixão do cinema hollywoodiano está condenada ao sofrimento e à irrealização – e, muitas vezes, à morte – porque rompe alguma regra fundamental da sociedade – normalmente, a fidelidade. De acordo com Sarlo, “o desenlace que penaliza a paixão restabelece as convenções sociais e assegura a reprodução de um tipo de moralidade pública necessária tanto para o funcionamento da família quanto para a segurança sobre a paternidade dos filhos” (SARLO, op. cit., p. 8).

Os amantes apaixonados desejam romper as regras sociais que os impedem de ficar juntos. Seja por meio dos dogmas da boemia, seja por meio da libertação da aristocracia, seja por meio do escapismo fantasioso ao casamento. Mas não podem. E, por isso, ficam separados. A paixão romântica, no cinema hollywoodiano, continua a tradição histórica de dar um final infeliz aos amantes. Como não podem ficar juntos em vida, alguns abraçam o mito de Tristão e Isolda e realizam a paixão perfeita e completa na morte. Nesse sentido, o amor paixão é o espaço do escapismo amoroso levado ao extremo, diante de uma realidade que não agrada aos amantes e, portanto, só pode ser escapista enquanto é ilegítimo. Ao ser legitimado, entra no mesmo círculo vicioso que as outras relações institucionalizadas.

Rougemont discute as implicações que as objeções às regras sociais vigentes do amor-paixão trazem. Segundo ele, o tipo amoroso “mistifica” o indivíduo, e a felicidade momentânea parece maior que a infelicidade que a sucede. O autor se questiona se “teríamos realmente esquecido essa infelicidade? Ou devemos acreditar que preferimos no íntimo o que nos fere e nos exalta ao que aparentemente satisfaria nosso ideal de vida harmoniosa?” (Idem, p. 24-25). O personagem do amor-paixão hollywoodiano parece justamente se esquecer dessa contradição, mas o desfecho destinado aos amantes os lembra continuamente disso.

Sarlo corrobora a visão de que a infelicidade dos amantes restaura a ordem social: “No desenlace as convenções de uma sociedade, de sua moral, de seus costumes, se restabelece”, mas deixa claro que mesmo a infelicidade que espera os amantes na conclusão da narrativa não é o fator dominante na realização amorosa da paixão. “Essas narrativas são felizes mesmo quando estão relatando uma história que, no final, será infeliz (...) porque seu tema hegemônico é o da realização do sentimento, ainda que essa realização mesma seja a causa da infelicidade final” (SARLO, op. cit., p. 8). Ou seja, mesmo condenados à separação, os amantes se conformam na realização extática, fugaz e temporária do sentimento. Segundo a autora, nesse tipo amoroso realiza dois tipos de negociações imaginárias. Entre a paixão e os obstáculos, vence a paixão; entre a paixão e a moral, vence a moral. É a “possibilidade de transgressão e a afirmação da norma social necessária para a subordinação do amor à instituição familiar e a segurança a respeito da conduta feminina” (SARLO, 1991, p. 9).

O amor platônico

O amor platônico é um amor essencialmente idealizado, porque inatingível no mundo, mas eternamente aspirado. É um amor que busca sempre a perfeição, um amor que eleva o espírito em direção à Beleza e ao Bem, na escala platônica do amor. “Finalmente, no cume da escala do amor, existe a efulgência da visão da Idéia de Beleza, ou da Beleza em si mesma, ou Beleza Absoluta” (REALE, 1990, p. 171). É, portanto, um amor – em sua essência mais divina e superior – espiritual, acima da carnalidade, do desejo sexual e da necessidade de procriação. O amor platônico é, dessa maneira, um amor não-correspondido, porque atrelado à idéia de perfeição que nunca será atingida no mundo real.

A idéia de amor não-correspondido, ou não notado, ou apenas aspirado, é a principal característica do amor platônico no cinema hollywoodiano. Além disso, ele é, por princípio, um amor ético. Não tenta conquistar o que sabe que não lhe pertence; apenas aspira, sonha, admira, de longe, a impossibilidade. Além disso, os homens que amam platonicamente são construídos de maneira a parecem inclusive fisicamente inferiores aos objetos de sua afeição. Feios, gordinhos, desengonçados, nerds, pobres.

O amor funcional

Os casamentos de aliança tinham objetivo bem definido – preservar o clã, as terras, o título de nobreza. São casamentos em que a instituição possui uma racionalidade e funções específicas (o amor romântico também tem a função de formar a família, mas só esta). Não importa se o casal está apaixonado, não importam os desejos dos amantes. Nesse sentido, o amor funcional é a mais pública das relações afetivas, já que o casamento e suas implicações estão sujeitos apenas a desígnios sociais, E em nenhum momento há consideração pelos sentimentos pessoais dos amantes. O chamamos de amor porque ele é um tipo de relação afetiva que se constrói entre um casal, apesar de possivelmente ter poucos elementos do que nossa sociedade entende como amor (sobretudo paixão e romântico) presentes.

No cinema de Hollywood, o amor funcional aparece como um acessório ou contraponto ao amor romântico, para mostrar como o segundo é uma conquista do indivíduo e da afetividade, em relação ao primeiro. Um exemplo é o diálogo no início de *A Noiva Cadáver* entre Victoria, Hildegard e sua mãe, Maudeline. “Hildegard, e se Victor e eu não gostarmos um do outro?”, ao que Maudeline responde. “Humpf! Como se isso tivesse alguma coisa a ver com casamento. Você acha que seu pai e eu ‘gostávamos’ um do outro?” “Certamente você deveria, um pouco” “Certamente que não!”. Victoria, é bom lembrar, estava prometida a Victor, um rapaz que não conhecia, numa relação que prometia ser a de um amor funcional, mas que se transformou em amor romântico tão logo o primeiro olhar entre eles realizou sua tarefa do apaixonamento.

Amor funcional também é o que está no destino das irmãs Bennet em *Orgulho e Preconceito*. As propriedades da família estão destinadas ao primo Collins depois da morte do patriarca e, por isso, as irmãs devem realizar bons casamentos para assegurar a renda familiar. Da mesma maneira, a matriarca deseja ardentemente que uma das filhas se case com o Sr. Collins para manter a casa sob controle da família. Collins se interessa por Jane, mas a Sra. Bennet avisa que ela está quase noiva. O primo, então, volta as atenções para Lizzie, visto que deseja apenas uma mulher para si, para a procriação e para a constituição da família, não importando muito a mulher escolhida. Quando Elizabeth o rejeita, ele, atrás de uma esposa, escolhe uma terceira, Charlotte, a amiga feinha de Elizabeth. Quando ela conta a novidade à amiga, Lizzie diz que Collins é ridículo. Charlotte responde:

Nem todos podem se dar ao luxo de serem românticos. Ele me oferece uma casa confortável e proteção. Devo agradecer. Tenho 27 anos. Não tenho dinheiro nem perspectivas. Já sou um fardo para meus pais. E estou com medo. Então não me julgue, Lizzie. Não ouse me julgar.

O discurso de Charlotte resume a situação do amante quando o amor romântico ainda não se impunha sobre toda a sociedade – quando as mulheres pobres eram obrigadas a se deixarem ser escolhidas por homens provedores, e quando as mulheres ricas se deixavam ser escolhidas por outros homens da mesma estirpe.

Muitas vezes, diante de uma relação afetiva construída em torno de interesses sociais e não em interesses pessoais, o casal desenvolve uma relação, se não de amor romântico, de amizade e companheirismo, de acordo com Giddens. É o chamado amor amizade, um amor fundado na idéia cristã de casamento feliz e de comunhão espiritualmente mais importante que a união carnal (ideal cristão esse contra o qual o amor-paixão emerge, numa tentativa de liberdade sexual). A relação afetiva construída sob o signo da amizade é o que Katherine e Geoffrey experimentam, em *O Paciente Inglês* (*The English Patient*, Anthony Minghella, 1996). Se conhecem desde a infância, e Katherine se casou com ele depois de várias relações fracassadas. Mesmo traindo o marido com Lazlo, Katherine acredita em sua relação. Quando questionada por ele se o casamento é uma ficção, ela nega. Quando, em outra conversa com Lazlo, ele lhe pergunta quais as coisas que ela ama, uma delas é o seu marido.

O amor líquido

Envolvimentos rápidos, amorosos, em que os parceiros são dedicados e gentis uns com os outros, mas não se deixam envolver de verdade na felicidade e no sofrimento amoroso. Querem apenas a “felicidade do gozo”, instantânea e sem contratempos. Querem-na rápido, mas ao mesmo tempo não estão dispostos a enfrentar a mágoa que o fim do amor apaixonado traz. Por isso, os amores líquidos são facilmente dispensáveis. No cinema hollywoodiano, o amor líquido é mostrado, nos filmes de amor romântico, como contraponto ao verdadeiro amor, aquele pelo qual vale a pena se entregar. Ou, de outra maneira, o amor líquido representa a falência amorosa do sujeito em estabelecer relações baseadas não apenas na expectativa de felicidade contínua, e sim na construção negociada e contínua dessa felicidade.

O amor líquido não tem problemas em mascarar ou apresentar a sexualidade sutilmente. Os sujeitos vão para a cama com diferentes parceiros e discutem sexo. Do mesmo modo, a sexualidade não é fantasiada como no amor-paixão; é mais realista. Esse tipo amoroso dessacraliza o sexo ao tirá-lo do patamar de prêmio supremo merecido pelo verdadeiro amor, mas coloca-o numa outra prateleira de super importância, onde o que conta é o prazer desejado, imediato e sem intermediações.

O amor confluyente

William e Alice Harford são um casal bem-sucedido e bonito em *De Olhos Bem Fechados* (*Eyes Wide Shut*, Stanley Kubrick, 1999), mas algo já não funciona para eles. O ápice amoroso já chegou e passou, e o casal não soube como construir uma relação a partir do fim do amor paixão ou do amor romântico, como preconiza Bauman. A relação de Alice e Bill é uma antítese às relações construídas no cinema de Hollywood, em geral. É um amor baseado na realidade das relações, que têm de conviver com a indiferença eventual, com a rotina, com o cansaço, a falta de criatividade e de libido. Por ser essa antítese, esse amor confluyente não se baseia em expectativas projetivas, mas sim na intimidade que o casal tem entre si – intimidade esta que permite aos dois conversarem sobre desejos que tenham por outras pessoas – e na realidade, em como lidar com essa realidade. O amor confluyente construído – parcamente – pelo cinema norte-americano é construído sem o aparato da magia; apóia-se (às vezes de maneira sufocante) na realidade e em fatos plausíveis. Não há intervenção do destino, do acaso. Há fatos, ações e conseqüências. E, mais importante, não há a punição imposta pelo amor-paixão à transgressão às regras; há o diálogo, o perdão e a confluência das relações.

No amor confluyente construído pelo cinema hollywoodiano, a felicidade não é um estado extático e permanente atingido pelo indivíduo ao encontrar o amor; é, ao contrário, o resultado de uma série de ações e relações que o sujeito amoroso desenvolve. A felicidade deve ser conquistada e cuidada, e a conquista amorosa não basta para que essa felicidade seja perene. Da mesma maneira, o amor não oferece a salvação e expiação ao indivíduo que ama romanticamente. O amor é um fato em uma teia de sentimentos e emoções com as quais o indivíduo deve lidar para construir uma vida de intimidade com o parceiro e também uma vida satisfatória para si mesmo.

De Olhos Bem Fechados é a radicalização desse amor confluyente. Desse amor que, na imagem da metáfora de um rio, flui na linha do tempo da relação, modificando-se, ajustando-se e moldando-se aos contextos. Não há excessos na construção da narrativa, e há, em contrapartida, a representação dos problemas a que um casal amoroso está sujeito na vivência cotidiana e afetiva da relação, e o esforço que se faz, aí sim, em nome do amor, para preservar essa relação afetiva construída – esse patrimônio do casal. Há uma alegoria sexual (a orgia) e fantasias sexuais. A maioria das cenas entre Alice e Bill é no apartamento – no espaço mais íntimo do casal, a cama. Conversam sobre tudo, não há pudores.

O neoromantismo

Jurandir Freire Costa advoga em favor de um novo romantismo, de uma nova forma de encará-lo. Em artigo, chama esse “neoromantismo” de “romantismo de pés no chão” (COSTA, 1995, p. 152). Mas que seria trazer esse componente de realismo a uma construção amorosa baseada em expectativas e fantasia? Costa defende que *Quatro Casamentos e Um Funeral* é um manifesto fílmico desse tipo amoroso. “As parcerias amorosas (...) são formadas por pessoas que se amam e não por ‘heterossexuais’ ou ‘homossexuais’” (Idem, p. 153), mas sim por casais com laços afetivos, que não se rotulam nem são rotulados socialmente. Do mesmo modo, o autor argumenta que Charles e Carrie, na cena final, promovem um novo modelo de compromisso sentimental, ao “inverter a fórmula canônica do casamento religioso, pondo o sexo e a lei sob as asas de novos desejos e sentimentos” (Ibidem). Segundo Costa, o filme é uma utopia do presente que desfaz o nó que aprisiona os sujeitos ao mito da sexualidade. “Seu olhar criativo viu sentimentalidade onde só vemos sexualidade” (Ibidem).

O autor chama a produção de democracia dos sentimentos. Mas vamos além. Ao inverter o compromisso social do casamento religioso e ao desconsiderar as etiquetas sociais que rotulam os indivíduos sexualmente, o neoromantismo cinematográfico se torna uma prática menos social e mais íntima; o romantismo deixa as últimas amarras que mantém com as instituições sociais e passa a se ocupar apenas dos sujeitos amorosos – não importa como se formará o casal, ou para quê, ou entre quais sexos. Não existem satisfações a dar sobre a heterossexualidade, monogamia, intenções de casamento dos sujeitos.

Além disso, a relação com a sexualidade é outra. Não é a sensualidade sutil do amor romântico tradicional, em que o sexo é conversa marginal entre os amantes, nem é a sensualidade

exagerada e lasciva do amor-paixão, em que os amantes exercitam a hipersexualidade a todo o tempo. É a sexualidade/sensualidade trazida ao nível do cotidiano e colocada na mesa “dessacralizada”, como um assunto importante das relações afetivas. Assim, quando Carrie diz a Charles que já dormiu com 33 homens, o espanto dele não tem julgamento moral. Assim como quando os dois dormem juntos mesmo Carrie estando noiva de outro, não há condenações morais à traição. O neoromantismo promove uma nova dinâmica nas relações afetivas entre os sujeitos. Entretanto, não abdica de promover essa democracia dos sentimentos com toques do romantismo amoroso no cinema. Além disso, o neoromantismo cinematográfico é um tipo amoroso que não se prende ou se contém em regras sociais. Expressam os afetos e sentimentos e, mais importante, vivenciam-nos, de maneira livre e, ao mesmo tempo, embalada pelo formato do romantismo.

O FILME DE AMOR

A definição de filme de amor é tão fluida quanto a localização de um melodrama romântico na locadora. Entendemos, em primeiro lugar, que o amor é um tema sobre o qual nos debruçamos, tema esse que agrupa filmes de diversos gêneros fílmicos. Segundo Aumont e Marie, o tema é

o assunto, a idéia ou a proposição desenvolvida em um ensaio ou uma obra. Corresponde ao resumo da ação, à sua idéia central ou ao seu princípio organizador. Em todas essas acepções, o tema é a coluna vertebral, ideológica ou factual, da obra; ele assegura sua coerência. É uma constante em torno da qual gravitam as interpretações da obra (AUMONT E MARIE, 2003, p. 286).

Aumont e Marie, contudo, deixam claro que o tema, não é uma entidade amorfa, mas é organizado “em estrutura, ou seja, em ‘rede organizada de obsessões’ (Barthes), em ‘constelações de palavras, de idéias, de conceitos’ (Jean-Pierre Richard), em ‘arquétipo involuntário’ (Deleuze), em ‘imagem obsessional traumática’ (Weber)” (Idem, p. 287). Fiquemos com Barthes: a palavra obsessão diz muito a respeito do tema. Ele está intimamente relacionado à repetição ou, como diz Barthes, à iteração: “O caráter iterativo do tema só é, aliás, eficaz porque há (...) uma fixidez verbal dos temas: eles são assinalados sempre pela mesma palavra ou a mesma imagem” (BARTHES, 1991, p. 168).

Tendo o conceito de tema em mente, perpassamos gêneros variados, e mesmo filmes feitos fora das convenções genéricas, com foco em filmes de amor. Mas o que seria um filme de amor? Consideramos apropriado falar que o filme de amor que nos interessa é *aquela que tem a relação amorosa romântica, tanto seu início, como seu ápice ou seu final, bem como a duração dele, como tema principal da narrativa*. Ou, seja, nos debruçamos sobre filmes cujas tramas têm o amor como linha de enredo mestra. Segundo David Bordwell,

geralmente o *synzhet*⁴ clássico apresenta uma estrutura causal dupla, duas linhas de enredo: uma que envolve o romance heterossexual (rapaz/moça, marido/mulher), e outra, que envolve uma outra esfera – trabalho, guerra, missão ou busca, relações pessoais. (BORDWELL, 2005, p. 280).

Analisamos, portanto, filmes cuja proeminência narrativa recai sobre a primeira estrutura causal. É possível, claro, que um filme de amor possua uma estrutura causal dupla, mas nos filmes que nos interessam, o romance heterossexual será sempre a linha mestra condutora da trama. Isso porque consideramos que um filme possua uma estrutura causal amorosa que não é a principal não é um *filme de amor* dentro do nosso conceito, e sim um filme que fala de amor, além de falar de um outro tema.

A HEGEMONIA DO AMOR ROMÂNTICO

Em 1947, o compositor Edén Ahbez escreveu uma canção que, 54 anos depois, voltaria no tempo, rumo à virada do *fin de siècle*, em 1899. Cantada por um fictício (ainda que baseado no personagem real) Henri Toulouse-Lautrec para o desconsolado (e também fictício) Christian, num telhado, à luz da lua, *Nature Boy* afirma em melodia o corolário das narrativas cinematográficas sobre o amor. Não importa quão longa a distância que se percorra, “the greatest thing you'll ever learn is just to love and be loved in return”. “A coisa mais importante que você aprenderá é apenas a amar e ser amado em retorno”. Amar e ser amado em retorno é a lição dos sujeitos cinematográficos dos filmes de amor hollywoodianos.

Mas não a única. Esses sujeitos devem *aprender a amar*, em primeiro lugar. Em segundo, compreender que o amor é a coisa *mais importante*, como aprende Christian em *Moulin Rouge!*

⁴ Bordwell explica a palavra: “termo do formalismo russo que designa a apresentação sistêmica dos eventos da fábula no texto. (Por vezes traduzido como ‘trama’). (BORDWELL, 2005: 278).

(Idem, Baz Luhrmann, 1999), mesmo tendo de perder o grande amor para isso. Pelo amor a Satine, ele estava disposto a fugir e abandonar o grande sonho de se tornar escritor, a abandonar os companheiros de boemia parisiense. Por sua vez, Satine, em amor a Christian, coloca em segundo plano sua ambição de ser a cortesã mais importante da cidade-luz; dispensa as regalias oferecidas pelo Duke, que a fariam escapar da vida no submundo e ascender socialmente. Tanto Satine quanto Christian colocam o amor acima das ambições profissionais, financeiras, mundanas. Os dois aprendem a importância e prevalência do amor diante de todas as outras esferas da vida.

Os personagens dos filmes de amor que ganham o sentimento do outro em retorno no final da narrativa entendem as lições. Os que perdem, como o casal de *Moulin Rouge!*, entendem parcialmente – ainda que aprendam a amar, aprendem a amar *errado*, ao escolher formas amorosas institucionalmente não reconhecidas. Christian e Satine desafiam as convenções sociais e se entregam à lascívia do amor-paixão, uma forma amorosa ditada pela sensualidade exposta e, quase sempre, pelo adultério (Satine estava entregue em compromisso ao Duke e se encontra com Christian às escondidas). Como uma forma amorosa que herdou seu discurso das práticas amorosas e discursivas da aristocracia (que se entregava à paixão fora das relações do casamento, considerado esfera imprópria à expressão desse sentimento), o amor-paixão termina sem final feliz, lembrando aos espectadores de que apenas o amor socialmente chancelado pode ser feliz.

Já Gareth propõe aos companheiros de *Quatro Casamentos e Um Funeral* (*Four Weddings and a Funeral*, Mike Newell, 1994), entre eles o herói Charles, um brinde que demonstra a importância do amor socialmente aprovado na vida do indivíduo: “Um brinde antes de irmos à batalha. Ao verdadeiro amor. Em qualquer forma ou de qualquer maneira que vier. Que possamos todos em nossa senilidade dizer orgulhosos, ‘Eu fui adorado uma vez, também’”. Esse amor verdadeiro do qual ele fala, está claro, é o amor romântico. Herdeiro do movimento romântico que floresceu na Europa no século XIX, o amor romântico cinematográfico expresso nos filmes de Hollywood tem, de um lado, características semelhantes àquele, como a ênfase nas expectativas sobre o outro e na construção da fantasia amorosa; de outro, todavia, apresenta diferenças substanciais, como a substituição do sofrimento amoroso pelo final feliz coroador da relação. Enquanto os heróis de Goethe e Novalis sofriam por conta das contradições que embalavam o amor romântico, no cinema essa forma amorosa está destinada à felicidade. Isso porque o amor romântico não desafia as regras; ao contrário, está ligado a elas: é um sentimento destinado ao casamento ou à promessa dele, à constituição da família e, portanto, à perpetuação

de instituições sociais importantes da sociedade ocidental contemporânea. O cinema de Hollywood, portanto, se apropria de uma tradição histórica e discursiva e a ressignifica de acordo com as regras sociais hegemônicas. Se o amor-paixão é representado com o final infeliz característico de sua origem, ao amor romântico, por outro lado, é destinado um final feliz que não fazia parte da construção teórica e histórica da forma amorosa. Mas é assim que os filmes de amor hollywoodianos propõem que os espectadores amem. Essa é a lição hegemônica ensinada pelo cinema de Hollywood.

Essas lições amorosas são ensinadas desde cedo aos sujeitos amorosos. O pequeno Sam, filho pré-adolescente de Daniel, diz ao pai a certa altura de *Simplesmente Amor*: “Mas você sabe, a coisa sobre o romance é que as pessoas só ficam juntas bem no final”. Pequeno, ele já conhece o *código de comportamento* do amor romântico, a forma dominante de amor representada no cinema. O amor é uma conquista, e só vem o com o merecimento – que significa o desfecho da narrativa fílmica. Ao mesmo tempo em que os sujeitos amorosos cinematográficos devem conhecer os códigos amorosos, os espectadores também recebem as lições amorosas desde cedo por meio do cinema (e de outros meios de comunicação). Crianças, assistem a desenhos como *A Bela Adormecida*, *A Bela e a Fera*, *Cinderela*, *Branca de Neve*, *A Pequena Sereia*, *Shrek*... Neles, encontram retalhos da moral dos contos de fadas⁵, que incluía lições de salvação da alma pela bondade, pela abnegação, pela redenção do mal, e que foi substituída pela grande lição da salvação da alma pelo amor. As crianças são ensinadas, com os desenhos, que o amor é o caminho. No livro infanto-juvenil *O Fantástico Mistério de Feiurinha*, Pedro Bandeira tenta mostrar que, após o final feliz, existe sim, tanta aventura quanto na conquista amorosa. E que a dose de aventuras da vida de casados a torna ainda mais... feliz. Ao buscar desvendar o mistério por trás do beijo amoroso consagrador do desfecho das narrativas, o autor reafirma a idéia da felicidade absoluta e não negociada/não negociável.

As lições amorosas ensinadas pelas narrativas aos sujeitos amorosos e aos espectadores (que não necessariamente as aprendem) continuam em pauta na adolescência, por meio das comédias românticas *teen*. Segundo os pesquisadores Johnson e Holmes,

⁵ Segundo Tsvetsan Todorov, citado por Karin Volobuef, o conto de fadas é um subgênero do fantástico - este, por sua vez, definido como “o estado de dúvida (...) quanto ao caráter dos acontecimentos narrados: se naturais ou sobrenaturais (...) de natureza efêmera, visto que só dura enquanto persistir a dúvida do leitor” (VOLOBUEF, 1993, p. 100). Em sua origem, o conto de fadas era um entretenimento em que “os seres e eventos de natureza mágica são aceitos sem despertar dúvidas ou questionamentos porque a narrativa é conduzida de modo a integrar o sobrenatural no universo do texto” (Idem). Ou seja, o fantástico, o maravilhoso é transformado num dado do cotidiano, e se adequa a ele.

Cinema e programas de televisão tipicamente recaem em retratos exagerados e irrealistas das relações sexuais e românticas para atingir sua audiência (...) e ainda que espectadores mais velhos e experientes possam perceber isso, jovens com poucas experiências para comparar às retratadas podem enxergar essas representações como normas culturais e gerar, a partir daí, crenças sentimentais irrealistas e criar expectativas de acordo com elas. (JOHNSON E HOLMES, 2007, p. 3)

E chegam à vida adulta, onde os filmes de amor ensinam, ao representar vários tipos amorosos e apenas um – o amor romântico – de maneira extremamente positiva, que o indivíduo deve aprender a amar; mas amar corretamente; amar romanticamente de maneira socialmente chancelada. O amor deve ser belo, bom, jovem, não romper com as regras sociais, não exaltar de maneira exagerada a sexualidade e ser construído sobre as bases da fantasia. Ao absorver essas lições, o indivíduo será *feliz para sempre*. Caso não as obedeça, cairá em relações marcadas pela rotina, indiferença ou mesmo pela tragédia – desfechos representados por tipos amorosos como os amores funcionais, líquidos e amores-paixão, respectivamente, em filmes de Hollywood.

O indivíduo aprende que deve também fazer desse amor não apenas uma esfera importante da vida, mas a mais importante. O sujeito é ensinado que, sem amor, não é pleno, nem humano o suficiente. Nesse sentido, o amor é um importante instrumento de socialização e integração do indivíduo à vida social. É ensinado também que o amor socialmente chancelado e romântico deve gerar consequência: a família. É, portanto, um amor social, que envolve as famílias dos indivíduos e está destinado a reproduzir o modelo do núcleo familiar do qual se originou. Segundo Maria Rita Kehl, o cinema hollywoodiano constrói “um mundo sem ambigüidades, regido por regras claras e bem estabelecidas” (KEHL, 1986, p. 108), em que a narrativa é bastante esquemática, “como convém a um cinema de intenções pedagógicas e expansionistas” (Idem, p. 115). As regras a que a autora se refere são explícitas: a conformidade da relação amorosa com as instituições sociais leva ao desfecho feliz⁶; sua inconformidade, ao desfecho infeliz.

⁶ E, nesse ponto, *Ghost* (Idem, Jerry Zucker, 1990) representa uma ruptura no desfecho feliz. Sam e Molly, o casal protagonista, tem uma vida perfeita, até que Sam é assassinado por seu amigo, como descobrimos depois, interessado em conquistar sua mulher. O amor do casal, profundamente romântico, é tão grande que quase desafia a morte. O fantasma de Sam, sabendo que morreu cedo demais, volta para se despedir da amada. Ao mesmo tempo que rompe com o final feliz, já que a morte de Sam é o contrário da promessa de felicidade, e sim o último suspiro de uma felicidade fugidia, a narrativa mostra como o amor romântico é poderoso e consegue desafiar, ainda que temporariamente, o destino.

Além disso, esse mundo regido por regras sem ambigüidades engloba outro arcabouço de diferenças. Nos tipos amorosos voltados ao romantismo e à promessa da felicidade, aponta-se também para o futuro, para o cumprimento de expectativas no porvir. Por isso, se aposta no casamento vindouro, no nascimento dos filhos, na consolidação da felicidade absoluta. Enquanto isso, os tipos amorosos voltados à paixão ou à liquidez apontam, de maneira distinta, para o presente, para a sensação de *carpe diem* sem preocupação com as conseqüências desses atos – que são a dor amorosa, a desilusão pelo fim da relação e a falta de prazer completo unicamente pelo gozo. Não à toa, os infelizes sujeitos amorosos que perderam suas paixões costumam dizer: “não me arrependo de nada”. Quando não se arrependem, são punidos infinitamente. Quando se arrependem, como o adúltero Dan de *Atração Fatal Fatal* (*Fatal Attraction*, Adrian Lyne, 1987), recebem uma nova chance de consertar as relações com sua mulher e filha, não sem antes enfrentar todo o calvário representado pela conseqüência de suas ações: a perseguição da amante; o assassinato do coelho de estimação da filha, a tentativa da amante de matar a mulher dele.

A natureza pedagógica da instituição cinematográfica é representada de maneira dupla em um exemplo recente, *WALL-E* (Idem, Andrew Stanton, 2008). É um filme (também) sobre amor; nesse sentido, ensina a amar. E ensina também a maneira de amar. O robô WALL-E aprendeu o comportamento da corte, a importância da mão e da sedução (por meio de objetos únicos e brilhantes como uma lâmpada – alusão ao diamante?) ao observar outros que não são da mesma espécie, mas de uma espécie que se tornou sua referência, já que ele foi humanizado por anos de solidão no planeta – os filmes a que assiste na televisão que recolheu dos restos de uma Terra abandonada, como memorabilia.

Entre elas está uma fita VHS de *Alô, Dolly* (*Hello, Dolly*, Gene Kelly, 1969). A cena preferida de WALL-E mostra os protagonistas dando as mãos e, solitário em seu compartimento (a não ser pela presença de sua companheira barata), o robô imita o comportamento dos humanos com as próprias mãos, ansiando para também apertar as mãos de outro robô. Quando conhece EVA, robô mandada à Terra atrás de amostras de plantas, WALL-E observa suas mãos, imagina que as segura. Durante todo o filme, ele espreita a mão da amada para fazer com ela o que os protagonistas do filme fizeram: compartilhar afeto. O diretor do filme afirmou que, ao assistir a *Alô, Dolly*, encontrou a forma perfeita de WALL-E expressar “eu te amo” sem ser propriamente capaz de dizer a frase: por meio das mãos. Quando WALL-E, após o clímax do filme, é reiniciado e perde sua memória, EVA tenta desesperadamente trazer o antigo robô de volta. Num último gesto, dá a mão a ele e entrelaça os dedos de um aos do outro. E WALL-E

recupera as memórias perdidas. No filme, o entrelace das mãos é a forma de corte do robô e também é a expressão definitiva da declaração de amor não verbalizada (e impossível de ser verbalizada por dois robôs). Em *WALL-E*, o veículo para a humanização dos sentimentos é um casal de robôs, que se junta à galeria de tipos anômalos robóticos criados por nomes como Isaac Asimov⁷.

O filme ressalta, assim, a importância dos meios de comunicação, e do cinema, especificamente, na construção de das representações sociais que conformam nosso arcabouço de atualidades midiáticas⁸, que nos permitem, por sua vez, nos integrar socialmente. Mostra, também, a força do amor: os personagens são robôs, regidos por códigos binários de comportamento, mas ainda assim conseguem se apaixonar. Além disso, o amor ainda mostra sua força quando, desmemoriado, WALL-E é trazido de volta pela memória dos sentimentos que tem por EVA.

Além de ensinar os sujeitos a amar, os filmes de amor ensinam os sujeitos a *amar o amor*. A diferença entre as duas lições é que a segunda diz respeito à vontade de se engajar numa relação amorosa e investir no amor. As narrativas do cinema hollywoodiano instruem os sujeitos na tarefa de se apaixonar pelo sentimento amoroso ao valorizar o amor romântico e colocar os outros tipos amorosos em posição de desvantagem – especialmente por meio do final infeliz. Mais que isso, na apresentação do amor romântico nas telas existe um jogo de *esconder-mostrar* que valoriza as características amorosas positivas e escamoteia as ruins, no que diz respeito ao amor romântico, e que corresponde a um movimento contrário, no que diz respeito a outros tipos amorosos. Assim, além de o amor romântico ser colocado em prevalência, na sua representação são colocados em primeiro plano a dimensão da fantasia, a promessa de felicidade obsessiva, os risos, o regozijo da conquista; escondidos, ou colocados em segundo plano, estão as brigas, a rotina esmagadora, as ameaças cotidianas à felicidade – como filhos, falta de dinheiro,

⁷ Em *Eu, Robô*, máquinas rompem a lógica computacional ao aspirar à humanidade. Mas a animação infantil tem longa trajetória em humanizar não apenas robôs, mas em conferir sentimentos, emoções e aspirações humanas a carros, peixes, brinquedos, insetos, ursos, e veremos adiante uma explicação para essa estratégia.

⁸ Segundo Martino, as atualidades se conformam para integrar a sociedade e facilitar a possibilidade de ação do indivíduo. Além disso, diminui a complexidade do tecido social. Nesse contexto, a comunicação midiática se integra à organização social complexa e a atualidade emerge como “produto da atividade midiática, o que requer um tratamento específico”. MARTINO, Luiz C. “Abordagens e representação do campo comunicacional”, in *Comunicação, mídia e consumo*. São Paulo, vol. 3 n. 8, p. 3-5 4. Nov. 2006. Disponível em <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comunicacaomidiaconsumo/article/view/5034/4658>, acesso em 20/12/2008.

preconceito. Em contraposição, nos outros tipos amorosos, são justamente os aspectos negativos que estão em evidência. O amor líquido é apresentado como um tipo amoroso fadado ao fracasso, como os amores passageiros de Charles em *Quatro Casamentos e um Funeral* antes de conhecer Carrie e se apaixonar verdadeiramente (ele é chamado pela ex-namorada Henrietta de “monógamo em série”). Já no amor-paixão, especificamente, há ainda a valorização da dimensão do trágico, que de um lado ameniza esteticamente o final infeliz ao envolver o espectador na dor acachapante do indivíduo com seqüências grandiloqüentes e de outro, amplifica narrativamente o sofrimento do sujeito amoroso pela perda.

Se o amor romântico chega a mostrar as faces menos gloriosas do sentimento amoroso, o faz em detrimento da felicidade extrema. O neoromantismo de *Quatro Casamentos e Um Funeral* sobrepõe à liberalidade sexual de Carrie, aos desencontros entre ela e Charles e à inabilidade amorosa dele o desfecho romantizado, que resgata a fantasia do romantismo e a coloca em primeiro plano. Já *Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças* reforça a idéia de que o amor não é arrefecido pelo mero *conhecimento* das mazelas amorosas, mas sim pelo *sentir* dessas mazelas. Quando Joel e Clementine são capazes de esquecer a parte dolorosa da relação que viveram e sentiram, mesmo sabendo que sentiram porque ouvem as fitas, são capazes de se amar novamente, porque *amam o amor*. A representação do amor romântico em Hollywood transforma o sentimento numa maneira de conhecer o mundo. Depois de aprenderem a amar e exercitarem esse amor, é por meio do sentimento que os indivíduos têm acesso ao mundo, como ocorre com Victoria, em *A Noiva Cadáver* (*The Corpse Bride*, Tim Burton, 2005). A partir do amor dela por Victor, o mundo em que vive se abre e ela se permite lutar por seu amor. Dessa maneira, podemos dizer que *os sujeitos do amor romântico vêem o mundo através dos olhos do sentimento*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O olhar diante do mundo mediado pelo amor romântico e seu pacote de expectativas, fantasias e felicidade obsessiva engloba ainda outra dimensão, conforme atesta Júlio Cabrera. O “moralismo afirmativo” do cinema (norte-americano, ao qual nos referimos) aparece, segundo ele, “na exigência do *happy end*” (CABRERA, 2006, p. 35). A esfera da moralidade está intimamente ligada à construção e representação do amor romântico no cinema, já que esta se ancora na herança das regras sociais burguesas de recato e compostura e também nos ditames da Igreja Católica contra o comportamento libertino aristocrata.

Além da moralidade, Cabrera menciona o caráter “enfeitiçante e fetichizante” do cinema (Idem, p. 37), que se manifesta de maneira ainda mais avassaladora nos filmes amor. O impacto emocional que o filme procura nos causar, em busca de provocar nossa identificação/projeção com o exposto nas telas, leva à pretensão de universalidade e verdade do cinema (Ibidem, p. 38). Assim, cada amor é todo amor; o amor de um é o amor de todos e, por conseqüência, o nosso amor. Feliz ou infeliz, nos identificamos e projetamos naqueles exemplos únicos modelos de comportamento e aspirações. De acordo com o autor, “a emoção que sentimos (...) se alimenta de uma reflexão logopática de alcance universal, que nos permite pensar o mundo de forma geral, muito além do que é simplesmente mostrado no filme” (Ibidem, p. 39). Ou seja, a partir do sentimento e do impacto emocional que a representação desses sentimentos traz, temos acesso a uma idéia de mundo, conformada pelas características do amor romântico, nosso instrumento de conhecimento do mundo.

Não procuramos insinuar que os amores representados nas telas exerçam atração narcotizante ou efeito alienante nos espectadores. Nem poderíamos afirmar tal coisa sem um estudo de recepção. Mas existe uma série de estudos no campo da Psicologia, citados por Johnson e Holmes, que chegaram a conclusões como: a crença apenas positiva no casamento por parte de adolescentes que assistem a programas que exaltam a instituição; o aumento das expectativas de se casar entre o público voltado às *soap operas*⁹ e às comédias românticas; as visões distorcidas do relacionamento e do sexo; o conceito de que os indivíduos estão destinados a ficarem juntos.

Entendemos que no processo de formação das representações sociais que norteiam a construção das atualidades que guiam os indivíduos em sua atuação no mundo, a força dos meios de comunicação é incontestável. Se essa não é uma relação unidirecional, só pode ser dialógica. Os filmes de amor são feitos porque existe uma demanda para eles. Essa demanda é gerada pelo que muitos estudiosos do amor classificam como as aspirações dos indivíduos por formas amorosas há muito distantes das práticas sociais contemporâneas. Mesmo adeptos do amor líquido ou perdidos na tentativa de encontrar práticas amorosas que correspondam às mudanças de identidade dos sujeitos, os indivíduos ainda aspiram às formas amorosas dominantes em outros momentos históricos – notadamente, o amor romântico. Esse desejo é aumentado pelos propalados desapontamento dos indivíduos com relacionamentos fracassados; pelas estatísticas

⁹ Formato de programa de TV norte-americano similar às novelas brasileiras. Diárias, integram o chamado *day time* na programação dos EUA: produtos de menor qualidade, menos investimento publicitário, atores menos conhecidos e audiência menor.

notáveis de divórcios; pela solidão e auto-suficiência que isolam sujeitos de comunidades, itens esses e outros estudados pelas ciências humanas. Aumenta esse desejo também a indústria de celebridades, que não se cansa em exhibir casamentos nababescos nas capas de revistas; famílias sorridentes em férias; casais viajando pelo mundo. Existe a demanda pelos amores nostálgicos de uma corte e códigos que já não se aplicam, que é, por sua vez, retroalimentada pela cultura de massas que reproduz essa nostalgia distópica.

Uma das maneiras de os espectadores darem vazão a esse desejo é indo ao cinema e aspirar encontrarem, em suas vidas, amores como aqueles representados nas telas. Podemos dizer que o indivíduo, incapaz de realizar da maneira desejada o ideal amoroso (justamente porque ele é ideal e, portanto, intangível), busca refúgio na fantasia amorosa mostrada nas telas, com a qual se identifica e na qual se projeta. Ele a sabe, em alguma medida, mais ideal que a sua realidade e sabe, portanto, de seu caráter ficcional. Mas nem por isso a sedução do cinema o escapa. Vemos, diante das telas, incontáveis Cecílias, homens e mulheres, que assistem de novo e de novo a suas *Rosas Púrpuras do Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985) pessoais. Vemos homens e mulheres que recriam seus finais felizes à maneira de Alvy Singer em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (*Annie Hall*, Woody Allen, 1977), para ficcionalizar o amor fracassado no mundo real. Vemos indivíduos que sofrem e se identificam com o amor perdido tragicamente nas telas em circunstâncias nunca causadas pelas ações dos próprios sujeitos, mas devido a forças externas que expiam os amantes da responsabilidade sobre os atos perpetrados na relação. Johnson e Holmes afirmam que a teoria psicológica contemporânea mostra que são gêneros específicos que mais têm influência potencial nas audiências¹⁰. “Os espectadores expostos a um alto nível de mídia de romance virão a cultivar crenças e expectativas dos relacionamentos consistentes com essas representações particulares, mais do que espectadores da mídia em geral” (JOHNSON E HOLMES, 2007, p. 3-4).

De acordo com Heitor Capuzzo, o cinema é um meio altamente propício à propagação desses ideais, já que “tornou-se um veículo sobre o sonho”¹¹ (CAPUZZO, 1986, p. 115). Os cineastas trabalham com a ilusão e a fantasia como matérias-primas para o que ele considera

¹⁰ Pela assertiva que fazem em seguida, sobre “filmes com conteúdo romântico”, acreditamos que a expressão gênero seja utilizada de maneira inadequada. O mais correto seriam temas e assuntos, mais abrangentes que o conceito de gênero.

¹¹ Note-se que Capuzzo reconhece que, em seu início, o cinema não era necessariamente um veículo ligado ao sonho. Tinha aspirações científicas, aspirações de vaudeville, de ilusionismo, de registro documental. Mas foi a ficção narrativa a forma que predominou historicamente.

“registros de aspirações” feitos pelo cinema atual. Capuzzo também defende a idéia de que o receptor vai ao cinema em busca de um “contraponto da realidade aparente”, e diante da tela busca “retratar, indagar e inventar a própria realidade” (CAPUZZO, 1986, p. 77), num processo próximo à perfeição. “Talvez inconscientemente, os espectadores aspirem através do cinema a uma vida melhor, seja pela diversão, fascínio do novo e necessidade da emoção em estado puro”, diz (Idem).

Como instituição dominante, o cinema hollywoodiano está conectado a uma carga de valores e regras sociais que dizem respeito à manutenção da família como um dos esteios da organização social, fornecendo lastro ao indivíduo e servindo como vetor para a institucionalização desde a infância. Capuzzo afirma que muitas vezes o sonho que os espectadores buscam na ida ao cinema “está comprometido com um tipo de vida condizente ao modelo imposto por determinada classe social ou mesmo sistema sócio-político” (CAPUZZO, idem). Essa ligação faz com que modelos filmicos mais ligados a esses valores recebam mais verbas de produção, mais atenção de marketing, sejam exibidos em mais salas de cinema. Portanto, os filmes de amor romântico e do amor-paixão são muito mais valorizados em Hollywood. De um lado, glorifica-se a fantasia do romantismo; do outro, alerta-se o indivíduo para os riscos da transgressão e inocenta-se o indivíduo das culpas pessoais que se tenha no fracasso do relacionamento, trocando a responsabilidade pela tragédia externa.

Isso não significa, contudo, que apenas esses dois tipos sejam mostrados. De fato, há espaço para outras formas fílmicas, sejam em representações secundárias nas produções, sejam como “protagonistas”. Isso ocorre porque, apesar de um sistema, Hollywood não é uma instituição monolítica. Apresenta diferentes matizes, pontos de vista e inflexões. *De Olhos Bem Fechados De Olhos Bem Fechados* (*Eyes Wide Shut*, Stanley Kubrick, 1999) ou *Encontros e Desencontros* (*Lost in Translation*, Sofia Coppola, 2003) são filmes produzidos por diretores renomados, dentro do sistema. Custaram menos, tiveram menos bilheteria que produções como *Titanic* e *Moulin Rouge!*, mas ainda assim são filmes importantes dentro da indústria. Do mesmo modo, dentro do sistema há nomes com espaço para produzirem filmes que defendam modelos alternativos – o amor confluyente e o amor platônico, respectivamente. Sam Mendes realiza críticas ao modelo familiar em *Beleza Americana* (*American Beauty*, 1999) e *Foi Apenas um Sonho* (*Revolutionary Road*, 2008). Ambas as produções estreladas por nomes do primeiro time hollywoodiano: Kevin Spacey e Anette Benning; e Leonardo DiCaprio e Kate Winslet,

respectivamente; os dois filmes, assim como o filme de Stanley Kubric e o de Sofia Coppola, foram indicados a prêmios como o Oscar ou festivais como Cannes ou Veneza.

Do mesmo modo como há espaço dentro da indústria para a produção desses filmes, os mesmos espectadores que buscam o exercício do sonho e do desejo assistem a essas produções dissonantes. O espectador é capaz de alternar seu olhar entre a projetividade e a identificação com modelos não tão positivos do amor, no cinema. Nessa relação dialógica, o espectador vai ao cinema em busca dos filmes de amor porque deseja assisti-los; e a indústria os continua produzindo porque eles geram lucros¹². E os produz dentro de uma matriz de valores porque os espectadores respondem a esses valores – eles não estão esgotados, apesar de ultrapassados na práxis social. Tais representações englobam uma miríade de conceitos e valores que contribuem para a formação sentimental dos indivíduos ao reafirmar a importância do casamento com amor; dos perigos da traição; da importância de não se desistir do amor mesmo diante dos fracassos; de guardar certo recato sexual; de se manter atraente: jovem, bonito, bem-sucedido; de desejar compor uma família... Reafirmam também, em menor medida, as falácias da fantasia romântica; a falibilidade das relações; a responsabilidade de cada um nos sucessos e fracassos; os novos modelos de família sem filhos; a possibilidade de protagonismo feminino na sedução... É claro que, colocados numa balança, o primeiro grupo tem um número expressivamente maior de produtos a serem citados. Por isso, sua influência é quantitativa e potencialmente maior.

Não é à toa, portanto, que o amor romântico tenha merecido mais espaço. “Inventado” por uma sociedade e por uma época, o tipo amoroso reinou absoluto até meados da década de 1950. Desde então, vem perdendo, no mundo real, espaço para outros tipos de amor, para o amor nenhum, o amor excessivo, o amor aberto, o desamor. Mas, no imaginário contemporâneo, o romantismo antiquado parece ainda ter o frescor das páginas de folhetins. Em parte, porque está ligado às instituições, como vimos. Em parte, porque sua codificação narrativa e de linguagem é maior que a de outros tipos amorosos; em parte, porque a perspectiva permite maior distanciamento de uma forma que já passou de seu auge. Em parte, claro, seu vigor se renova

¹² O filme de faroeste, um dos grandes gêneros dramáticos das décadas de 1950 e 1960, por exemplo, perdeu enormemente a força depois da década de 1980, deixando de ser produzido em larga escala. Hoje, apenas grandes diretores realizam exercícios sobre o tema da conquista do território e da descoberta do país, esporadicamente. De um lado, houve mudanças na demanda, já que os espectadores não respondiam mais aos filmes. Do outro, a indústria parou de fazê-lo porque não davam a mesma resposta financeira e porque as narrativas representavam valores já ultrapassados.



porque os espectadores respondem a esse revigoramento e pedem mais: mais romance, mais beijos sob a chuva, mais declarações, mais canções de amor, mais finais felizes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jaques e MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico do Cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.

BARTHES, Roland. **Fragments de um Discurso Amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido – Sobre a Fragilidade dos Laços Humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BORDWELL, David. **“O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”** in RAMOS, Fernão Pessoa (org.) *Teoria Contemporânea do Cinema – Documentário e Narratividade Ficcional volume 2*. São Paulo: Senac, 2005, p. 277-302.

CABRERA, Julio. **O Cinema Pensa – Uma Introdução à Filosofia Através dos Filmes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CAPUZZO, Heitor. **Lágrimas de Luz – O Drama Romântico no Cinema**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. **Cinema, A Aventura do Sonho**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1986.

COSTA, Jurandir Freire. **Sem Fraude nem Favor – estudos sobre o amor romântico**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. **Razões Públicas, Emoções Privadas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. **“O sexo moderno e a cultura do sentimento”** in COSTA, Jurandir Freire. *A Ética e o Espelho da Cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, PP. 151 – 154.



_____. **“Amor”** in Folha de S. Paulo, Caderno Mais!, *Milênio para iniciantes*, 31 de dezembro de 2000.

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

GOMES, Álvaro Cardoso e VECCHI, Carlos Alberto. **A estética romântica (textos doutrinários comentados)**. São Paulo: Atlas, 1962.

GUINSBURG, Jacó (org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HOLMES, Bjarne M. **“In search of my ‘one-and-only’: Romance-oriented media and beliefs in romantic relationship destiny”**, in *Electronic Journal of Communication*, 17 (3), 2007. Disponível em [http://www.attachmentresearch.org/pdfs/Holmes,%20B.M.%20\(2007\)%20EJC,%20Vol%203-4.pdf](http://www.attachmentresearch.org/pdfs/Holmes,%20B.M.%20(2007)%20EJC,%20Vol%203-4.pdf), acesso em 16/12/2008.

JOHNSON, K.R., e HOLMES, B.M. **“Contradictory messages: A content analysis of Hollywood-produced romantic comedy feature films”**. No prelo. Disponível em <http://www.attachmentresearch.org/pdfs/Johnson%20&%20Holmes%20Comm%20Quarterly%20draft.pdf>, acesso em 16/12/2008.

KEHL, Maria Rita. **“Cinema e Imaginário”**, in *O cinema no século*. XAVIER, Ismail (org). Rio de Janeiro: Imago, 1986. p. 107 – 121.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX: O Espírito do Tempo**, volume 1. São Paulo, Forense: 1969.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais – Investigações em psicologia social**. Petrópolis: Vozes, 2003.

PLATÃO. **O Banquete ou Do Amor**. E-livro disponível em *Domínio Público*: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000048.pdf>, acesso em 10/01/2008.

PRIORE, Mary del. **História do Amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2005.



REALE, Giovanni e CATAN, John R. **A History of Ancient Philosophy: Plato and Aristotle.** Nova York: SUNY Press, 1990

ROUGEMONT, Denis de. **A História do Amor no Ocidente.** São Paulo: Ediouro, 2003. 2a edição.

SARLO, Beatriz. **“A Narrativa Sentimental: El Género y La Lectura Desde La Perspectiva Sociocultural”** in *Diálogos de la Comunicación*, Ed. 30, junho de 1991. Disponível em http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca/pdf/30-05BeatrizSarlo.pdf, acesso em 23/06/2007.

SCHMIDT, Simone Pereira. **“Tristão e Isolda, uma história de amor e de morte”** in *Ciênc. let.*, Porto Alegre, n. 42, p. 173-188, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://www.fapa.com.br/cienciaseletras>, acesso em 21/07/2008

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema.** Campinas: Papirus, 2003.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e arestas: A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil.** São Paulo: Unesp, 1999.

_____. **“Um estudo do conto de fadas”**, in *Revista de Letras*. São Paulo: Editora Unesp, 1993. pp 99-114.

WEBER, Max. **A “objetividade” do conhecimento científico nas ciências sociais.** Trad. Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 2006.