

Karina Gomes Barbosa

**Um amor desses de cinema:**  
os amores nos filmes de amor hollywoodianos - 1977-2007

Universidade de Brasília

Brasília,  
2009

Karina Gomes Barbosa

**Um amor desses de cinema:**  
os amores nos filmes de amor hollywoodianos - 1977-2007

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

Orientadora: Profa. Dra. Selma Regina Nunes Oliveira

Universidade de Brasília

Brasília,  
2009

**Gomes Barbosa, Karina**

Um amor desses de cinema: os amores nos filmes de amor hollywoodianos - 1997-2007

209 p.

Dissertação de Mestrado – Universidade de Brasília. Mestrado em Comunicação Social, na linha Imagem e Som.

Palavras-chave

1. Comunicação Social - 2. Cinema hollywoodiano - 3. Filme de amor- 4. Tipologia amorosa. I. Título.

Dissertação de autoria de Karina Gomes Barbosa, intitulada “UM AMOR DESSES DE CINEMA: OS AMORES NOS FILMES DE AMOR HOLLYWOODIANOS - 1977-2007”, apresentada como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Comunicação Social da Universidade de Brasília, em 02/03/2009, defendida e aprovada pela banca abaixo designada.

Profa. Dra. Selma Regina (presidente)

Prof. Dr. Luiz Martino

Prof. Dr. Sérgio de Sá

Profa. Dra. Tânia Montoro (suplente)

Brasília,

2009

*A Doutor Jivago,*  
o primeiro filme de amor  
pelo qual me apaixonei.

Agradeço à Selma pela orientação e pelos novos olhares que lançou sobre esta dissertação. À Tânia, pela acolhida. Aos professores Luiz Martino e Sérgio de Sá, que generosamente participaram do processo de feitura desta pesquisa, com sugestões, críticas e incentivos. Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que permitiu o financiamento parcial deste trabalho. À família e aos amigos que compreenderam a necessidade de distanciamento e concentração. Ao Roberto, pela leitura precisa e serena da colcha de retalhos e pela imensa paciência. Ao André, pelo constante aconselhamento sobre quase tudo. A Pedro Ivo, pela revisão implacável de texto, conteúdo e idéias.

“What is this thing called love?  
This funny thing called love?  
Just who can solve its mystery?  
Why should it make a fool of me?  
I saw you there one wonderful day  
You took my heart and threw it away  
That’s why I ask the law’d in heaven above  
What is this thing called love?”

*What is this thing called love, Cole Porter*

“O amor é um furacão  
Surge no coração  
Sem ter licença pra entrar  
Tempestade de desejos  
Um eclipse no final de um beijo  
O amor é estação  
É inverno, é verão  
É como um raio de sol  
Que aquece e tira o medo  
De enfrentar os riscos  
Se entregar...”

*Amar é, Roupa Nova*

## RESUMO

Referência: GOMES BARBOSA, Karina. *Um amor desses de cinema: os amores nos filmes de amor hollywoodianos - 1977-2007*. 209 páginas. Dissertação de mestrado em Comunicação Social. UnB: Brasília, 2009.

A partir de um histórico do amor no Ocidente e de discursos teóricos produzidos contemporaneamente, a pesquisa busca criar uma tipologia amorosa e fazê-la dialogar com uma série de filmes de amor produzidos em Hollywood entre as décadas de 1970 e 2000. O principal objetivo do trabalho é buscar os conceitos e imagens de amor representados no cinema a partir do estruturalismo e das teorias da narrativa, que trabalham com o estabelecimento de modelos ou sistemas. O trabalho é ancorado ainda na compreensão de como o cinema ressignifica esses discursos e práticas amorosos ou se apropria deles para erigir uma idéia de amor baseada em valores e regras sócio-culturais relativos à família e ao casamento, por exemplo.

**PALAVRAS-CHAVE:** comunicação social, meios de comunicação, cinema, filme de amor, discursos amorosos, amor romântico, Hollywood, tipologia amorosa, narrativa.



## ABSTRACT

Reference: GOMES BARBOSA, Karina. *Um amor desses de cinema: os amores nos filmes de amor hollywoodianos - 1977-2007*, 209 pages. Master's thesis in Social Communication. UnB: Brasília, 2009.

From a history of love in the Occident and from contemporary theoretical discourses, this research aims to create a love typology and engage it in dialogue with some love movies produced in Hollywood between the decades 1970 and 2000. The analysis main goal is to try to find the concepts and images of love on the cinema, based on structuralism and theories of narrative, which work with models or systems of analysis. The thesis is also funded in the comprehension of how the cinema resignifies these love discourses and practices or takes them up to build an idea of love based on social and cultural values and rules related to family and marriage, for instance.

**KEYWORDS:** social communication, media, cinema, love movie, love discourses, romantic love, Hollywood, love typology, narrative.

*Nota: as falas e diálogos dos filmes, bem como as citações de língua estrangeira, foram livremente traduzidos pela autora. Apenas as letras de canções e as poesias foram mantidas no original, com a tradução nas notas de rodapé.*

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO – VIVENDO FILMES DE AMOR.....</b>	<b>12</b>
<b>1. AMOR, SUBLIME AMOR – HISTÓRIAS E DISCURSOS AMOROSOS.....</b>	<b>15</b>
1.1. AMOR E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS .....	15
1.2. DESDE TRISTÃO E ISOLDA... ..	18
1.2.1. Amar a idéia de amor – o amor platônico .....	19
1.2.2. Da corte às alianças - a trajetória do amor no mundo ocidental .....	20
1.2.3. Nosso amor de ontem – o amor romântico.....	24
1.2.4. Entre damas e cavaleiros – o amor cortês .....	28
1.2.5. Lascívia e luxúria entre amantes – o amor paixão.....	30
1.2.6. As funções de um casamento – o amor funcional.....	31
1.2.7. Uma nova forma de romance? – o neoromantismo .....	33
1.2.8. Amor na prateleira – o amor líquido .....	34
1.2.9. Românticas mulheres – o amor confluyente .....	36
<b>2. HISTÓRIA SEM FIM – VÁRIAS NARRATIVAS, MUITO AMOR .....</b>	<b>38</b>
2.1. COMO FAZER UM FILME DE AMOR – A NARRATIVA CLÁSSICA .....	42
2.2. ROMANCE NASCIDO DO ROMANCE – DOS LIVROS ÀS TELAS .....	43
2.3. FELIZES PARA SEMPRE? – CONSTRUINDO DESFECHOS .....	56
2.3.1. Felizes juntos – o <i>happy end</i> .....	57
2.3.2. Fim de caso – o final infeliz .....	61
2.4. ANALISANDO O AMOR DO CINEMA – PESQUISA QUANTITATIVA.....	64
2.5. PARA DEFINIR O AMOR – PESQUISA QUALITATIVA .....	66
2.6. MAIS QUE CEM PAIXÕES – BREVE HISTÓRIA DO AMOR NO CINEMA .....	69
<b>3. TODA FORMA DE AMOR – UMA TIPOLOGIA DO AMOR NO CINEMA .....</b>	<b>73</b>
3.1. A FÓRMULA DO AMOR – RESSIGNIFICANDO OS TIPOS .....	75
3.1.1. Em defesa da tradição –instituições sociais e interesses .....	77
3.2. LOVE STORY – O AMOR ROMÂNTICO CINEMATOGRAFICO .....	81
3.2.1. Por trás daquele beijo – Sensualidade velada, sexualidade discreta .....	84
3.2.2. O fantástico mundo do amor – a dimensão do maravilhoso .....	88
3.2.3. Falar de amor – a autoconsciência .....	93
3.2.4. Todos dizem eu te amo – declarações amorosas .....	95
3.2.5. Quem sou eu? – O não saber de si .....	98
3.2.6. Íntimos amantes – a construção da intimidade .....	101
3.2.7. Um verdadeiro beijo de amor – o poder do beijo .....	104
3.2.8. Amar e cuidar de si – a ascese .....	106
3.2.9. Amor de salvação? – o resgate pelo amor .....	109
3.2.10. O casamento dos meus sonhos – a importância da cerimônia.....	111
3.3. TUDO VIRA AMOR ROMÂNTICO .....	116
3.4. AMAR DEMAIS – O AMOR-PAIXÃO CINEMATOGRAFICO .....	117
3.4.1. Amor com sexo – sexualidade explícita.....	122
3.4.2. Enfrentando as conseqüências – a punição .....	124
3.4.3. Eu preciso dizer que te amo - muitas declarações de amor.....	129
3.4.4. Promessas ao vento – a impossibilidade de futuro .....	131
3.4.5. Sofrer de amor – a inevitabilidade trágica.....	131
3.5 – UM AMOR IDEAL – O AMOR PLATÔNICO CINEMATOGRAFICO .....	133
3.6. – CANTIGAS DE AMOR – O AMOR CORTÊS CINEMATOGRAFICO .....	137

3.7. AMOR COM DEVERES – O AMOR FUNCIONAL CINEMATOGRAFICO .....	138
3.8. MUITO GOZO, POUCO AFETO – O AMOR LÍQUIDO CINEMATOGRAFICO ..	141
3.9. AFETO NEGOCIADO – O AMOR CONFLUENTE CINEMATOGRAFICO.....	144
3.10. NOVA FORMA DE AMAR – O NEOROMANTISMO CINEMATOGRAFICO ..	147
3.11. COMO FAZER UMA TAXONOMIA AMOROSA? .....	149
3.11.1. Realidade ou ilusão?.....	156
<b>4. CONSTRUÇÕES AMOROSAS .....</b>	<b>158</b>
4.1. A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO AMOR.....	158
4.1.1. Esse seu olhar, quando encontra o meu... – o primeiro olhar .....	161
4.1.2. Depois do final feliz – o epílogo.....	164
4.1.3. O glamour nosso de cada dia – representação do cotidiano .....	166
4.1.4. Para iluminar a noite do meu bem – a iluminação.....	171
4.1.5. As canções que você fez para mim – a trilha sonora .....	175
4.1.6. Quem é o ser que ama? – os personagens .....	178
4.1.7. Em algum lugar do passado – a nostalgia .....	181
4.1.8. Destinos traçados – a sina dos sujeitos amorosos.....	184
<b>5. CONCLUSÃO – AMAR SE APRENDE AMANDO.....</b>	<b>186</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>195</b>
<b>7. ANEXOS .....</b>	<b>200</b>
ANEXO 1.....	201
ANEXO 2.....	205

## INTRODUÇÃO – VIVENDO FILMES DE AMOR

Numa terra não muito distante, vivia Júlia. Ela tinha 26 anos quando conheceu Marcelo. Era virgem e teve, com ele, a primeira relação sexual. Após um mês de namoro, Marcelo terminou tudo. Júlia enlouqueceu. Passou a segui-lo, ligava para o rapaz repetidamente, aparecia “de surpresa” e “por coincidência” nos mesmos lugares que o ex-namorado freqüentava, já com nova namorada. Por mais de um ano, não conseguiu estabelecer conexão com novas pessoas. Não namorava, não construía novas intimidades, não conseguia tirar Marcelo da cabeça. Tinha acessos de descontrole durante o dia, quando ora se desesperava, ora se enfurecia com a situação de seu relacionamento com Marcelo. Mais de um ano depois, desenvolveu um plano para reconquistar o ex-namorado. Prometeu a ele que se trataria com um psicólogo em troca da promessa dele de que, dali a outro ano, a encontraria no alto de uma torre, para se reconciliarem, como uma negociação do amor-próprio pelo amor do outro.

Há várias entradas analíticas possíveis para a história (verídica) de Júlia e Marcelo (que não se chamam Júlia e Marcelo). Uma delas é o quanto a expectativa da moça de encontrar o ex-namorado ressoa na construção narrativa de *Tarde Demais Para Esquecer* (*An Affair to Remember*, Leo McCarey, 1957). 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. O filme trabalha com as expectativas sobre o amor e sobre o outro, assim como Júlia investe nas expectativas sobre si, sobre o outro e sobre o amor. Tais expectativas e modelos são construídos por diversos componentes. Um deles é a cultura que nos cerca e nos oferece um leque de informações, ou atualidades midiáticas<sup>1</sup>, 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 cinquenta, ajudado pela tevê.

---

<sup>1</sup> 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.

Nesta pesquisa, tentamos entender onde desemboca a construção dessas atualidades culturais, as representações sociais do amor no cinema de Hollywood: qual o amor ou quais os amores construídos e representados nas telas, a partir, primordialmente, da narrativa. Para isso vamos, no primeiro capítulo – após estabelecer os objetivos e justificar a pesquisa, recuperar minimamente a história de práticas sociais e discursos teóricos sobre o amor, com início nas idéias platônicas sobre o amor, passando pela recuperação do amor cortês e do amor paixão, até o nascimento do romantismo. Em seguida, apresentamos discursos teóricos sobre as práticas amorosas contemporâneas a partir das visões de Jurandir Freire Costa, Zygmunt Bauman e Anthony Giddens. Com base nessa recuperação, estabelecemos uma tipologia que nos ajudará a identificar quais os tipos amorosos presentes no cinema, e como eles são apresentados narrativa e imagetivamente a partir de categorias como o casamento, o beijo e a sexualidade. Finalmente, no último capítulo, esboçamos a análise de algumas categorias narrativas que permeiam todos os tipos amorosos.

A viagem parte de uma gama variada de produções que apresentam e representam o amor de maneiras diferentes, em estágios diferentes, institucional e temporalmente distintos. São 28 produções, compreendidas como 26 (uma é refilmagem e outra é seqüência), hollywoodianas – produzidas em Hollywood ou sob as regras de Hollywood. A tentação de falar de produções de fora do espectro hollywoodiano foi e é enorme, mas entender o cinema como uma prática social requer compreender também que há situações históricas, valores e normas que circundam essa prática social, adequando-a, influenciando-a ou mesmo se chocando com ela. Isso significa que não é possível entender o amor de *Amor à Flor da Pele* (*In The Mood for Love*, Wong Kar Wai, 2000) com o mesmo olhar dedicado a um filme de tensão amorosa não concretizada de narrativa ocidental. Nem mesmo um filme como *Bonecas Russas* (*Les Poupées Russes*, Cédric Klapisch, 2005), que, embora ocidental e calcado no clichê, é construído fora do sistema hollywoodiano de produção. Mas isso não impede que outras produções hollywoodianas sejam mencionadas durante o trabalho.

Não há nenhuma expectativa de esgotar o tema da questão amorosa no cinema de Hollywood. Há, na verdade, 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:XXVIII). Mesmo falado por milhões de sujeitos, sua sustentação é banida ao segundo plano, “cortado não apenas do poder, mas também de seus mecanismos” (BARTHES, 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.

Não é à toa que Júlia tenha expectativas tão altas do amor. Não é à toa que a protagonista de *Sintonia de Amor*, Annie Reed, não deseje um amor qualquer. Ela deseja o mesmo amor que Júlia. Um amor profundamente idealizado. Quando Annie assiste a *Tarde Demais para Esquecer* (um filme dentro do filme, recurso recorrente da cinematografia amorosa), chora e suspira por não encontrar em sua vida um amor como aquele. E, na verdade, quem pode culpar a personagem de cinema por não querer se apaixonar, e sim “querer se apaixonar num filme”? Ela mesma descobriu o amor e marcou um encontro no Empire State como Cary Grant e Deborah Kerr já haviam feito, com um desconhecido que ouviu desabafando sobre a solidão no rádio. 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?

## 1. AMOR, SUBLIME AMOR – HISTÓRIAS E DISCURSOS AMOROSOS

Uma série de debates nas ciências sociais discute, há certo tempo, o status do amor na condição humana. Se o sentimento é algo inerente e natural ao ser humano ou se, ao contrário, é culturalmente construído. Mas se a natureza do sentimento amoroso é controversa, não há discussão a respeito da natureza do amor romântico e de outras manifestações amorosas históricas. O amor romântico é um fenômeno histórico, culturalmente construído e espacialmente localizado na cultura ocidental.

Portanto, para entendermos o amor retratado/construído/representado nos filmes de amor de Hollywood, objeto desta pesquisa, é preciso mostrar de onde ele surgiu, mantendo o foco na manifestação mais presente desse amor, o amor romântico. Refizemos minimamente o trajeto histórico da gênese da representação social do amor romântico ocidental que desemboca na cultura contemporânea sob diversas formas, seja nos filmes, em músicas e CDs, livros e em produtos associados à estética romântica – chocolates, rosas vermelhas, corações, velas... Nessa história mínima do amor romântico, passamos por uma introdução ao significado do amor dentro do movimento romântico e pelo florescimento do amor cortês, das antigas relações de casamento e do amor-paixão. Além disso, apresentamos os trabalhos de três teóricos que propõem alternativas ao amor romântico.

### 1.1. AMOR E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

A trajetória desta pesquisa se alimenta da curiosidade de saber como o amor romântico é tratado pelo cinema de Hollywood. Tudo se inicia diante das perguntas do que pesquisar e do que se quer descobrir, de forte caráter volitivo. Encontrado, o objeto é recortado para a pesquisa, que alia importância, relevância e originalidade. Além disso, mesmo diante de um tema, seja ele qual for, pelo qual se tenha certa predileção, é preciso haver o estranhamento diante do objeto. Assim, a paixão por um determinado tipo de cinema se constrói como interesse científico. Mas isso não basta: é preciso transformar um objeto empírico, num objeto construído, de pesquisa, para, a partir da visão científica, elaborar um problema que possa ser investigado.

Esta pesquisa nasceu, porém, de uma constatação que já estava respondida. A idéia era estudar a comédia romântica não-canônica<sup>2</sup> contemporânea em busca de identificar frequências, rupturas, originalidades ou embates narrativos ou ideológicos. Diante desse quadro havia uma escolha: admitir o obstáculo epistemológico e não ultrapassá-lo, ou rever posições. O desafio acadêmico foi aceito e o problema tomou, depois de muitas reformulações, uma nova face.

A presente pesquisa tem os olhos voltados para um meio de comunicação: o cinema. O que nos interessa é o cinema de amor, ou, mais acuradamente, os filmes de amor. Compreendemos o cinema como um meio que difunde e ajuda no processo de produção de determinadas representações sociais, conforme atesta Moscovici, que estudou a percepção do senso comum sobre a psicanálise na sociedade francesa. Ancorado no conceito de representações coletivas de Durkheim, ele desenvolveu, a partir de seus resultados, um tipo específico de representação, a representação social, que prepara para a ação tanto por conduzir o comportamento quanto por reconfigurar elementos do ambiente em que o comportamento ocorre (MOSCOVICI, 2003). A representação social, para Moscovici, é uma representação “‘superimposta’ a objetos e pessoas” (Idem: 33), além de possuir uma dimensão diacrônica: “são impostas sobre nós, transmitidas e são o produto de uma seqüência completa de elaborações e mudanças que ocorrem no decurso do tempo e são o resultado de sucessivas gerações” (Ibidem: 37). As representações, de um lado, convencionalizam objetos, pessoas ou acontecimentos. De outro, são prescritivas, ou seja, têm força impositiva irresistível, nas palavras de Moscovici. Acrescenta o autor que “todas as interações humanas (...) pressupõem representações” (Ibidem, 40).

A representação social é, assim, socialmente elaborada e compartilhada pelos indivíduos, contribuindo para a formação de uma realidade comum, inteligível – é composta pelas reproduções de percepções ou de pensamentos comuns à comunidade. “Pessoas e grupos criam representações no decurso da comunicação e da operação. (...) Uma vez criadas, adquirem uma vida própria, circulam, se encontram, se atraem e se repelem e dão oportunidade ao nascimento de novas representações, enquanto velhas representações morrem” (Ibidem: 41), diz o autor sobre o modo de operação das representações. Ou seja, é em função das representações, diz o autor, que o indivíduo age, mais que em função da realidade tátil. Por outro lado, tais representações sociais se constroem sob nossas vistas, “na

---

<sup>2</sup>A comédia romântica que possui estrutura narrativa, finais e personagens diferentes dos retratados no modelo mais freqüente.



mídia, nos lugares públicos, por meio desse processo de comunicação que nunca acontece sem alguma transformação” (Ibidem: 205). Esse processo de produção, reprodução e difusão efetuado pelos meios contribui para a construção da imagem que os grupos sociais têm de si. Nesta pesquisa, nos interessamos por uma representação social em particular construída/reproduzida com o auxílio do cinema, como meio de comunicação social: o amor (ou os amores) tratado(s) nos filmes de amor.

Mais especificamente, o problema desta pesquisa é investigar, a partir das estruturas narrativas, **qual(is) o(s) conceito(s) de amor (ou amores, por que não?) socialmente representados nos filmes de amor produzidos em Hollywood ou exibidos em Hollywood a partir de 1977**. O privilégio, na investigação, foi dado ao entendimento do amor como construção afetiva, não como jogos de poder e dominação nem como construções da sexualidade.

Para construir essa possibilidade de conceito de amor romântico produzido/difundido/representado nos filmes de amor de Hollywood refletimos sobre as formas pelas quais estes filmes trabalham a idéia. Assim, surgiram questões subseqüentes:

- a) Como é construído o conceito/a representação social do amor romântico contemporâneo ocidental a partir da estrutura e dos elementos narrativos e de linguagem cinematográfica do cinema hollywoodiano nos filmes de amor pós-1977, período em que a produção de filmes com esse tema ganhou novo fôlego após um declínio nas décadas de 1960/1970?
- b) Quais as características dos filmes de amor que revelam tal conceito/representação, a partir de rupturas, frequências, originalidades ou embates?
- c) O desenvolvimento da estrutura narrativa nos permite falar em um amor unívoco ou a diversidade de filmes aponta para uma multiplicidade de vozes e amores?

Estas questões iniciais foram subsídios a outras reflexões que esta pesquisa pretendeu levantar. Uma delas, profundamente herdada da visão de Nietzsche sobre o amor romântico, procurou investigar qual o papel deste amor romântico contemporâneo no contexto da sociedade racional, se este se colocaria como resposta ou tentativa de resposta ao niilismo, e quais as formas desta resposta. Esta questão está ligada à visão do amor como religião, como tentativa de completude, sentido e salvação na vida, como veremos adiante.

## 1.2. DESDE TRISTÃO E ISOLDA...

Era uma vez uma mulher chamada Isolda, que se apaixonou pelo homem que deveria ser seu protetor, Tristão, que a levava para se casar com o rei Marcos. Foi por amor, e somente por amor, que os apaixonados fugiram e se casaram. Mas o destino os encontraria na figura de Marcos, que mata os dois. Na morte, Tristão e Isolda encontraram o refúgio completo e eterno à paixão que viviam. *Tristão e Isolda*, texto que remonta à época medieval e cujas origens se perderam, é considerado o primeiro texto ocidental sobre o amor romântico e sobre o amor cortês, sendo precursor do movimento que viria depois. Assim como o amor entre os dois, foi por amor também que Romeu e Julieta fugiram para se casar longe dos olhos das respectivas e rivais famílias. Foi por amor que a irascível Catarina rendeu-se à paixão pelo bruto Petrucchio. Foi ainda o amor que uniu, num túmulo do cemitério parisiense Père Lachaise, os trágicos Abelardo e Heloísa, que tudo quiseram e foram punidos pela sociedade. Foi um amor tortuoso que fez Elizabeth Bennet abandonar sua empáfia para casar-se com Mr. Darcy. É por amor ainda que Lara espera e aceita Yuri Jivago, assim como é por amor que Rhett Butler se casa com Scarlett O'Hara após ser rejeitado por ela.

Mas que amor é esse, que das estantes das bibliotecas, do imaginário<sup>3</sup> construído em séculos de literatura e de práticas sociais associadas à aristocracia e à burguesia não tardou a migrar para o cinema tão logo a técnica permitiu? Certamente, não é só um Amor<sup>4</sup>. São amores, que se transformaram ao longo dos séculos, assim como nas histórias acima. Os amores passaram pelas mesmas transformações que a cultura e as próprias sociedades até chegarem à concepção que se tem deles hoje. Segundo Mary del Priore (PRIORE, 2006: 14), o amor romântico, tal como o conhecemos, é (mais) um produto das revoluções industrial e urbana do século XVIII, ou um “fenômeno tardio”. Mas ele não surge num passe de mágica. Ao contrário, só é possível graças a uma evolução nos costumes, na sociedade e no conceito de indivíduo.

---

<sup>3</sup> De acordo com Michel Maffesoli, o imaginário é “o estado de espírito que caracteriza um povo”, sem estar contido somente no racional, sociológico ou psicológico, já que “carrega também algo de imponderável, um certo mistério da criação ou da transfiguração”. MACHADO DA SILVA, Juremir. “O imaginário é uma realidade. Entrevista com Michel Maffesoli”. Revista FAMECOS. Porto Alegre, nº 15, agosto 2001. Disponível em <http://www.pucrs.br/famecos/pos/revfamecos/15/a07v1n15.pdf>, acesso em 13/11/2008.

<sup>4</sup> Utilizamos a grafia da palavra Amor dessa maneira, nas reflexões sobre Platão e os gregos clássicos, para marcar contextualmente a noção platônica do sentimento personificado num deus, Eros, e, portanto, humanizado. O Amor platônico é, em certa medida, uma entidade.

### 1.2.1. Amar a idéia de amor – o amor platônico

É quase unanimidade creditar ao *Banquete* de Platão a grande fonte do mito do amor romântico no Ocidente. Três discursos, em especial, foram, segundo Jurandir Freire Costa (COSTA, 1999a: 36), reapropriados pela moderna mentalidade romântica: nas falas de Aristófanes, Agatão e Fedro delinea-se a noção de que o amor é universal, inconfundível, único e, especialmente, intrínseco à natureza humana. Enquanto Agatão e Fedro dedicam-se a estabelecer a importância do Amor no panteão dos deuses, ora louvando sua antigüidade ora sua eterna juventude – e decorrente frescor nas almas humanas, Aristófanes ilustra o mito das almas que foram separadas por Zeus e, agora, vivem a procurar cada qual sua metade. “Nossa antiga natureza era assim e nós éramos um todo; é portanto ao desejo e procura do todo que se dá o nome de amor” (PLATÃO: 13), diz o grego em *O Banquete*. Por inúmeras e diversas, sobretudo contraditórias, que tenham sido as transformações no conceito e também na experiência do amor, a constância do “desejo e procura do todo” parece permanecer tão importante hoje quanto na pólis grega. Diz Aristófanes que um ansiava a metade do outro, para “fazer um só de dois” (Idem: 12) e, quando uma metade encontra a outra,

tanto o amante do jovem como qualquer outro, então extraordinárias são as emoções que sentem, de amizade, intimidade e amor, a ponto de não quererem por assim dizer separar-se um do outro nem por um pequeno momento. E os que continuam um com o outro pela vida afora são estes, os quais nem saberiam dizer o que querem que lhes venha da parte de um ao outro. (Ibidem: 13)

Agatão, o primeiro a discursar, afirma que o Amor enche o ser humano de familiaridade e é o mais jovem de todos os deuses – estando, assim, o amor, irrigado de juventude (e neste ponto contradiz-se com Fedro, que afirma ser o Amor o mais antigo deus). Sócrates, longe de louvar as virtudes do Amor, discursa sobre a idéia que, mais tarde, se fará presente mais no entendimento do amor platônico do que do amor romântico propriamente dito. O filósofo sustenta que Amor deseja aquilo de que é carente. “O que deseja deseja aquilo de que é carente, sem o que não deseja, se não for carente” (Idem: 18). É esse estado de

insuficiência atribuído pelo mito do nascimento de Eros uma das características fundamentais do Amor. “O amor é essencialmente uma necessidade não satisfeita, a percepção da falta de alguma coisa essencial para a própria completude” (NICOLA, 2005: 77). Segundo Giovanni Reale, o Amor em Platão é um “poder mediador entre o sensível e o supersensível, um poder que concede asas e eleva, por meio de vários níveis de beleza, até a beleza metaempírica em si mesma” (REALE, 1990: 170). O amor aspira à imortalidade para, nela, encontrar a Beleza absoluta. Mas essa busca nunca terá fim, pois, segundo Reale, ao comparar o amante com o filósofo, “na condição de quem não é ignorante ou sábio, que não possui a sabedoria mas aspira a ela e está sempre à sua busca, e quando a encontra, ela o escapa, então ele tem de buscá-la mais longe, como o amante faz” (Idem: 171). À carência amorosa se alia, então, a eterna impossibilidade de consecução. Ao longo do tempo, à concepção amorosa de Platão se juntou a concepção do filósofo sobre a Idéia, uma realidade própria, eterna e imutável, que existe mesmo antes de ser pensada pela mente (NICOLA, 2005: 80). A Idéia é o modelo único e perfeito de tudo que, no mundo, é imperfeito, e do qual não temos acesso a não ser ao atravessarmos o rio Lethes (memória), quando nos lembramos do que nos esquecemos durante a vida – as essências das idéias. Assim, amor platônico tornou-se uma idéia de amor não apenas insuficiente, mas impossível porque idealizado. Perfeito e, portanto, inacessível à mente imperfeita humana.

### 1.2.2. Da corte às alianças - a trajetória do amor no mundo ocidental

Em linhas gerais, passamos de um período no qual o amor era uma “representação ideal e intangível” (a Idade Média), para outro em que se buscou associar espírito e matéria e no qual o sentimento do indivíduo se tornou coeficiente nas decisões íntimas (o Renascimento) e, finalmente, para outro, em que duas instituições, a Igreja e a Medicina, de tudo fizeram para separar a paixão da amizade (enquanto uma ficava de fora, a outra ficava dentro do casamento) – a Idade Moderna; daí, entramos em uma época em que amor e morte estão profundamente associados – o Romantismo do século XIX; até os momentos atuais, em que sexo é encarado como questão higiênica e trivial e o amor, ironicamente, voltou à condição intangível na prateleira do consumo sentimental (PRIORE, 2006).

Na sociedade medieval, Santo Agostinho pregava a caritas, ou a concepção de que o amor vem de Deus e é para Deus. A gradual introdução da sociedade de corte na vida européia admitiu também o ideal do amor cortês, um dos predecessores do amor romântico que vivenciamos hoje. Como legados principais ao mundo contemporâneo, os cortesãos deixaram o culto ao sofrimento para atingir o amor – o bem supremo. Já nessa época, verificava-se a constância dos vínculos entre o amor e a educação para a vida pública e para a preservação de valores culturais (COSTA, 1999a: 45), e ainda que não da mesma forma, com o mesmo objetivo que a sociedade moderna: dar “liga” ao tecido social.

Com Hobbes, inicia-se um processo de intimização subjetiva do amor, a partir do momento em que o foco do sentimento é transferido do objeto-metafísico do sujeito amoroso para o interior do próprio sujeito. Além disso, Hobbes introduz o desejo no dicionário amoroso: o desejo seria o moto fundamental do amor. Locke, em seguida, associa à idéia de amor a sensação: entra em cena a “produção do prazer”, como maximização daquela interiorização subjetiva. Nesse momento, há ainda a individualização do amor: um homem para uma mulher. É Rousseau quem, finalmente, consegue unir a metafísica do objeto do amor de Santo Agostinho, Platão e da sociedade de corte à metafísica do sujeito amoroso de Hobbes e Locke. Ele une a aspiração rumo ao sublime dos primeiros à busca pela liberdade dos segundos, ao amarrar a parceria ao contrato sexual e amoroso feliz.

Não só o amor em si se transformou, mas sua representatividade na vida social – na vida privada – também se alterou. Historiadores britânicos afirmam que a passagem do amor para base do casamento é uma das mais importantes mudanças nas mentalidades da história ocidental. A instituição casamento, por séculos e séculos, não foi o repositório do amor, mas sim o de uma outra gama de interesses familiares e sociais. Casava-se para preservar o clã, para ganhar ou transferir status e posição social, por questões financeiras, por acordos entre pais, para preservar a manufatura e a organização do trabalho. Não se casava por amor, concebido apenas como um “capricho” de moças aristocratas e de homens com dinheiro o suficiente para prescindir de um “casamento de conveniência”. É fato, ainda assim, que o casamento era fim almejado e praticamente obrigatório de mulheres e homens.

O surgimento, no século XIX, e a permanência de uma sociedade baseada no amor romântico dominaram o século XX e as formas de organização social, que passaram a girar em torno do sentimento. Na companhia do conceito de amor eterno vieram os preceitos do casamento eterno, da constituição familiar como núcleo social dominante, das relações

afetivas e sexuais monogâmicas e heterossexuais. Em grande medida estimuladas e preconizadas pela Igreja e pelo Estado, essas relações ajudaram a formar as mentalidades dos chamados “casais”, uma instituição típica de meados do século XX.

Numa outra esfera, o amor romântico, contudo, trouxe consigo um ideal que engloba liberdade e realização pessoal. Essa novidade se instalou ao lado da reorganização das atividades cotidianas e de uma reordenação profunda da vida emocional. Juntas, essas transformações ajudaram a enterrar antigas tradições no discurso amoroso e a constituir uma nova tradição, dialética. Além disso, o amor, desta vez finalmente vivenciado em toda a plenitude/exaustão pelos amantes, revelou suas facetas menos agradáveis: a rotina, o esgotamento, a prisão, o desgaste, a briga, a desilusão, a traição. O amor deixa de ser idílio para ser realidade complexa e antitética. Do casamento, passa-se ao divórcio e nasce uma geração de pais desiludidos com a promessa do “até que a morte os separe”, entristecidos, à busca de juntar os cacos do amor, desta vez despedaçado.

Qual será, então, o amor de hoje? Um constante atrito entre o ideal romântico e libertário e o desejo/necessidade do casamento? Uma busca pragmática do sexo e a escamoteação do amor ao plano da aspiração fantasiosa? Priore compara a liberação sexual que livrou a sociedade das normas puritanas e conformistas à promoção, atualmente, de uma sexualidade mecânica, sem amor, reduzida à busca do gozo (PRIORE, 2006: 15). Existe uma retração da intimidade em busca de relações fugazes e individualizadas – quase egoístas, até. Zygmunt Bauman institui o conceito de “líquidez” ao falar das relações. Como os fluidos, as formas se moldam para se ajustar a diferentes encaixes. Na sociedade atual, “o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que, afinal, preenchem apenas por um momento” (BAUMAN, 2001: 8). Isso porque, num mundo que deixa o sujeito sem referências seguras e impõe a transitoriedade de identidades como regra, numa realidade fragmentada, a volatilidade dos relacionamentos é uma maneira de, ao não se entregar plenamente ao amor, excluir as dores amorosas de todo um rol de incertezas e angústias.

Teria então o amor perdido o espaço para o sexo sem compromisso? Para as relações desvinculadas da construção da intimidade numa ditadura do orgasmo? O erotismo irreprimido esmagou o amor (e o casamento na esteira)? Não, conforme Priore. Longe de ser uma maldição, a tradição amorosa é compreendida, segundo a historiadora, como “uma barreira útil para a comunidade” (PRIORE, 2006: 320) ao auxiliar na compreensão de que as estruturas familiares se perpetuam como “fonte de profunda emoção”.

Como na Idade Média, o amor voltou ao status de idílio – ainda que não seja o mesmo “amor” dos trovadores. À geração mais jovem, condenada à fugacidade das relações breves, foi legada a nostalgia da antiga linguagem amorosa, que envolvia prudência, sabedoria, melancolia e intimidade. Segundo Priore, especialistas afirmam que, hoje, queremos tudo: a liberdade irrefreada do sexo e as seguranças do amor romântico: fidelidade, monogamia, estabilidade. Enquanto o sexo é a nova linguagem, o amor sem sobressaltos e tranqüilo é um desejo, que, numa sociedade de consumo, virou mercadoria supervalorizada – com demanda infinitamente maior que a oferta. Priore conclui que “há grande contraste entre o discurso sobre o amor e a realidade da vida dos amantes”. O resultado, para ela, é que se escreve – e se reflete – cada vez mais sobre a sexualidade banalizada e sobre os corações desencantados, enquanto o amor se conserva como um sentimento importante, “que continua a fazer sonhar, e muito, muitos homens e mulheres” (PRIORE, 2006: 321). Ainda que a nova geração se lembre das seqüelas que a vida a dois traz, o desejo ainda é pelo amor – antes esse amor que amor nenhum.

É desse amor moderno, calcado de um lado na aspiração medieval da alma igual e, de outro, na práxis contemporânea do amor realista, que procuramos tratar. Porque é esse amor (ou amores) que, nos anos dos quais tratamos (entre 1977 e 2007), vem sendo retratado nas telas de cinema, em dezenas de filmes de amor de maior ou menor sucesso.

Mesmo definido de qual amor procuramos falar, nas telas, não resta esclarecido o que seria, conceitualmente, esse amor. Como ele se difere, especialmente, do sexo e do erotismo – temas correlatos e muitas vezes confundidos nas análises. No filme *Orgulho e Preconceito* (*Pride and Prejudice*, Joe Wright, 2006), baseado quase textualmente nas palavras do livro homônimo de Jane Austen, o personagem central, Mr. Darcy, diz à amada que ela “enfeitiçou seu corpo e sua alma”. Pois que seria o mito do amor senão esse arrebatamento não só do corpo, que é a paixão, mas também dessa instituição metafísica que é a alma? Um outro conceito de amor, de Priore, diz que o amor é “milagre de encantamento”, “maravilhamento”, “choque violento que cega, encanta” (PRIORE, 2006: 12). Segundo a pesquisadora, amar é “selecionar o eleito do coração” (PRIORE, idem), assim como mocinhas e mocinhos vêm fazendo desde o início do cinema.

Para Costa, por outro lado, o amor de hoje é parceiro colado da paixão, e tomar as duas práticas como sinônimo significa soldar automaticamente amor ao sexo e, ao mesmo tempo, admitir toda a moral do romantismo amoroso, inclusive a premissa de que ele é um

fato natural da vida do homem (COSTA, 1999a: 32). Segundo Costa, a identidade histórica do amor permite vê-lo, sempre, como algo “grandioso e mágico” (COSTA, 1999a: 12). Como veremos adiante, essas e outras definições de amor nos ajudaram no processo de análise dos filmes selecionados e nos ajudaram, sobretudo, a construir os conceitos de amor baseados em tais filmes.

### 1.2.3. Nosso amor de ontem – o amor romântico

O romantismo foi um produto histórico de profundas transformações econômicas, sociais, culturais e filosóficas que tiveram lugar na Europa nos séculos XVIII e XIX, e que se gestaram, especialmente, na França, Inglaterra e Alemanha, por motivos diferentes e com inclinações diversas. Gomes e Vecchi constroem uma versão sintética das forças e fenômenos sociais que desembocaram no romantismo. Da Inglaterra, os autores apontam como maior contribuição a extensão do *modus vivendi* burguês a todos os setores da atividade social e cultural da ilha no século XVIII. Os valores, o esquema doméstico e as atividades culturais da burguesia saltam do segundo plano para o protagonismo social. É nesse contexto que o romance moderno se configura e a novela literária recebe novo impulso.

Já o pensamento alemão volta-se, sobretudo, contra as idéias iluministas, em especial à rejeição à disciplina e à tradição importada. O que ganha relevo é a natureza bruta, a espontaneidade e o naturalismo. Um importante desdobramento da renovação do racionalismo alemão é a expansão do “eu”, agora movido por necessidades afetivas e individuais. “O Universo ganha a fisionomia do sujeito que o contempla; este passa a ser a força criadora que estabelece as relações entre os seres existentes e no mundo” (GOMES E VECHI, 1992: 17), sintetizam os autores.

Sobre a influência francesa, que ambos admitem ser minimizada pela tradição acadêmica, os autores enumeram a ascendência do trabalho de Rousseau nos rumos da literatura. O francês “cria a noção de rebeldia pessoal contra um sistema de forças instituído; e (...) afirma a liberdade dos indivíduos e a supremacia da Natureza” (Idem: 18).

Segundo Karin Volobuef, citando Benedito Nunes, o romantismo alcança todo o pensamento humano, e não apenas um ambicioso projeto literário, pois significou a rebeldia contra a autoridade do passado, contra o convencionalismo e contra a manutenção sem contestação das tradições (VOLOBUEF, 1999). Benedito Nunes ressalta que, no período em



questão, verificou-se grande ruptura com os padrões classicistas e “fundiram-se várias fontes filosóficas, estéticas e religiosas próximas, e reabriram-se veios mágicos, míticos e religiosos remotos” (NUNES, 1978: 52). O autor acrescenta ainda que

pela variedade de seus aspectos, extensivos, para além da literatura e da arte, a todas as dimensões da cultura, pela diversidade das posições contrastantes que o abrangeu, o romantismo foi, na verdade, uma confluência de vertentes até certo ponto autônomas, vinculadas a diferentes tradições nacionais (Idem).

Volobuef vai pela mesma direção, ao apontar que o romantismo foi um movimento de atitude crítica e espírito rebelde e inquisidor, que representou liberdade, espírito de renovação e busca de caminhos inexplorados (VOLOBUEF, idem). É importante destacar também que, como movimento diverso e espalhado por vários países, o romantismo não foi um movimento uno. Segundo Volobuef, não há um romantismo por excelência, mas várias possibilidades de romantismo.

Além da dificuldade (ou impossibilidade) de estabelecer um conceito sintético para o romantismo, Nunes aponta ainda outra questão: a diferença entre as duas categorias implícitas no conceito de romantismo, a psicológica, “que diz respeito a um modo de sensibilidade, e a histórica, referente a um movimento literário e artístico datado”. (NUNES, 1978: 51).

Parece-nos que, para esta pesquisa, é mais útil nos focarmos na psicologia romântica, que se perpetuou historicamente na cultura ocidental, em vez de nos debruçarmos sobre os aspectos historicamente localizados do movimento literário, que vão muito além dos ideais amorosos e se referem também a ideais patrióticos e libertários, entre outros. Essa psicologia, que, segundo Nunes ressalta, se desenvolveu plenamente no movimento romântico, é assim descrita por ele:

é o sentimento como objeto da ação interior do sujeito, que excede a condição de simples estado afetivo: a intimidade, a espiritualidade e a aspiração do infinito, na interpretação tardia de Baudelaire. Sentimento do sentimento ou desejo do desejo, a sensibilidade romântica, dirigida pelo ‘amor da irresolução e da ambivalência’, que separa e une estados opostos – do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao

desespero –, contém o elemento reflexivo de ilimitação, de inquietude e de insatisfação permanentes de toda experiência conflitiva aguda, que tende a reproduzir-se indefinidamente à custa dos antagonismos insolúveis que produziram (Idem: 52).

Mesmo cientes de que a visão romântica de mundo é uma “visão de época”, como assinala Nunes, condicionada histórica e socialmente, acreditamos que estão nesse momento histórico as raízes da representação social do que hoje chamamos de amor romântico. Da mesma maneira, compreendemos que o movimento romântico não se restringiu a uma visão sobre o amor e a afetividade, mas desenvolveu grandes e importantes vertentes no nacionalismo, na relação com a natureza, na concepção de arte e literatura. Contudo, o que interessa para esta pesquisa é justamente a visão de amor, propagada por obras como *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, do qual Gomes e Vecchi extraem o seguinte excerto para ilustrar o espírito romântico, por contradição a um espírito racionalista e equilibrado:

– Aí o caso é completamente diferente – replicou Alberto – porque um homem que é arrastado pelas suas paixões perde toda a capacidade de raciocinar e passa a ser encarado como um ébrio, um demente.

– Ai de vós todos tão sensatos! – exclamei sorrindo. – Paixão! Embriaguez! Loucura! Conservai-vos tão serenos, tão desinteressados, vós, os moralistas; cobris de injúrias o bêbado, detestais o insensato, passais ao largo como o sacerdote e agradeceis a Deus, tal o fariseu, por não vos ter feito iguais a eles. Mais de uma vez me embriaguei, minhas paixões nunca estiveram longe da loucura e não me arrependo nem de uma coisa nem de outra, apesar de terem-me ensinado que sempre se haveria de menosprezar todos os indivíduos excepcionais que fizeram algo de grandioso, algo de aparentemente irrealizável!

Mas também na vida cotidiana é insuportável ouvir quase sempre gritar para qualquer um empenhado numa ação livre, nobre, inesperada: ‘É um bêbado, está louco!’ Envergonhai-vos, vós todos tão sóbrios! Envergonhai-vos, vós todos tão sensatos! (GOETHE, 1982: 46-47)

O diálogo de Werther com Alberto é uma amostra do que compunha o ideário amoroso do romantismo, escapista e calcado na ilusão, afastado do racionalismo. Segundo

Nunes, “(...) a literatura, ao mesmo tempo que denuncia a insatisfação com o real, passa a oferecer, contra ele, o abrigo do ideal decepcionado, que se constitui em refúgio, e que transforma o refúgio em sucedâneo de aspirações insatisfeitas” (NUNES, idem: 55). Esse trecho deixa claro qual era o ponto de fuga do romantismo: o ideal, o espaço do não-real.

Adiante, Nunes ressalta que a visão romântica recobre um largo espectro dos fenômenos sociais que indicam a mudança de estruturas da sociedade pré-industrial. Um desses fenômenos nos diz respeito em especial: “as relações possessivas da moral doméstica e do casamento, a separação entre as esferas sexual e sentimental do amor” (Idem).

O autor aponta ainda que

o amor romântico não conhece mais a entrega absoluta do amor-paixão, que sacrifica todos os valores à mulher divinizada. Tanto mais sensual ele é quanto menos sexual quer ser, e tanto mais sexual se torna, quanto mais, afetando pureza e elevação dos sentimentos, elevado à categoria de 'lei celeste tão potente e tão incompreensível quanto aquela que ergue o sol no firmamento', ele envolve os amantes, parceiros desiguais, ou angélicos ou perversos, entre momentos de êxtase, num antagonismo sadomasoquista. (...) O amor romântico oscila entre extremos de abnegação e sacrifício, quando exaltado, e de libertinagem e deboche, quando decepcionado. Mas sempre em íntima relação com o estado de fruição estética, incorporando a antecipada melancolia que o envenena diante da transitoriedade da beleza (...) o amor é, como dirá Max Scheler, mais a consciência reflexiva do amor que o próprio amor. (Idem: 72-73).

É importante frisar a noção defendida por Nunes de que o amor romântico é reflexivo a respeito do sentimento amoroso em si. Essa atitude reflexiva, de autoconsciência, pode desenvolver como corolário a verborragia amorosa – que descamba ora nas declarações românticas do cinema, na versão otimista, ora nas discussões de relação (DRs<sup>5</sup>) na pessimista – que é retratada nos filmes de amor e, especialmente, nas comédias românticas – com mais

---

<sup>5</sup> A expressão “DR” é utilizada na linguagem cotidiana para designar conversas reflexivas sobre o amor, em que o casal debate a natureza do sentimento mútuo, os rumos da relação, as expectativas, entre outros.

frequência nas *screwball comedies*<sup>6</sup>, marcadas por jogos de palavras e diálogos cortantes durante toda a narrativa.

#### 1.2.4. Entre damas e cavaleiros – o amor cortês

*“O coração, dono e senhor que tem mais poder, passou com ela [para o quarto] e os olhos ficaram do lado de fora, cheios de lágrimas, com o corpo”*. Chrétien de Troyes<sup>7</sup>

O amor cortês pode ser compreendido no período na Idade Média em que o sentimento era uma representação ideal e intangível, personificado pelas canções de trova aos amantes e reproduzido pelos contos de fada, que, não raro, até hoje se passam temporalmente na época das cavalarias e reinos medievais. Como atesta Mary del Priore, no fim do século XI, “os trovadores introduzem novas relações entre homens e mulheres. (...) A linguagem dos olhares e das mãos diz tudo: o jardim é o lugar de passeios galantes que avivam a espera e retardam os carinhos. O amor puro é aí cantado em versos” (PRIORE, 2006: 70). Além de uma leve conotação sexual que agradava a aristocracia, esse modelo amoroso erigiu também uma “exaltação espiritual nas relações amorosas (...). Exaltação mais idealizada do que prática, mais descrita que vivenciada (...)” (Idem: 71). A esse modelo amoroso estão associadas a submissão do amante à dama, a valorização de qualidades viris como coragem, lealdade e generosidade, personificadas na figura do cavaleiro ou do príncipe. Já a dama era colocada em um pedestal, prêmio para os esforços da corte do amado.

Associada aos ideais da cavalaria, a erótica trovadoresca prometia aos que servissem na corte a alegria de serem distinguidos com um amor nobre e desinteressado (...). O amor é tão mais ardente quanto impossível. (Ibidem)

Esse modelo amoroso prima pela castidade, afirma Priore, e por certa relação de “serviço” feudal. Ao mesmo tempo em que a conquista é selada num beijo, na intimidade amorosa o amante era o servidor da dama, satisfazendo-lhe as vontades. Em suma, “a ética

<sup>6</sup> Na tradução literal, comédias malucas. Subgênero da comédia romântica que floresceu nas décadas de 1930 e 1940, marcado por diálogos rápidos entre os protagonistas e um roteiro marcado por ironias e tiradas inteligentes.

<sup>7</sup> “Li cuers, qui plus est sire et mestre/et de plus grant pooir assez,/s'an est oltre après li passez,/et li oil sont remés defors,/plain de lermes, avoec le cors”, no original. Chrétien de Troyes, 1994, p. 88.

dos trovadores foi um fenômeno estritamente moralizador e incrivelmente regrado” (Ibidem). Outra característica do amor cortês é sua concentração no porvir: “o trovador anuncia a promessa de uma felicidade futura”, e nesse sentido o amor é um amor de longe, intangível. Unem-se, então, o desejo de cantar e a obrigação de amar, numa permanente tensão entre a alegria extática e o erotismo melancólico (Ibidem: 72).

De acordo com Simone Schmidt, “o amor cortês nasce como uma forma de reação à brutalidade das relações entre os sexos naquele período” e, dessa maneira, “o amor cortês define novos papéis sexuais dentro de uma concepção que se contrapõe às regras da sociedade feudal. Assim surge uma nova maneira de vivenciar a sexualidade”. (SCHMIDT, 2007:173-174). A expressão “amor cortês” (*amour courtois*) surgiu tempos depois do florescimento desse modelo amoroso, de maneira reflexiva ao fenômeno. Sua conceituação não é livre de controvérsias. Há desde historiadores que negam a existência do amor cortês como prática social real do mundo medieval até aqueles que, de fato, negam sua existência na literatura da época, como as canções de trova. O fato é que, embora o termo *amour courtois* seja posterior à época em que o amor cortês emergiu, há aproximações como *cortez amors*, em poesia de Peire d’Alverna<sup>8</sup>, e o mais comum de todos, *fin’amour* (gentil amor). Ainda que as expressões que nomeiem o fato não sejam comuns, a presença dessa forma de amor na sociedade medieval, ainda que somente na literatura, é confirmada por poemas como do trovador Bertran de Born, de 1182, citado na obra *The Troubadors*:

Ja mais non er cortz complia  
 on hom non gab ni non ria:  
                   cortz ses dos  
 non es mas parcs de baros.  
 Et agra.mort ses faillia  
 l’enois e la vilania  
                   d’Argentos,  
 ma.l gentis cors amoros  
 e la doussa cara pia  
 e la bona compaignia  
                   e.l respos

---

<sup>8</sup> “Mas so non pot remaner./**Cortez'amors** de bon aire./Don mi lais esser amaire./Tan m'agrada a tener/Lai on vol sanhs esperitz!/E pueys el mezeys m'es guitz./No-us pes s'ab vos non repaire.” (grifo nosso, sem tradução)

de la Saisa.m defendia<sup>9</sup> (HARVEY in GAUNT e KAY, 1999: 8)

Guilherme de Aquitânia, Marcarbru, Peire Vidal são alguns dos nomes, ao lado de De Born e de D'Alvernia, dentre os muitos homens que percorriam cortes e festivais de cavaleiros na Europa expressando com canções ou versos as impressões dos lugares, das gentes, do comportamento e, sobretudo, das damas e do amor. Esse amor que, desonesto, conduzia o sujeito à ascese moral, e que, ainda carregado de paixão, era também disciplina e autocontrole, recato e languidez. A herança herdada pelo Ocidente do amor cortês é a da busca do amor impossível. Essa herança cortês vai ser recuperada, como veremos, pelo amor-paixão.

#### 1.2.5. Lascívia e luxúria entre amantes – o amor paixão

*“Quando tiver chegado, se te chamar Isolda, virás?/Amor, bem sabes que irei.” (Tristão e Isolda)<sup>10</sup>*

A castidade da instituição do casamento, construído sobre as bases do funcionalismo e da amizade, levou a sociedade aristocrática européia a construir outro tipo amoroso, o *amor-paixão*. Esse processo, segundo Priore, “teria-se consolidado com a ajuda de moralistas, eclesiásticos ou laicos, cuja tendência era a de condenar a paixão amorosa sob todas as suas formas, sem preocupação de distinguir, como fazemos hoje, 'o verdadeiro amor' do simples desejo” (PRIORE, 2006: 74). Havia ainda a condenação, por parte da Igreja, de todo amor considerado profano, em antítese ao amor dito sagrado (casto, dissociado do sexo).

Outra insistência recorrente, segundo a autora, era sobre os perigos do excesso de amor entre o casal. Nesse período, o casamento estava mais ligado à amizade e ao companheirismo, enquanto a paixão ficava de fora da relação marital – criou-se a dicotomia de um tipo amoroso dentro do casamento e outro, fora dele. A razão da condenação à sexualidade estava no fato de que, para a Igreja, o sexo tem função exclusiva da procriação. A força do desejo, a essa época, provinha de Satanás, não de Deus, afirma Priore. A autora ressalta que as transformações que levaram a essa situação foram lentas, e devem sua origem

<sup>9</sup> “Uma corte onde ninguém ri ou faz piada nunca é completa; uma corte sem presentes é só um antro cheio de barões. E o tédio e a vulgaridade de Argentan quase me mataram, mas a amável, nobre pessoa, a doce gentil face, a boa companhia e conversação da dama saxã me protegeram” (tradução da autora a partir do inglês)

<sup>10</sup> *Tristão e Isolda*. Tradução de Maria do Anjo Braancamp Figueiredo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982, p. 177

à ideologia moral estóica, segundo a qual a felicidade está na virtude e o amor marital é o do discernimento, não da paixão.

Priore assinala que, por volta de 1700,

as cortes galantes, os chamados ‘salões preciosos’ e mesmo os contos de fadas – muito na moda, então – realimentam o ideal do amor impossível. Se o sentido exato dessa linguagem é difícil de definir, nas grandes cortes européias se dá ao sentimento amoroso um lugar cada vez maior no seio da poesia, poesia, por vezes, até piegas. O romance, gênero recém-criado, se via, igualmente, tomado por temas amorosos. Tais temas, todavia, insistem em pintar, no amor-paixão, uma catástrofe e uma doença própria a satisfazer as tendências masoquistas de certos heróis. (Ibidem: 85).

O florescimento do amor-paixão está ligado ao do amor cortês. O cortejo de uma dama intangível ao trovador equivale ao adultério idealizado. O amor paixão realiza esse adultério, em histórias de amor como a de Tristão e Isolda, ou de Guinevere e Lancelot. Histórias vivenciadas numa classe social específica, a aristocracia, que poderia se dar ao luxo de romper as regras maritais para a realização do amor devido, justamente, à sua posição social e econômica. Diz Priore que o século XVIII tratava do amor nos salões da classe aristocrata, sob regras rígidas cortesãs, que disfarçavam estratégias sórdidas de sedução. “O coração contava, então, menos que o sexo. (...) a tensão erótica que elas contribuem a reforçar, fornecerá o tema essencial para a libertinagem. (...) Falar de sexo tornou-se uma compensação agradável para o vazio espiritual de uma elite.” (Ibidem: 84). Ainda que realizado no adultério, o amor-paixão corresponde à dor. Essa correspondência ajudará a compreender, mais tarde, a ligação do amor-paixão hollywoodiano com a punição.

#### 1.2.6. As funções de um casamento – o amor funcional

O amor romântico foi responsável por alterar o lugar do casamento na sociedade ocidental. Até seu surgimento e domínio nas mentalidades, o casamento não era o espaço do amor. Em vez de abrigar em seu seio um casal unido pelo sentimento amoroso, a instituição do casamento, por séculos, abrigou um conjunto de interesses familiares e sociais. O

casamento estava muito mais ligado à esfera da coletividade que à esfera íntima, e sua consumação atendia a interesses sociais, familiares, de realeza, política externa ou comerciais, por exemplo. O amor, nesse período histórico, poderia ser descrito como um amor funcional. Priore afirma que

Os ritos matrimoniais espelhavam sempre uma aliança que atendia, antes de tudo, a interesses ligados à transmissão do patrimônio, à distribuição de poder, à conservação de linhagens e ao reforço de solidariedade de grupos. Simplificando, diríamos que eles mais eram uma associação entre duas famílias – diferentemente de hoje que é uma associação entre duas pessoas – para resolver dificuldades econômicas e sociais. (PRIORE, 2006: 72)

A intervenção da Igreja nesse processo de aliança ocorre para ressignificar os desponsórios ou esponsais – grandes festas com trocas de presentes, mas sem cerimônias religiosas. O objetivo era de um lado, religioso, e, de outro, a idéia de converter o rito do casamento em instituição básica da vida dos fiéis. O rito matrimonial nascido no seio do amor funcional foi outra herança deixada ao amor romântico do cinema moderno, como veremos à frente.

As esferas do amor eram outras – justamente, a do amor-paixão, do amor platônico, do amor cortês, não chanceladas pelas instituições dominantes, especialmente a Igreja. Outra face da funcionalidade social do casamento é a visão da mulher como instrumento de reprodução da família, do clã, das tradições – o que implica na separação entre maternidade e sexualidade também. Segundo Schmidt,

na sociedade feudal, estas relações eram marcadas pela posse da mulher pelo homem, fosse pelo matrimônio como sistema de trocas, onde a mulher exercia o papel de matriz reprodutora, fosse na simples apropriação pela força, como o rapto e o estupro. Na primeira forma, a relação sexual se legitimava enquanto instituição que garantia a ascensão social e econômica do senhor feudal; na segunda, predominava a pura satisfação dos instintos, onde só o que contava era o desejo do homem. (SCHMIDT, 2007: 174)



### 1.2.7. Uma nova forma de romance? – o neoromantismo

Contemporaneamente, as relações amorosas são analisadas pela filosofia, pela sociologia, pela psicanálise. Além de retratar a posição atual em que o amor se encontra, conforme vimos, alguns teóricos fazem propostas para um novo status amoroso. O primeiro deles é o psicanalista Jurandir Freire Costa, que perscruta séculos de reflexão sobre o amor romântico. Ele recomenda ao indivíduo moderno a invenção de um “neoromantismo” mais comprometido com o mundo moderno e, portanto, menos empoeirado de uma ética que já não é capaz de criar as identidades seguras que criou no passado. O estatuto desse amor é semelhante, esclarece, aos “ideais emocionais arcaicos: belos e luminosos no passado ou em recintos fechados; frágeis e desbotados no presente e ao ar livre” (COSTA, 1999a: 218). Indaga ele: “Será que o fundamental é resguardar o núcleo do amor intacto em face da tempestade narcisista e consumista ou recriar novas formas de vida e ver como o amor se adapta ao novo ambiente?” (COSTA, *idem*). Segundo o autor, só assim o romantismo amoroso terá alguma chance de sobrevivência (COSTA, *ibidem*).

Costa alerta que o amor romântico está em vias de perder as características que lhe davam vitalidade, a saber: os atrativos do sentimento, da privacidade e da formação da identidade, restringindo-se, no lugar, a episódios de êxtase sentimental e sexual. Além disso, o amor pode fornecer apenas identidades voláteis, formadas por arranjos pontuais e objetivando o prazer dos parceiros, nada mais.

Costa aconselha, contudo, calma e reflexão em nosso entusiasmo pelo amor erótico, pois sem isso o declínio do amor romântico pode desembocar num vazio identitário que não seremos capazes de ocupar:

Durante séculos, a metáfora amorosa nos ensinou a buscar a felicidade na companhia do outro e a acreditar que esse ideal era imortal. Hoje, trata-se de pensar no que significa “outro”, “companhia”, “felicidade” e “ideal mortal” para não termos de nos perguntar, como a Macabéa de Clarice Lispector, para que serve a felicidade (COSTA, 1999a: 219).

Em resposta a pergunta de uma entrevista publicada em *Razões Públicas, Emoções Privadas*, Costa diz que uma nova forma de amar seria “voltar a amar de forma tranqüila, recuperar o que Hannah Arendt chamava de amor ao mundo” (COSTA, 1999b: 126).

Segundo o autor, é a capacidade de despir o parceiro de representações. Seja a representação de algo que nos dê coisas prazerosas, seja a representação divina ou da dama. Na avaliação dele, o amor vivido mais como frustração que realização mantém o sujeito infantilizado. Para ele, o ideal seria “estar renovando os estilos de vida com os outros, e reinventando novos encontros, novas maneiras de ser feliz” (Idem).

#### 1.2.8. Amor na prateleira – o amor líquido

A metáfora da dupla chama utilizada por Octavio Paz para definir o amor diz que a chama é composta pelo feixe azul, do amor, e pelo vermelho, da paixão<sup>11</sup>. A metáfora também serve para ilustrar o pensamento de Zygmunt Bauman sobre o amor: como a chama, o sentimento é finito, é condenado à morte. Como um sentimento humano, demasiado humano, é mortal como seus sujeitos. Não há nada mais próximo do amor realizado que a morte, diz o polonês, para quem “Eros é possuído pelo fantasma de Tântatos” (BAUMAN, 2003: 22).

O mecanismo amoroso, explica Bauman, opera por conta da fixação. “Todo amor empenha-se em subjugar, mas quando triunfa encontra sua derradeira derrota”. Essa antinomia do jogo amoroso ocorre porque o germe da liberdade não pode sobreviver à fixação imposta pelas relações de posse e poder. Assim, se o amor não se fixa, não se realiza. Se, por outro lado, fixa-se, acaba por morrer. O amor é a insegurança encarnada, e sua virtude reside na delicada balança entre liberdade (a flutuação amorosa) e responsabilidade com o outro (a fixação).

A finitude inescapável do amor não é, contudo, suficiente para nos afastar dele, Bauman deixa claro. Segundo ele, a excelência dos amantes consiste em conciliar o gozo da paixão com a responsabilidade para com o outro. Em outras palavras, ruim com o amor, pior sem ele. O autor lamenta que esse raciocínio, todavia, se perca na modernidade fluida em que queremos que as possibilidades românticas apareçam cada vez mais rápido e em maior volume, tentando impor aos gritos a promessa de ser a definitiva – a mais satisfatória, a mais completa. Aumenta a quantidade, diminui a qualidade na medida em que o ser humano

---

<sup>11</sup> Paz, em *A Dupla Chama*, baseado, por sua vez, em ensaio de Gaston Bachelard. Para Paz, a fonte original, o fogo de onde emana a chama dupla, é a sexualidade.

moderno rompe o equilíbrio da balança, tendendo à flutuação sem compromisso e episódica. Nessas relações líquidas, o outro importa muito pouco, já que a possibilidade de renúncia unilateral implica na insignificância moral do parceiro. A questão que emerge, diante de uma sociedade desesperada pelo estabelecimento de conexões é: será que as pessoas querem mesmo se relacionar ou têm medo de que suas relações (no sentido estrito) terminem congeladas e, por isso, buscam refúgio na fragilidade do descompromisso?

A implicação da decretação da morte inevitável do amor significa que a definição romântica do amor “até que a morte (nossa, não do amor) nos separe” está fora de moda. O declínio dessa noção, por sua vez, significa que os requisitos da experiência baixaram. No lugar de mais gente atingir os altos padrões do amor, tais padrões baixaram para que mais gente atinja um padrão qualquer de amor (BAUMAN, 2003: 19). Priore não utiliza a nomenclatura de Bauman, mas suas reflexões se aproximam da do filósofo ao descrever o status atual do amor: “a realização pessoal coloca-se acima de tudo: recusamos a frustração e a culpa” (PRIORE 2006: 312). Para ela, “o casal está condenado à brevidade, à crise” (Idem: 321).

A relegação do outro a uma mercadoria que se vai testando até achar a mais conveniente vai contra um dos princípios do amor, segundo Bauman: a relação com a alteridade, com o mistério e com o futuro. É da natureza amorosa, diz ele, ser refém do destino, e “amar significa abrir-se ao destino, em que o medo se funde ao regozijo” (BAUMAN, 2003: 21). Esse futuro estranho e misterioso não pode ser descrito antecipadamente – o que causa certa angústia nos sujeitos desejosos de soluções rápidas e nada afeitos à construção de relações baseadas na expectativa, no enigma da descoberta. Nossa sociedade, diz ele, quer tudo muito rápido, para consumo imediato e com garantia de devolução (BAUMAN, idem). E nem se tratam de desejos, defende Bauman, mas sim de impulsos, já que o desejo precisa de tempo para ser cultivado. Já o impulso tem curta expectativa de vida e, nisso, leva vantagem.

Ninguém mais tem paciência para o amor, esclarece Bauman, ao conceituá-lo como a “vontade de cuidar, e de preservar o objeto cuidado. (...) Amar é contribuir para o mundo, cada contribuição sendo o traço vivo do eu que ama. (...) Amor significa um estímulo a proteger, alimentar, abrigar; e também à carícia, ao afago e ao mimo, ou a – ciumentamente – guardar, cercar, encarcerar.” (BAUMAN, 2003: 24). Como se pode notar, atividades e

exigências de padrão muito alto para quem não deseja despende muito tempo e energia para cultivar uma planta destinada a morrer.

As idéias (ou os ideais) de Zygmunt Bauman acerca do amor romântico, de suas fronteiras, limitações e destinos, desembocam na crença no amor como força social desejável e benéfica para o sujeito amoroso. Ele defende, porém, por meio de um olhar com distinções, que o amor não é imortal, imutável e incondicional. Muito pelo contrário. O sentimento está repleto de condicionalidades que devem ser enfrentadas pelos indivíduos a fim de o amor possa existir e se realizar plenamente. A principal “questão” da vida amorosa diz respeito à liberdade.

#### 1.2.9. Românticas mulheres – o amor confluyente

Para Anthony Giddens, a idéia do amor romântico foi desenvolvida (e mais tarde dissolvida) pelas mulheres em primeiro lugar (GIDDENS, 1992: 69). Giddens aponta que a época atual é a primeira na qual os homens se descobrem como homens, “que possuem uma 'masculinidade'” (GIDDENS: 1992: 70). Isso porque, antigamente, os homens “excluíram-se do desenvolvimento do domínio da intimidade” (GIDDENS, idem), espaço “relegado” às mulheres, enquanto que para eles, amor romântico resumia-se às idéias de conquista e acesso a mulheres. Esse ideário construído e consumido pelas mulheres por meio das novelas românticas, desde os folhetins até os grandes dramas como *Madame Bovary*, tornaram a mulher um mistério para o homem desvendar, já que ele não possuía as mesmas ferramentas de construção de mundo. Giddens diz o seguinte sobre o espaço encontrado pela mulher para se “libertar”:

As idéias sobre o amor romântico estavam claramente associadas à subordinação da mulher ao lar e ao seu relativo isolamento do mundo exterior. Mas o desenvolvimento de tais idéias foi também uma expressão do poder das mulheres, uma asserção contraditória da autonomia diante da privação. (GIDDENS, 1992: 54)

Tanto era assim que, segundo ele, o consumo das tais novelas não era testemunho de passividade, mas sim “a busca no êxtase do que lhe era negado no mundo comum”

(GIDDENS, 1992: 55). De um lado, aponta ele, isso mostra uma incapacidade de compreender a auto-identidade frustrada da vida real, mas de outro, um sinal de recusa (Idem).

Giddens opõe o relacionamento puro (uma situação em que se entra apenas pela própria relação, e que só continua enquanto as duas partes obtêm dela satisfação suficiente [GIDDENS, idem]) ao amor romântico, que “depende da identificação projetiva. (...) A projeção cria, aqui, uma sensação de totalidade com o outro, sem dúvida identificada pelas diferenças estabelecidas entre masculinidade e feminilidade” (GIDDENS, 1992: 72). Para Giddens, a identificação projetiva vai de encontro ao desenvolvimento de relações baseadas na intimidade. Segundo ele, à identificação projetiva se opõe a abertura de um em relação ao outro. Esse caminho de relacionamentos mais ativos – o amor “confluyente” –, em que as duas partes deixam de lado as projeções e partem em busca de uma intimidade menos estereotipada e mais cotidiana, é o que vem sendo seguido (ou perseguido) pela sociedade, afirma o autor. A questão que cabe, diante dos discursos históricos, é indagar se o modelo que vem sendo representado no cinema segue o padrão comportamental contemporâneo ou se ancora em antigas formas.

## 2. HISTÓRIA SEM FIM – VÁRIAS NARRATIVAS, MUITO AMOR

Após apresentar e resumir os principais discursos e práticas amorosas do passado, é preciso unir a outra ponta da pesquisa, o cinema. A partir das definições de amor e de filme, chegamos ao que é um *filme de amor*, como veremos adiante. Há várias maneiras de analisar um filme. Uma delas é a narrativa, uma das categorias primevas da cultura humana. Seja literária, oral, cinematográfica, a narrativa é universal, e ajuda o ser humano a dar um sentido ao mundo – a construir significados, a engendrar e reproduzir representações sociais, a interpretar os dados da realidade.

O estudo científico das narrativas começou com os formalistas russos e com os estudos antropológicos de Lévi-Strauss. Os interesses recaíam, em ambos os casos, sobre produções folclóricas ou fantásticas tradicionais. Vladimir Propp, um dos mais importantes formalistas russos, se debruçou sobre um conjunto de contos populares russos e descobriu que, não importa se variavam nos detalhes superficiais, compartilhavam importantes aspectos estruturais (TURNER, 1997: 73). Depois de compreender que os contos compartilhavam conjuntos de personagens e ações, Propp identificou 31 funções organizadas em amplos grupos narrativos. Ele também desenvolveu uma estrutura para as narrativas, que compreendia preparação, complicação, transferência, luta, retorno e reconhecimento. Transpondo essas idéias para a análise fílmica, Graeme Turner diz que “toda narrativa de estrutura similar estabelece um conjunto de códigos e convenções que se transformam a partir das relações específicas entre filmes e entre os filmes e os contextos em que eles estão inseridos” (TURNER, 1997: 81).

O formalismo foi a base teórica para uma das escolas mais frutíferas na análise fílmica, o estruturalismo, que igualmente teve seu início nos estudos literários. O estruturalismo é a base teórico-metodológica de nomes como Umberto Eco e Christian Metz. Mas nesta pesquisa nossas atenções são focadas num dos “pais” do estruturalismo literário, Tzvetan Todorov, que desenvolveu uma tipologia e uma gramática da narrativa literária a partir da análise de vários gêneros e de alguns autores. Ao falar da abordagem estruturalista (na literatura, seu objeto de estudo), em *As Estruturas Narrativas*, Todorov afirma que seu desejo é “interrogar” as categorias subjacentes a dois universos, o da palavra e o da literatura, passando do nível das formas, objeto dos formalistas, ao das estruturas (TODOROV, 2006: 58) – e, poderíamos acrescentar aqui, ao dos elementos. Transpondo a idéia da abordagem

estruturalista para o cinema, é possível dizer que nosso desejo foi interrogar os níveis subjacentes a dois universos, o da imagem fílmica e o dos filmes como conjunto. Tais níveis seriam os elementos componentes das estruturas fílmicas. Da mesma maneira que Todorov rechaçava a idéia de que o trabalho estruturalista pudesse se debruçar apenas sobre uma obra, entendemos que uma pesquisa com esta abordagem, como a aqui presente, se volta para um conjunto de filmes, com o objetivo de estabelecer tipologias, identificar semelhanças e recorrências e realizar uma análise que seja distinta da descrição da obra. Descrição, aliás, que, para ele, se torna ciência ao permitir ao cientista descobrir as propriedades de um sistema ou de suas variedades sincrônicas e diacrônicas.

Em outras palavras, o objeto de tal estudo nunca será a descrição de uma obra concreta. A obra será sempre considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata, da qual ela é apenas uma das realizações possíveis; o conhecimento dessa estrutura será o verdadeiro objetivo da análise estrutural. O termo 'estrutura' tem pois aqui um sentido lógico, não espacial. (Idem: 80)

Além disso, a análise estrutural, diz, não se contenta com uma análise filosófica, sociológica ou psicológica, ainda que essas e outras interpretações possam decorrer da análise estrutural. É, afirma, uma questão de hierarquia. Da mesma maneira, Todorov defende o caráter teórico da análise estrutural, que é diferente da descrição. Ele ressalta, contudo, que se trata de um movimento de ida e volta, no qual se vai das propriedades abstratas à obra em si e de volta às propriedades abstratas. Sempre, é bom lembrar, tendo a estrutura como “nível superior”, no que diz respeito às posições hierárquicas.

Logo em seguida, o autor lembra que “a análise estrutural foi criada no interior de uma ciência, destinada a descrever o sistema fonológico de uma língua, não um som, o sistema de parentesco numa sociedade, não um parente” (Idem: 67). E aí notamos a ênfase na questão do sistema. Da mesma maneira, a presente pesquisa dedicou-se a um sistema, o sistema dos filmes de amor produzidos em Hollywood, para identificar repetições e variações no tempo e no espaço dentro do modelo, a partir das estruturas e elementos que compõem tais narrativas.

Todorov, após delimitar o escopo da análise estrutural, discorre sobre algumas categorias fundamentais. Interessa-nos o que ele fala a respeito da dupla discurso e história,

ou “os dois planos distintos da enunciação”, identificados por Benveniste. Todorov afirma que “esses planos de enunciação se referem à integração do sujeito de enunciação no enunciado” (TODOROV, 2006: 59). Em outras palavras, a integração do sujeito que diz com o que é dito. A história, prossegue, é a

apresentação dos fatos advindos a certo momento do tempo, sem qualquer intervenção do locutor na narrativa. O discurso, por contraste, é definido como ‘toda enunciação supondo um locutor e um ouvinte, tendo o primeiro a intenção de influenciar o outro de algum modo (Idem).

Todorov explica que o enunciado que pertence à categoria do discurso tem uma autonomia superior, pois toma a significação de si mesmo, sem a intermediação de uma referência imaginária. Assim, continua, o enunciado, por um lado, é um ato por parte do locutor e, por outro, a evocação de certa realidade (Idem: 61).

Depois de discorrer sobre a abordagem estruturalista, Todorov parte para uma análise dos contos do *Decameron* com o intuito apresentar o que seria esse tipo de análise. Ele pontua que, nesse tipo de pesquisa, “o objeto de estudo deve ser os modos narrativos, ou os pontos de vista, ou as seqüências<sup>12</sup>, e não tal ou tal conto, em si mesmo e por ele mesmo” (Idem: 87).

Durante todo o livro, Todorov fala da importância capital da narrativa, mas há certa ausência de uma definição precisa do que seria essa narrativa, do que é a narrativa em si. Por isso, recorreremos ao *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, de Aumont e Marie, em busca de uma definição. Os autores adotam a definição de Gérard Genette, também citado em Todorov, de que a narrativa é “o enunciado narrativo que assegura a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos” (AUMONT E MARIE, 2003: 209). A partir dessa definição, os dois passam a enumerar, com base em um apanhado de autores de narratologia fílmica de várias décadas, as características dessa narrativa.

A narrativa é fechada e forma um todo no sentido aristotélico – com começo, meio e fim. A narrativa conta uma história e é produzida por alguém ou por uma instância abstrata. Assim, a narrativa é uma mediação da realidade, com traços de não-realidade. Segundo Metz, citado pelos autores, “é um discurso fechado que vem irrealizar uma seqüência de

---

<sup>12</sup> Modo narrativo, aqui, em oposição aos modos líricos e dramáticos, na nova versão dos modos da escrita literária definidos por Aristóteles. Dentro da estrutura do modo narrativo, temos as seqüências, ou seja, segmentos narrativos com início, meio e fim. Toda narrativa apresenta um ponto de vista, ditado ou não pelo narrador da história, ou por algum personagem. É o ponto de vista pelo qual a história é contada.



acontecimentos” (Idem). E, finalmente, a unidade narrativa é o acontecimento. Por fim, a observação de que a narrativa é relativamente indiferente à sua forma e podem ser consideradas equivalentes narrativas escritas, orais, cinematográficas – por isso os autores de tais tradições de estudos ora se cruzam.

Aumont e Marie ainda discorrem sobre os aspectos mais e menos desenvolvidos no estudo da narrativa cinematográfica. Eles frisam que enquanto a questão do fechamento narrativo e a da equivalência entre literatura e cinema (a questão da adaptação pouco explorados, o tempo cinematográfico e o ponto de vista narrativo foram bastante desenvolvidos. É importante ainda esclarecer a diferença entre narrativa e narração. Aumont e Marie dizem, a respeito desta categoria, que é “fato e maneira de contar uma história, por oposição a essa própria história e à narrativa. A narração é um ato, fictício ou real, que produz a narrativa” (AUMONT E MARIE, 2003: 208). Apesar de alguns filmes atribuírem a alguns personagens tarefas da narração, normalmente o ente que narra é abstrato. Aumont e Marie fazem uma ressalva sobre a natureza imagética do cinema, que demanda uma articulação com a mostração – categoria ligada à natureza icônica da imagem e “situada na história de todo processo narrativo: um filme mostra antes de tudo, ele pode (ou não) em seguida usar essa mostração para contar” (Idem).

Já Bordwell, em *Narrations*, afirma que existem três maneiras de se estudar a narrativa. Segundo ele, podemos tratar a narrativa como *representação*. Nesse caso, consideramos o mundo ficcional da narrativa, o retrato de uma determinada realidade ou seus significados mais amplos. Outra abordagem trata a narrativa como uma *estrutura*, um modo particular de combinar partes para compor um inteiro (BORDWELL, 1985: XI). O autor até mesmo cita Todorov como um dos tributários dessa abordagem. Ele afirma ainda que existe uma terceira maneira de estudar a narrativa, a partir de uma questão proposta. Essa abordagem, diz, entende a narrativa como um processo, que seria a atividade de seleção, combinação e agrupamento do material da mesma para atingir determinados efeitos de percepção (Idem). Esta última abordagem é a utilizada por Bordwell, que a chama de *narração*.

Segundo Bordwell, as três abordagens freqüentemente se cruzam nas análises empíricas. Autores como Lévi-Strauss estudam a estrutura a fim de relevar funções representacionais. Podemos entender essa relação entre estrutura e representação de maneira similar à hierarquização feita por Todorov, de analisar a estrutura em primeiro lugar para, em

seguida, estabelecer conexões com outras ciências. Nesta pesquisa, utilizamos as duas primeiras abordagens sobre a narrativa. Primeiramente, como método de trabalho, estabelecemos estruturas em um grupo de filmes e, em seguida, buscamos ligações relacionadas às categorias de representação social.

O passo seguinte do autor é dividir as teorias da narrativa em duas grandes categorias, as teorias miméticas da narração e as teorias diegéticas da narração. A diferença principal entre elas, aponta Bordwell, apoiado numa distinção feita muito antes por Aristóteles, é que as teorias diegéticas concebem a narração como consistindo literal ou analogicamente de uma atividade verbal: a narração<sup>13</sup> (BORDWELL, 1985: 3); de outro lado, as teorias miméticas concebem a narração como a apresentação de um espetáculo, uma mostra<sup>14</sup>.

Entendemos que a estrutura narrativa é a maneira pela qual a história é organizada pelo narrador para formar a trama. Nesta pesquisa, tratamos especificamente sobre o modo narrativo dramático, segundo as denominações aristotélicas, que é o modo de narrar que se utiliza da representação e interpretação. A partir daí, nosso objetivo foi investigar o eixo dramático dos filmes de amor – se existe um eixo narrativo único, uma seqüência recorrente ou similar – como chamaremos mais adiante, os “passos do amor romântico”. Além do eixo narrativo, outra grande categoria que nos interessou foram os elementos narrativos, os elementos básicos que constroem a narrativa.

## 2.1. COMO FAZER UM FILME DE AMOR – A NARRATIVA CLÁSSICA

Além de trabalhos sobre narrativa, Bordwell, ao lado de Janet Staiger e Kristin Thompson, realizou um dos mais respeitados trabalhos sobre o cinema clássico de Hollywood. Além de esmiuçar o aspecto estético e mercadológico da indústria norte-americana, ele enxergou na narrativa do cinema chamado clássico<sup>15</sup> um dos pilares dessa fase,

---

<sup>13</sup> Telling, no original.

<sup>14</sup> Showing, no original.

<sup>15</sup> A definição do cinema das décadas de 30 a 50 como clássico se apóia no que Bordwell chama de estabilidade e unidade da narração, já que o “classicismo, em qualquer arte, sempre se caracterizou pela obediência a normas extrínsecas”. Ele defende que as inovações do filme clássico hollywoodiano ocorrem sempre no plano da fábula

e suas conclusões são consideradas em muitos trabalhos que analisam a narrativa hollywoodiana. Segundo ele,

o filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrotas decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos. (BORDWELL, 2005: 279)

Temos aí a espinha dorsal da narrativa clássica: personagens bem definidos, sem ambigüidade, dotados de um objetivo e compelidos a resolver um conflito, que, no fim do filme, é definitivamente resolvido – não há espaço para finais abertos na clássica Hollywood. Esse estado de coisas, afirma Bordwell, é a “história canônica”, colocada como normal, e que tem como aspectos mais relevantes a evidência no protagonista como agente de causa e efeito e a ação apresentada como perseguição a um objetivo (Idem). Existe um *status quo* inicial que é rompido pelo conflito e precisa ser resgatado.

## 2.2. ROMANCE NASCIDO DO ROMANCE – DOS LIVROS ÀS TELAS

Irmão caçula da literatura (com todas as discussões teóricas sobre o “grau de parentesco” aceitável entre os dois meios), o cinema herdou do meio precedente uma série de convenções narrativas que, até hoje, são aplicadas na maneira de se contar uma história num filme. Vanoye e Goliot-Lété, sobre isso, afirmam que “ela [a narração fílmica] carrega, sem contestação, a marca das grandes formas romanescas do século XIX. (...) o cinema (...) vê suas formas narrativas conquistadas pelo romance” (VANOYE E GOLIOT-LÉTÉ, 2006: 26). Não à toa, os estudos de gênero cinematográfico<sup>16</sup> e narrativa no cinema são tributários da literatura, a partir dos formalistas, passando pelos estruturalistas e pela semiótica. Até mesmo

---

(termo herdado do formalismo) – são sempre “novas histórias”, com normas de trama e elementos estilísticos fundamentais de construção que vem sendo mantidos em vigor desde 1917 (BORDWELL, 2005: 295).

<sup>16</sup> Sempre que nos referirmos a gênero, estamos falando de gêneros cinematográficos, e não aos gêneros feminino ou masculino. Quando formos nos referir à segunda acepção, deixaremos claro.

a narratologia cinematográfica contemporânea de David Bordwell é, segundo ele mesmo, herdeira do cognitivismo e de um neoformalismo (BORDWELL, 1985) russo da literatura. Tais convenções são advindas, principalmente, dos formatos dominantes da literatura na época em que o cinema foi desenvolvido e no período em que seus códigos de produção se cristalizaram – em outras palavras, do final do século XIX até as duas primeiras décadas do século XX, quando o romance amadureceu.

O formato do romance desenvolveu uma série de histórias pertencentes a determinados “nichos”. Com o tempo, esses nichos se cristalizaram em uma série de convenções a que a teoria denominou gêneros. Nasceram assim o “romance policial”, o “romance romântico”, o “romance de terror”, o “romance cômico”, o “romance de suspense”.

Quando o cinema se consolidou como um meio de contar histórias, ou seja, como um meio eminentemente narrativo, na década de 1920 [pelo menos nos Estados Unidos, quando os roteiristas começaram a escrever os primeiros grandes manuais genéricos (MENDES, 2001)], foi na literatura que buscou as bases para contar essas histórias. E, tal como na literatura, adotou os gêneros. Já na década de 1930 temos diversos exemplos de filmes típicos de gênero, como a comédia romântica *Aconteceu Naquela Noite (It Happened One Night)*, Frank Capra, 1934). Um gênero, para Mark Rubinfeld, é “uma coleção de textos similares e estruturados que são apresentados na forma narrativa e ligados por meio de convenções que os leitores podem identificar – e se identificar – em níveis consciente e inconsciente” (RUBINFELD, 2001: 70). O autor coloca especial ênfase na dependência que o gênero tem da narrativa: ele desenvolve a noção de que os gêneros trabalham com tipos reconhecíveis de entretenimento narrativo (RUBINFELD, 2001), como o faroeste, o suspense, o *film noir* e a comédia romântica<sup>17</sup>. Já Steve Neale enxerga os gêneros cinematográficos como “formas de codificação textual... como sistemas de orientações, expectativas e convenções que circulam entre a indústria, o texto e o sujeito” (NEALE e KRUTNIK, 1990: 137).

Por outro lado, Edward Buscombe, um entusiasta estudioso do faroeste, diz que “a constante exposição a uma sucessão de filmes leva o público a reconhecer que certos elementos formais são dotados de um significado extra” (BUSCOMBE, 2005: 315). Alguns críticos denominam “ícones” esses elementos, e a discussão que interessa, diz Buscombe, é

---

<sup>17</sup> É importante, contudo, destacar que Rubinfeld restringe a existência do gênero às formas narrativas. Isso nos impele a indagar, numa questão lateral que exemplifica a insuficiência do conceito do autor, qual o lugar da comédia não-narrativa audiovisual na análise de gêneros – notadamente a *gag* e o número *stand up*, temas sobre os quais discorrem Krutnik e Steve Neale em *Popular Film and Television Comedy*.

ver como esses ícones se relacionam com os gêneros particulares. Para compreender essa questão, Buscombe diz que um filme de gênero “depende de uma combinação de novidade e familiaridade” (BUSCOMBE, idem). Na sala de cinema, o público é capaz de reconhecer as convenções de gênero, e esse mero reconhecimento já é um prazer estético, argumenta. Já Rubinfeld defende também que a análise dos gêneros fílmicos é uma maneira de examinar de que modo uma sociedade produz e reproduz seus valores fundamentais:

Examinar um gênero nos habilita a explorar uma das muitas maneiras pelas quais uma sociedade produz e reproduz seus valores e crenças mais fundamentais, consciente e inconscientemente (...) Também nos habilita a investigar os conflitos sociais que periodicamente eclodem e que ocasionalmente alteram a habilidade de uma sociedade produzir e reproduzi seus valores e crenças mais fundamentais. (RUBINFELD, 2001: XIX)

Mas longe de serem apenas um conjunto distinto de histórias populares que consistem de personagens, enredos, temas repetidos e desfechos satisfatórios e bem conhecidos, os gêneros cinematográficos têm implicações políticas e sociais. Ao falar do melodrama, que classifica como um dos gêneros cinematográficos por excelência, Ismail Xavier defende que a moral do gênero “supõe conflitos, sem nuances, entre bem e mal” e “oferece uma imagem simples demais para os valores partilhados” porque sua “vocação   oferecer matrizes aparentemente sólidas de avalia o da experiência” (XAVIER, 2000: 85). Segundo ele, o gênero “provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado *que não exige uma explica o racional do mundo*, confiando na intui o e nos sentimentos” (XAVIER, idem). Ainda que abrigue questões em pauta na sociedade, o gênero tradicional tende a simplificá-las ou dilu -las na moral principal, diz Xavier (XAVIER, 2000: 86).

Não nos debruçamos, neste estudo, sobre um único gênero de filme de amor, por entendermos que o amor   representado em Hollywood, de maneira igualmente importante, em diversos gêneros e nenhum deles   capaz de abarcar, sozinho, toda a abrangência do repertório amoroso representado no cinema. Contudo, ainda que o gênero fílmico não seja o foco desta pesquisa, ele   a moldura de conven es narrativas e f micas que opera na maioria das produ es escolhidas para esta amostra, por isso consideramos importante situ -lo conceitualmente.

Se não trabalhamos com gênero, trabalhemos com o quê? Trabalhamos com a noção de tema. 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: 286).

De acordo com os autores, o tema pode ser variado quase infinitamente na história das artes e da literatura. Pode ser um tipo de ação, como a história do Conde de Monte Cristo (explorada não apenas nas adaptações nominais da história de Alexandre Dumas como também em outras explorações, como o musical *Sweeney Todd – O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet*, de Tim Burton); uma personagem, como Don Juan; uma “idéia-força própria a um gênero (a vingança como tema próprio ao trágico) ou a uma época (o absurdo da existência para o pós-guerra)” (Idem). Acrescentamos a esta definição os grandes temas, ou as grandes questões humanas, como a morte, que pode receber diferentes tratamentos nos filmes de terror, suspense, drama ou comédia, o amor, que perpassa filmes de ação até os melodramas, entre outros, como a família, a paternidade, a existência. Além desses grandes temas, é possível tematizar ainda um tipo de variável dos filmes, como o ciúme: o sentimento pode se apresentar como componente da relação de um casal no romance; como propulsor da morte num terror; como motor da ação num drama psicológico, etc.

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: 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, 168). É interessante notar que, enquanto o estudo dos gêneros cinematográficos floresce, o estudo dos temas – tanto os citados acima como outros identificáveis – é menos comum.

Nosso tema dentro do cinema, nossa obsessão organizada, aqui, é o amor. Debruçamos-nos sobre filmes de gêneros variados, já que o tema é transversal a eles, e também sobre produções feitas fora das amarras genéricas, que tenham como tema principal o amor. Em outras palavras, estudamos o “filme de amor”, categoria para a qual não encontramos uma definição precisa. Portanto, em busca dessa definição investigamos primeiro as definições de comédia romântica e de drama romântico, mas nenhuma delas conseguiu reunir todos os filmes que pretendemos estudar. Sobre comédia romântica, considerada por uma parcela notável dos teóricos do cinema ainda como um subgênero, não um gênero cinematográfico autônomo, Rubinfeld assinala que se trata do “único gênero cinematográfico dedicado exclusivamente à conquista amorosa” (RUBINFELD, 2001: 178). É importante destacar que a comédia romântica não possui uma definição segura. Deleyto e Evans, em *Terms of Endearment – Hollywood Romantic Comedy of the 1980’s and 1990’s*, por exemplo, não chegam a definir o gênero do qual irão tratar, com outros autores, durante toda uma obra. Referem-se à narrativa literária da comédia romântica, à qual compreendem como o espaço de celebração do amor e do casamento (DELEYTO e EVANS, 1998: 5). Já Heitor Capuzzo diz que, no drama romântico, “o tema é desenvolvido a partir de um par amoroso central que irá pontuar as principais peripécias” (CAPUZZO, 1999: 72).

Por que nenhuma dessas definições nos satisfaz? Expliquemos. A definição de Rubinfeld é insuficiente ao estudo na medida em que se restringe a filmes de *conquista amorosa*. Já Capuzzo se restringe às *peripécias* do casal central para ficar junto. A de Celestino e Evans, por outro lado, se fixa num corolário da comédia romântica que, acreditamos, está se transformando e perdendo a importância dentro da construção narrativa e diegética dos filmes, como corretamente apontam os próprios autores: o *casamento*. Conquista, peripécias e casamentos são, sem dúvida, componentes importantes na definição, mas nenhum deles ou os três combinados explicam o que é o filme de amor.

Outra restrição importante é que, no estudo sobre filmes de amor, pretendemos também englobar filmes sobre o *fim do amor*, não apenas sobre o início ou ápice dele. A partir das definições dos gêneros, nos parece que o drama romântico e a comédia romântica focam justamente nos dois últimos momentos, deixando aquele de fora. Em outras palavras, nos parece que os gêneros cinematográficos – ou suas definições acadêmicas, ao menos – tratam o tema do amor como restrito apenas à felicidade amorosa. Nosso entendimento é

outro: num filme, é possível que o amor comece e termine, e tanto o início e o fim, assim como todo o arco entre esses dois momentos, podem ser estudados.

Logo, 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 *syuzhet*<sup>18</sup> 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: 280).

Nosso *corpus*, assim, é constituído de 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.

Estabelecida a natureza narrativa de nosso *corpus*, resta-nos localizá-lo temporal e espacialmente. Não nos interessa falar em “filme de amor” como um conceito abstrato, que envolva produções de qualquer época, realizadas em qualquer local. Ao contrário. Existe uma delimitação histórica. Nosso olhar se debruça sobre o filme de amor contemporâneo ocidental, produzido ou exibido em Hollywood. Primeiro, cabe explicar a localização espacial: a transformação do amor romântico histórica, que o levou de movimento artístico a instituição dominante, é uma história cultural e social do Ocidente. Portanto, a construção narrativa de um filme ocidental se baseia nesses valores culturais. Dentro do Ocidente, vamos estudar majoritariamente produções de Hollywood. Isso não nos impediu de incluir na amostra produções de outros países a que tivemos acesso durante a pesquisa – mas somente produções que foram exibidas no mercado norte-americano. O motivo é simples: é em Hollywood que é produzida a maioria dos filmes de amor, portanto é esta nossa fonte maior.

---

<sup>18</sup> 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).



A proeminência das fontes hollywoodianas se justifica ainda diante do quadro que os estudiosos do cinema ocidental contemporâneo chamam de “globalização da estética hollywoodiana” ocorrida na década de 1990. Hollywood não é mais apenas um lugar físico de produção, mas um modelo que pode ser mais ou menos aplicado em outros países, dentro de certas limitações financeiras e de ajustes culturais à narrativa. Não somos ingênuos ou fatalistas em defender que a globalização do padrão hollywoodiano erodiu as possibilidades de emergência das estéticas nacionais, mas é inegável que, na última década do século XX, com a expansão do mercado internacional e as fusões internas das empresas de produção e distribuição em conglomerados internacionais, os Estados Unidos se consolidaram não apenas como pólo produtor, mas também como “modelo” estético a ser seguido.

Resta localizar temporalmente esses filmes. A indústria hollywoodiana é compreendida como um sistema que une uma estética a um modo de produção. Murray Smith se refere ao cinema dito clássico de Hollywood como um “modo de prática fílmica (uma estética do ‘decoro, da proporção, da harmonia formal) que suporta e é suportada por um modo de produção fílmico (o *studio system*)” (NEALE e SMITH, 1998: 4). A noção de que há, de um lado, a esfera estética, e de outro, a esfera da produção, permanece hoje – de maneira ainda mais forte – e foi utilizada aqui. A análise histórica aponta que em meados da década de 1970, Hollywood assistiu a uma mudança estética nas produções. Depois do declínio do modelo clássico na década de 1960 (correspondente ao declínio do modo de produção, o *studio system*) e do flerte com o cinema de arte na década subsequente – o *New American Cinema* ou cinema de arte de Hollywood – uma série de produções retornou ao modelo da narrativa clássica e canônica, mas com uma diferença fundamental: se antes, no sistema clássico, a narrativa era o foco principal, agora havia um outro componente espetacular nas produções, que envolvem marketing, produtos extranarrativos e um sistema simbólico que ultrapassa a tela de projeção<sup>19</sup>.

Portanto, adotamos a localização temporal do biênio 1975/1977 como “marco” do cinema neoclássico hollywoodiano, e início temporal de nossa escolha amostral. Não por coincidência, o final da década de 1970 marca também uma retomada mais incisiva das

---

<sup>19</sup> São os chamados filmes *high concept*, uma era “inaugurada” no biênio 1975/1977, respectivamente, por *Tubarão* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) e *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, George Lucas, 1977) (NEALE E SMITH, 1998). Produções em que a narrativa é, em seus aspectos mais importantes, similar à estrutura clássica, mas que possuem o componente espetacular que os diferencia dos filmes clássicos. Não é só a presença do espetáculo que é a novidade: o espetáculo se coloca como aspecto fundamental do filme, deixando a narrativa em segundo plano, conforme defendem Bordwell, Thompson e Staiger, citados em Neale e Smith. Esse cinema ora é chamado de “pós-clássico”, ora de “neoclássico” pelos estudiosos.

narrativas amorosas, que perderam importância mercadológica e relevância narrativa diante do cinema de arte, que trazia temas sociais diferentes [como as discussões sobre o *outsider* na sociedade norte-americana (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976), o desajuste social (*Easy Rider*, Dennis Hoper, 1969), a falência das relações familiares (*Quem tem Medo de Virginia Woolf?*, Mike Nichols, 1966)] e estava pouco preocupado com as narrativas sentimentais das décadas de 1940 e 1950. Quando o impacto dessa “contracultura” é absorvido pelo mercado, as produções ligadas ao amor voltam a ser feitas, incorporando características desenvolvidas dentro do cinema independente de arte dos EUA e também as novas características de alto conceito, como marketing. Um exemplo é *O Céu Pode Esperar* (*Heaven Can Wait*, Warren Beatty, 1978).

Delimitado da espécie de filme da qual vamos falar, espacial e temporalmente, resta apresentar a amostra escolhida para esta análise. São filmes produzidos entre 1977 e 2007, escolhidos independentemente do gênero ao qual pertencem e com ênfase no amor como tema central. Todos foram produzidos ou exibidos em Hollywood – ou seja, “chancelados” pela instituição hegemônica. Além destes critérios iniciais, que dão o primeiro corte do universo ao qual nos reportamos, outros requisitos nortearam esta escolha, a saber:

- a) Conceito-imagem: Dentro do tema “filme de amor”, existe uma gama variada de assuntos que podem ser abordados no “repertório amoroso”, como chamava Barthes, em *Fragmentos do Discurso Amoroso*. Tentamos montar um painel variado destes assuntos na amostra, privilegiando aqueles considerados importantes por nós. Compreendemos os assuntos como variáveis dentro desse repertório, e assim buscamos escolher diferentes delas sobre o tema, como traição, primeiro amor, amor resiliente. A esses assuntos chamamos conceitos-imagem, segundo a definição de Cabrera. Eles possuem uma dimensão estética, ligada à experiência; provocam um impacto emocional e, finalmente, “mediante esta experiência instauradora e emocionalmente impactante, (...) afirmam algo sobre o mundo com pretensões de verdade e universalidade” (CABRERA, 2006: 23). Segundo o autor o conceito-imagem requer tempo cinematográfico, o que equivale a dizer que, “a rigor, só o filme inteiro é um conceito-imagem” (Idem, 24). Para o autor, a técnica cinematográfica é responsável pela construção dos conceitos-imagem ao “possibilitar a instauração da experiência logopática e seu tipo particular de verdade e universalidade” (Idem, 32);

b) Fonte da fábula: Já dissemos que o amor é um dos temas do cinema que herdou com mais fidelidade as estruturas narrativas da literatura, já que sua transposição para o cinema compõe uma construção imagética menos complexa que, por exemplo, a narrativa de ficção científica ou de terror. Por isso, na amostra, nos deparamos com filmes que tenham alguma origem literária – um conto, uma peça de teatro, um romance, uma novela, um filme anterior. Dentro dos 28 filmes selecionados, 14 têm como base um material precedente escrito. A ligação entre cinema e literatura é tamanha que, de acordo com Cabrera,

o que o cinema proporciona é uma espécie de ‘superpotencialização’ das possibilidades conceituais da literatura ao conseguir intensificar de forma colossal a ‘impressão de realidade’ e portanto, a instauração da experiência indispensável ao desenvolvimento do conceito, com o conseqüente aumento do impacto emocional que o caracteriza (Idem, 28);

c) Narrativa: usamos os critérios de construção narrativa para excluir ou escolher entre dois filmes para a amostra final. Assim, privilegiamos filmes cuja construção narrativa fosse calcada na relação amorosa heterossexual, adulta e branca, como justificamos a seguir. São, de um lado, os filmes mais produzidos e, de outro, os mais vistos por um público mais amplo.

i.) Além disso, quando da escolha entre dois filmes, optamos por aqueles ambientados no passado – dos 28 filmes escolhidos, nove possuem um tempo diferente do presente.

Na escolha do *corpus* desta pesquisa, nos perguntamos se deveríamos incluir alguns filmes em especial, pelo que representavam ou pelas temáticas que continham. Eles constaram do primeiro corte, mas foram excluídos desta amostra final. O primeiro deles é *O Príncipe das Mulheres* (*Boomerang*, Reginald Hudlin, 1992), com Eddie Murphy. Cogitamos falar desse filme para alçar a discussão sobre a questão da raça no amor romântico. Contudo, depois de assisti-lo, percebeu-se que o filme estrelado por Murphy é permeado por uma estética branca encenada por negros, não contendo nenhuma discussão sobre raça. Nesse sentido, poderíamos ter incluído *Corrina* (*Corrina, Corrina*, Jessie Nelson, 1994), estrelado por Ray Liotta e Whoopi Goldberg. Este sim traz à tona uma série de questões relacionadas à raça: ela é uma babá negra que, nos anos 50, se apaixona pelo patrão branco e é

correspondida, apesar da desaprovação social. Consideramos, contudo, a construção narrativa do filme mais focada nas relações de raça e família que no amor romântico (Corrina desenvolve uma amizade com a filha do patrão viúvo). Assim, a dupla estrutura causal da produção não tem o amor como tema central, e sim a família. Excluímos ainda *O Segredo de Brokebak Mountain* (*Brokebak Mountain*, Ang Lee, 2005), filme sobre uma relação amorosa homossexual, justamente porque nosso foco foi sobre o modelo dominante, o heterossexual. Deixamos claro, porém, que as ausências também falam discursivamente. Os fatos de nenhum filme protagonizado por negros ou latinos, ou por personagens homossexuais, terem sido escolhidos por nós para constarem na pesquisa são significativos e dão conta da cor e da opção sexual do amor: ele é majoritariamente branco e heteronormativo.

A terceira exclusão foi de *Shrek* (*Shrek*, Andrew Adamson, Vicky Jenson, 2001). Tradicional conto de fadas travestido de subversão, *Shrek* ilustra com perfeição o caráter desse “cinema de intenções pedagógicas” (KEHL, 1986: 115) que educa desde cedo as crianças no *fairy tale* amoroso. Por que, então, excluir este filme, tão rico na produção de sentidos, assim como na narrativa? Justamente porque o filme se dedica a crianças e, aqui, nesta pesquisa, estamos falando do amor adulto, do conceito de amor que resulta, dentro do cinema, dessa pedagogia iniciada com Brancas de Neve, Cinderelas, Belas, Auroras e tantas outras princesas de reinos impossivelmente encantados. Compreendemos que *Shrek* foi – e muito – assistido por adultos. Mas o filme, indiscutivelmente, é um filme infantil, e isso nos fez excluí-lo, assim como excluímos *A Bela e a Fera* (*Beauty and the Beast*, Gary Trousdale e Kirk Wise, 1991).

A opção pelo filme de amor dirigido ao público adulto também exclui do *corpus* uma série de produções como *Ela é Demais* (*She's All That*, Robert Iscove, 1999), *Dez Coisas que Eu Odeio em Você* (*10 Things I Hate About You*, Gil Junger, 1999), *Romeu+Julieta* (*Romeo+Juliet*, Baz Luhrmann, 1996) e tantos outros de elenco, apelo e temática adolescente. Vale destacar que o que determina a exclusão não é a idade dos protagonistas – assim fosse, não teríamos analisado *Meu Primeiro Amor* (*My Girl*, Howard Zieff, 1991), protagonizado por personagens pré-adolescentes, mas dirigido ao público adulto, nem a maneira como o marketing do filme foi feito; no caso de *Encantada* (*Enchanted*, Kevin Lima, 2007), o marketing brasileiro foi dirigido ao público infantil, enquanto nos EUA, a produção foi mostrada como familiar-adulta.

Finalmente, resta observar que, na construção desta amostra, inúmeras outras categorias foram discutidas como possíveis na seleção desse *corpus* representativo de filmes. Orçamento, premiações, bilheteria, referencialidade estavam entre elas. Um a um, foram todos descartados para dar lugar aos critérios realmente fundamentais na seleção. A não-seleção pelo orçamento ou pela renda do filme não implica numa exclusão do mercado como fator importante na pesquisa. Ao contrário: ao delimitarmos os filmes de público-alvo adulto e optarmos pelo corte heterossexual e branco, estamos de olho nos públicos-alvo do cinema. Assim como não têm peso as premiações dos filmes e a capacidade de gerar referência. São critérios que foram utilizados num primeiro momento, quando a pré-seleção de filmes chegava a cerca de 120 produções, mas que não se mostraram essenciais quando do fechamento definitivo dos escolhidos a serem analisados, que serão apresentados na tabela a seguir e, logo depois, numa breve sinopse. A amostra inicial continha 27 filmes, mas durante a pesquisa uma adição essencial à análise foi feita, encerrando o trabalho com 28 filmes como *corpus*. Além disso, há citações a clássicos do tema, como *...E O Vento Levou* e *Casablanca*, além de menções analíticas a quinze filmes contemporâneos. Apesar de não constarem na amostra, consideramo-nos como exemplos ou reforços argumentativos significativos nas situações em que são mencionados. São eles *Terapia do Amor*, *Separados pelo Casamento*, *Coração de Cavaleiro*, *Hitch*, a segunda versão de *Sabrina*, *Armações do Amor*, *O Diário de Bridget Jones*, *Mensagem para Você*, *Tudo em Família*, *Quem Vai Ficar com Mary?*, *Emma*, *WALL-E*, *Shakespeare Apaixonado*, *Louco por Você* e *Quero Ficar com Polly*.

Filme	Ano	Conceito-imagem	Nacionalidade	Gênero	Fonte
<i>A Noiva Cadáver</i>	2005	Triunfo do Amor	EUA	N.A.	-
<i>A Rosa Púrpura do Cairo</i>	1985	Amor fantasiado	EUA	Comédia romântica	-
<i>Antes do Amanhecer</i>	1995	One Night Stand	EUA	N.A.	-
<i>Antes do Por-do-Sol</i>	2004	Reencontro	EUA	N.A.	-
<i>As Pontes de Madison</i>	1995	Amor inesquecível	EUA	Drama romântico	Livro
<i>Asas do Desejo</i>	1987	Amor impossível	Alemanha	Drama	Poemas
<i>Atração Fatal</i>	1987	Amor obsessivo	EUA	Suspense	Curta-metragem
<i>Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças</i>	2004	Amor teimoso	EUA	Comédia dramática	Conto
<i>Cidade dos Anjos</i>	1998	Amor impossível	EUA	Drama romântico	Outro filme
<i>Closer</i>	2004	Traições/triângulo	EUA	N.A.	Peça
<i>De Caso Com o Acaso</i>	1998	Destino X Escolha	EUA	Comédia romântica	-
<i>De Olhos Bem Fechados</i>	1999	Rotina Amorosa	EUA	Drama	Livro
<i>Encantada</i>	2007	Conto de fadas	EUA	Comédia romântica	Desenhos da Disney
<i>Encontros e Desencontros</i>	2003	Amor platônico	EUA	N.A.	-
<i>Grandes Esperanças</i>	1998	Amor resiliente	EUA	Drama	Livro
<i>Harry e Sally – Feitos Um Para o Outro</i>	1989	Amizade X Amor	EUA	Comédia romântica	Outro filme
<i>Meu Primeiro Amor</i>	1991	Primeiro amor	EUA	Drama	

<i>Moulin Rouge!</i>	2001	Amor proibido	EUA	Musical	-
<i>Noivo Neurótico, Noiva Nervosa</i>	1977	Fim do amor	EUA	Comédia	-
<i>O Amor É Cego</i>	1991	Beleza interior	EUA	Comédia romântica	-
<i>O Casamento do Meu Melhor Amigo</i>	1997	Conquista	EUA	Comédia romântica	-
<i>O Espelho Tem Duas Faces</i>	1996	Escolha racional	EUA	Comédia romântica	Outro filme
<i>O paciente Inglês</i>	1996	Amor perdido	EUA	Drama	Livro
<i>Orgulho e Preconceito</i>	2005	Voluntariosidade feminina	EUA	Comédia romântica	Livro
<i>Quatro Casamentos e Um Funeral</i>	1994	Par perfeito	Reino Unido	Comédia romântica	-
<i>Simplesmente Amor</i>	2003	Multiplicidades amorosas	Reino Unido	Comédia romântica	-
<i>Titanic</i>	1997	Amor proibido	EUA	Melodrama	Fatos reais
<i>Uma Linda Mulher</i>	1990	Redenção pelo amor	EUA	Comédia romântica	-

### 2.3. FELIZES PARA SEMPRE? – CONSTRUINDO DESFECHOS

Ao apresentarmos as sinopses e dados básicos dos filmes que estudamos, dividimos em duas categorias, que foram fundamentais na análise da estrutura narrativa. De um lado, os filmes com final feliz. Do outro, as produções que não terminam assim tão bem. É claro que o *happy end* é discutível. Muitas vezes, o casal protagonista termina separado mas há algum tipo de redenção final no filme, como em *Terapia do Amor* (*Prime*, Ben Younger, 2005), no qual uma certa leveza permeia as cenas finais do casal protagonista, cada um de um lado, ou em *Separados pelo Casamento* (*The Break-Up*, Peyton Reed, 2006), que o casal inicia a narrativa junto e termina separado, mas com uma promessa de possibilidade de reencontro redentora.

No entanto, como estamos falando da relação amorosa, o *happy end* que aqui nos interessa é o final em que o casal termina junto. Segundo 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: 96). Na cultura de massa, o conflito que fundamenta a atividade dramática, do qual falamos antes, não se resolve com a morte do herói ou com alguma grande provação, como na tragédia, mas com o *happy end*, continua Morin. Ou seja, esse *happy end* limita o universo da tragédia ao interior do imaginário contemporâneo e rompe com a tradição grega trágica de culpar os maus e expiar no herói as culpas universais, ao substituir a reparação e o apaziguamento pela irrupção de felicidade. Assim, nessa “revolução” no imaginário, a felicidade se torna o principal núcleo afetivo (Idem: 96-97).

“O filme termina com uma espécie de eterna primavera, onde o amor, algumas vezes acompanhado pelo dinheiro, o poder ou a glória, brilhará para todo o sempre” (Idem: 97). Podemos identificar, nessa assertiva do autor, a referência à obsessão pela felicidade completa que o cinema hollywoodiano muitas vezes encampa – não basta o amor; é preciso que ele venha acompanhado de outras recompensas na vida numa deflagração excessiva de risos e alegria. Afinal, não poderia ser diferente, segundo o autor. A cultura de massas promove um intenso processo de identificação/projeção com o personagem. Sendo assim, se o herói é “gente como a gente”, ele, como nós, merece a redenção e a extrema felicidade.



O herói do filme amoroso muitas vezes se vincula ao herói simpático descrito por Morin. O herói simpático, diferente do herói trágico e do lastimável, desabrocha ligado identificativamente ao espectador, afirma o autor. “Ele pode ser admirado, lastimado, mas deve ser sempre amado. É amado, porque é amável e amante (...)Os heróis se aproximam da humanidade cotidiana, que nela imergem, que se impõem seus problemas psicológicos” (Ibidem: 96-97). Iremos falar adiante do *happy end* nas produções analisadas, mas a felicidade final do casal serviu como a baliza inicial para realizar a primeira clivagem da amostra.

### 2.3.1. Felizes juntos – o *happy end*

Se o final do cinema clássico hollywoodiano tradicional incluía quase obrigatoriamente um casamento, a cerimônia, o noivado ou mesmo a constituição da família, o *happy end* contemporâneo já abriga espaço para finais felizes mais abertos – em que não há nenhuma dessas cerimônias, ou que há mesmo apenas a sugestão de um final feliz. Dos 15 filmes que terminam bem, metade deles tem o casamento explicitamente mencionado, enquanto a outra metade já abriga outros tipos de soluções.

*A Noiva Cadáver* (*The Corpse Bride*, Tim Burton, 2005). Johnny Depp, Helena Bonham Carter, Emily Watson. Nessa sombria animação de Tim Burton, Victor e Victoria foram prometidos um ao outro pelas famílias – a dela, aristocrática falida; a dele, *nouveau riches*<sup>20</sup> sem requinte – sem se conhecerem para atender as necessidades dos pais, mas acabam por, timidamente, se gostar. Porém, no dia do casamento, Victor é seqüestrado pela noiva cadáver, uma mulher abandonada no altar e amaldiçoada. Em meio a cenas musicais e de humor negro, Victor tem de escapar do submundo para rever sua amada e libertar a noiva cadáver de sua maldição.

*Antes do Amanhecer* (*Before Sunrise*, Richard Linklater, 1995). Ethan Hawke, Julie Delpy. Jesse e Celine se conhecem num trem, na Europa, e decidem passar um dia juntos, até a partida de ambos na tarde seguinte para diferentes destinos. Na despedida, marcam de se

---

<sup>20</sup> Novos ricos.

encontrar no mesmo local um ano depois. O filme, um romance moderno, se encerra com um final aberto, que aqui não foi considerado como tal, mas sim como o primeiro ato de um filme que se completa com a seqüência.

*Antes do Por-do-Sol (Before Sunset, Richard Linklater, 2004).* Ethan Hawke, Julie Delpy. Dez anos depois, Celine é fotógrafa e está de volta a Paris. Numa livraria, vê Jesse. Ele, casado, está em Paris para lançar um livro sobre o romance dos dois. Ela está solteira. Os dois se reencontram e, novamente, decidem passar o dia juntos, para reviver o amor nunca esquecido. Na continuação, o filme se entrega ao romantismo à moda antiga e com tradicional *happy end*.

*Asas do Desejo (Der Himmel über Berlin, Wim Wenders, 1988).* Bruno Ganz, Solveig Dommartin, Otto Sander. Damiel observa a humanidade do alto de sua condição de anjo. Quando se apaixona por uma trapezista de circo, Marion, decide cair e se tornar humano para viver ao lado da amada. Cassiel, seu companheiro, observa de longe a transformação de Damiel e tenta entender a atração dele pela mulher, num filme que discute a frágil condição humana e propõe a discussão sobre questões fundamentais como eternidade, morte.

*Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, Michel Gondry, 2004).* Jim Carrey, Kate Winslet, Mark Ruffalo, Kirsten Dunst. Joel e Clementine rompem após uma tempestuosa relação. Assombrada pelo ex, ela decide apagar as memórias que tem dele, assim como ele faz. Porém, durante o processo, Joel desiste de esquecer Clementine e a procura de novo, para que possam viver novamente todas as fases do amor. O final apresenta um *happy end* de fundo melancólico, em que o fato de o casal estar junto não significa felicidade eterna.

*De Caso Com o Acaso (Sliding Doors, Peter Howitt, 1998).* Gwyneth Paltrow, John Hannah, John Lynch, Jeanne Tripplehorn. Helen tem um relacionamento estável, mas não sabe que seu namorado a trai. Quando sofre um acidente no metrô, sua vida – e ela – se parte em duas, cada uma seguindo um destino amoroso diferente. Uma delas encontra o namorado e continua inocente; a outra o flagra na cama com outra e conhece um novo amor. Quando o destino une as duas Helens novamente, os dois rumos de sua vida também terminam por se encontrar.

*De Olhos Bem Fechados* (*Eyes Wide Shut*, Stanley Kubrick, 1999). Tom Cruise, Nicole Kidman, Sydney Pollack. Entediada com a rotina do casamento, Alice admite que já traiu o marido, Bill. A revelação o leva a uma escalada de sexo e sofrimento na tentativa de compreender o fato. Assolado com a verdade sobre a falência do casamento, Bill considera desaparecer, mas acaba voltando com a mulher e, depois de conversas francas sobre a relação, terminam juntos<sup>21</sup>.

*Encantada* (*Enchanted*, Kevin Lima, 2007). Amy Adams, James Marsden, Patrick Dempsey, Susan Sarandon. Giselle, uma princesa de um desenho animado da Disney salta do desenho e vai parar em Nova York, em carne e osso. Lá, conhece um homem contemporâneo e incrédulo no amor, ao mesmo tempo em que espera que seu verdadeiro príncipe de contos de fada a salve. Ao mesmo tempo, cria confusões diante do choque entre seu mundo de conto de fadas atemporal e a fria realidade contemporânea de Nova York.

*Grandes Esperanças* (*Great Expectations*, Alfonso Cuarón, 1998). Ethan Hawke, Gwyneth Paltrow, Anne Bancroft, Robert de Niro. Finnegan e Estella se conhecem ainda crianças. Ele, filho de empregados; ela, neta de aristocrata falida. Finn se apaixona, mas Estella segue outros rumos, ditados em grande parte por sua origem aristocrática. Quando Finn se torna um pintor famoso, seus caminhos se cruzam constantemente, mas ele é constantemente lembrado de que não pertence ao mundo dela. Contudo, Finn nunca se esquece de seu amor de infância e espera pacientemente que Estella esteja pronta para amá-lo.

*Harry e Sally – Feitos Um Para o Outro* (*When Harry Met Sally*, Rob Reiner, 1989). Billy Cristal, Meg Ryan, Carrie Fischer, Bruno Kirby. Harry e Sally se conhecem quando vão para Nova York, após a faculdade. A primeira impressão é de antipatia mútua. Porém, ao longo dos anos, os dois constroem uma forte amizade que vai acompanhando a vida amorosa de ambos e que, por fim, desemboca em amor.

*O Amor É Cego* (*Shallow Hal*, Peter e Bobby Farrelly, 2001). Jack Black, Gwyneth Paltrow. Hal se preocupa apenas com a aparência. Um dia, recebe uma “maldição” de só enxergar a

---

<sup>21</sup> O desfecho de *De Olhos Bem Fechados* pode ser considerado ambíguo. Ainda que não encerre na conclusão a promessa de felicidade futura e absoluta, o filme termina com o casal principal juntos. Mas numa felicidade amarga.

beleza interior das pessoas. Ele então se apaixona por Rosemary, uma mulher extremamente gorda mas de beleza interior inigualável. Diante do encanto desfeito, Hal se vê ante a escolha de aceitar o amor por Rosemary do jeito que ela é ou retornar à superficialidade da beleza exterior.

*O Espelho Tem Duas Faces (The Mirror Has Two Faces, Barbra Streisand, 1996)*. Barbra Streisand, Jeff Bridges, Lauren Bacall. Gregory está em busca de uma mulher sem *sex appeal* para se casar, na tentativa de não se machucar novamente com a paixão. Ele acredita que o sexo destruiu sua vida, por isso se casa com Rose, professora completamente sem sal. Quando ela tenta fazer sexo com ele, o casamento quase acaba. Rose decide então se tornar uma bela mulher para atrair o marido, que rompe com as convicções.

*Orgulho e Preconceito (Pride & Prejudice, Joe Wright, 2005)*. Keira Knightley, Matthew Macfayden. Elizabeth é a mais voluntariosa das irmãs Bennett. Enquanto todas pensam em se casar, ela está mais preocupada em ser impolida com a família e, especialmente, com os homens. Até que se apaixona por um cadete sedutor, ao mesmo tempo em que conhece o misterioso Mr. Darcy, sobre quem tem as piores impressões. Ao longo do tempo, descobre que sua obstinação e seus caprichos a impediram de ver a verdade: Darcy a ama e ela o ama também.

*Quatro Casamentos e Um Funeral (Four Weddings and a Funeral, Mike Newell, 1994)*. Hugh Grant, Andie McDowell. Charles está em busca da mulher perfeita, e embarca numa série de relações fracassadas enquanto seus amigos vão se casando, até que conhece a americana Carrie, que o envolve numa relação casual. Enquanto Charles se apaixona, Carrie está noiva e se casa. Quando, finalmente, Charles decide se casar com uma antiga namorada, Carrie reaparece, e os dois decidem “não se casar” para o resto da vida.

*Simplesmente Amor (Love Actually, Richard Curtis, 2003)*. Colin Firth, Hugh Grant, Alan Rickman, Keira Knightley, Emma Thompson, Laura Linney, Liam Neeson. O filme segue as vidas de oito casais que lidam com suas vidas amorosas em situações interconectadas, no mês que antecede o Natal. Apesar de algumas dessas histórias terem finais infelizes, o filme redime o espectador com a cena emotiva final, de encontros no aeroporto de Londres.

*Uma Linda Mulher (Pretty Woman, Garry Marshall, 1990)*. Richard Gere, Julia Roberts. Edward, grande executivo, está perdido em Los Angeles e, no meio da rua, pede orientação à prostituta Vivian. Ele decide contratá-la para lhe fazer companhia, envolvendo-a num jogo de poder e sedução. Aos poucos, os dois se apaixonam e as diferenças sociais entre eles são apagadas. É considerado o filme da clássica “Cinderela moderna”.

### 2.3.2. Fim de caso – o final infeliz

Dos 12 filmes que terminam com final infeliz em nossa amostra, sete deles se encerram com a morte de um dos protagonistas, mostrando que esse é um recurso freqüente no filme de amor. Mais adiante, propomos uma possível explicação para essa estrutura narrativa. O destino infeliz dos amantes recupera, de certa maneira, a tradição da tragédia grega e da novela, nas quais o herói não consegue a felicidade, mas se sacrifica em favor da restauração da ordem social.

*A Rosa Púrpura do Cairo (The Purple Rose of Cairo, Woody Allen, 1985)*. Mia Farrow, Jeff Daniels, Danny Aiello. Cecília é uma garçonete na década de 30. Ela busca escapar do dia-a-dia vendo o mesmo filme, inúmeras vezes, no cinema, “A Rosa Púrpura do Cairo”, e é apaixonada pelo galã da película, Tom. Até que um dia, enquanto ela está na sessão, ele sai da tela e Cecília precisa escolher com quem deseja viver a vida, num exercício de metalinguagem e numa homenagem ao cinema. Segundo o diretor, Woody Allen, o filme teve, sim, um final feliz – apenas não um tradicional *happy end*.

*As Pontes de Madison (The Bridges of Madison County, Clint Eastwood, 1995)*. Clint Eastwood, Meryl Streep. Na década de 60, a dona-de-casa Francesca se envolveu com o fotógrafo Robert. Décadas depois, ela questiona suas escolhas de vida em face do amor nunca esquecido. Após a morte dela, os filhos descobrem a paixão secreta da mãe e decidem jogar as cinzas da mulher no mesmo lugar que as do fotógrafo.

*Atração Fatal (Fatal Attraction, Adrian Lyne, 1987)*. Glenn Close, Michael Douglas, Anne Archer. Dan tem um romance com sua colega advogada Alex durante um fim de semana que sua família está em viagem. Contudo, Alex não está disposta a esquecer a relação e assombra a família de maneira cada vez mais enlouquecida, até sua morte.

*Cidade dos Anjos (City of Angels, Brad Silberling, 1998)*. Meg Ryan, Nicholas Cage. Seth é um anjo que observa a Terra e se apaixona por Maggie, uma bela e melancólica médica. Ele então deve escolher entre sua condição de anjo e o amor. Quando abdica de sua natureza e decide cair para viver com ela, ela morre. Cabe justificar que a escolha de duas versões da mesma história na pesquisa (*Asas do Desejo* inspirou *Cidade dos Anjos*) se deu justamente pela possibilidade de que a mesma história de amor possa se desenvolver com um final feliz e outro infeliz.

*Closer – Perto Demais (Closer, Mike Nichols, 2004)*. Julia Roberts, Natalie Portman, Clive Owen, Jude Law. Alice e Dan se conhecem em Londres e se apaixonam. Mais tarde, Dan apresenta Anna, a fotógrafa da capa de seu livro, a Larry, e os dois se casam. Mas Anna e Dan se envolvem, o que gera crises com Alice e Larry. No final do filme, Alice e Dan terminam sozinhos. Ao mesmo tempo em que Anna e Larry, juntos, enxergam de maneiras opostas o casamento.

*Encontros e Desencontros (Lost in Translation, Sofia Coppola, 2003)*. Bill Murray e Scarlet Johansson. A jovem Charlotte está no Japão acompanhando o marido, um distante fotógrafo. Ao mesmo tempo, o ator decadente Bob também está no Japão filmando um comercial de uísque para a tv. Perdidos na monotonia e na incompreensão da língua, os dois engatam uma relação de intimidade e amor platônico, que termina com uma despedida fraternal numa rua de Tóquio.

*Meu Primeiro Amor (My Girl, Howard Zieff, 1991)*. Macaulay Culkin, Anna Chlumsky. Em meio ao mundo de adultos e ao ambiente de morte da funerária do pai dela, Thomas e Vada descobrem a amizade e o primeiro amor. Quando finalmente os dois se declaram e trocam o primeiro beijo, porém, Thomas morre ao tentar recuperar o anel preferido dela.

*Moulin Rouge! – O Amor em Vermelho (Moulin Rouge!, Baz Luhrmann, 2001)*. Nicole Kidman, Ewan McGregor. No famoso cabaré parisiense, o escritor Christian vai em busca de trabalho mas se apaixona pela cortesã Satine, prometida ao mecenas da casa, o Duque. A paixão proibida dos dois termina tragicamente, com a morte de Satine, por tuberculose.

*Noivo Neurótico, Noiva Nervosa (Annie Hall, Woody Allen, 1977)*. Woody Allen, Diane Keaton, Christopher Walken. O neurótico Alvy Singer se apaixona pela nervosa Annie, e após todas as etapas do relacionamento rumo ao inevitável fim, ele tenta compreender por que os dois terminaram, no filme dito inaugurador do subgênero “filme de relacionamento”.

*O Casamento do Meu Melhor Amigo (My Best Friend's Wedding, P. J. Hogan, 1997)*. Julia Roberts, Rupert Everett, Cameron Diaz, Dermot Mulroney. Julianne é uma jornalista bem-sucedida e despreocupada com relacionamentos até que seu melhor amigo da faculdade, Michael, anuncia que vai se casar, contrariando acordo feito pelos dois de que, se chegassem solteiros até os 30, se casariam. Ela, então, se descobre apaixonada por ele e tenta impedir o casamento a qualquer custo – e sem sucesso.

*O paciente Inglês (The English Patient, Anthony Minghella, 1996)*. Ralph Fiennes, Julliette Binoche, Willem Dafoe, Kristin Scott Thomas. Almásy, geógrafo da Royal Society, se apaixona por Katharine, uma mulher casada, na Segunda Guerra. A relação proibida dos dois termina em tragédia, com a morte da mulher no meio do deserto, e Almásy conta, anos depois, sua estória a uma jovem enfermeira, enquanto está embalsamado e com o corpo queimado.

*Titanic (Titanic, James Cameron, 1997)*. Leonardo di Caprio, Kate Winslet. Jack é um imigrante pobre que embarca no navio graças à sorte; Rose, de uma família falida, é noiva de um grande aristocrata. Os dois se apaixonam, e a relação fugaz acontece no único dia de vida do navio. Jack morre no naufrágio para salvar Rose, que nunca o esquece, até décadas depois.

## 2.4. ANALISANDO O AMOR DO CINEMA – PESQUISA QUANTITATIVA

O cerne desta pesquisa é a análise fílmica, da maneira defendida por Vanoye e Goliot-Lété, para os quais analisar um filme é “decompô-lo em seus elementos constitutivos” (VANOYE E GOLIOT-LÉTÉ, 2006: 15). Segundo os autores, a análise tem início na desconstrução da obra, para que se obtenha um conjunto de elementos distintivos do filme. O objetivo desta etapa inicial é atingir um distanciamento, por meio da descrição. O segundo passo é estabelecer pontes entre esses elementos: é o momento da compreensão, que se dá a partir da reconstrução analítica do filme, o equivalente à interpretação. Os autores aconselham, ainda, que o analista volte, de tempos em tempos, a ser um espectador leigo do filme, para que novas coisas sejam ditas sobre a obra. Mais à frente, Vanoye e Goliot-Lété reafirmam a postura de buscar respostas no filme:

nosso propósito será mais de interrogar o filme, na medida em que oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve. A hipótese diretriz de uma interpretação sócio-histórica é a de que um filme sempre ‘fala’ do presente (ou sempre ‘diz’ algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção). (Idem: 55)

Os pesquisadores buscam respostas de um certo tipo na obra fílmica: aquelas relativas às representações sociais com as quais o filme trabalha. Aqui, nesta pesquisa, também assumimos que se trata de uma interpretação sócio-histórica do cinema, e assim, compreendemos a contemporaneidade do discurso fílmico. Como os autores, tentamos – talvez menos racional e objetivamente do que o método proposto – realizar as duas etapas de descrição e interpretação nesta análise<sup>22</sup> dentro dos objetivos de pesquisa já descritos.

Não podemos tachar esta pesquisa de qualitativa ou quantitativa. Muito menos hifenizar as duas palavras para garantir-lhe um rótulo. A pesquisa se baseou nas duas abordagens em momentos distintos. Assim, o primeiro passo foi realizar uma análise quantitativa nos filmes, com vistas a reconhecer determinadas recorrências ou divergências nas categorias que nos interessam – algumas definidas previamente, outras definidas de

---

<sup>22</sup> Os próprios Vanoye e Goliot-Lété assumem que as etapas não são estáticas temporalmente. Elas se intercambiam à medida que a compreensão do filme aumenta, de acordo com os objetivos do pesquisador.



acordo com o que o objeto da nossa pesquisa nos mostra. Inicialmente, a análise quantitativa se debruçou sobre as seguintes categorias, a fim de traçar o primeiro perfil das produções:

- 1) Cenário: a ação narrativa se desenvolve no ambiente urbano ou rural?
  - a. Qual?
- 2) Clima: qual a condição meteorológica em que se desenrolam as principais cenas do casal protagonista?
- 3) Trilha sonora e som: a trilha sonora do filme é composta de canções antigas ou modernas? Ambas?
  - a. A trilha dialoga emocionalmente com o filme ou apenas compõe as cenas?
  - b. O som tem participação nos momentos decisivos da narrativa?
- 4) Idade: qual a idade dos protagonistas?
- 5) Trabalho: os protagonistas trabalham?
  - a. Se sim, qual a profissão?
- 6) Família: as famílias dos protagonistas são mostradas?
  - a. Dos dois ou de apenas um?
- 7) Referência: alguma outra forma de produto da comunicação audiovisual é mostrada ou citada na narrativa?
  - a. Se sim, qual?
- 8) Afeto: quais são as formas não-verbais de afeto entre o casal?
- 9) Sexo: os protagonistas mantêm relações sexuais?
  - a. Se sim, quantas vezes?
    - i. O sexo é sugerido ou mostrado?
- 10) Casamento: há cerimônias de casamento no filme?
  - a. De quem?
- 11) A relação marital é mostrada?
  - a. Se sim, de que maneira, positiva ou negativa?
- 12) Os protagonistas dizem “Eu te amo”?

## 2.5. PARA DEFINIR O AMOR – PESQUISA QUALITATIVA

As respostas a todas as questões listadas acima, e a outras que eventualmente emergiram diante do trabalho de se debruçar sobre o objeto, serviram de subsídios para análises sobre o universo amoroso construído nos filmes de amor de Hollywood e ajudaram a solucionar questões como “qual a idade do amor nos filmes de amor?”, “qual o papel da família na narrativa amorosa?”, “como se dá a construção da sexualidade nos filmes de amor?” e uma infinidade de outras questões relevantes à pesquisa.

Por que dizemos isso? Nos passos iniciais desta pesquisa, buscamos nos livros definições históricas do que é o amor romântico hoje. Elas existem, certamente. Nos estudos de Giddens, Rougemont, Bauman e Freire<sup>23</sup>, como vimos, trabalha-se com um conceito de amor romântico e com outros tipos amorosos. Na maioria dos estudos sobre comédias românticas, filmes de amor, amor e Hollywood, contudo, existe a “esquizofrenia” de se falar sobre o amor romântico sem defini-lo apropriadamente. Decidimos que não queríamos seguir esse caminho e, por isso, já apresentamos algumas definições iniciais que serviram apenas de aproximação inicial ao conceito. Isso porque, depois de tentar nos livros alguma definição abrangente (se é que ela existe), que tudo abarcasse, percebemos que, como a pesquisa se propõe justamente a mapear o que seria este amor no cinema, não poderíamos nos ancorar de antemão numa definição bibliográfica.

Além disso, a construção do conceito de amor nos filmes de amor se dá não apenas pela palavra, mas por todo um processo narrativo que envolve imagens, silêncios, olhares e gestos. Decidimos, então, recorrer ao próprio objeto fílmico para ter essa tentativa de definição textual do que seria o amor romântico. Assim, se para Mr. Darcy de *Orgulho e Preconceito* o amor é um “enfeitiçamento do corpo e da alma”, para cada protagonista deve haver um texto explícito que defina o que é o amor, numa declaração ao ser amado, numa narração em *off*, numa conversa com amigos. E, em cada um dos filmes de nosso *corpus*, buscamos esta definição, que é um passo na construção maior do que é o conceito de amor nos filmes de amor do cinema de Hollywood. E, para isso, o primeiro passo foi saber como e em que circunstâncias os protagonistas dizem “Eu te amo”. O segundo passo foi descobrir, no texto, frases como a de Mr. Darcy, que evocam um conceito sobre o que é o amor – neste caso, profundamente ligado à magia.

---

<sup>23</sup> Todos minimamente citados ou esmiuçados anteriormente neste trabalho.

A este primeiro momento de análise quantitativa na pesquisa se seguiu uma análise qualitativa dos filmes, na qual nos debruçamos sobre uma série de outras categorias de análise relevantes que compõem a narrativa dessas produções. Aqui, também, há uma divisão importante de momentos da pesquisa.

A primeira tarefa foi determinar quais são os principais **passos** do amor romântico. Para isso, assistimos ao filme decupando temporalmente seus momentos narrativos – início, meio e fim – tendo como base os tempos amorosos, tais como o primeiro olhar, o beijo, a separação, o casamento e outros que podem ou não aparecer. Buscamos, aqui também, as grandes recorrências nessa construção diacrônica da narrativa do início ao final da película.

O segundo passo foi o da análise da materialidade fílmica. Se iniciamos no momento quantitativo um estudo dos **personagens**, aqui demos profundidade a ele. O intuito foi responder à questão: **quem é o ser que ama?**, que está profundamente ligada à questão da **beleza** nos filmes de amor. Analisamos ainda a **iluminação** dos filmes de amor, dando especial atenção aos momentos de intimidade ou felicidade do casal, assim como os momentos cruciais das narrativas – primeiro beijo, sexo, declaração, briga, etc. A análise detida da iluminação ajudou a responder a questão de **como se ama?** nesses filmes.

Outra análise, que também teve início no momento quantitativo, e que ajudou a responder esta última questão foi a dos **cenários**. Depois de estabelecido numa escala macro o cenário onde se ambientam as histórias, nos debruçamos sobre o detalhe: quais os cenários de alcova, como são os ninhos de amor (se os há, claro), onde se passam as ações narrativas mais importantes dos filmes.

A quarta categoria que foi objeto de análise é a da **trilha sonora**. **Qual a música que embala o amor?** e que, por conseqüência, ajuda a compor o ambiente em que se ama e o ambiente da representação do amor em si. Aqui, mais uma vez, ficamos atentos a eventuais recorrências de canções em filmes diferentes e em momentos-chave das películas – momentos estes que foram definidos ao longo da análise. Quisemos descobrir quais os ritmos mais usados, os compositores e ainda a temporalidade das músicas – elas são novas ou antigas? Adicionalmente, analisamos em quais momentos da narrativa a trilha sonora é evocada, e se isso ocorre em momentos que a trilha tende a ter uso sentimental.

Os **raccords de olhar** dos protagonistas constituem outra categoria da materialidade fílmica que nos interessa. Estudar como eles são construídos, suas repetições de forma em

diferentes filmes, os falsos raccords, tudo isso nos ajudou a responder a questão **para onde olham os amantes?**, e em seguida **como olham os amantes?**.

O passo seguinte depois de investigar a materialidade fílmica da narrativa foi partir para a análise de uma série de categorias que nos ajudaram a construir esse arcabouço explicativo sobre o que é o amor nos filmes de amor e como ele é construído como representação social. Nesse ponto, abordamos algumas questões como a presença da **magia**. Como o extraordinário, o surreal, o metafísico, a fantasia, o impossível, aparecem nos filmes de amor para potencializar, possibilitar ou simplesmente engrandecer o amor? Qual a conexão dessa magia com os tradicionais contos de fada, fundantes da narrativa amorosa no cinema?

Qual a contemporaneidade do amor romântico em tais filmes? Há uma modernidade ou o constante apelo à **nostalgia** nos insere em um universo próprio, em que o passado – e, conseqüentemente, uma visão de amor romântico do passado – é evocado constantemente? Para responder a esta questão, além de nos ancorarmos na investigação quantitativa – na análise das referências – analisamos o tempo em que se passa a história – presente, passado ou futuro, para realizar uma conexão entre o tempo do amor romântico nos filmes e a categoria da nostalgia.

Outras categorias que estão ligadas entre si dizem fundamentalmente respeito à construção da sexualidade. A primeira delas, e uma das categorias-chave deste trabalho, é a categoria da **intimidade**. Como é construída esta intimidade? Há espaço e, especialmente, tempo para ela na duração fílmica? As elipses temporais nivelam os momentos de construção dessa intimidade? A construção da intimidade é um elemento recorrente no amor romântico dos filmes ou não?

Aliada à questão da intimidade está a questão do **sexo**. Como esse tema se configura na narrativa amorosa? Sugerido, mostrado, romantizado? Além disso, questionamos se o sexo é discutido nessas narrativas, especialmente entre os protagonistas, e em que bases é discutido. Outra categoria de que tratamos é a **punição**. Investigamos se o amor romântico nos filmes embute algum tipo de punição social a relações que não sejam heteronormativas, monogâmicas e/ou baseadas no casamento ou em alguma união estável. E que tipo de punição é essa: a morte de um dos protagonistas, a separação?

Em seguida, aparece outra categoria-chave da pesquisa, a de **completude**. O amor romântico é tratado como a única coisa capaz de completar o indivíduo, de lhe dar um sentido? Como essa idéia, se existe, é expressa? Associada à categoria de completude estão as

categorias relacionadas à idéia do amor como **salvação** ou como uma esfera **religiosa** da vida. Para entender essas duas categorias, nos questionamos, diante do objeto, se o amor é visto como elemento de salvação ou redenção diante de uma vida apática ou “pecaminosa”; ou ainda, se os protagonistas encaram o amor romântico com uma necessidade de culto, de crença, submissão e filiação às teses.

Para todas estas categorias da análise qualitativa, o método foi construir um *tableau* de decupagem com três colunas: áudio, imagem e fala. Esse quadro nos ajudou a responder cada uma das perguntas a que nos propomos diante dos filmes escolhidos para montar nosso *corpus*. A atenção maior foi dada à construção narrativa e aos elementos da linguagem cinematográfica – iluminação, som, montagem. A fala aparece dentro do discurso imagético e narrativo, nos momentos em que foi importante. Para cada uma dessas categorias, igualmente, fomos ancorados por autores que discutem, em coerência com nossas escolhas teóricas, esses assuntos e subsidiaram nosso entendimento de cada uma delas e sua relação nos filmes.

## 2.6. MAIS QUE CEM PAIXÕES – BREVE HISTÓRIA DO AMOR NO CINEMA

O cinema tem origens controversas. As primeiras exibições se deram na Europa, na virada do século XIX para o século XX, em possíveis datas apontadas pela historiografia. Nascido, de um lado, a partir do interesse científico pelo movimento e, de outro, como herdeiro dos espetáculos de ilusionismo, rapidamente, o novo meio chegou aos Estados Unidos, onde no início do século passado já era uma diversão popular entre as classes mais baixas, se tornando, em seguida, uma diversão abrangente a todos os espectros sociais. Quando as normas narrativas e estéticas se estabelecem na década de 1930, junto com o desenvolvimento de códigos narrativos e estilísticos se formou uma indústria com regras comerciais, codificações morais.

Assim, o cinema clássico norte-americano não pode ser compreendido sem a relação dupla entre indústria e estética, segundo Murray Smith em *Contemporary Hollywood Cinema*. Relação esta que, de acordo com Bordwell, permanece no que é chamado de pós-classicismo ou novo classicismo hollywoodiano, tanto comercialmente (mesmo após mudanças nos controles dos estúdios cinematográficos e na ênfase dada ao marketing e aos produtos

extrafílmicos), quanto esteticamente, já que o autor – e outros – defendem que o modelo estilístico da ação da narrativa hollywoodiana não se modificou.

O caminho da indústria do cinema nos EUA segue a trajetória das instituições sociais e, atualmente, é uma instituição no sentido de Berger e Luckmann (que será explorado adiante). Seguindo este raciocínio, Christian Metz identifica a indústria do cinema como a *instituição cinematográfica* (grifo original) em sua essência atual (METZ, 1991). Pode o cinema não ser a principal instituição social de nossos tempos, de acordo com a visão do francês, mas nos coadunamos com a idéia de que o cinema, em seu binômio indústria-estética, sua importância e alcance social, seu impacto extrafílmico, é, sim, uma instituição social. Ao menos o cinema nos países onde essa indústria tem desenvolvimento mais sólido, como os EUA e a Índia.

Nossa amostra recobre 30 anos de produção fílmica norte-americana. Mas é claro que, dada a importância do tema amoroso no cinema hollywoodiano, ele aparece bem mais cedo na cronologia dessa indústria. Segundo Charles Affron, em *Cinema and Sentiment*, o sentimento é um dos componentes primordiais e mais importantes do cinema. Segundo ele, qualquer narrativa fílmica é sustentada por configurações sentimentais (AFFRON, 1982: 4). E os filmes são configurados não apenas pela retórica sentimental que se utiliza dos gatilhos das lágrimas, da dor e da empatia durante a projeção e que ajudam a contar a história e, principalmente, a envolver o espectador nela; mas a própria construção das histórias no cinema é baseada no sentimento. Mitry, citado pelo autor, afirma que, no cinema, ganhamos acesso à idéia [do filme] por meio da emoção e por causa dessa emoção (Idem). A emoção, o sentimento em particular que nos interessa aqui, é o amor. Não é por acaso, portanto, que desde a conformação dos códigos e do início do estabelecimento do cinema como uma indústria, as histórias de amor são contadas. Seja por meio do melodrama, o gênero que mais usa do sentimento do espectador, segundo Affron, ao não poupá-lo de nada, seja no drama, seja na comédia.

D. W. Griffith, um dos pais de convenções cinematográficas modernas como a montagem paralela, produziu, além de grandes histórias grandiloquentes como *O Nascimento de Uma Nação* (*The Birth of a Nation*, 1915), filmes de amor. Um dos mais conhecidos foi *Inocente Pecadora* (*Way Down East*, 1920), com Lilian Gish, drama sobre uma inocente interiorana enganada com um falso casamento e abandonada pelo suposto marido. Com Gish

(sua atriz-fetice), Griffith rodou também *Lírio Partido* (*Broken Blossoms*, 1919) e *True Heart Susie* (1919), ambas histórias sobre paixões proibidas, decepções e reconciliações.

Já na década de 1920, as produções amorosas começaram a se multiplicar. Em 1929, Douglas Fairbanks estrelou *A Máscara de Ferro* (*The Iron Mask*, 1929), uma história de amor baseada em Alexandre Dumas. Em 1928, Erick von Stroheim dirigiu e estrelou *Marcha Nupcial* (*The Wedding March*), com Fay Wray, história sobre desencontros entre um aristocrata e uma plebéia.

Esta pesquisa não tem por objetivo traçar a história do filme de amor em Hollywood. Entretanto, uma espiadela superficial e rápida nos mostra como a crescente institucionalização do modo de produção e da estética hollywoodiana se refletiu também na produção de histórias de amor. ... *E o Vento Levou* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939), *Casablanca* (idem, Michael Curtiz, 1942), *A um Passo da Eternidade* (*From Here to Eternity*, Fred Zinnemann, 1952), *A Princesa e o Plebeu* (*Roman Holiday*, William Wyler, 1957), entre outros, contam sagas de grandes amores em meio à guerra – da Secessão e Mundial –, aventuras amorosas em tom dramático ou leve, e são apenas alguns dos grandes filmes de amor feitos durante o período chamado clássico do cinema hollywoodiano.

Falar de amor foi uma atividade que se proliferou no cinema, ano após ano, década após década. Numa das infindáveis eleições de “melhores” do cinema, o American Film Institute elencou os cem maiores filmes de amor de todos os tempos em 2002. A lista, chamada 100 Passions<sup>24</sup> (Cem Paixões), traz histórias inesquecíveis, com cenas que marcaram a história da cultura pop (cenas, aliás, que também já fizeram parte de uma eleição – as dez melhores cenas finais de filmes de amor). *Amor, Sublime Amor* (*West Side Story*, Robert Wise, 1961), é puro romance à la Romeu e Julieta embalado por canções. *My Fair Lady* (idem, George Cukor, 1964) também usa canções, mas a inspiração é Pigmalião. Dos musicais, vai-se ao drama romântico com uma das versões de *O Morro dos Ventos Uivantes* (*Wuthering Heights*, William Wyler, 1939) e de *Uma Rua Chamada Pecado* (*A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan, 1951). Do drama, vai-se à doçura das comédias românticas *screwball* das décadas de 1920 e 1930, como *Aconteceu Naquela Noite* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934). Dessa época datam também, por exemplo, *A Loja da Esquina* (*The Shop Around The Corner*, Ernst Lubitsch, 1940), *Levada da Breca* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938) e *Três Noites de Eva* (*The Lady Eve*, Preston Sturges, 1941).

---

<sup>24</sup> Ver Anexo II.

Desde *Funny Lady* (Idem, Herbert Ross, 1975) a *Doutor Jivago* (*Doctor Zhivago*, David Lean, 1965), dos musicais ao melodrama, Hollywood seguia produzindo com regularidade filmes de amor. Os dramas intimistas proliferaram na década de 1970, quando os temas do cinema se ajustaram a novos ares que vinham da Europa. *Nosso Amor de Ontem* (*The Way We Were*, Sydney Pollack, 1973), *Love Story* (Idem, Arthur Hiller, 1970), *A Primeira Noite de Um Homem* (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967), *Manhattan* (Idem, Woody Allen, 1979), ocuparam o espaço que, nos anos 1990 e 2000 voltaria a ser primeiro plano com grandes histórias de amor, como *Titanic* (Idem, James Cameron, 1997), *Moulin Rouge!* (Idem, Baz Luhrmann, 2001) e *Romeu+Julieta* (*Romeo+Juliet*, Baz Luhrmann, 1996). É fato que o domínio narrativo nos primeiros anos do século XXI não está nos filmes de amor. Os filmes de super-heróis, sagas fantásticas, ação e, especialmente, as franquias de vários gêneros, com suas narrativas frenéticas e ritmo de corte muito mais intenso e ágil que os filmes de amor, de narrativa mais lenta, são os dominantes.

Muitos filmes de amor não se encaixam no padrão do *blockbuster* ou do filme *high concept* conceituado por Bordwell: verdadeiros espetáculos de investimento massivo em marketing, licenciamento de produtos, de concepção e produção mais ágeis, efeitos sonoros expressivos, feitos por grandes estúdios com estrelas e cuja renda não se resume às telas, mas engloba DVDs, exibições na televisão, licenciamento de produtos. Ainda assim, encontram espaço no mercado de produção e distribuição, como *Juno* (Idem, Jason Reitman, 2007), *Ligeiramente Grávidos* (*Knocked Up*, Judd Apatow, 2007) – dois filmes sobre gravidez –, *P.S., Eu Te Amo* (*P.S., I Love You*, Richard LaGravanese, 2007), *Vestida para Casar* (*27 Dresses*, Anne Fletcher, 2008), *Hitch* (Idem, Andy Tennant, 2005), *Brokebak Mountain* (Idem, Ang Lee, 2005), *Como Se Fosse a Primeira Vez* (*50 First Dates*, Peter Segal, 2004) são alguns exemplos da perenidade do tema na cultura e na instituição cinematográfica.



### 3. TODA FORMA DE AMOR – UMA TIPOLOGIA DO AMOR NO CINEMA

Os filmes escolhidos para esta pesquisa giram, é fácil perceber, em torno do amor – têm o amor como tema, enquanto apresentam variada gama de conceitos-imagens. Mas, será que giram em torno de apenas um tipo amoroso ou de mais de um? Defendemos que os filmes (re)apresentam e trabalham com diversos tipos amorosos ideais. Usamos a expressão tipos ideais no sentido weberiano do termo, referindo-nos “à construção de certos elementos da realidade numa concepção logicamente precisa” (GERTH e MILLS, 1971: 79). São “concepções logicamente controladas e não-ambíguas (...) afastadas da realidade histórica” (Idem) utilizadas metodologicamente por Max Weber ao considerar extremos e casos puros em diferentes níveis de abstração da realidade. Segundo o sociólogo, o conceito de “tipo ideal” é o que consegue “caracterizar” ou “determinar a *significação cultural* de um evento individual” (WEBER, 2006: 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. (Ibidem, 76-77)

Na concepção do sociólogo, o que hoje consideramos fato social situa-se entre os tipos extremos (Ibidem). Trabalhamos aqui com tipos ideais de amor, dos quais os amores vistos nesses filmes (os fatos sociais) aproximam-se mais ou menos, em diferentes graus de abstração, ou mesmo imiscuem-se, em hibridizações da tipificação teórica com a qual são comparados, numa apropriação do discurso histórico e teórico. Em determinados filmes, vários tipos amorosos são apresentados, para domínio ou prevalência de um deles, que impera e concentra a força narrativa da história, seja em oposição ou em comparação, por exemplo.

Tal tipologia amorosa tem base na bibliografia histórica sobre o tema sobre a qual discorreremos. Utilizamos-nos dos tipos de amores construídos em épocas diferentes na civilização ocidental. Não se trata, aqui, de “a”historicização ou “contemporaneização” “a”histórica de amores vivenciados e construídos sob contextos históricos distintos a partir de

visões morais, artísticas, econômicas e sociais diversos, mas sim o uso de tais figuras para, a partir delas, tipificar relações amorosas encontradas no cinema contemporâneo. Não traçamos aqui uma cronologia temporal do surgimento de cada visão amorosa, nem tentamos explicar como o amor-paixão se antagonizou ao romantismo frente à ascensão burguesa e, junto com ela, de ideais de liberdade e sonho, por exemplo. Tentamos, embasados na história e num apanhado teórico das ciências sociais, compreender como o amor líquido emerge e se relaciona com outras formas de relacionamento, por exemplo, e como essas construções teóricas sobre o amor dão origem a tipos amorosos racionais. A partir desses tipos ideais traçamos os tipos amorosos encontrados no cinema hollywoodiano e, por conseguinte, recuperar as visões de amor construídas pela instituição cinematográfica, no sentido de serem representações sociais do amor. No percurso, tentamos entender como os filmes discutidos nesta pesquisa se aproximam e se relacionam com os tipos ideais amorosos cinematográficos, por acreditarmos que é a partir desse diálogo com os tipos que as representações emergem.

Alguns desses tipos amorosos já foram dissertados nesta pesquisa. Especialmente o amor romântico. Isso ocorre porque, dentro da miríade de formas de relacionamento sentimental encontrada no cinema, nos filmes desta amostra e em outros, o amor romântico é prevalente. Aparece na maioria dos filmes e, quando aparece, é o amor dominante na construção das histórias. Ele é, também, o tipo amoroso difundido pela indústria ligada ao sentimento. CDs, livros, seriados, novelas, cartões de amor... Em sua maioria, esses produtos, assim como os filmes de amor, são devotados ao sentimento amoroso em sua forma romântica, derivada do romantismo histórico e construída sob a égide dele. Também já foram comentados a fluidez do amor líquido, o realismo do amor confluyente, a extrema idealização do amor platônico e a nova proposta do neoromantismo. Reforçamos a tipologia construída a partir da teoria neste momento, assim como nos focamos em outras construções amorosas, a saber: o amor cortês, o amor-paixão, o amor amizade e o amor funcional.

Não há, é importante destacar, um corpo teórico estático e cristalizado acerca de nenhuma dessas manifestações culturais. Especialmente o amor romântico, o amor cortês, o amor-paixão e o amor funcional têm trajetórias nas práticas sociais ocidentais que se cruzam, se confundem e convivem. Um modelo amoroso pode dominar um período histórico, mas sem necessariamente sufocar a emergência de outras formas amorosas. Além disso, características de uns e outros podem ser semelhantes, ainda que se apresentem, eventualmente, de maneiras

diferentes. Um exemplo é a dicotomia, que no amor cortês é relativa ao desejo erótico *versus* realização espiritual, no amor romântico está mais ligada à liberdade *versus* aprisionamento.

### 3.1. A FÓRMULA DO AMOR – RESSIGNIFICANDO OS TIPOS

O amor representado no cinema é calcado em tipos amorosos historicamente construídos e localizados. Os tipos identificados aqui a partir de um corpus teórico são puros, ideais, no sentido weberiano. Mas o cinema não os reapresenta ao público dessa mesma maneira tipificada. Em primeiro lugar, porque um filme apresenta nuances, aproximações e diálogos com os tipos, que só existem como construtos racionais. Em segundo lugar, e mais importante, porque os tipos amorosos cinematográficos foram ressignificados. O que se vê nas telas são tipificações reconstruídas a partir desses tipos “originais” embasados tanto na literatura quanto nas práticas amorosas da sociedade ocidental e, por sua vez, construídos a partir de um corpo teórico.

Mesmo ao apresentar ao espectador tipos amorosos tradicionais, mais íntimos ao campo das idealizações que da realidade, não foi possível à instituição cinematográfica ignorar algumas mudanças fundamentais na prática amorosa da sociedade. Essas mudanças foram incorporadas às imagens que temos do amor nas telas, e são responsáveis por modificar os tipos, dando-lhes outra forma. Mesmo mais próximo (ou menos distante) da realidade das práticas amorosas e afetivas por conta dessas incorporações, o amor apresentado no cinema ainda faz parte do campo das idealizações, porque calcado no que Jurandir Freire Costa chama de “ideal de auto-realização afetiva que acena para um tipo de felicidade no qual o êxtase da dissolução do outro era compatível com a consciência da individualização do desejo” (COSTA, 2000).

Essa é a definição sumária dada pelo autor ao amor romântico, historicamente localizado num ponto do passado, já que, para ele, o amor sofreu mudanças na sociedade contemporânea<sup>25</sup>. Apropriamos-nos da definição trazendo-a para o presente por defendermos que, **no cinema, as práticas ressaltadas pela instituição são justamente práticas tradicionais, representadas de maneira tradicional** – mesmo quando incorporam

---

<sup>25</sup> Segundo Costa, “no momento, estamos, pouco a pouco, aceitando que a experiência amorosa é fugaz e seu destino é a provisoriedade”. (COSTA, 2000)

mudanças. Logo, essa compatibilidade entre o desejo individualizado e o êxtase da dissolução do outro ainda é componente importante da representação amorosa das telas.

Diz Costa que, na cultura individualista contemporânea, o amor vem sendo desidealizado e, por isso, “o amor romântico se tornou o reino do maravilhoso, do mágico, da vontade criativa que resistia aos assaltos da razão calculista, instrumental e utilitarista. No amor valia a regra das exceções que a emoção permite” (Idem). Ao mesmo tempo, segundo Costa, a revolução sexual das décadas de 1960 e 1970 paradoxalmente “fortaleceu a idealização do amor romântico sentimental e enfraqueceu, como nunca, a possibilidade de sua realização prática” (COSTA, 1999b: 129-145). Ou seja, de um lado tem-se a racionalização de que o *locus* do amor romântico é o do maravilhoso, do mágico; de outro, tem-se que mesmo diante dessa constatação de impossibilidade prática, existe a busca desse amor romântico. “Quanto mais somos livres, do ponto de vista sexual, mais desejamos a estabilidade do amor romântico e mais essa última se torna inalcançável” (Idem). Essa desidealização e perda de espaço na prática social se coadunam com a argumentação de Berger e Luckmann, segundo os quais a extensão das ações institucionalizadas pode diminuir por uma multiplicidade de razões históricas (BERGER E LUCKMANN, 1997: 113).

Ora, se na prática amorosa há a desidealização do amor romântico – ou seja, a diminuição da extensão da ação institucionalizada do amor romântico, o cinema é responsável por manter esse reino do mágico e do maravilhoso vívido na consciência dos indivíduos, por ajudar a manter o amor romântico como idealização buscada. Como? Ao priorizar as práticas amorosas tradicionais na composição das histórias de amor. Portanto, o cinema é um dos responsáveis por manter vivo um ideal amoroso que nunca correspondeu à prática amorosa *strictu sensu* e cada vez mais desacreditado, mas que se mantém “pelo fato de incitar a realidade a se superar em direção à idealidade” (COSTA, 2000). O filme de amor é, em suma, um grande bastião das formas tradicionais de amor, e a instituição foi hábil em incorporar mudanças que modernizassem os ideais amorosos sem, no entanto, desidealizá-lo completamente ou afastá-lo dos tipos tradicionais amorosos.

Na nomenclatura pós-modernista, esse processo seria típico do pastiche. Segundo Fredric Jameson, o pastiche é, de maneira análoga à paródia, a imitação de um estilo peculiar, particular, único ou idiossincrático, é o uso de uma máscara lingüística, um discurso numa linguagem morta. Mas, ao contrário da paródia, que possui o impulso da sátira, o pastiche é amputado da risada; é uma prática neutra (JAMESON, 1997: 17). O que Jameson chama de

“paródia branca” é visto claramente nesse processo de atualizar os tipos amorosos, tornando as fantasias um pouco mais factíveis aos espectadores sem, no entanto, descaracterizá-las de seu caráter fantasioso nem de seus valores mais tradicionais. É, portanto, uma reapropriação de um discurso “morto”, no sentido de historicamente localizado, pela instituição cinematográfica.

### 3.1.1. Em defesa da tradição –instituições sociais e interesses

Desde o século XIX, grupos de artistas e intelectuais criticam o amor romântico – no ápice de seu prestígio, a linguagem amorosa já enfrentava detratores. Na década de 1960, idéias avançaram na discussão das relações afetivas e colocaram em xeque “os modelos de satisfação amorosa centrados na constituição da família nuclear e monogâmica”, segundo Jurandir Freire Costa (COSTA, 1999b: 125-149). Com as críticas, vieram mudanças nas vivências já destacadas neste trabalho, especialmente no que diz respeito à saturação do modelo de espera pela recompensa encampado pelo ideal romântico.

A questão que emerge é por que motivo o cinema ainda trabalha com esses ideais colocados em xeque e em crise na sociedade contemporânea, ainda que minimamente adaptados aos novos tempos. Ideais esses que viveram seu nascimento no século XIX, apogeu até meados do século XX e crise que já dura, pelo menos, três décadas. A instituição cinematográfica, ao enfatizar a importância (materializada por meio de dinheiro e investimento nas produções) do amor romântico, parece se colocar numa posição anacrônica. Uma explicação para essa postura pode estar no que Costa chama de *comprometimento* do amor romântico.

O amor romântico é uma emoção mundana, comprometida, entre outras coisas, com valores estéticos e morais diretamente ligados a interesses de classe social, situação econômico-cultural e preconceitos raciais, sexuais ou religiosos dos amantes (Idem).

Além de estar ligado, de dizer respeito mais proximamente, aos interesses dos amantes – às emoções privadas, à ética da vida privada –, o amor romântico tem uma importância e um impacto social – e se conecta, portanto, às razões públicas, à ética pública.

Com a substituição do modelo social do casamento funcional e amistoso pelo casamento sentimental, o amor romântico se tornou o esteio da sociedade ocidental no sentido de ser o principal indutor da formação da família nuclear e de ser o meio institucionalmente estabelecido que permite a procriação. Diretamente associado à constituição da família nuclear e monogâmica, como uma condição necessária ou ao menos suficiente para sua emergência, o amor romântico pode ser considerado, dessa forma, um instrumento da instituição familiar, um meio para seu próprio surgimento e continuidade – mas não apenas isso, vale ressaltar, já que o amor romântico integra todo um sistema de valores sociais construídos e praticados ao longo do tempo, aos quais se aspira. O amor romântico é, assim, intrinsecamente relacionado à instituição familiar. Que, por sua vez, é uma das instituições mais importantes no processo de constituição e manutenção da sociedade.

Não é estranho ou incompreensível que a instituição cinematográfica prime, nas produções a que dá mais ênfase, pela defesa de valores institucionalmente constituídos e tradicionais, e os quais valham a pena preservar. Não é preciso que haja uma política expressa de diretrizes como no antigo Código Hays, ou uma política cultural expressa, quanto menos orientações expressas dos comandantes dos estúdios. É preciso apenas que os interesses da instituição cinematográfica se coadunem com tais valores. Segundo Berger e Luckmann, as instituições sociais tendem a se consolidar e se cristalizar ao longo do tempo. Nesse processo de cristalização, tendem a valorizar e priorizar interesses e valores institucionais e mais próximos à tradição (BERGER E LUCKMANN, 2007: 69-100). E valores tradicionais como fé, esperança, patriotismo, obstinação – valores caros à sociedade ocidental – costumam ter maior representatividade na produção cinematográfica, assim como o do amor romântico. Conforme afirma Edward Jay Epstein, no livro *O Grande filme*, “Hollywood cria e conforma uma visão de mundo” (EPSTEIN, 2008: 199). Nessa visão de mundo está inserida uma visão sobre o amor (ou sobre os tipos amorosos).

As instituições tendem a privilegiar ou se associar a valores tradicionais. Nesse caso, interessa à instituição cinematográfica representar nas telas o valor da família, porque também esta é uma instituição social – e das mais importantes em nossa sociedade. E essa representação é feita por meio do valor tradicional ligado a ela, o amor romântico. Essa tendência à tradição também está relacionada ao caráter coercitivo das instituições. Só por existirem, dizem Berger e Luckmann, as instituições controlam a conduta humana, “estabelecendo padrões previamente definidos de conduta” e submetendo os indivíduos ao

“controle social” (Idem: 80). Sendo uma instituição, o cinema exerce também controle social sobre os indivíduos. Esse controle é expresso, nos filmes de amor, pelo privilégio narrativo ao valor tradicional do amor romântico, que ao ser interiorizado e subjetivado pelos indivíduos, garante a perpetuação do modelo familiar ocidental monogâmico e heteronormativo.

Se, de um lado, temos a importância do amor romântico para a continuidade da instituição da família, por outro temos a questão comercial. Como comentamos antes, o cinema mantém acesa a chama do imaginário do romance e de outras formas de amor calcadas no passado, ao valorizá-las. E o público tem correspondido bem à perpetuação desse modelo, numa demonstração de que a afirmação da historiadora Mary del Priore, já apontada aqui, é pertinente: as práticas amorosas se modificaram, as relações estão mais fluidas e descartáveis, mas os sujeitos ainda anseiam pelas práticas amorosas ligadas ao romantismo. Priore também se aproxima de Costa nessa visão em que a possibilidade realista e a idealização se digladiam. Em *Vicky Cristina Barcelona* (Idem, Woody Allen, 2008), comédia passada na Espanha mas construída sob as bases do cinema norte-americano (até mesmo por ostentar duas personagens americanas entre as protagonistas), a personagem de María Elena diz que “o único amor romântico é o amor não-realizado”. Ela diz isso à Cristina, personagem que experimenta incessantemente o amor em busca da materialização da idealização romântica. Ela acredita que encontrou, no triângulo formado por ela, María Elena e Juan António, mas logo percebe que a realização do ideal amoroso, até aquele momento, não havia ocorrido. Ela, contudo, não desiste, apesar do conselho da amante.

O argumento é de fácil comprovação. O filme mais visto em pouco mais de cem anos de história do cinema foi uma tragédia passional, *Titanic*. Outras produções desta amostra foram sucessos de bilheteria, como *Uma Linda Mulher*, *Simplesmente Amor*, *Moulin Rouge!*, *Meu Primeiro Amor*, *Quatro Casamentos e Um Funeral*. Outras fitas, não analisados aqui, ajudam a manter o filme de amor como um dos filões rentáveis da instituição cinematográfica, como o melodrama *Diário de Uma Paixão*, surpresa de bilheteria em 2004. A comédia romântica, por exemplo, um dos desdobramentos do filme de amor, é um gênero de retorno certo para produtores. É de custo relativamente baixo, já que não exige efeitos especiais e cenografia extensiva, e, pelo menos uma vez ao ano, uma comédia romântica chega aos US\$ 100 milhões de bilheteria, desde a década de 1990<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Ver as tabelas no Anexo I. É importante observar que as tabelas não são fontes completas sobre o filme de amor, uma vez que baseadas em gêneros cinematográficos. Como já dissemos, nossa pesquisa se baseia num tema que perpassa vários gêneros. O site Box Office Mojo, onde baseamos os números dos rankings, divide o

A instituição cinematográfica (pelo menos a hollywoodiana, a que nos referimos), conforme já anotamos, tem duas facetas que impulsionam as mudanças e mantêm o *status quo*: a estética e a industrial/comercial. As duas se influenciam mutuamente, assim como a face industrial/comercial da instituição se relaciona com os anseios do público – anseios estes que estão, por sua vez, ligados à estética hollywoodiana, no sentido de entendermos a estética como o conjunto de sensações que a obra cinematográfica nos proporciona<sup>27</sup>. O público responde positiva ou negativamente a determinado conjunto estético de produção, que engloba gêneros, temas e narrativas<sup>28</sup>. Portanto, a face industrial da instituição, que continua investindo nos filmes de amor por conta do retorno financeiro deles, se relaciona com a faceta estética, que se mantém relativamente estável desde a década de 1970 com boa resposta do público a esse modelo.

Mesmo não sendo possível o estabelecimento de uma relação de causa e efeito entre a oferta de filmes de amor, a valorização institucional do tema e a estética, há uma correlação entre os itens desta equação. Essa correlação é responsável pela continuidade temporal na produção desses filmes, mas também é reflexo das mudanças nos tipos amorosos de que falamos anteriormente. Caso a instituição cinematográfica não tivesse passado por esse processo de ressignificação dos conceitos amorosos no cinema, é possível que os filmes do tema não tivessem hoje a importância que, de fato, têm.

Mas em que consiste essa ressignificação? De que maneira o cinema reconstruiu as tipificações amorosas, sem, no entanto, descaracterizá-las, apenas ajustando-as, modernizando-as – enfim, fazendo concessões marginais, mas não essenciais, nessas tipificações? As principais alterações ocorreram no principal amor retratado nas telas, o amor

---

filme romântico em “drama romântico”, “fantasia romântica” e “comédia romântica”. Ainda assim, com essa divisão heterodoxa e com pouco embasamento na teoria, é uma fonte útil para ilustrar o faturamento desses filmes. Os problemas na divisão aparecem nos casos de filmes duplicados nos gêneros, como *Ghost*.

<sup>27</sup> Denílson Lopes fala a respeito dessa estética da comunicação em *A Delicadeza- Estética, Experiências e Paisagens*.

Essa estética reafirma a centralidade da reprodutibilidade técnica do audiovisual para pensar a arte a partir da segunda metade do século XX, de forma diferenciada de qualquer visão instrumental da comunicação, colocando-a na esfera da possibilidade de compartilhamento da experiência (...) como uma narrativa que traduz a experiência contemporânea. Ao considerarmos esses fluxos como narrativas, vamos além das considerações que enfatizam apenas seu caráter mercantil, sem nos isolarmos em visões formalistas à medida que elas se tornam experiências dos sujeitos contemporâneos. LOPES, Denílson. *A Delicadeza*. Brasília: Finatéc, 2007. pp 24-25.

<sup>28</sup> Nesse processo gêneros são renovados, temas atualizados, estilos de narrativa revistos.



romântico. E são também relacionadas ao amor romântico as principais mudanças sofridas pelo amor paixão e pelo amor confluyente na versão tipificada do cinema hollywoodiano.

### 3.2. LOVE STORY – O AMOR ROMÂNTICO CINEMATOGRAFICO

*“Quando eu lia com ela – e no romance/Suspirava melhor ardente nota E Jocelyn sonhava com Laurence/Ou Werther se morria por Carlota/Eu sentia a mão tremer, e a transluzir-lhe/Nos olhos negros a alma inocentinha,/E uma furtiva lágrima rolando/Da face dela umedecer a minha!”*  
(Saudades, Álvares de Azevedo)

A tradição do amor romântico se equilibrava em tênues 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*, 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 por Goethe, Schiller, Novalis, Wagner e outros 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. Em *A Noiva Cadáver*, Victor e Victoria se encaminham para o apaixonamento romântico logo no primeiro olhar. Antes do enlace do casal, contudo, a felicidade encontra obstáculo, primeiro, no rapto de Victor pela noiva-cadáver, Emily, e depois, na cobiça do rival de Victor, Barkis Bittern, pela noiva alheia. Até o clímax do filme, o fio que liga Victor e Victoria ao amor mútuo está quase rompido, mas é recuperado na conclusão.

Em *Antes do Amanhecer* e sua continuação, *Antes do Por-do-Sol*, Jesse e Celine precisam de um desencontro e um segundo encontro fortuito, dez anos depois, para serem felizes num apartamento num *quartier* parisiense ouvindo Nina Simone cantar *Just in time you found me...* Dez anos é também o tempo que a felicidade de Harry e Sally espera para explodir em *Harry e Sally – Feitos Um Para o Outro*. Amigos, amantes casuais e, finalmente, casal apaixonado, depois de se conhecerem há uma década.

Nos filmes em que encontramos finais felizes em nossa amostra – 12 – o amor romântico foi capaz de vencer todas as barreiras – e, em geral, no cinema, ele é. Raros são os casos em que o sentimento não consegue se sobrepor a barreiras sociais, como em *Titanic* e

*Moulin Rouge!* (que nem se aplicam ao tema do amor romântico: como vimos, são amores-paixão de final infeliz). A única regra a que o amor não se sobrepõe, como vimos, é a regra da família ou a da moralidade divina, como em *Cidade dos Anjos*. 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.** Ao contrário do amor romântico histórico, em que um jovem Werther sucumbe ao amor infrutífero por Carlota ou histórias trágicas como a de Abelardo e Heloísa, cujo amor não resistiu às imposições da sociedade da época. 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: 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. Em *Simplemente Amor*, o primeiro-ministro solteiro vivido por Hugh Grant se encanta pela secretária desajeitada que não segue o protocolo, Natalie. No terço final da produção, o primeiro-ministro e Natalie vão à peça da escola do sobrinho dela. Escondidos na coxia, os dois se beijam apaixonadamente até que são expostos pela cortina aberta. Flashes, fotógrafos, mas o escândalo não consegue se sobrepor ao amor entre os dois. Do mesmo modo, quando o primeiro-ministro volta de viagem e chega ao aeroporto de Heathrow, onde o filme começa e termina, Natalie corre até ele e pula em seu colo, contrariando todas as regras de namorar um homem em cargo público, mas realizando um gesto de extremo romantismo. **O amor romântico é uma força que se impõe sobre quaisquer adversidades – desde que os amantes sejam socialmente disponíveis para esse amor.**

Um afastamento desse modelo é o desfecho de Julianne em *O Casamento do Meu Melhor Amigo*. A personagem ama o melhor amigo, Michael, e o persegue para tentar ter esse amor retribuído durante todo o filme, tentando destruir o casamento iminente dele com outra. No final, Julianne termina sozinha, como madrinha do casamento de Michael e Kimberly, dançando com George, seu melhor amigo. Contudo, apesar de a comédia romântica se afastar do axioma de que todo amor romântico é correspondido, podemos discutir se de fato o que

Julianne sentia por Michael era amor ou apenas o sentimento de posse e segurança que o trato feito com o amigo, de se casarem aos 30 caso estivessem ainda solteiros, trazia à sua vida sentimental inexistente. Julianne não precisava mergulhar no mercado amoroso para preencher suas necessidades sentimentais pois sempre tinha Michael à sua espera. Ao mesmo tempo, a tensão entre liberdade e aprisionamento que a relação romântica traz não a afetava, pois eles não possuíam a relação, mas somente a promessa dela.

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 Lembraças* 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”.

Harry também tenta resistir ao amor que sente por Sally pelo medo de se entregar, mas se entrega. O personagem de Gregory em *O Espelho Tem Duas Faces* foge durante todo o filme do romantismo e do aprisionamento que ele traz. Mas no final se rende ao amor disponível e persistente de Rose. **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*. 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*. 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.

Se a maioria dos filmes analisados nesta pesquisa representa a ressignificação e atualização do amor romântico, especialmente no que diz respeito ao desfecho, há uma produção que é o retrato do amor romântico histórico. Em *Meu Primeiro Amor*, Thomas e Vada são pré-adolescentes que descobrem juntos o primeiro amor. Vada é apaixonada pelo professor de inglês, e tem em Thomas seu melhor amigo. Depois de trocarem o primeiro beijo, Thomas lhe dá um anel que simboliza o sentimento entre eles, mas morre picado por abelhas tentando procurá-lo, numa conclusão narrativa que, de um lado, representa a entrada de Vada no mundo adulto pela perda, e, de outro, a separação do casal pela impossibilidade de ficarem juntos, especialmente porque o romance entre os dois era uma paixão de verão. A conclusão de *Meu Primeiro Amor* está mais próxima do amor romântico histórico, à moda de um *Romeu e Julieta*, que da ressignificação do amor romântico promovida pela instituição cinematográfica.

### 3.2.1. Por trás daquele beijo – Sensualidade velada, sexualidade discreta

A questão da sensualidade também assume nova significação no novo amor romântico hollywoodiano. Se no romantismo histórico, segundo mostrou Nunes, mais sensual ele é quanto menos sexual quer ser, as novas relações amorosas são um pouco distintas. A sexualidade já não é mais tabu. **Nos filmes ambientados na contemporaneidade, o sexo já pode se mostrar presente. Para se adequar a uma sociedade pós-revolução sexual, o cinema apimentou a construção do romance.** *Antes do Por-do-Sol/Antes do Amanhecer* apresenta uma cena de sexo entre os protagonistas, que ocorre, aliás, no primeiro e único encontro entre os dois, que dura um dia. *Cidade dos Anjos*, idem, assim como *Closer*, *Grandes Esperanças*, *Quatro Casamentos e Um Funeral*, *Harry e Sally – Feitos Um Para o Outro*. A abordagem é ainda sutil, delicada. Na maioria das produções, o sexo é romantizado por meio iluminação, como veremos, e jogos de câmera. Mas ele não se furta de estar

presente, numa época em que as relações sexuais deixaram, há muito, de pertencer exclusivamente à legalidade do domínio exclusivo do casamento. Em 1934, Claudette Colbert e Clark Gable fizeram não mais que “derrubar as muralhas de Jericó”, numa alusão a arrancarem o lençol que separava as duas metades da cama e, portanto, fazerem sexo, na conclusão de *Aconteceu Naquela Noite*. Décadas depois, em *Cidade dos Anjos*, Maggie introduz o ex-anjo Seth ao sexo, numa seqüência relativamente explícita para o tema – ela aparece em cima dele, nua, e as sombras de ambos na lareira mostram os movimentos sexuais. Finn e Estella, de *Grandes Esperanças*, também protagonizam cenas de sexo sem pudores. Depois de dançarem sensualmente num restaurante, ignorando as pessoas em volta, correm na chuva e ele a leva ao hotel barato em que estava hospedado quando chegou a Nova York. A sexualidade do filme é mais explícita que a do romantismo histórico. Numa seqüência, Estella vai a seu quarto de hotel e despe-se, para posar nua para ele. Com câmera subjetiva, vemos os detalhes íntimos de Estella que Finn vê e desenha. A nudez não possui nada do recato das heroínas românticas. Ao contrário. Estella tira a roupa, se deixa ser observada. Quando se cansa, veste as roupas e sai.

Se os filmes ambientados em nossos dias já incluem o ingrediente sexual na receita do romantismo, os filmes que retratam o amor romântico num tempo distante ainda seguem os mandamentos do recato desse passado fílmico e filosófico. Em *A Noiva Cadáver*, a sensualidade está próxima da contenção vitoriana de olhares, beijos, respiração ofegante e mãos coladas. O mesmo ocorre em *Orgulho e Preconceito*, onde os toques entre as mãos de Darcy e Elizabeth são tão importantes para o estabelecimento de alguma intimidade entre eles que são focalizados pela câmera e deixam marcas narrativas nos protagonistas. São as mãos de Elizabeth a primeira coisa que Darcy toca, e praticamente a única até o epílogo do filme na versão norte-americana, quando ele beija todo o seu rosto e, por último, os lábios (na versão internacional, nem essa cena foi mostrada – o espectador fica apenas com os toques das mãos). Quando Darcy pede a mão de Elizabeth em casamento, ela aceita pegando sua mão e beijando-a. A mão intermedeia toda a sensualidade entre os dois. É um motivo<sup>29</sup> no filme, que aparece constantemente mostrando a evolução da intimidade entre os dois. No primeiro toque, Darcy segura a mão de Elizabeth para subir na carruagem. No segundo, é um resvalo. No

---

<sup>29</sup> Segundo Bordwell, motivos são repetições narrativas que ajudam a história a evoluir por se tornarem familiares ao espectador durante a projeção. “Objetos ou falas repetidos servem como um mecanismo de coesão padronizada e podem produzir sensação de prazer se a audiência não o percebe chegar” (BORDWELL, 2006: 43).

último, somente, é um toque de amor, de aceitação, de intimidade. Por isso é coroado com um beijo. A imagem que representa este toque é também especial. Os personagens estão no campo, ao amanhecer, filmados em contraluz. A luminosidade do sol está na mesma linha que a mão beijada pela protagonista, e o beijo se ilumina, de um lado, de luz de fato e, de outro, de calor e aconchego. O único outro momento de intimidade entre os dois é na dança do baile, quando Darcy enlaça a cintura de Elizabeth – coberta pelo vestido – e segura sua mão para conduzi-la no salão. Ainda que muito próximos, mal trocam palavras. A conexão se estabelece, novamente, pelas mãos, e pela troca de olhares entre os dois. A construção da cena se encarrega de deixar clara a importância do momento ao eliminar todos os personagens do ambiente e colocar os protagonistas dançando, sozinhos, e se olhando, gradualmente. A importância da mão (e do olhar) na conquista remonta às origens do amor cortês, conforme atesta Mary Del Priore, ao argumentar que a espera amorosa é avivada a partir da linguagem dos olhares e das mãos.

Um exemplo recente da importância e da codificação do movimento das mãos está num desenho animado em que um robô se torna uma anomalia cibernética ao emular comportamentos humanos, especialmente aqueles ligados à emoção e que rompem o código binário, único a que seres robóticos estão sujeitos. As mãos que se tocam ou anseiam ser tocadas são um dos principais motivos em *WALL-E* (idem, Andrew Stanton, 2008). O robô, que foi deixado na Terra para promover a limpeza do planeta e se tornou seu único habitante, se humaniza colecionando uma memorabilia histórica. 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 observa 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 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).<sup>30</sup> 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 Asimov. 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.

Em *A Rosa Púrpura do Cairo*, o máximo que vemos de Cecilia são os beijos que troca com os personagens de Tom Baxter e Gil Shepherd (ambos Bill Pullman). Mas são beijos inocentes, contidos e pudicos – a inocência dos beijos é reforçada pelo cenário em que o primeiro deles, em Tom – o personagem do filme: o parque de diversões abandonado. Não há lascívia ou sexualidade explícita neles. Quando Tom Baxter conversa com a amada sobre como ocorre o sexo nos filmes de que participa, afirma que os personagens saem de cena, um *fade* apaga a imagem e o espectador não vê a relação sexual, que ocorre na “privacidade” do espaço fora da tela. Da mesma maneira, quando entra no prostíbulo, demora a compreender que se trata de uma troca por sexo, e refuta o convite das prostitutas dizendo que só pode fazer amor com a mulher que ama.

A sexualidade explícita dos filmes que apresentam o amor romântico é uma das mais importantes ressignificações do tipo amoroso. Essa sexualidade é uma apropriação do amor-paixão, tradicionalmente mais lascivo e evidente ao lidar com a sexualidade. Sem pudores, o amor-paixão nunca pretendeu se furtar a exibir o sexo. **O amor romântico hollywoodiano já respira sexualidade, é fato, mas ainda comedidamente, enquanto o amor-paixão, como veremos adiante, a transpira.** Além disso, as produções que reapresentam ao espectador o amor romântico se dividem em dois tipos: as que, nos tempos atuais, se adequaram à presença do sexo na corte amorosa, e as que, encenadas em tempos antigos, mantêm a sensualidade aflorada pelo recato. A questão está ligada, conforme apontamos, à nostalgia que as representações do amor romântico e do amor-paixão oferecem em Hollywood.

Uma produção ambientada nos dias presentes mas que converge para a visão histórica da sensualidade recatada é *Encantada*. No filme, assim como em *Orgulho e Preconceito*, a maior ligação entre Giselle e Robert é por meio das mãos. É pela mão que ele a conduz quando a encontra sozinha e perdida, à noite, em Nova York. Também é a mão dela

---

<sup>30</sup> Apesar de ser um filme infantil, *WALL-E* constrói a relação amorosa entre os personagens principais, WALL-E e Eva, baseado num código adulto – *Hello, Dolly!*, e por isso é mencionado aqui, especificamente.

que toca o peito dele, na cena mais sensual do filme. Ele está de roupão, aberto, e Giselle encosta no local com a mão. O recato de *Encantada* pode ser explicado, em parte, porque apesar de ambientado nos dias atuais, uma das protagonistas do filme é uma princesa de contos de fada, que sai de um reino medieval para aterrissar em Nova York.

### 3.2.2. O fantástico mundo do amor – a dimensão do maravilhoso

“Lembra o tempo/que você sentia/e sentir/era a forma mais sábia/de saber/e você nem sabia?”, Alice Ruiz

Divididas quanto ao tratamento da sexualidade, as narrativas do amor romântico convergem na questão da irrealidade, do mágico. E, nessa convergência, se aproximam e reafirmam um dos traços importantes do amor romântico histórico, a fuga do real. Como ressalta Nunes, o romantismo era o espaço do não-real e, ao reverberar a insatisfação com a realidade, oferece o abrigo da irrealidade. Numa diferença fundamental, contudo, o romantismo histórico abrigava na irrealidade as aspirações insatisfeitas. Como apontamos, não existem aspirações insatisfeitas no amor romântico hollywoodiano. Mas o espaço da irrealidade, da imaginação e da magia é expressivo. Essa é uma ferramenta narrativa importante para o desenvolvimento das histórias de amor. Assim como nos contos de *Noite na Taverna*, nos poemas de Lord Byron, a fantasia era componente da filosofia romântica. **No amor romântico hollywoodiano como no romantismo histórico, a fantasia é veículo para a consecução do amor ou obstáculo a essa consecução.** À diferença daquele, a fantasia é impulso para a felicidade, nunca servindo de abrigo à infelicidade dos amantes. De acordo com Morin, o “*happy end* introduz o fim providencial dos contos de fadas no realismo moderno, mas concentrado num momento de êxito ou finalização” (MORIN, 1969: 98). O conto de fadas, o espaço do maravilhoso, tem no filme de amor com final feliz sua versão moderna.

Muitos filmes de amor romântico se apóiam, em algum momento, na fantasia ou numa cotidianização do irreal para desenvolver sua narrativa. Em *A Noiva Cadáver*, uma mulher morta agarra Victor pelo braço e o puxa para o mundo dos mortos no subsolo; somente liberto de lá ele poderá se casar com Victoria. Em *De Caso Com o Acaso*, Helen se vê diante de dois futuros alternativos, com dois homens diferentes, criados pelo simples evento de entrar ou não no metrô. A estratégia narrativa para diferenciar as duas realidades é



o corte de cabelo da personagem. A aura de magia que constrói o filme persiste e é reafirmada na última cena. Depois de escolher ficar com Gerry numa realidade em que James não existe e sofrer um acidente, Helen sai do hospital. No elevador, topa com o estranho. Derruba o brinco. James pega o brinco e lhe diz: “Anime-se, você sabe o que os caras do Monty Python sempre dizem...”, ao que Helen responde: “Ninguém espera a Inquisição Espanhola”. Os dois não sabem, mas estão diante do resultado da magia do universo alternativo que os fez se conhecerem e se apaixonarem. Olham-se, intrigados, enquanto a porta do elevador se fecha e a porta narrativa de um romance entre os dois se abre (e o filme termina). A frase de Monty Python é um motivo no filme que serve, na última cena, para reafirmar a importância da magia e de como é possível a irrealidade do amor ficar marcada permanentemente na realidade. Isso porque quando James e Helen estavam juntos e ela chorava sobre Gerry (na realidade alternativa), o diálogo foi: “Anime-se. Lembra o que os caras do Monty Python sempre dizem...” “Sempre veja o lado positivo da vida?” “Não. Ninguém espera a Inquisição Espanhola”. Portanto, quando James e Helen se encontram no elevador, algo irracional e fantástico os une, e eles tomam conhecimento dessa união e desse conhecimento prévio, só não conseguem compreendê-lo.

*Cidade dos Anjos* e *Asas do Desejo* (o primeiro, que corta o romance com a punição à transgressão a uma regra divina) apresentam anjos integrados à realidade humana, observando-os, e sendo capazes de abdicar de sua natureza divina para se tornarem humanos e amarem, graças ao livre-arbítrio. Tom Baxter sai de dentro da película de um filme em preto-e-branco depois de se apaixonar por Cecília, espectadora voraz da fita, em *A Rosa Púrpura do Cairo*. A irrealidade de Tom não se reflete apenas no fato de ele ser “de película”, mas também em suas expectativas em relação à vida. “Viveremos de amor. Teremos de fazer algumas concessões, mas e daí? Teremos um ao outro.” É ironicamente Cecília, uma grande sonhadora, que vai ao cinema duas três vezes ao dia ver a mesma fita e é despedida do emprego por sonhar com os romances de dentro das telas, quem dá a ele a realidade. “Isso é conversa de filme”.

Hal, de *O Amor É Cego*, é um homem vazio que só se interessa por mulheres bonitas, recebe a maldição se enxergar apenas a beleza interior das mulheres, e se apaixonou por Rosemary, mulher obesa, mas em quem ele vê a figura de Gwyneth Paltrow. Para se curarem da dor de um amor mal-sucedido, Joel e Clementine se submetem, em *Brilho Eterno*

de *Uma Mente sem Lembranças*, a um processo de apagamento de memória para apagarem um ao outro de suas mentes.

**O filme de amor é o espaço não apenas de realização da idealização do sentimento amoroso, mas também do reforço à idéia da irrealidade que o permeia.** É nesse momento que o amor romântico hollywoodiano mais se aproxima do conto de fadas. Segundo Todorov, citado por 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: 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) [grifo nosso]. Ou seja, o fantástico, o maravilhoso é transformado num dado do cotidiano, e se adequa a ele. De um lado, isso reduz o estranhamento do espectador diante de ocorrências fantásticas como uma princesa de animação que sai do bueiro na Times Square e se transforma em película<sup>31</sup>. De outro, aproxima o espectador da possibilidade de encontrar o mágico no dia-a-dia, na rotina do mundo real. Os filmes de amor que se ancoram no mágico resgatam a característica de fantástico muito explorada na poesia romântica e apresentam a possibilidade do nascimento do irracional na realidade racional. Por isso mesmo, a fantasia é mais comum nos filmes ambientados no presente – porque essa realidade é mais próxima do espectador, é esse o mundo no qual o mágico pode se entregar com mais facilidade para promover identificação com o espectador. A cada vez que a magia interfere na narrativa, o processo de identificação/projeção pretende incentivar o espectador a acreditar na possibilidade dessa magia, dessa irrealidade, na vida.

Daí segue outra característica desse tipo em Hollywood. A fantasia, mesmo quando não está presente de maneira direta, com a intervenção do universo do fantástico no mundo do tangível, é parte intrínseca do amor romântico hollywoodiano. O amor romântico contém uma parcela de mistério e inexplicabilidade. Em sua totalidade, ele é impossível de ser compreendido e analisado pela ótica puramente racional. Assim Francesca, em *As Pontes de Madison*, reflete sobre seu amor fugaz por Robert Kincaid: “O amor não obedecerá nossas

---

<sup>31</sup> Ainda que, em *Encantada*, a magia seja tornada crível na maneira como Giselle e Robert se conhecem, mas em contraponto seja infantilizada para opor o amor possível, ainda que mágico, entre os dois, e o amor pueril de Giselle e Edward.

expectativas. Seu mistério é puro e absoluto”. Vivian, a protagonista de *Uma Linda Mulher*, expressa claramente o desejo do indivíduo romântico pelo fantástico, ao dizer a Edward o que quer: “Eu quero o conto de fadas”. Edward, que já havia dado a ela o conto de fadas (o castelo – hotel; as roupas de princesa, as jóias, o romance) decide conquistá-la para sempre numa estratégia não somente herdada dos romances de cavalaria que apresentavam o amor cortês, mas numa atitude típica dos *fairy tales*, adaptada aos tempos modernos e aos personagens modernos, já que nesse caso a princesa é, na verdade, uma gata borralheira. Ele tem a idéia a partir de uma fala anterior de Vivian, que contou fingir que era uma princesa trancada na torre por uma bruxa má quando a mãe a deixava de castigo, na infância. “E de repente esse cavaleiro... Em um cavalo branco, co enfeites coloridos, chegaria empunhando sua espada. E eu acenaria. E ele escalaria a torre e me salvaria”. Em seu cavalo branco (sua limusine), ele traz um buquê de rosas à princesa (prostituta) e escala sua torre (a escada de incêndio). Quando chega à janela, pergunta: “Então o que acontece depois que ele escala e a salva?”. Vivian responde: “Ela o salva de volta”. E os dois se beijam<sup>32</sup>.

A inexplicabilidade também se aplica ao amor do inglês Jamie pela portuguesa Aurélia, em *Simplesmente Amor*. Os dois se conhecem quando Jamie vai a Portugal tentar escrever e esquecer a traição da namorada. Aurélia é sua faxineira. Quando se declara para a moça e a pede em casamento, Jamie diz: “Eu sei que pareço uma pessoa insana, porque eu mal te conheço, mas às vezes as coisas são tão transparentes que não precisam de evidências para provar”. Em outras palavras, **o amor não precisa de explicação, porque transcende a esfera da racionalidade.**

Quando Mr. Darcy vai falar de seu sentimento a Elizabeth, fala em “enfeitiçamento”. Esse enfeitiçamento, essa magia inexplicável que abraça o amor se aproxima da imponderabilidade da beleza presente já em Petrarca (o *nescio quid* – não-sei-quê) e Platão, *allo ti* (uma outra coisa qualquer) (BODEI, 2005: 58). Segundo Bodei, é o “ingrediente imponderável, casual, desconhecido até por ele próprio [o artista], que faz a obra ser bela” (Idem). Podemos dizer que é também esse imponderável, casual e muitas vezes objeto de auto desconhecimento para o indivíduo que constitui o núcleo do amor romântico. Não à toa, Bodei credita à primeira geração de românticos alemães a teorização do “princípio artístico da indeterminação”. Para Schlegel, cita Bodei, “o ideal perseguido se torna aquele de uma perpétua mediação entre a ordem e o caos” e, para Novalis,

<sup>32</sup> A escalada de Edward tem ainda outro sentido: ele supera seu medo de altura, revelado no início do filme, para resgatar sua princesa.

o universo físico e psíquico se transforma em um insondável, noturno e misterioso agregado de hieróglifos, cuja beleza alusiva e ambígua é possível perceber, confundindo de forma programática a realidade com uma operação ‘romântica’ que torna banal o que é misterioso e misterioso o que é banal.(Idem: 59)

Bodei afirma que, no romantismo, o indistinto torna-se poético. Para os românticos históricos, a beleza indefinível era fruto da imaginação, instrumento necessário à “observação” diante da privação sensorial. Nesse caso, tratava-se de impedimentos à concretização amorosa, conforme atestava o poeta Leopardi, citado por Bodei.

A alma começa a imaginar aquilo que não consegue ver: (...) começando então a vagar em um espaço imaginário, representando em sua fantasia realidades que não podia imaginar, se a sua visão pudesse abranger o mundo ao redor, porque o real excluiria o imaginário (LEOPARDI, apud BODEI, 2008: 60).

Num horizonte em que a concretização do amor romântico é certa, sua natureza é que atinge o inefável e “evoca o infinito”, como afirma Bodei. Dessa maneira, o amor romântico se coloca, como a beleza, além do racional. A aproximação da indefinibilidade do amor romântico também pode ser feita com o sublime, ainda que o sublime contenha uma nota sombria que, na beleza, se traduz por uma luminosidade semelhante à do amor romântico. A alma, no caso do sublime, se eleva “rumo a uma grandeza e a uma potência que assustam até porque não se deixam agarrar facilmente.” (Ibidem: 16). O amor romântico também se eleva, como a beleza e o sublime, além da racionalidade. Ele não pode ser explicado pela racionalização. Harry, ao se declarar para Sally na noite de Ano Novo, diz a ela por que a ama, elencando os motivos racionalizados. Mas Harry é uma exceção:

Eu amo que você sente frio quando faz 21°C. Eu amo que você demora uma hora e meia para pedir um sanduíche. Eu amo que você enruga o nariz quando você me olha como se eu fosse maluco. Eu amo sentir seu perfume

nas minhas roupas depois de passar o dia todo com você. E eu amo que você seja a última pessoa com quem eu quero falar antes de dormir.

Essa aura de magia, irrealidade e transcendência do racional que o amor apresenta se coaduna com as afirmações de Priore e Costa sobre o desejo idealizado do amor romântico *versus* a impossibilidade realística de sua realização. O cinema de Hollywood se apresenta como o espaço em que esta dicotomia é resolvida – nos filmes, o amor romântico se realiza. O *happy end*, como vimos, acontece. Dessa maneira, se na vida real os espectadores não conseguem encontrar o amor romântico que desejam, é diante da tela que esse sonho ganha vida. A última fala de *Uma Linda Mulher*, ditas por um personagem na rua, dá bem essa medida:

Bem-vindo a Hollywood! Qual seu sonho? Todo mundo vem para cá; essa é Hollywood, terra dos sonhos. Alguns sonhos se tornam realidade, outros não; mas continue sonhando – essa é Hollywood. Sempre é tempo para sonhar, então continue sonhando.

### 3.2.3. Falar de amor – a autoconsciência

O amor romântico hollywoodiano também perpetua a característica que mais fez prosperar a literatura e a arte românticas. Nunes afirma que o amor romântico é auto-reflexivo, fala de si mesmo, discute-se; sua natureza absoluta e a natureza do sentimento dos indivíduos. Ou seja, **os sujeitos amorosos do amor romântico hollywoodiano discutem a relação o tempo todo**. Harry e Sally passam três quartos do filme discutindo o amor e as relações em geral. Quando Harry se declara para ela a primeira vez, num momento estremeado da relação dos dois, diz: “Estive pensando muito, e o caso é, eu te amo.” Ao que Sally inicia um diálogo sobre o amor. “O quê?” “Eu te amo.” “Como você espera que eu responda isso?” “Que tal eu também te amo.” “Estou partindo.” Antes disso, conversam exaustivamente sobre Joe, o ex de Sally, e por que ela não consegue sair casualmente com outras pessoas. Na conversa, ela despeja sua visão sobre sexo – fazer amor, nunca sexo casual. Em outro momento, trocam impressões sobre os encontros da noite anterior. Quando Marie e Jess, amigos de Sally e Harry, respectivamente, vão morar juntos, Harry desfia um

monólogo enraivecido sobre como é a convivência amorosa de ambos naquele momento e como, em pouco tempo, tudo vai virar um inferno e os dois vão se odiar. Ou seja, Harry e Sally discutem a relação dos dois e também o amor como sentimento absoluto.

Finn e Estella, em *Grandes Esperanças*, também conversam sobre o que sentem. Finn lhe questiona como é não sentir nada. E Estella responde com uma metáfora sobre o amor:

Vamos dizer que havia uma garotinha, e desde que ela podia entender, foi ensinada a temer... digamos que foi ensinada a temer a luz do dia. Foi ensinada que era seu inimigo, que poderia machucá-la. E em um dia ensolarado, você a chamou para sair para brincar. Você não pode ficar bravo com ela, pode?

Jesse e Celine também conversam, o tempo todo, sobre relacionamentos – em meio a conversas mais amplas sobre a vida num filme construído em cima de diálogos, *Antes do Amanhecer*. No reencontro dos dois, dez anos depois, em *Antes do Por-do-Sol*, os dois conversam sobre os rumos que as vidas amorosas de ambos tomaram quando não foram ao encontro um do outro dez anos antes. Jesse pergunta se ela se casou, se teve filhos, como se relacionou com homens, o que ela pensa do amor. Celine nota que ele falou pouco do casamento, que as vidas de ambos poderiam ser diferentes caso tivessem se encontrado. Em uma das cenas em que conversam, Jesse diz: “Pelo menos agora não temos mais que fingir que cada nova experiência sexual é um evento que altera a vida”, ao que Celine replica: “Eu sei. A essa altura você sabe, ficamos presos em tantas coisas, é como se estivesse prestes a desabar”. “É, sabe, e eu não posso realisticamente esperar que você tenha se tornado qualquer coisa menos uma completa prostituta, a esse ponto”. “Ah, obrigada”. Em outro momento, Celine questiona a própria natureza do amor romântico: “O conceito é absurdo. A idéia de que podemos ser completos apenas com outra pessoa é demoníaca. Certo?”.

Em *Cidade dos Anjos*, Maggie e Seth discutem incessantemente o sentimento amoroso. Quando têm a primeira relação sexual, Maggie pergunta como ele se sente. “Você sente isso?” “Sinto” “E isso? Qual a sensação? Me diz qual a sensação” “Não consigo” “Tente” “Morno. Dolorido” “Tudo bem. Nós encaixamos” “Eu sei” “Nós fomos feitos para encaixar um no outro”. *Encontros e Desencontros* também apresenta uma série de conversas entre Charlotte e Harry, dois solitários que se encontram num hotel de Tóquio. Os dois

conversam sobre os respectivos casamentos, sobre ter filhos, sobre o vazio que sentem mesmo estando acompanhados – no caso dela – ou em contato com a família – no caso dele.

### 3.2.4. Todos dizem eu te amo – declarações amorosas

*“Há uma estrela solta/Pelo céu da boca/Se alguém diz/Te amo!”*, Quando Gira o Mundo, Fábio Jr.

Os protagonistas do amor romântico hollywoodiano não apenas falam de amor. Declaram esse amor constantemente, uns aos outros, aos amigos, à família e até ao público, em eventuais rupturas da quarta parede. **Como o discurso sobre o amor nesses filmes, a declaração de amor é, de um lado, uma estratégia narrativa típica do cinema de Hollywood, que trabalha com a repetição dos argumentos e, de outro, é típica do discurso reflexivo do romantismo amoroso tradicional.** Mr. Darcy se declara não uma, nem duas, mas três vezes a Elizabeth Bennet. Na segunda declaração, que no século XIX vinha acompanhada já do pedido de casamento, Darcy diz, “Eu te amo. O mais ardentemente. Por favor, me dê a honra de aceitar minha mão”. Como da primeira vez, Darcy é rejeitado. Na primeira declaração, ele inicia a sentença falando da luta contra seus sentimentos.

“Miss Elizabeth. Eu lutei em vão e não posso mais suportar. Esses últimos meses têm sido um tormento. Vim a Rosings com o objetivo único de lhe ver... Eu tinha de lhe ver. Lutei contra meu melhor julgamento, as expectativas da minha família, a inferioridade do seu berço por classe e circunstância. Todas essas coisas eu estou disposto a colocar de lado e pedir-lhe para dar fim à minha agonia.”

“Eu não entendo.”

“Eu te amo.”

Da terceira e definitiva vez que Darcy se declara a Elizabeth, quando é bem-sucedido no intento de conquistá-la, diz:

Se seus sentimentos ainda são os mesmos que eram no último abril, diga-me de uma vez. Minhas afeições e desejos não mudaram, mas uma palavra de

sua boca me silenciara para sempre. Se, contudo, seus sentimentos mudaram, eu terei de lhe dizer: vocę me enfeitiçou, corpo e alma, e eu amo, amo, amo vocę. Eu não desejo me separar de vocę deste dia em diante.

Não à toa, esse é um dos poucos momentos do filme em que o casal está a sós, completamente alheio ao mundo. É um campo, pouco antes do nascer do sol. Lizzie não consegue dormir; Darcy, idem. Os eventos da noite anterior (quando a tia aristocrática de Darcy confrontou a moça sobre um pedido de casamento dele) foram extenuantes. Lizzie anda sem rumo; Darcy segue para sua casa. Encontram-se no meio do caminho, na primeira cena do filme em que, mesmo estando sós, não correm o risco de serem surpreendidos por ninguém, interrompidos pelas rígidas regras da corte inglesa, separados pelo decoro. Como afirmamos, o beijo e a intimidade estão profundamente ligados, e o beijo de Lizzie na mão de Darcy, no campo solitário, é o primeiro momento de verdadeira intimidade do casal.

Quando Tom Baxter se declara a Cecília em *A Rosa Púrpura do Cairo*, o faz de maneira distinta de Darcy, que enumera as qualidades da amante na corte. Tom enumera as próprias qualidades. “Eu te amo. Sou honesto, confiável, corajoso, romântico e beijo excelentemente”. Em contraponto a Tom, Gil Shepherd, que também ama Cecília, demonstra a impossibilidade da existência de Baxter como um indivíduo real<sup>33</sup>: “E eu sou real.” Ainda assim, Cecília assume o encantamento por ele: “Acabei de conhecer um homem maravilhoso. Ele é ficcional, mas ninguém pode ter tudo”.

Francesca e Robert discutem se devem ficar juntos. Ele quer partir com ela; ela elenca os motivos pelos quais não vai deixar a família e declara seu amor a ele, em *As Pontes de Madison*:

Eu quero manter isso para sempre. Quero amar vocę do jeito que amo hoje para o resto da minha vida. Vocę não entende? Vamos perder isso se partirmos. Não posso fazer desaparecer uma vida inteira para começar uma nova. Tudo que posso fazer é tentar segurar as duas. Me ajude. Me ajude a não perder amar vocę.

---

<sup>33</sup> David Bordwell argumenta que o cinema hollywoodiano tem a necessidade de construir heróis com falhas, para se aproximar simpaticamente do espectador, em *The Way Hollywood Tells It*. Ao se colocar como um homem “perfeito” para Cecília, Tom mostra que não tem falhas e que, portanto, não pode ser real.



O amor de Alice/Jane por Dan em *Closer – Perto Demais* é um amor romântico. Pelo menos, ela deseja que seja. Por isso, constrói sua relação com ele com base no romantismo amoroso. Numa das discussões, que têm ao longo do filme, ela o questiona sobre o tamanho do amor que sente por ele. “Ninguém nunca vai te amar como eu te amo. Por que o amor não é suficiente?”. Em todo o filme, Alice/Jane insinua que já viveu amores difíceis, conturbados, antes. Mas ela acredita no amor. E, apesar de declarar a Dan que o ama, ela sabe que a força da declaração não é capaz de trazer a magia do amor para a esfera da racionalização e, por isso, torná-lo mais verdadeiro, mais real. Ao contrário dos outros personagens românticos de Hollywood, Alice/Jane não acredita nessa idéia: a de que **declarar o amor – exprimi-lo por meio da linguagem e, portanto, trazê-lo para a esfera da racionalização – o torne mais real ou mais forte, e que a partir da declaração, mais às vezes do que dos gestos, seja possível a conquista**. Essa descrença na verbalização vazia de um sentimento que não é demonstrado aparece em outra fala: “Onde está esse amor? Eu não consigo ver, não consigo tocá-lo. Eu posso ouvir algumas palavras, mas não posso fazer nada com palavras fáceis”.

Talvez o conselho mais expresso a respeito da declaração de amor venha de Giselle, em *Encantada*. Em número musical no Central Park, ela aconselha Robert a lembrar a noiva, Nancy, de que ele a ama. “Como ela sabe que você a ama?”, questiona, para em seguida ensinar, cantando: “Bem, ele deixa uma pequena nota para dizer que você está na mente dele?/Ele vai encontrar num novo modo de lhe mostrar, um pouco todos os dias”. Giselle vai além de dar dicas a Robert para mostrar o amor dele por Nancy. Ela ensina que “todo mundo quer saber se o verdadeiro amor é verdadeiro”. *O sujeito romântico hollywoodiano precisa, em sua insegurança quanto aos sentimentos românticos do outro, ser reafirmado que é amado, desejado*. Esse é um dos objetivos da declaração de amor: reafirmar o tempo todo o quanto se é amado. Em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, Alvy e Annie têm, à frente, a vista da ponte do Brooklin. Começaram a namorar há pouco tempo. Annie diz que gosta dele, de verdade. E Alvy responde: “A pergunta realmente importante é: você me ama?”. Annie gagueja, mas assente, sim, o ama. A frase mostra de um lado a necessidade da declaração amorosa na relação e, de outro, o egoísmo de Alvy em precisar ser amado.

O que as declarações amorosas também mostram, muitas vezes, é que o amor romântico pode assumir a forma de egoísmo. Harry ama Sally pelo que ela é (por sentir frio, pela dificuldade em escolher a salada...), mas Darcy ama Lizzie e a quer desposar em função de si. Além disso, ama Lizzie *apesar dela*. Alice/Jane ama Dan em função do amor que ela

própria sente por ele. O amor de Tom por Cecilia é expresso em uma declaração que favorece as qualidades *dele*, não as dela. Em *Além do Bem e do Mal*, Friedrich Nietzsche afirma, em um de seus aforismos, que, em última instância, amam-se os desejos, não o objeto de tais desejos. “Acabamos por amar nosso próprio desejo, em lugar do objeto desejado” (NIETZSCHE, 2001: 94). Essa afirmação se coaduna com a idéia de “consciência reflexiva” do amor defendida por Benedito Nunes, mas a ultrapassa, ao colocar o amor no patamar do egoísmo e do ensejo de amar o próprio desejo, sendo o objeto desejado apenas o repositório desse desejo que pertence ao próprio indivíduo, o centro do amor. Nesse sentido, **o amor romântico hollywoodiano é egoísta.**

### 3.2.5. Quem sou eu? – O não saber de si

De acordo com Bordwell, o herói do cinema norte-americano é freqüentemente confrontado com um dilema: o que ele deseja não é o que ele necessita. O que ele quer é o objetivo externo; o que ele deseja, o objetivo interno. O que deseja, normalmente, está ligado ao conjunto de falhas e defeitos que o protagonista heróico do cinema carrega. E a diferença entre o desejo e a necessidade é um traço da falta de autoconhecimento manifesta nos heróis (BORDWELL, 2006:30). Os protagonistas dos filmes de amor também incorrem nesse desconhecimento sobre si mesmos, e muitas narrativas se desenvolvem justamente porque os indivíduos não sabem o que é melhor para eles, uma escolha relacionada aos sentimentos e que muitas vezes não é feita racionalmente por eles. **Os amantes do cinema de Hollywood sabem pouco de si, e muitas vezes não são os responsáveis por escolher os próprios destinos.** Muitas vezes, o que desejam não é o que necessitam. A ironia é que também a necessidade dos protagonistas está ligada ao desejo; contudo, a flecha do cupido pode errar o alvo antes de juntar os casais certos.

Julianne deseja desesperadamente Michael. Está decidida a acabar com o casamento dele para tê-lo. É isso que a protagonista de *O Casamento do Meu Melhor Amigo* quer, mas não é o que ela precisa. Ela precisa aprender a lidar com a derrota. Victor e Victoria não desejam se casar no início de *A Noiva Cadáver*. Mas o que os dois precisam, para se libertar do jugo das respectivas famílias – a família tradicional falida e a família nova-rica burguesa –, é ficar juntos. A narrativa de *De Caso Com o Acaso* é construída sobre a dúvida de Helen, que não sabe o que deseja. Uma relação falida com o namorado que a trai, Gerry, ou um novo

romance com um sujeito legal, James. Helen escolhe o namorado, e é só assim que ela percebe o que precisa: sua relação, falida, a leva, por outros meios, ao encontro de James – o que ela precisa para ser feliz.

Estella magoa e dispensa Finn reiteradamente, ao longo dos anos, em *Grandes Esperanças*. De tempos em tempos, de encontros em encontros, ela o abandona e abandona o amor que ele sente por ela. Na conclusão do filme, vemos Finn de volta à mansão abandonada da família. Ele vê, no píer, Estella, com a filha. Os dois conversam casualmente. Estella diz que pensa nele, ultimamente muito. “Fico contente”, ele responde. “Você pode me perdoar um dia?” “Você não me conhece mesmo?”. E os dois dão-se as mãos e se beijam, num dia ensolarado de Miami. Estella se enganou todos aqueles anos; se casou com um homem que não amava, se divorciou. Precisou voltar ao início de tudo, à mansão Dinsmoor, para descobrir o que precisava – o toque de Finn, a única coisa capaz de acalmá-la: o verdadeiro amor. Finn, por sua vez, fez tudo que podia para ter Estella. Ele sempre soube que ela era o que ele queria e precisava. Só não sabia o que era necessário para conquistá-la. Por isso, vence as adversidades e apodera-se do mundo. Para a vitória como artista, mente, engana, magoa. Usa as armas de Estella só que em nome do amor que tem por ela, e não para afastá-lo, como ela faz.

Um outro exemplo é *Sabrina* (Idem, Sydney Pollack, 1995), em que o milionário Linus Larabee seduz Sabrina, a filha do motorista, para impedir que ela fique com o irmão, David – cujo casamento trará um contrato vantajoso para a família. Linus acredita que precisa do dinheiro advindo da união do irmão. É preciso que David, ao final do filme, lhe dê um murro na cara e praticamente o obrigue a ir a Paris encontrar a mulher que ama. A caminho do aeroporto, na conclusão do filme, conversa com o pai de Sabrina, seu motorista. “Vá em frente, diga.” “Você não a merece.” “Não. Eu sei disso. Mas eu preciso dela. E eu não preciso de nada.” É nesse momento que reconhece suas necessidades. Quando encontra Sabrina na casa dela em Paris, confessa a ela por que precisa dela: “Salve-me, Sabrina fada, você é a única que pode”<sup>34</sup> (a fala refere-se ainda à salvação, que abordaremos à frente).

Lizzie Bennet também se debate entre seu desejo e sua necessidade. É uma jovem espirituosa, que não se curva às tradições de casamento e romance forjado que a sociedade da época impõe. Disfarça sua angústia por meio do humor ácido e de observações inteligentes –

---

<sup>34</sup> Antes, no filme, Sabrina conta a Linus que seu nome, Sabrina Fairchild (sobrenome de seu pai) veio de um poema sobre uma ninfa das águas que salva uma virgem. Sabrina era a ninfa salvadora. Em inglês, “Fair” do sobrenome Fairchild significa fada também, daí o duplo significado.

que, ora, beiram a maledicência. Quando Darcy confessa o amor por ela, considera que ele seja a última coisa da qual necessita (impressão essa ampliada pelos mal-entendidos gerados sobre ele na narrativa). Aos poucos, percebe, porém, que estava errada. Numa cena no terço final do filme, na cama que compartilha com a irmã Jane, Lizzie diz: “Oh, Jane, como eu estive cega!”. Mas não se alonga. Lizzie finalmente percebeu que Darcy era o que ela necessitava. A cena do final alternativo mostra os dois sentados ao ar livre. Darcy pergunta como ela quer que ele a chame. Oferece sugestões. Ela diz que deseja ser chamada de “Mrs. Darcy”. Tudo que Lizzie deseja é ser a senhora Darcy, a esposa do homem que ama. Portanto, as necessidades de Lizzie são seus desejos reais, mais profundos que os desejos “epiteliais” e enganosos do indivíduo sobre si mesmos, derivados da falta de autoconhecimento.

Também Bridget Jones deseja algo de que não necessita. No início do filme *O Diário de Bridget Jones (Bridget Jones's Diary*, Sharon Maguire, 2001), tudo que ela quer é conquistar o charmoso chefe, Daniel Cleaver, além de se tornar uma pessoa completamente nova no ano: mais magra, não-fumante, abstinência, ex-leitora de livros de auto-ajuda femininos e profissionalmente bem sucedida. Daniel a seduz, a leva para a cama e ela anota em seu diário que tudo está perfeito. Até encontrá-lo na cama com outra mulher. Enquanto isso, Mark Darcy, bem-sucedido advogado amigo da família, faz investidas delicadas sobre Bridget. Ela o dispensa, crendo estar com o homem certo. Mark se declara. “Gosto de você... Do jeito que você é”. E é só então que Bridget descobre o que necessitava todo esse tempo: em vez de se tornar uma pessoa nova e conquistar o homem dos seus sonhos (sonhos frívolos), ela precisava de um homem que gostasse dela como ela era e isso seria seu sonho.

No filme *Armações do Amor (Failure to Launch*, Tom Dey, 2006), a especialista em relacionamentos Paula diz que uma relação amorosa ajuda o indivíduo a desenvolver auto-estima. Ela é contratada pelos pais de Tripp para ajudá-lo a ter confiança e, finalmente, sair da casa dos pais aos 35 anos. Tripp acredita que necessita de envoltimentos frívolos e passageiros com mulheres, para nunca ter de passar ao “próximo nível” – o envolvimento duradouro –, mas o que ele precisa, na verdade, é justamente se envolver profundamente com alguém para se tornar um homem adulto.

### 3.2.6. Íntimos amantes – a construção da intimidade

A chegada da intimidade à relação sentimental está conectada à exploração do *self*, especialmente do eu masculino. Conforme Giddens apontou, a mulher encontrou na leitura e na vida cotidiana o espaço para o desenvolvimento da esfera privada. Ao homem, esse espaço chegou mais tarde, quando o papel de provedor e, portanto, ligação da família com a esfera pública, com as finanças, a política e a organização social, passou a dividir lugar com as ocupações íntimas dele, também, homem. De acordo com o autor, a intimidade está relacionada a uma ética da vida pessoal, que diz respeito ao sexo e ao gênero, mas não somente a esses aspectos (GIDDENS, 1993: 109). Essa ética descrita por Giddens se materializa não apenas no cotidiano do casal, mas também na cumplicidade estabelecida pelo par.

O amor romântico é, essencialmente, parte da esfera privada. Quando as relações sentimentais deixaram de ser assunto concernente à esfera pública na sociedade – quando, em suma, deixaram, nas classes abastadas, de se relacionar a funções públicas como alianças comerciais e políticas e, nas classes menos abastadas, de ser assunto decidido ou influenciado pelas relações de tutela e servilidade – e se tornaram um assunto relativo à esfera privada, passaram a constituir uma das instituições mais íntimas e reservadas dos indivíduos. O romantismo histórico está profundamente ligado, desde seu nascimento até sua natureza, à vida privada, às emoções privadas. Como o amor romântico hollywoodiano constrói essa intimidade?

Não são muitos os filmes que se dedicam a mostrar essa intimidade. Em geral, vemos a alcova dos amantes, que integra a esfera da intimidade, sem dúvida. Mas não vemos mais que isso. Não somos apresentados ao cotidiano do casal, nem à cumplicidade estabelecida por eles. Um dos motivos para esta supressão da intimidade é o tempo. **No amor romântico de Hollywood, a trajetória que leva o casal do conhecimento ao casamento é muito rápida; não há espaço para a construção da intimidade preconizada por Giddens.** Privilegia-se a projetividade em vez do realismo na construção das relações. Como vimos, a magia e a irrealidade dominam no processo de estabelecimento dessas relações.

Vejamos. Edward está perdido numa rua em Beverly Hills. Pára e se informa com as prostitutas que fazem ponto no local. Uma delas, Vivian, se oferece para guiá-lo. Os dois terminam no hotel de Edward, onde ele oferece dinheiro para que ela fique e lhe faça

companhia. Edward é empresário e ficará uma semana na cidade; durante esta semana, quer que Vivian seja sua acompanhante. Para isso, promove uma transformação na mulher, de etiqueta a vestuário. Durante o dia, Edward trabalha. Vivian fica no hotel, faz compras, conversa com a amiga Kit. À noite vão à ópera, jantam juntos. Ao final dessa semana, Vivian e Edward estão irremediavelmente apaixonados, ainda que demorem a assumir essa paixão para si e para o outro. Em *Uma Linda Mulher*, bastam apenas seis dias para que um casal se conheça, se apaixone e decida ficar junto para sempre. Não há espaço, em seis dias, para a intimidade. Não há espaço para a construção da intimidade que leve ao amor, e sim para a projetividade, apenas.

Em *A Noiva Cadáver*, Victor e Victoria ficam noivos no dia em que se conhecem. Até ali, o casamento deveria ser uma aliança entre as duas famílias – uma receberia dinheiro, a outra, o título aristocrático. Contudo, os dois se apaixonam e desejam ardentemente passar o resto da vida juntos, nesse ínfimo espaço de tempo onde a intimidade real inexistente. Um dia também é o que têm Cecília e Gil Sheperd em *A Rosa Púrpura do Cairo*. O ator vai a Nova York tentar conter o personagem de seu filme, Tom Baxter, que saiu das telas, e se apaixona pela garçonete por sua simplicidade. Já Tom se apaixona por Cecília à primeira vista, e a convida para fugir com ele pelo mundo – sem dinheiro, mas cheios de expectativas. Os amores de Cecília surgem da completa falta de intimidade – e, portanto, da projetividade radicalizada. Talvez porque sua intimidade não seja muito apazível. O marido, Monk, a trata como empregada doméstica; não tem emprego; a trai com outras mulheres. Quando Cecília diz que vai embora pela primeira vez, Monk ignora e a manda servir o bolo de carne que sobrou do almoço.

Jesse e Celine têm apenas uma tarde na França, antes do por do Sol, quando o avião dele parte rumo aos EUA. Nessa tarde, eles andam pelas ruas da capital francesa, tomam um café, andam de balsa pelo Sena, vêem a Catedral de Notre Dame, vão à casa de Celine. Antes daquela tarde, os dois haviam vivido uma noite, dez anos antes. Mas as marcas do amor entre eles nunca desapareceram. Quando Celine lembra a Jesse que ele tem de ir (“Baby, you are gonna miss that plane”), ele responde: “Eu sei”. Tanto em *Antes do Amanhecer* quanto em *Antes do Por-do-Sol*, Jesse e Celine passam grande parte da narrativa dialogando (os roteiros de ambos os filmes foram construídos a seis mãos, entre o diretor Richard Linklater e os atores Julie Delpy e Ethan Hawke). Falam sobre as vidas de ambos, sobre expectativas para o futuro, sobre amor, sobre a civilização. O que ocorre entre eles é uma troca de intimidade

maior que em muitos filmes. Ainda assim, uma intimidade, de fato, inexistente, porque baseada em dois dias de encontros e conversas, e não na construção cotidiana.

Charlotte e Bob Harris se encontram no bar do hotel em que ambos estão em Tóquio. Conversam. Discutem a falta de lugar no mundo que ambos enfrentam. Desafiam a solidão e a incomunicabilidade no Japão. Vão a karaokês, dormem lado a lado, mostram um ao outro como o casamento dela e a família dele são importantes. Beijam-se suavemente na despedida de um amor fugidio e romântico e praticamente irrealizado, com frases dita ao ouvido que são construídas apenas no imaginário dos espectadores. Em *Encontros e Desencontros*, os protagonistas também têm poucos dias para se conhecerem e estabelecerem a conexão da vida privada entre eles.

A construção da intimidade se baseia não em projeções, mas no amadurecimento dos protagonistas. Se a maioria dos filmes de amor - especialmente as comédias românticas - apresenta romances alicerçados numa intimidade que diríamos quase forjada, não natural, alguns outros investem no conhecimento e respeito que um indivíduo tem pelo outro. Contudo, o romantismo ainda é presente. **Hollywood consegue unir o realismo de uma relação baseada na intimidade com a projeção no desejo de felicidade absoluta.** É o caso de *Harry e Sally – Feitos Um Para o Outro*, em que dez anos de convivência e amizade levam ao amor. Harry se casa, Sally assiste ao divórcio e à dor dele; Sally quase se casa e Harry está a seu lado para consolá-la. Os dois acompanham o crescimento da vida sentimental um do outro, conhecem o parceiro. Em *Grandes Esperanças* ocorre algo parecido. Finn e Estella cresceram juntos, numa estranha relação de servilidade e amizade. Ele sempre a amou. Ela reprimiu os sentimentos por décadas. Mas os dois sempre conheceram um ao outro profundamente.

*Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças* apresenta, num caso raro, a plausibilidade da intimidade forjada destruir o romance de uma relação. Depois de se conhecerem em Montauk, Joel e Clementine vão morar juntos. Em pouco tempo, descobrem que não conheciam um ao outro. Clementine é espirituosa, livre, impulsiva, infantil, autodestrutiva. Joel é controlado, introspectivo, paranóico, ciumento. Eles não conheciam um ao outro, na verdade, antes de morarem juntos. *Conheciam apenas o encanto que tinham um pelo outro.* A intimidade não apareceu na construção do romance, mas somente após, servindo para miná-lo. Contudo, a narrativa tem outra exploração interessante da intimidade. Quando Clementine abandona Joel e se submete ao Lacuna Inc. para apagar todas as

memórias que tem dele, Patrick, um dos funcionários que realiza o procedimento, se apaixona por ela. E forja nele tudo que Clementine gostava em Joel, ao mesmo tempo em que toma o cuidado de suprimir os defeitos do antigo parceiro. Patrick usa partes favoráveis da intimidade construída por terceiros como arma para a sedução de Clementine. Dessa maneira, a narrativa tenta inverter (tenta, já que o romance entre Patrick e Clementine malogra) a relação com o romantismo, aparecendo antes deste.

*O Espelho Tem Duas Faces* é outro caso de inversão na relação entre romance e intimidade. Rose e Gregory se casam, porque ele enxerga nela a antítese à possibilidade de amor irracional/sexual. A intimidade entre eles é de cumplicidade amigável, companheira. Não há encantamento (da parte dele) que leve ao apaixonamento e, em seguida, à tentativa de construção da intimidade. Mesmo íntimos, Rose e Gregory não compartilham a projetividade do amor romântico. Somente quando Gregory passa a enxergar na esposa a possibilidade de encantamento e intimidade, se entrega. A narrativa marca essa entrega com o beijo dos dois embaixo do prédio, ao som de *Nessum Dorma*, a ária final de *Turandot*, colocada no toca-discos por um vizinho. Esse motivo narrativo remete à fala de Rose sobre sua idéia de encontros românticos. “Quando meu encontro me leva para casa e me dá um beijo de boa noite, se eu não ouvir a filarmônica na minha mente, eu o dispenso”.

### 3.2.7. Um verdadeiro beijo de amor – o poder do beijo

“*O amor é grande e cabe/no breve espaço de beijar*”, Carlos Drummond de Andrade, O Mundo é Grande

Na ausência da sexualidade explícita, o beijo de amor é o que definitivamente sela a relação amorosa. A importância desse beijo é capital para que os amantes descubram o verdadeiro amor. **No amor romântico hollywoodiano, é por meio da mágica do toque dos lábios que o compromisso e a promessa do amor eterno são selados.** É dessa forma que Giselle, de *Encantada*, sonha que seja o que chama de “true love kiss”<sup>35</sup> (um verdadeiro beijo de amor): “a coisa mais poderosa do mundo” – o verdadeiro beijo de amor que vai salvá-la da

<sup>35</sup> “I’ve been dreaming of a true love’s kiss/And a prince, I’m hoping, comes with this/That’s what brings ever-aftering so happy/That’s the reason we need lips so much/For lips are the only things that touch/So to spend a life of endless bliss/Just find who you love through true love’s kiss” (Tenho sonhado com um verdadeiro beijo de amor/E um príncipe, eu espero, que venha com isso/É isso que faz o para sempre tão feliz/Essa é a razão por que precisamos tanto de lábios/Porque lábios são a única coisa que tocam/Então para passar a vida num interminável êxtase/Apenas encontre quem você ama por meio do verdadeiro beijo de amor)



morte no fim do filme. Com esse amor de sonho, ela espera viver “happily ever after” (feliz para sempre) e tem crenças como a de que cantar para seu amor reafirma os sentimentos. Num amor casto como o de Giselle e Edward, o beijo de amor é, conforme diz a letra da canção, “a única forma de toque”. Não se imagina a construção de nenhuma outra intimidade entre o casal, portanto o beijo é o símbolo capital do compromisso estabelecido.

O beijo é tão definitivo na construção de um sentimento que é a única coisa física que partilham Charlotte e Bob e *Encontros e Desencontros*. Depois de passarem vários dias juntos e construírem um sentimento romântico, ainda que não se encaixe completamente no modelo, os dois se despedem com um singelo, único, beijo na boca. Um único beijo, determinante e inesquecível, é o que compartilham também Vada e Thomas em *Meu Primeiro Amor*. É o primeiro beijo dos dois, trocado à beira do lago, no píer, e será o último de Thomas, que morre enquanto procura o anel perdido da amada. Após o beijo, o desconforto adolescente toma conta dos dois e, na falta de algo melhor a dizer, recitam um texto político.

O significado do beijo amoroso é tamanho que Julianne beija Michael na tentativa de fazê-lo se lembrar do beijo entre eles e perceber que a ama. Mas em *O Casamento do Meu Melhor Amigo* o beijo não desperta o antigo amor. Talvez porque Julianne não compreenda **a exigência da reciprocidade do beijo de amor**. Não basta a junção dos lábios. É preciso a participação dos dois amantes para que o beijo signifique algo. George, amigo da protagonista, é quem pergunta a ela: “Quando você beijou Michael, ele lhe beijou de volta?” “O que você quer dizer? Estávamos lábio com lábio”<sup>36</sup>.

O final alternativo de *Orgulho e Preconceito*, exibido apenas nos EUA, como dissemos, nos apresenta este beijo de amor. Elizabeth e Darcy estão na mansão dele, Pemberley, bebendo vinho à luz da lua. Darcy beija a face dela, chamando-a de “mrs. Darcy”. Começa pela testa, beija as bochechas, o nariz, e chega aos lábios. É o único e definitivo beijo entre os dois no filme, não à toa dado num dos poucos momentos em que o casal fica completamente a sós, na intimidade, em todo o longa. É a recompensa ao amor dos dois (e, pode-se dizer, ao espectador).

Maria Rita Kehl diz que “todos os beijos de amor se parecem” no cinema norte-americano (KEHL, 1986: 115). Ainda parecidos, semelhantes (semelhança essa que será discutida adiante), não se pode negar a força desse beijo, que deixa marcas nos amantes. *Casablanca*, uma das histórias mais românticas do cinema, define a importância do beijo na

<sup>36</sup> É justamente a incapacidade de Julianne entender os requisitos do amor romântico que a fazem ficar sozinha no desfecho do filme.

música-tema, *As Time Goes By*. “You must remember this/A kiss is still a kiss/A sigh is still (just) a sigh/The fundamental things apply/As time goes by”. A canção incita o amante à recordação. “Você tem de se lembrar/Um beijo ainda é um beijo”. Os lábios colados deixam marcas nos amantes que se perpetuam no tempo e ficam na memória (e, de fato, ficaram na memória de Rick e Ilsa). Mesmo não sendo um filme amoroso romântico, *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* tem uma cena de beijo romântica. É anoitecer, Alvy e Annie têm a ponte do Brooklin como vista. Acabaram de dizer que se amam. Os dois se beijam, tendo ao fundo a ponte iluminada e as águas da baía. Mesmo calcado num tipo amoroso realista, o filme apresenta um beijo clássico do cinema romântico – um beijo que se parece com outros beijos.

### 3.2.8. Amar e cuidar de si – a ascese

Segundo Jurandir Freire Costa, a prática do romantismo amoroso histórico requeria a idéia da ascese. “Pensar, agir e sentir, de modo romântico, era o mesmo que saber disciplinar as emoções para alcançar as metas afetivas a médio e longo prazo” (COSTA, 1999b: 129-145). O ideal ascético incluía amadurecimento sentimental, “que implicava frustrações afetivas e renúncia a ganhos de prazer imediatos, com vistas à realização de ideais futuros” (Idem). O autor argumenta que a intolerância à frustração e o incentivo às sensações físicas contemporâneos são antitéticos ao credo romântico tradicional.

No amor romântico hollywoodiano, o sentido original do termo, grego, de “cuidado de si”, ou o sentido filosófico moderno da convicção da possibilidade de o indivíduo exercer a vontade e o julgamento em direção à vida que pensa ser mais justa (Ibidem) estão presentes. Ainda assim, **o sentido de ascese – a preservação e o autocontrole dos prazeres em nome de um amor maior – foi ressignificado no cinema de Hollywood para adequar, de alguma maneira, a liberdade e o desejo de felicidade amorosa rápida encontrados nas práticas sociais contemporâneas.** Nos exemplos de ascese do amor romântico hollywoodiano, é o homem quem espera pela dama, à moda de um cavaleiro cortês que anseia pela decisão da dama – e *essa espera masculina pela mulher é uma herança do amor cortês*. Portanto, ainda que Jesse e Celine (especialmente ele) tenham ansiado por dez anos reencontrar-se para completar a experiência amorosa de um dia em *Antes do Por-do-Sol/Antes do Amanhecer*, nenhum dos dois experienciou esse amadurecimento emocional. Não houve

renúncia à experiência amorosa em prol de um ideal futuro. Ironicamente, Jesse, que escreveu um livro sobre a noite que passaram juntos numa tentativa de se reconectar à amada, se casou e teve filhos. Celine, por outro lado, evitou conexões duradouras e manteve acesa a chama romântica expressa especialmente por meio de suas canções, uma das quais canta para Jesse em seu apartamento:

Let me sing you a waltz/out of nowhere, out of my thoughts/Let me sing you a waltz/About this one-night stand/You were, for me, that night/Everything I always dreamt of in life/But now you're gone/You are far gone/All the way to your island of rain/It was, for you, just one- night thing/But you were much more to me/Just so you know/I don't care what they say/I know what you meant/for me that day/I just want another try/I just want another night/Even if it doesn't seem quite right/You meant for me, much more/Than anyone I've met before/One single night with you/Is worth a thousand with anybody/I have no bitterness, my sweet/I'll never forget this one-night thing/Even tomorrow, in other arms/My heart will stay yours until I die/Let me sing you a waltz/Out of nowhere, out of my blues/Let me sing you a waltz/About this lovely one-night stand.<sup>37</sup>

Celine revela, na canção, que Jesse foi, em uma noite, tudo que sonhou na vida e que o significado dele foi maior que o de qualquer outro homem. Ainda assim, ela abre a porta à possibilidade de ter outros amores – menores, todavia, que o grande amor. Segundo a canção, ela pode até se envolver – sentir o gozo das sensações físicas – mas o coração será de Jesse até a morte. É uma ascese espiritual, mas não carnal.

Lizzie e Darcy, em *Orgulho e Preconceito*, são o exemplo da ascese romântica tradicional. Lizzie não deseja casar-se porque não espera encontrar um homem à sua altura. Especialmente, no que diz respeito ao humor. E no que diz respeito a um grande, enorme amor. No início do filme, diz à irmã Jane. “Só um profundo amor me persuadirá a casar-me. É

---

<sup>37</sup> “Deixe-me cantar-lhe uma valsa/De lugar nenhum, dos meus pensamentos/Deixe-me cantar-lhe uma valsa/Sobre essa única noite/Você foi, para mim, aquela noite/Tudo que sempre sonhei na vida/Mas agora você se foi/Foi para tão longe/No caminho para sua ilha chuvosa/Foi, para você, só uma noite/Mas você foi muito mais para mim/Só pra lhe dizer/Não ligo para o que dizem/Sei o que você significou/para mim aquele dia/Só quero mais uma chance/Só quero mais uma noite/Mesmo que não pareça certo/Você significou tão mais para mim/Que qualquer um que conheci antes/Uma única noite com você/Valeu mil com outra pessoa/Não tenho amargura, meu querido/Nunca esquecerei essa única noite/Mesmo amanhã, em outros braços/Meu coração será seu até eu morrer/Deixe-me cantar-lhe uma valsa/De nenhum lugar, da minha tristeza/Deixe-me cantar-lhe uma valsa/Sobre uma adorável única noite.”

por isso que vou virar tia velha”. No terço final do filme, Jane, ainda inocente dos desdobramentos das relações entre Lizzie e Darcy, diz à irmã, depois de saber que irá se casar com seu Mr. Bingley. “Se eu pudesse te ver feliz assim. Se houvesse um homem assim para você”. Igualmente, Mr. Bennet, pai de Lizzie, acredita que a filha mereça o melhor do amor – e, para, isso, preserve seu coração. Diante do pedido de casamento de Darcy, diz não acreditar que alguém possa merecer a filha.

Do mesmo modo, Darcy é introspectivo, taciturno. Evita flertar como o fazem os homens solteiros aristocráticos de sua época. Possui uma rígida ética amorosa e só se declara a Lizzie. Do mesmo modo, heroínas e heróis de filmes ambientados no passado seguem esta ética e se aproximam da ascese. Em *Emma* (Idem, Douglas McGrath, 1996), a personagem central pratica a moderação diante de uma decepção amorosa (menor, provar-se-á depois). “Eu posso ter perdido meu coração, mas não meu autocontrole”. Emma pode até se enganar com flertes enganosos, mas não desperdiça seu coração. Mr. Knightley, grande amigo e apaixonado por ela, espera pacientemente que a amiga se torne amante. Quando tem a chance, finalmente, de pedi-la em casamento, diz que faria qualquer coisa para tê-la. “Eu vim pela chuva! Eu cavalgaria por algo pior se eu pudesse ao menos ouvir sua voz me dizer que, talvez, eu possa ter alguma chance de ganhar você”. Assim como Knightley espera Emma, Darcy espera Lizzie, Romeu espera Julieta...

Finn, o protagonista de *Grandes Esperanças*, também espera a recompensa de sua ascese por Estella. Em suas memórias (que ele reconhece falhas) não há espaço para outros esboços de mulher que não a amada. Não há presença de mulher alguma em sua vida e em seus pensamentos além dela. Enquanto pratica o cultivo do ideal ascético e amadurece sentimentalmente, mesmo diante da perspectiva triste de nunca mais ver Estella, Finn se dedica à sua arte, a paixão pela qual pode descarregar sua tristeza e ascender.

Do mesmo modo, James espera até que Helen se decida por ele ou por Gerry em *De Caso Com o Acaso*. Ele aguarda pacientemente pela decisão da amada, e a anima mesmo quando Helen escorrega nos piores momentos da depressão desde que descobriu a traição de Gerry. “O que você vai fazer daqui a dois sábados?”, ele questiona. “Provavelmente, me matar.” “Excelente. Que horas isso termina? Você gosta de barcos?”. James é paciente como o diz o ensinamento bíblico a respeito do verdadeiro amor.

*O amor é paciente, o amor é bondoso. Não inveja, não se vangloria, não se orgulha. /Não maltrata, não procura seus interesses, não se ira facilmente, não guarda rancor./O amor não se alegra com a injustiça, mas se alegra com a verdade./Tudo protege, tudo crê, tudo espera, tudo suporta. (I Coríntios 13: 4-8 – grifo nosso)*

### 3.2.9. Amor de salvação? – o resgate pelo amor

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.

Victoria, em *A Noiva Cadáver*, é filha de uma família aristocrática que perdeu tudo. O que lhes resta é o título. Vivendo nessa aura de aparência, a mãe de Victoria a proíbe de qualquer coisa que possa ser considerado “menor” para uma moça de classe – o que inclui tocar piano, olhar à janela e, de fato, fazer qualquer coisa. Quando encontra Victor, um rapaz tímido mas cheio de vida, Victoria descobre a liberdade e é salva da existência que levava.

É o amor também que salva Hal de sua extrema superficialidade em *O Amor É Cego*. Condenado a enxergar apenas a beleza interior, ele se apaixona pela obesa Rosemary. Quando o encanto é desfeito, ele decide ficar com a noiva, porque a ama e o amor é superior à frivolidade. “Viu! É isso que eu tenho com Rosemary! Eu fui nocauteado, não ligo para o que os outros vêem” é a frase que comprova que Hal foi salvo de seus antigos padrões. Outra Rose é a mulher que salva Gregory de seu trauma com as relações baseadas em sexo; em *O Espelho*

*Tem Duas Faces*, ela tem de mostrar a Gregory que merece não apenas seu amor platônico e espiritual, mas também seu amor carnal. Quando ela muda seu visual numa tentativa de sedução, em princípio Gregory recua. Mas no desfecho do filme, ele compreende que seu amor por ela não era completo e se rende. “Eu não ligo se você é linda, eu te amo do mesmo jeito!”, Gregory diz. E é salvo de suas reservas e preconceitos com relação ao amor romântico.

Na comédia romântica *Mensagem para Você* (*You've Got Mail*, Nora Ephron, 1998), o personagem de Joe Fox é um homem de negócios duro, que mantém uma relação morna com uma *socialite*. “Pobre triste milionário”, é como ele é chamado. A investida da rede de livrarias dele em Nova York ameaça uma singela livraria na esquina, comandada por Kathleen Kelly. Os dois personagens se odeiam, até que começam a se corresponder pela internet sem saberem quem são. Ele logo descobre, e entende que deve se tornar um homem melhor para que ela goste dele sabendo quem ele é. Se torna amigo dela, participa de sua vida, dá até conselhos amorosos. Kathleen o salva da imagem de implacável com uma outra visão de mundo. Antes de descobrir que sua correspondente secreta era Kathleen, Joe diz que sua namorada de internet é tão adorável que ele seria capaz de mudar todo seu mundo por ela.

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.

### 3.2.10. O casamento dos meus sonhos – a importância da cerimônia

Novas famílias e novos modelos amorosos eclodiram no século XX. As revoluções na instituição familiar implicam uma mudança na instituição do casamento, em duas instâncias. Tanto na relação marital em si – o casamento propriamente dito – quanto na cerimônia do casamento. Na sociedade, já são visíveis núcleos familiares sem um dos cônjuges, núcleos homossexuais, núcleos formados sem a cerimônia do casamento, núcleos formados por integrantes de famílias diversas, como filhos de vários casamentos. De outro lado, em uma iniciativa oposta, nos últimos anos a mídia tem sido tomada de assalto, talvez como nunca<sup>38</sup>, pela exaltação à cerimônia de casamento e à vida matrimonial. Essa exaltação é personificada no culto às vidas privadas das estrelas de Hollywood e da mídia nacional. Assim, se a realidade apresenta modelos alternativos de relações familiares, o mundo de fantasia das estrelas de cinema e tevê confronta esta realidade com um modelo de sonhos, nos quais vestidos de noiva custam US\$ 25 mil, as fotos do casamento são vendidas com exclusividade a revistas de celebridades, a lua-de-mel é fotografada quadro a quadro, os filhos recém-nascidos são manchetes de publicações como *Hello*, *Us Weekly*, *People*, *Star...* O casamento está ligado à questão da intimidade: é na relação a dois, tenha sido ela formalizada

---

<sup>38</sup> Uma pesquisa detalhada a respeito seria necessária para confirmar o ineditismo desta abordagem.

numa cerimônia ou não, que o casal experimenta os momentos de construção da intimidade e a colocam à prova.

**O amor romântico Hollywoodiano reflete duas tendências: de um lado, as novas realidades familiares; de outro, o mundo fantástico do casamento romântico, ao colocar-se numa balança entre a realidade e a fantasia que, como já vimos, tende para o lado do maravilhoso.** *Encantada* é um exemplo típico dessa concepção fantástica e romantizada tanto da relação marital quanto da cerimônia de casamento. A protagonista Giselle é apresentada numa cerimônia de casamento e numa relação marital. Curiosamente, a primeira não é o prelúdio da segunda – os homens com quem vive cada um desses momentos são distintos. Já Edward, o príncipe com quem ela quase se casa, é retratado em duas cerimônias de casamento, com duas mulheres diferentes.

Giselle, a princesa, está prestes a se casar com Edward, príncipe que conhecera no dia anterior em Andalezia. Trajada num vestido de noiva de sonhos, prepara-se para ser a rainha do lugar quando é empurrada rumo ao mundo real. No mundo real, a conclusão da narrativa da personagem apresenta Giselle, o advogado Robert e a filha dele felizes num radiante dia de sol em Nova York, na varanda da cobertura dele, de frente para o Central Park. Numa imagem iluminada, os três aparecem abraçados, dançando, num retrato da vida perfeita. O epílogo ainda apresenta Giselle perfeitamente integrada ao mundo real; quando chegou a NY, a princesa fazia seus vestidos das cortinas e edredons de Robert (o que muito o irritava); depois, como mulher independente, abre sua própria grife de sucesso. Antes mesmo do casamento, Giselle atua na casa de Robert como dona-de-casa (ou empregada, numa interpretação). Ela encontra uma casa em desalinho, à espera de uma esposa; sujeira, bagunça, pouca luz, tons marrons. Com a ajuda de animais silvestres, passarinhos e criaturas mágicas, traz luz, ordem e beleza ao lugar. Giselle e Robert chegam a discutir, durante a narrativa, acerca de questões rotineiras, mas muito brandamente. Enquanto isso, Edward, o príncipe que quase foi marido de Giselle no mundo animado, toma para si a noiva enfeitada do rival, Robert, e a leva para uma cerimônia (a mesma?) no Reino de Andalezia. Giselle, a protagonista, não se casa oficialmente no filme (não que a narrativa nos mostre), mas vivencia a realidade fantasiosa do casamento felicíssimo hollywoodiano. Já Edward se casa, mas não vemos os desdobramentos dessa cerimônia.

*Quatro Casamentos e Um Funeral*, como entrega o título, apresenta quatro cerimônias de casamento. Em cada uma delas, Charles é padrinho ou convidado, e discute



com seus amigos a instituição do casamento, ora positivamente ora com extremo sarcasmo/amargura. Em uma conversa com Gareth, este diz:

Tenho uma nova teoria sobre casamento. Duas pessoas se amam, vivem juntas e, subitamente, um dia, ficam sem assunto. (...) Elas não conseguem pensar numa única coisa a dizer uma a outra. É isso: pânico! E de repente ocorre ao camarada que existe uma saída ao impasse. (...) Ele a pede em casamento. (...) De repente eles têm algo sobre o quê conversar para o resto da vida.

Charles retruca: “Basicamente, você está dizendo que o casamento é só um jeito de sair de uma pausa embaraçosa na conversação.” “O definitivo quebra-gelo”. Ao mesmo tempo em que Charles compartilha do ceticismo em relação ao casamento, questiona aos amigos por que ele próprio não se casou ainda, como numa conversa com Matthew no início do filme. “Por que eu vou sempre a casamentos, mas nunca me caso?” “Provavelmente porque você é um pouco cafona. Mas pode ser também porque você não conheceu a garota certa.” “Ah, mas veja, é isso? Talvez eu tenha conhecido as garotas certas. Talvez eu tenha conhecido as garotas certas o tempo todo. Talvez seja eu”. A pressão por se “juntar ao clube”, por compartilhar da experiência social que é o casamento faz com que Charles decida se casar com Henrietta, uma antiga paixão que ainda não se recuperou do trauma deixado por Charles. Ele pede a ex-namorada em casamento depois de ver sua paixão, Carrie, se casar com outro, e seguindo a filosofia amorosa de seu amigo Tom.

Ao contrário de você, Charlie, eu nunca esperei ‘o trovão’. Eu apenas sempre esperei que, que eu conheceria uma boa, gentil garota, esperando que minha aparência não a fizesse mal fisicamente, e então fazer o pedido e, hum, me acomodar e ser feliz. Funcionou para os meus pais. Bem, tirando o divórcio e tudo o mais.

Disposto a encarar o casamento como uma oportunidade de se acomodar e encontrar a felicidade, Charles segue até o altar com Henrietta. Mas ao ver Carrie não consegue se desvencilhar da idéia de que *o casamento só faz sentido quando há muito amor – a noção profundamente romantizada do casamento*. Abandona a noiva na igreja – leva um soco por

isso – por amar Carrie, que o procura. Na chuva, abraçados, Charlie a pede em algo que é um casamento, mas não da maneira tradicional.

Me deixe perguntar uma coisa. Você acha – depois que nos secarmos, e passarmos muito mais tempo juntos – você concorda em não se casar comigo? E você acha que não ser casada comigo pode ser algo que você considere fazer para o resto da sua vida?

Carrie aceita, é claro, e discutimos mais tarde como a construção amorosa do casal protagonista do filme é uma abertura a um novo tipo de relação. Se *Quatro Casamentos* tenta a novidade (ainda que romantizada), *Orgulho e Preconceito* reafirma a cada momento a imperiosidade do casamento. A Sra. Bennet, mãe de cinco filhas, quer casar alguma das meninas para livrar a família da falência (num modelo de casamento não-romântico, de alianças funcionais). As duas mais velhas, Elizabeth e Jane, sonham com o amor romântico, e eventualmente realizam o desejo próprio de se casarem com o homem dos sonhos e o desejo da mãe, já que esses homens são também ricos.

A visão de Gareth do casamento como uma saída desesperada para o fim do romance é expressa por Alvy em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*. Ele e Annie romperam há tempos. Ela mora em Los Angeles, feliz. Ele ainda está deprimido. Vai ao encontro dela e, no meio de uma discussão sobre como ele ainda a ama, ele a pede em casamento. Ironicamente, enquanto foram morar juntos Alvy insistiu para Annie manter seu próprio apartamento, assim não teriam de encarar o relacionamento como um casamento.

Emily, a personagem deixada à morte pelo noivo no dia do casamento, vestida de noiva, é tão obcecada com a cerimônia que seqüestra um incauto que passa pelo bosque, à noite, para ser seu noivo no mundo dos mortos, em *A Noiva Cadáver*. Seu projeto de vida está relacionado ao fato de que ela era noiva. “Eu era uma noiva. Meus sonhos foram tirados de mim. Mas agora – agora eu os roubei de outra pessoa. Eu te amo, Victor, mas você não é meu”. Mesmo sabendo que Victor está comprometido com outra mulher, Emily está tão determinada a ter, mesmo em morte, o casamento que lhe foi negado em vida, que coloca os escrúpulos de lado e somente no desfecho do filme admite que Victor não a ama. **A visão de inevitabilidade do casamento na vida adulta é percebida logo nos processos iniciais da socialização e do romance**, conforme o diálogo de Thomas e Vada em *Meu Primeiro Amor*

confirma: “Por que você acha que as pessoas querem se casar?”, pergunta ela. “Quando você fica velho, você simplesmente tem que”, responde o menino.

*O Casamento do Meu Melhor Amigo* também apresenta o casamento em seu título e narrativa que gira em torno da obsessão pela hora do sim. Toda a fita ocorre antes da cerimônia de casamento, que a todo o tempo está prestes a não ocorrer graças às investidas da protagonista-antagonista Julianne Potter, que chegou aos trinta anos solteira e quer cumprir o trato feito com o namorado da faculdade, de se casarem nessa data caso estivessem sozinhos. Diante de um empecilho (Michael está noivo), a jornalista implora ao amigo o amor dele, atrelando este amor ao casamento. “Me escolha. Case-se comigo. Me faça feliz”. Quando o casamento entre Michael e Kimberly (e não Julianne) finalmente ocorre, a jornalista se dá conta de que perdeu aquele que imaginava ser o homem de sua vida. Mas a emoção do casamento e a felicidade diante da “justiça” do mundo a fazem aceitar a derrota bem.

Eu tive um sonho muito estranho. Sonhei que algum psicopata estava tentando impedir vocês de se casarem. Felizmente, eu acordei e eu vejo que o mundo é exatamente como deveria ser. O meu melhor amigo ganhou a melhor mulher. Eu não comprei presente. Mas isso é em empréstimo até que vocês achem sua própria canção.

Além das cerimônias de casamento, algumas relações maritais são mostradas nos filmes de amor romântico. Em *A Rosa Púrpura do Cairo*, a relação do casamento é mostrada como realidade desprezível em oposição a dois mundos de fantasia – o do ator de cinema e o do personagem de cinema. Entre Monk e Cecilia não há gestos de carinho, nem instantes de pequenas felicidades. Ao contrário de *Encantada*, em *A Rosa Púrpura* o casamento é espaço apenas das coisas ruins, como chegar em casa e flagrar o marido no quarto com outra mulher, e ainda vê-lo reagir normalmente a isso. *Brilho Eterno* também apresenta a relação de casamento de maneira negativa, já que Joel e Clementine só discutem no espaço da casa, até o ponto em que o amor é suplantado (contudo, no filme, como vimos, o desejo do amor consegue ser maior que a experiência da realidade). *De Caso Com o Acaso* também apresenta o casamento de maneira negativa. Enquanto Helen trabalha dois turnos por dia, o namorado com quem mora, Gerry, a trai com outra no apartamento sustentado por ela.

Em *Orgulho e Preconceito*, o amor romântico é um luxo ao qual à família Bennet, à beira da deserção a que seis mulheres – mãe e cinco filhas –, estão sujeitas quando o pai

morrer. A Sra. Bennet deseja arranjar bons casamentos funcionais para todas as filhas. As duas mais velhas, Lizzie e Jane, acabam conseguindo romper a tradição social e se casam por amor. A situação de ambas é louvada pela família, já que além de amores verdadeiros, os dois maridos são riquíssimos. Mas somente a Lizzie, a segunda filha, é tácito o direito de se casar por amor. Esse direito é garantido pelo Sr. Bennet, quando Collins, o primo que herdará o espólio, propõe casamento a ela. Mesmo sabendo das poucas escolhas que tem, o pai apóia a menina. Às outras, o amor é dado como bônus no casamento. Jane, a primeira filha, deve se casar logo. Bingley, rico herdeiro londrino, é a presa escolhida. É um acaso fortuito, na visão social, que os dois tenham se apaixonado de verdade.

### 3.3. TUDO VIRA 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.

### 3.4. AMAR DEMAIS – O AMOR-PAIXÃO CINEMATOGRAFICO

Scarlett é uma jovem mimada, apaixonada por Ashley. Ele, contudo, está noivo de Melanie. Scarlett e Ashley vivem uma tensão amorosa ao longo de toda a narrativa, mas o destino da paixão obstinada dela por ele viver separados. Depois de casado com Melanie, Ashley beija Scarlett, mas é uma demonstração de paixão reprimida pela instituição do casamento e pelas responsabilidades que Ashley tem com a esposa. A trama de Scarlett e Ashley é secundária na narrativa de *...E o Vento Levou*, mas é, ao mesmo tempo, o fio condutor da narrativa. Até dois terços do filme, as ações de Scarlett são motivadas pela paixão que tem pelo marido da outra. Tudo que ela faz objetiva ficar perto dele, tentar conquistar seu amor. Mas, como nos casos de amor-paixão, o destino dos dois é ficar separados.

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*, 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: 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: 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.)

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.).

Em *O Paciente Inglês*, o conde Lazlo se apaixona pela bela Katharine, casada com Geoffrey. Os dois iniciam uma tórrida relação de amor, que termina tragicamente: ao fugirem, Katherine morre. O trinômio amor-adultério-morte está presente na fala de Katherine quando é deixada na caverna por Lazlo, que busca ajuda médica para ela. A mulher escreve em seu diário. “Nenhuma fronteira definida em mapas com os nomes de homens poderosos. Eu sei que você virá me carregar para o Palácio dos Ventos. É isso que desejo: entrar nesse lugar com você. Com amigos, numa terra sem mapas.” Katherine deseja um amor livre de todas as convenções, mas sabe que sua morte é iminente – a entrada no Palácio dos Ventos. *Despida da possibilidade de realização desse amor, Katherine se refugia na ilusão de uma outra realidade onde a concretização dessa paixão é possível.*

O advogado Dan, de *Atração Fatal*, se aproveita da viagem da mulher e da filha para se envolver com a bela editora Alex. A paixão dela por ele toma rumos igualmente trágicos. Enlouquecida, Alex tenta matar a rival, mas termina assassinada. Novamente, encontramos o triângulo essencial do amor-paixão. Alex também se refugia em outra realidade diante da impossibilidade de ficar ao lado de Dan. Primeiro, fantasia uma vida inexistente ao lado dele. Depois, tomada pela mágoa da rejeição, parte para destruir a família de Dan e, assim, ter o caminho livre.

A mais vista história de amor do cinema norte-americano, *Titanic*, também é uma grande narrativa de amor-paixão. Jack é um imigrante que embarca no maior navio do mundo após ganhar as passagens num jogo de pôquer. Rose é uma aristocrata falida comprometida

com Cal Nathan a fim de manter o status da família após a morte do pai. Deprimida com as amarras sociais que a cercam, Rose tenta o suicídio no navio. É quando Jack a salva e os dois se conhecem. Rapidamente a aproximação se transforma em paixão, reprimida pela mãe de Rose, Ruth, e por Cal. Quando o navio naufraga, Jack morre num ato heróico para salvar a amada. Anos depois, Rose ainda não esqueceu o grande amor e, ao chegar a Nova York depois do acidente, se apresenta sob um nome falso, Rose Dawson – o sobrenome de Jack – num gesto que busca elevar a paixão ao patamar das instituições que oficializam o casamento.

A prostituta Satine, assim como Rose, não é dona de seu destino, em *Moulin Rouge!*. Em troca de estrear um musical, ela tem de se entregar ao Duke, um poderoso e rico homem que banca o cabaré, os luxos da cortesã e o espetáculo. No processo de elaboração do musical, contudo, Satine se apaixona por Christian, um pobre artista tentando a sorte em Paris como escritor. Os dois vivem uma relação intensa, às escondidas do Duke, mas são descobertos. Enquanto a peça, *Spectacular, Spectacular*, é montada, Duke, Christian e Zidler, o gerente do cabaré, têm uma conversa a respeito do final da narrativa:

– Por que a cortesã deveria escolher o tocador de cítara paupérrimo sobre o marajá, que está oferecendo a ela uma vida em segurança? Isso é o verdadeiro amor. Assim que o músico satisfizer sua luxúria, vai deixá-la sem nada. Eu sugiro que a cortesã escolha o marajá. (Duke)

– Mas, mas, esse desfecho não engloba os ideais boêmios de verdade, beleza, liberdade, e... (Zidler)

– Eu não ligo para esse dogma ridículo! Por que a cortesã não escolheria o marajá? (Duke)

- Porque ela não ama você!... Ele... E-ele, ela não o ama... ela não ama o marajá. (Christian)

Satine deseja desesperadamente ser dona de sua vida, e num arroubo mimado se coloca em posição contrária à do Duke. Enquanto ele entende que o verdadeiro amor tem a ver com segurança, Satine acredita no amor que desafia regras. Ao discutir com Zidler, seu patrão, deixa isso claro.

Não preciso mais de você! Toda minha vida você me fez acreditar que eu só valia pelo que alguém podia pagar por mim! Mas Christian me ama! Ele me



ama, Harold. Ele me ama e isso vale tudo! Vamos fugir para longe de você, do Duke, para longe do Moulin Rouge! Adeus, Harold.

Em *Closer*, Anna é uma fotógrafa americana de sucesso que vive em Londres. Ao fotografar Dan para a capa do primeiro livro dele, os dois se beijam. Dan namora Alice, mas passa um ano perseguindo Anna. Ela conhece Larry (inadvertidamente, por meio de Dan) e se casa com ele. Agora, casada, inicia uma relação com Dan, descoberta por Alice e Larry. Anna planeja se divorciar de Larry, mas acaba voltando para ele. Dan, o eterno apaixonado, termina o filme sozinho, sem Alice e sem Anna. *Os amantes não podem desfrutar do amor paixão na esfera da licitude*. Anna comprova isso: quando fica com Dan numa relação estável e reconhecida, termina voltando para o ex-marido.

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.*

É por isso que Francesca não deseja fugir com Robert, fotógrafo por quem se apaixona em *As Pontes de Madison*. Nos dias em que passam juntos, Francesca consegue escapar de sua vida de dona-de-casa insatisfeita com a rotina, com as escolhas tomadas, com a falta de afeto familiar. Mas quando Robert lhe oferece para ter com ele a mesma vida que tem com a família, Francesca recusa. Prefere viver entre dois mundos: de um lado, a realidade dos compromissos e promessas feitas à família; de outro, as lembranças e a fantasia atemporais que guardou do amante. Ela deseja amar Robert, para sempre, do jeito que ama naqueles instantes fugazes. Se partirem, ela diz, perderão aquilo que têm, o amor daquele instante no tempo – a fantasia se perderá na realidade insípida.

Rougemont discute as implicações que as objeções às regras sociais vigentes do amor-paixão trazem. Segundo ele, o tipo amoroso “mistifica” o indivíduo, que prefere olhar

esses amores sob o ponto de vista da felicidade fugaz de uma noite entre Jack e Rose; de quatro noites entre Robert e Francesca; de poucos dias entre Satine e Christian; de um ano entre Anna e Dan, e não sobre o sofrimento eterno que consome Lazlo depois da morte de Katherine; do abandono solitário de Dan depois que Anna o deixa; da vida inteira que Rose tem com a lembrança de Jack; da memória escrita em caderno que Francesca tem dos dias de liberdade. Em suma, 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, 24-25). O personagem do amor-paixão hollywoodiano parece justamente se esquecer dessa contradição, mas o desfecho destinado aos amantes os lembra continuamente disso. Um diálogo de *O Paciente Inglês* denota essa consciência da impossibilidade da felicidade. Katherine questiona Lazlo se eles ficarão bem. “Sim, sim, com certeza”, responde Lazlo. E a resposta de Katherine revela que ela está a par dessa impossibilidade de felicidade. “‘Sim’ é um conforto. ‘Com certeza’ não é”.

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.). 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: 9).

#### 3.4.1. Amor com sexo – sexualidade explícita

Enquanto não se deparam com a realidade e as conseqüências de suas transgressões, os casais apaixonados vivem o excesso do amor. **Se o amor romântico hollywoodiano é um**

**amor de gestos românticos, flores, jantares, declarações e explosões de felicidade, o amor-paixão de Hollywood é um amor em demasia. Essa demasia se reflete, sobretudo, na explicitude do sexo.** A origem do amor-paixão, em discurso e em prática, eram os casais que escapavam aos casamentos funcionais para realizarem-se sexual e passionalmente. O amor-paixão representado no cinema herda e mantém essa característica, utilizando-se do trunfo das imagens para criar impactantes seqüências de sexo. Nesse tipo amoroso há a permissão às cenas de sexo sem recato. Muitas vezes, porém, realizadas sob a aura do romantismo, como em *Cidade dos Anjos*.<sup>39</sup> O sexo é permitido livremente no amor-paixão do cinema, e filmado mais explicitamente que no amor romântico hollywoodiano porque esse tipo amoroso vem imbuído da chancela das instituições e valores sociais e, portanto, carrega consigo a responsabilidade do futuro, que envolve a família e o comportamento social. O amor-paixão, ao contrário, condenado à infelicidade, não tem encargos. **É um amor irresponsável e, portanto, pode se dar ao luxo do descomedimento.** Além disso, o amor romântico, destinado ao casamento e à formação da família, é público. O amor-paixão é privado, na medida em que é irremediavelmente desconectado das instituições. Sendo privado, ele pode exercer a sexualidade com maior liberdade e desprendimento.

Quando Jack e Rose fazem sexo em *Titanic*, dentro de um carro no compartimento de cargas do navio, vemos a mão de Rose no vidro, que está embaçado devido ao ofegar dos amantes. Em seguida, a mão de Jack aparece apertando a dela, no momento do gozo. Em *Atração Fatal*, a cena entre Dan e Alex, no apartamento dela, beira a cruzeza. Ele a coloca sobre a bancada da cozinha, ela abre seu zíper, ele arranca sua roupa e beija os seios dela. Ela abre a torneira e molha o rosto dos dois, suados. Em *O Paciente Inglês*, Katherine e Lazlo tomam banho juntos, na banheira, enquanto Lazlo passeia pelo corpo dela e fala sobre a anatomia da amada e pára na curvatura do pescoço dela. “Eu amo esse lugar... Ele é meu. Vou pedir ao rei que o chame de Bósforo de Almásy”.

Maggie e Seth, como já mostramos, são filmados na cena de sexo em *Cidade dos Anjos* nus, sem coberturas. Ela aparece se movimentando por cima dele, assim como a câmera filma o gozo dos dois. Posteriormente, Seth toma banho em uma cena de nudez frontal (em um rápido frame). Em *Moulin Rouge!*, Christian, nu, abraça Satine, envolta em lençóis, no apartamento em que vive. Acabaram de fazer sexo. Antes disso, ela é mostrada de roupão na casa dele, como se relações sexuais entre ambos fossem comuns.

---

<sup>39</sup> A construção romântica das cenas de amor e sexo entre protagonistas será explorada mais adiante.

A despeito de compartilharem a alcova, os amantes apaixonados do cinema hollywoodiano também não constroem uma relação de intimidade no sentido de compartilhamento e cumplicidade na vida cotidiana. O apaixonamento fulminante toma conta do casal, que se envolve numa relação de sensualidade e sexo, de concretização dos desejos. E, mais uma vez: como é uma relação estritamente privada, irresponsável socialmente, não há necessidade de esses amantes desenvolverem cumplicidade, de participarem do cotidiano. Até porque os filmes não se ocupam de mostrar essa faceta. O único afastamento do modelo é *Cidade dos Anjos*, em que Maggie prepara uma refeição para Seth na cabana. Ela põe a mesa, arruma a decoração, faz salada. Mas Seth não está ao lado dela participando desses momentos. Lazlo e Katherine compartilham segredos e desejos íntimos, quando Lazlo pergunta à amada sobre as coisas de que ela mais gosta e ela questiona o mesmo, mas não desenvolvem uma relação que permita compartilhar a vida a dois, em *O Paciente Inglês*.

#### 3.4.2. Enfrentando as conseqüências – a punição

A conexão entre o amor-paixão e a afronta às regras sociais, notadamente por meio do adultério, significa um desfecho narrativo obrigatório de final infeliz. Completamente antagônico ao amor romântico nesse sentido, no amor-paixão a explosão de felicidade ocorre no interlúdio apaixonado dos amantes. Nos encontros escondidos, nos olhares discretos e desafiadores, nos beijos. **O desfecho desses filmes é de infelicidade. Os amantes, nesses filmes, lutam para ficar juntos (pelo menos um dos amantes, como Alex de *Atração Fatal*), mas se entregam nas mãos do destino, que lhes reserva a agonia que segue o êxtase.** Rougemont afirma que paixão quer dizer “preponderância do destino sobre a pessoa livre e responsável” (ROUGEMONT, 2003: 68). A punição dos amantes é um retorno, como já dissemos, à tradição clássica da morte trágica do herói para restaurar a ordem social vigente. Ora, a ordem social foi justamente o que os amantes desobedeceram. Assim, a morte de um deles ou a separação do casal equivale, de certa maneira, ao sacrifício da tragédia clássica do indivíduo em prol da coletividade.

Em *O Paciente Inglês*, Katherine descreve bem a contradição entre êxtase e agonia que marca o amor paixão, numa conversa com Lazlo. Ele lhe pergunta quando ela foi mais feliz. “Agora”. Em seguida, pergunta quando ela foi menos feliz. “Agora”. Harry é editor de

um jornal que vive um casamento morno e se envolve com a secretária, Mia. Os dois têm um caso tórrido descoberto na noite de Natal. Karen, a esposa, vê um colar de diamantes comprado pelo marido e acha que é seu presente de Natal. Só que o pacote dela é outro – um CD de Joni Mitchell. E o casamento termina. Harry encerra o caso com a secretária, que passa o Natal sozinha, em seu apartamento, à espera do amante. Ele fica sem a mulher e com uma relação fria com os filhos. Sua punição é a solidão. Não é a morte irrealista dos amantes, mas a miserabilidade.

Essa transgressão às instituições, entretanto, não fica impune aos amantes. **Não há liberdade para a transgressão na medida em que existe uma punição aos indivíduos apaixonados.** Os amantes ficam condenados a viverem separados, é fato (e a se unirem na relação perfeita somente na morte de ambos, como Tristão e Isolda, Romeu e Julieta), mas essa separação não é a maior punição. Via de regra, o adultério, a transgressão, são punidos com a morte.

Em alguns casos, a morte é consequência direta do envolvimento dos amantes. Katherine só morre porque sofre um acidente ao lado de Lazlo, quando o avião em que os dois estavam é atingido. Ele a deixa numa caverna, ferida de morte, e vai procurar ajuda. Katherine escreve em seu diário, e além de mencionar uma vida sem mapas e definições de homens, ela diz: “Nós morremos. Morremos ricos com amantes e tribos, gostos que experimentamos, corpos em que estivemos e navegamos como rios. Medos em que nos escondemos – como essa caverna. Eu quero tudo isso marcado em meu corpo”. São as transgressões do casal que levam Katherine à morte – e, posteriormente, mais tarde, também Lazlo.

Já a morte de Jack em *Titanic* não é causada diretamente pela traição que ambos cometem. O navio não afunda por causa deles. Assim como Jack não fica fora de um bote salva-vidas por causa da traição, e sim porque o navio foi mal projetado. **Quando não são os amantes que diretamente causam as ações que levam a suas punições pela traição social, a poderosa mão do destino intervém para restabelecer a ordem das coisas.** É o destino que dispõe e organiza a série de peças no quebra-cabeças que leva à morte de Jack – a prisão dele no porão, salvo por Rose; o caos no navio, gerado pela falta de estrutura; a pobreza dele, que é privado de um bote porque sua passagem é de segunda classe; a demora do resgate em ouvir o apito de Rose, demora essa suficiente para Jack congelar na água e submergir. Antes de Jack morrer, os dois conversam com falsas esperanças de um futuro juntos e fazem

promessas um ao outro. Enquanto Rose está inclinada a desistir, Jack a faz prometer que, mesmo sem ele, viverá.

“Está ficando quieto.”

“Vai demorar alguns minutos para organizar os botes. Eu não sei quanto a você, mas eu pretendo escrever uma carta dura a White Star sobre isso.”

“Eu te amo, Jack.”

“Não faça isso, não diga adeus. Não agora, você me entende?”

“Estou com tanto frio.”

“Ouça, Rose. Você vai sair daqui, você vai seguir em frente, e você vai ter um monte de bebês, e observá-los crescer. Você vai morrer velha e... uma velha senhora na sua cama, não essa noite. Não assim, entendeu?”

“Eu não consigo sentir meu corpo.”

“Ganhar aquela passagem, Rose, foi a melhor coisa que já me aconteceu. Me trouxe a você. E eu agradeço por isso, Rose. Agradeço. Você tem que me dar essa honra. Você tem que me prometer que vai sobreviver. Que não vai desistir, não importa o que aconteça, ou o quão desesperada. Me prometa agora, Rose, e nunca descumpra essa promessa.”

“Eu prometo.”

“Nunca desista.”

“Eu nunca vou desistir, Jack. Nunca.”

O destino chega para cobrar de Jack e Rose a dívida por meio do naufrágio. Em *Moulin Rouge!*, Satine é cobrada por seu próprio corpo, numa doença que a condena à morte por ter contrariado as regras do jogo. Ela se apercebe da tuberculose que vai matá-la, mas esconde a doença até o último minuto, até o ápice do espetáculo, quando o sangue mancha sua roupa branca. Quando se dá conta, alertada por Zidler, de que está morrendo, canta para si mesma: “Fui uma tola em acreditar, uma tola em acreditar. Tudo termina hoje, tudo termina hoje”. Christian, escrevendo a história de amor que viveu, como promessa cumprida a Satine, questiona como poderia saber, “naqueles últimos dias fatais... que uma força mais poderosa que o ciúme, e mais forte que o amor; começaria a tomar conta de Satine...”. O escritor não nomeia, mas essa força poderosa é o destino agindo para punir os amantes por terem descumprido as normas sociais.

Nem sempre é a morte que pune os parceiros adúlteros. Em *Closer*, a punição dos amantes é ficarem separados. Dan termina o filme perdido na solidão de ter rejeitado um amor seguro, ao lado de Alice/Jane, enquanto Anna termina o filme presa a um casamento seguro ao lado de Harry. Os dois são compelidos à infelicidade, devido à impossibilidade de ficar juntos. Vivos, mas sentimentalmente mortos para si mesmos ou para o parceiro. A escolha, no caso, é de Anna. Confrontada com a imensa paixão de Dan por ela e dela por ele, e com o conforto emocional de Larry por ela, escolhe o segundo. Com Dan, correria o risco de trair/ser traída; com Larry, mesmo infeliz, tem a segurança de ser amada.

Em *As Pontes de Madison*, Francesca e Robert também terminam separados. Aqui, a morte não é a punição, como vimos, mas a possibilidade final de um reencontro. A vida é a punição para os dois. A vida dele, que volta a ser nômade sem a mulher amada, contatada entre cartas, cartões, fotografias e lembranças. A vida dela, que retorna à rotina familiar de cuidar dos filhos e do marido e elucubrar sobre as escolhas não feitas<sup>40</sup>.

Se Francesca não vive completamente infeliz ao lado do marido, depois da aventura com Robert, Lady Viola, de *Shakespeare Apaixonado* (*Shakespeare in Love*, John Madden, 1998), está condenada a viver longe de seu amor e ao lado de um cavalheiro pelo qual não tem nenhuma simpatia, Lord Wessex. Pior: numa terra estranha, a América. O sonho de Viola é ser “ator”, em pleno período elisabetano, quando a presença de mulheres nos palcos era proibida, para experimentar o verdadeiro amor, mais verdadeiro que a poesia.

Eu terei poesia em minha vida. E aventura. E amor. Amor acima de tudo. Não... não as posturas artísticas do amor, não joguetes e jogos poéticos para a diversão de uma noite, mas amor que... supere a vida. Inescapável, ingovernável – como uma bala no coração, e nada a ser feito, mesmo que venha a ruína ou rapto. Amor, como nunca houve numa peça.

Ao se disfarçar de Thomas Kent e atuar como homem na nova peça do ainda iniciante William Shakespeare, Romeu e Julieta, Viola/Thomas se apaixona pelo escritor, que também a ama. O problema é que Viola já está comprometida com Wessex. A natureza desse amor passionnal entre Viola e William é descrita pelo poeta como “uma doença e sua cura ao mesmo tempo”. Mas Viola tem a exata noção de que sua vida não pode ser ao lado de Will,

---

<sup>40</sup> Ainda que, no caso de Francesca, ela sinta também um tipo de felicidade na vida conjugal que leva ao lado da família.

ainda que seus sonhos tenham sido. Ela diz a ele que eles não têm uma vida, e sim uma “estação roubada”. Mas na separação, condenados a terem um oceano e as instituições entre eles, Viola rejeita a explicação metafísica de Will para o que lhes aconteceu. “Olhe o que o sonho nos trouxe”. “Fomos nós mesmos que fizemos isso. E, pela minha vida por vir, eu não teria feito diferente”. Mesmo estando consciente do que virá. De fato, quando Viola é descoberta em pleno teatro e tem de se despedir de Will, Lord Wessex, seu marido, questiona a rainha Elizabeth sobre como tudo deve terminar. “Como as histórias terminam quando o amor é negado; com lágrimas e uma viagem”.

Na grande maioria dos casos, o amor-paixão está relacionado à ruptura das regras sociais por meio do adultério. Mas nem sempre. *Cidade dos Anjos* representa um amor-paixão “romantizado” – construído em cima de fantasias, da magia, da expectativa sobre o parceiro e sobre o amor, em trilha sonora envolvente. Mas é um amor-paixão que transgride (e porque transgride) uma regra: não social, mas espiritual. Uma regra que dispõe sobre a natureza humana e a natureza divina, e a separação entre elas.

Seth é um anjo. Como tal, está numa esfera diferente da humana. Não tem paixões, falhas, emoções, dores como os seres humanos. E, principalmente, não está sujeito à possibilidade da morte. Ele apenas acompanha e protege os seres humanos que estão morrendo para “o outro lado”. Maggie, por outro lado, é uma médica competente, mas deprimida, desconcentrada com o trabalho, solitária, à procura de um outro sentido, dividida entre o ceticismo e a crença. Seth se apaixona por Maggie e, diante da reciprocidade do sentimento, decide se tornar humano para viver com ela. Mas não é tão fácil desafiar regras às quais os indivíduos devem, na verdade, obedecer. Seth e Maggie vão para a casa do tio dela nas montanhas. Ela sai para comprar frutas. Ele toma o primeiro banho de sua vida. Ela experimenta a felicidade suprema enquanto pedala, abre os braços... E é atropelada por um caminhão. Maggie morre, um dia depois de desfrutar o verdadeiro amor. Mesmo à beira da morte, Maggie diz a Seth: “Não estou com medo. Quando me perguntam do que eu mais gostei, eu direi que foi de você”. Quando Cassiel, o anjo que é seu amigo, pergunta a ele se ele se arrepende mesmo depois da morte de Maggie, Seth responde: “Eu preferiria ter sentido uma vez o cheiro do cabelo dela, recebido um beijo da boca dela, um toque da mão dela, que passar a eternidade sem isso. Uma vez.” Um pouco antes, em desespero, Seth questiona Cassiel se está sendo punido. “Você sabe que não”, responde o anjo.



### 3.4.3. Eu preciso dizer que te amo - muitas declarações de amor

Conforme vimos, o amor romântico hollywoodiano herda a característica da autoconsciência e da reflexividade. Fala-se de amor e fala-se, muito, do amor que os amantes sentem um pelo outro – declara-se o sentimento. **O amor-paixão se apropria dessa característica, numa das estratégias para romantizar o sentimento e tornar a transgressão às regras ainda mais contraditória. Com a racionalização sobre o amor, os indivíduos se sentem ainda mais atraídos por esta forma amorosa, que, todavia, é fadada à infelicidade.**

Assim, os amantes não se cansam de dizer o quanto estão apaixonados. Satine e Christian declaram seu amor por meio de canções, no musical *Moulin Rouge!*, ou por meio de frases intercaladas com música. Em uma delas – a declaração final da amante moribunda – Satine diz: “Nunca soube que poderia me sentir assim. Como se eu nunca tivesse visto o céu antes. Quero apagar seus beijos de mim, mas a cada dia amo mais e mais você. Escute meu coração, você pode ouvi-lo cantar? Volte para mim – e perdoe tudo”. Em seguida, cantando: “As estações podem mudar, inverno para verão... Eu te amarei até o fim dos dias”. A canção é a senha de Christian e Satine para, durante o espetáculo, reafirmarem o amor um pelo outro. Enquanto é seduzida pelo Duke, Satine vê Christian pela janela e canta a senha. Logo em seguida, após ser salva de um estupro que o Duke cometeria, diz, entre lágrimas, que ama Christian, e que quer parar de mentir ao lado dele. Em outro momento do filme, quando Satine desiste de ficar com o Duke para fugir com Christian, ela diz, confusa, perdida, ofegante, que o ama. O poeta, por sua vez prefere a canção para declarar sua paixão. Uma delas é *Your Song*, de Elton John:

I sat on the roof/and I kicked off the moss/and some of these verses, well  
they/they've got me quite cross/but the sun's been kind/while I wrote this  
song/It's for people like you that/keep it turned on/so excuse me  
forgetting/but these things I do/you see I've forgotten if they're green or  
they're blue/the whole thing is/what I really mean/your's are the sweetest  
eyes/ I've ever seen<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> “Sentei no telhado/e tirei o mofo/e alguns desses versos, bem, eles/eles me vieram à mente/mas o sol tem sido gentil/enquanto eu escrevo essa canção/É para pessoas como você/que ficam ligadas/então me desculpe por

Em vários momentos do filme, Christian repete o refrão da canção a Satine: “Quão maravilhosa a vida é agora que você está no mundo”<sup>42</sup>, como na canção “One Day I’ll Fly Away”. Ou no dueto “Come What May”, em que o casal reafirma seu amor até a morte.

Christian e Satine: And there's no mountain too high/No river too wide/Sing out this song and I'll be there by your side/Storm clouds may gather /And stars may collide

Christian: But I love you,

Satine: I love you

Christian: Until the end of time

Satine: Until the end of time

Christian e Satine: Come what may, come what may/I will love you until my dying day/Oh, come what may, come what may/I will love you

Satine: Oh, I will love you/Suddenly the world seems such a perfect place

Christian and Satine: Come what may, come what may/I will love you, until my dying day!<sup>43</sup>

Seth também se declara para Maggie, quando conta a ela que estava ao lado dela em momentos importantes. “Por que você está fazendo essas coisas?” “Porque eu estou apaixonado por você”. Quando Seth chega à cabana de Maggie, maltrapilho pela viagem, pergunta a ela se chegou tarde, por causa de Jordan, noivo dela. E então Maggie retribui a declaração. “Eu nunca poderia me casar com Jordan. Estou apaixonada por você”. Mais tarde quando os dois fazem sexo, Seth diz: “Tocar você... sentir você. Ser capaz de segurar sua mão agora. Você sabe o que isso significa para mim? Você sabe – você sabe o quanto eu amo você?”.

---

esquecer/mas essas coisas que eu faço/veja, me esqueci se elas são verdes ou azuis/a coisa toda é/o que eu realmente quero dizer/os seus são os olhos mais doces/que eu já vi.”

<sup>42</sup> “How wonderful life is now you’re in the world”.

<sup>43</sup> Christian e Satine: Não há montanha alta demais/Rio largo demais/Cante essa canção e estarei ao seu lado/Nuvens de tempestade podem se formar/E estrelas colidir/Christian: Mas eu te amo,/Satine: Eu te amo/Christian: Até o fim dos tempos/Satine: Até o fim dos tempos/Christian e Satine: Venha o que vier, venha o que vier/Eu vou te amar até o dia da minha morte/Venha o que vier, venha o que vier/Eu te amarei/Satine: Ah, eu vou te amar/Subitamente o mundo parece um mundo tão perfeito/Christian e Satine: Venha o que vier, venha o que vier/Eu te amarei, até o dia da minha morte!

Quando Katherine e Lazlo se encontram depois de passarem um tempo separados, ele nota que ela ainda usa o dedal que ele lhe deu. “É claro. Seu idiota. Eu sempre usei isso. Eu sempre amei você.” Antes de iniciarem o caso que terão, Katherine lê as anotações no diário de Lazlo e lá descobre declarações secretas de amor feitas a ele. “O pescoço de K nunca pode não estar em minha mente. E as roupas de K. sempre lhe caem bem. Ele percebe? Qual o significado de traição? K se incomoda com um labirinto moral – o debate de K – ela debate?”

#### 3.4.4. Promessas ao vento – a impossibilidade de futuro

Todas as promessas que vimos até aqui, e outras, feitas pelos amantes apaixonados, não serão cumpridas, porque forças externas aos amantes e mais fortes que o próprio amor ilegítimo não deixarão. Assim, quando Rose e Jack prometem ficar juntos para sempre enquanto ele congela no mar, é uma promessa vazia. Quando Lazlo promete voltar para buscar Katherine no deserto, é mentira. Ele sabe que não voltará. Quando Christian e Satine prometem um ao outro fugirem, e ficarem juntos até a morte, é mentira. Apenas Francesca e Robert não se fazem promessas que, sabem, são impossíveis de serem cumpridas. Por isso, talvez, se reencontrem na morte, as cinzas de um e outro juntas.

A promessa vazia do casal apaixonado é apenas a racionalização do medo para esconder a realidade. A ponto de perderem tudo, os amantes se escondem da realidade na fantasia de que será possível construir uma outra. Até o último instante, se abrigam na ilusão – ilusão e não esperança, pois eles sabem que irão se separar, para sempre, em pouco tempo.

**Enquanto a ilusão atua como abrigo aos amantes, a realidade mostra que o amor é menor que essas forças extremas – as instituições sociais que os separam e o destino que promove a maneira dessa separação ocorrer.**

#### 3.4.5. Sofrer de amor – a inevitabilidade trágica

Já dissemos, o amor-paixão está intrinsecamente conectado ao sofrimento. Rougemont aponta que “paixão quer dizer sofrimento, coisa sofrida (...). Amar o amor mais

do que o objeto do amor, amar a paixão por si mesma, é amar e procurar o sofrimento. Amor-paixão: desejo daquilo que nos fere e nos aniquila pelo seu triunfo.” (ROUGEMONT, 2003: 68-69). Rougemont analisa o fascínio pela morte e a escolha pelo amor que leva ao suicídio pelo viés da psique ocidental. Não nos detemos nisso. Se não nos cabe compreender o gosto europeu pela morbidez da paixão irrealizada, nos cabe entender como **as narrativas levam o amor-paixão ao sofrimento, numa construção que, ao ser colocada lado a lado com a construção tipicamente romântica, favorece as instituições tradicionais e a defesa dos valores culturais atrelados a ela, em detrimento do amor ilegítimo, irrefreável, lascivo.** Como, ao associar o *happy end* ao amor romântico – que visa formar a família – e o final infeliz à paixão – que se coloca à margem da família –, a instituição cinematográfica assume a postura que já foi da Igreja Católica de defender o matrimônio e condenar o adultério e a desobediência.

É claro que os amantes do amor romântico também sofrem de amor. Mas é um sofrimento passageiro, um estágio – purgatório – antes da salvação concedida pelo amor romântico. No amor-paixão, ao contrário, o purgatório do sofrimento é apenas o prelúdio da condenação que, separados, os amantes vão experimentar. Christian termina *Moulin Rouge!*, sem sua amada, sentado à frente da máquina de escrever contando a história que prometeu contar: do amor dos dois (a única promessa que manteve diante da doente Satine). Rose encerra *Titanic* na amurada do navio, atirando ao mar a grande recordação que tinha da noite com Jack, chamado Coração do Oceano. Alex é assassinada no final de *Atração Fatal* e Dan tem de reconstruir sua relação com a mulher e a filha. Francesa guarda as lembranças de sua grande paixão até depois da morte, enterrando-as em segredos num baú, e Robert encerra seus dias solitário. **Sofrer, na construção narrativa do amor-paixão, significa um corolário da punição que os amantes recebem. No amor romântico, por outro lado, o sofrimento dignifica e aumenta a intensidade e a importância do amor conquistado e referendado no desfecho pelo *happy end*.**

Os amantes que continuam vivos às vezes buscam expiar esse sofrimento. Um meio de externar e narrar a dor do amor perdido é a escrita. Christian conta a história de amor que viveu com Satine no *Moulin Rouge*; Francesca despeja em vários diários os poucos dias que passou ao lado de Robert; Lazlo e Katherine escrevem diários em que narram todos os passos do amor que viveram, o sofrimento e a inquietação moral geradas pela traição. Depois que Viola parte para a América, Shakespeare escreve uma peça baseada na paixão entre os dois,

*Noite de Reis*. Nesse sentido, o amor-paixão hollywoodiano se refere ao discurso tradicional desse sentimento – a literatura, ao se conectar a histórias de amor como as já citadas *Romeu e Julieta*, *Tristão e Isolda*, além de *Anna Karenina*, *Madame Bovary*, *A Dama das Camélias*<sup>44</sup>.

Se nas obras literárias canônicas do amor-paixão a mulher é costumeiramente a adúltera, presa em casamentos funcionais ou fracassados, nos filmes pode existir uma dupla esfera da traição. De um lado, a traição à instituição familiar, perpetrada ora pela mulher, ora pelo homem. Do outro lado, a traição à confiança do personagem enganado. Assim, cria-se uma rede de traição de relações, em que o personagem enganado costuma ser o mesmo. Katherine trai o marido, Geoffrey e, portanto, afronta a instituição do casamento em *O Paciente Inglês*. Mas Lazlo também trai Geoffrey, porque ele é o financiador da expedição que o conde faz para mapear o deserto. Existe uma traição de confiança. Em *Moulin Rouge!*, Satine trai o Duke, com quem deveria se envolver, mas trai também Zidler, seu patrão, que confia no profissionalismo dela. Em *Cidade dos Anjos*, Maggie trai o noivo, Jordan, com Seth. E Seth, por sua vez, trai a confiança de Deus ao utilizar o livre-arbítrio. Em *Closer*, Anna trai Harry e trai a confiança de Alice/Jane, que ela conhece. Já Dan trai Alice/Jane, com quem é casado, e a confiança de Harry, que conhece antes mesmo de conhecer Anna.

Da mesma maneira, mulheres e homens experimentam a traição. Katherine, Rose e Satine são as comprometidas em *O Paciente Inglês*, *Titanic* e *Moulin Rouge!*. Dan e Harry é que são casados em *Atração Fatal* e *Simplesmente Amor*. E é Seth quem transgide uma regra em *Cidade dos Anjos*.

### 3.5 – UM AMOR IDEAL – O AMOR PLATÔNICO CINEMATOGRAFICO

Juliet se casa com Peter, numa cerimônia perfeita, coroada com a surpresa musical preparada pelo melhor amigo do noivo, Mark. Ele é o único empecilho à felicidade completa de Juliet no casamento: parece detestá-la (ou gostar demais do amigo). Um dia, Juliet vai à casa dele por insistência atrás de uma filmagem de seu casamento, pois a oficial estragou.

---

<sup>44</sup> A reprodução da história amorosa serve como expiação também a Alvy Singer em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*. Depois do final infeliz, Alvy escreve uma peça sobre “Sally” que reproduz fielmente todo o curso do relacionamento. Uma diferença, contudo: na ficção dentro da ficção, o final é feliz. Annie decide se casar com ele. Na ilusão do sujeito amoroso, ele tem o direito de ajustar suas expectativas ao desfecho que deseja ter – e, na ficção, pode obter. Não é essa, aliás, uma explicação possível para o encanto do espectador com o filme de amor?

Mark tenta impedi-la, mas Juliet coloca a fita e não sabe como reagir. Não existem filmagens do casamento. Existem filmagens dela, unicamente da noiva. Em closes, sorrisos, olhares. Juliet fica confusa – ele não fala com ela, não gosta dela. “É uma questão de autopreservação, entende?”, Mark diz, e vai embora, enfurecido consigo mesmo. Mais tarde, naquela noite, Mark bate à sua porta. Com cartazes na mão, pede a ela que diga ao marido que são cantores de Natal e liga um aparelho de som portátil. E vai passando cartazes. O primeiro diz: “Com alguma sorte, no ano que vem eu estarei saindo com alguma dessas garotas”. O segundo cartaz traz fotos de top modelos. E ele segue adiante. “Mas por ora, me deixe dizer – sem esperança ou planos – só porque é Natal e no Natal a gente diz a verdade. Para mim, você é perfeita. E meu coração desperdiçado vai amar você até você ficar assim”. Mostra foto de uma múmia. “Feliz Natal”. Mark junta suas coisas e parte. Juliet o segue e lhe dá um beijo na boca. Ele segue e, frente à câmera, diz: “Chega. Agora chega”. Mark não tenta engajar Juliet num caso extraconjugal, em *Simplesmente Amor*. Sua ética amorosa é grande – como sabe que ela é intangível, não chega sequer a se aproximar da mulher do amigo, mantendo uma distância segura que soa como inimizade. Além disso, ama a perfeição de Juliet e, por consequência, a impossibilidade dele em relação a ela. **O amor de Mark é platônico: um amor irrealizável, impossível.**

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: 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.** Um amor apenas aspirado e não notado é o que Sabrina sente por David Larabee em *Sabrina*. A primeira cena do filme mostra Sabrina escondida numa árvore observando o objeto de sua afeição dançar com outra(s) mulher(es). Ela fez isso por toda a vida. Filha do motorista, passou a vida amando David, a Idéia de Amor, em silêncio e segredo, guardando na memória cada instante compartilhado, desde a aula de dança em que foi parceira dele aos oito anos. “A observação

de David Larabee em tempo integral não é uma profissão reconhecida. Saia dessa árvore”, diz o pai de Sabrina, diante do amor da filha pelo patrão.

Ted Stroehmann é apaixonado por Mary desde o segundo grau, em *Quem Vai Ficar com Mary?* (*There's Something About Mary*, Bobby e Peter Farrelly, 1998). Ele, um nerd de aparelhos, desengonçado, cabelos horríveis, admira de longe a colega de sala, loira de olhos azuis. Até defende o irmão da moça, que tem problemas mentais, da gozação de outros alunos. Mas nunca consegue conquistar Mary. O único encontro que têm na adolescência é um desastre. E Ted passa toda a vida apaixonado pela moça. Essa aspiração impossível é construída por meio do olhar. Ted observa Mary e, numa cena famosa, seu olhar encontra o dela em câmera lenta, enquanto ela se vira para olhar para ele (no filme, que tem forte componente de comédia, essa cena é acompanhada do riso) e ele sorri – sorriso aberto, franco, desarmado – e horroroso.

Fiona também passou toda a vida apaixonada por Charles, em *Quatro Casamentos e Um Funeral*. Os dois tiveram um envolvimento rápido no passado, mas Fiona nunca conseguiu esquecê-lo. Em um dos casamentos a que comparece, ela conversa com uma senhora, que pergunta se ela é casada. Fiona nega, e a outra argumenta que ela pode dizer que nunca encontrou a pessoa certa. “A verdade é... Bem, a verdade é que eu encontrei a pessoa certa, mas ele não está apaixonado por mim, e até eu deixar de amá-lo, ninguém mais tem uma chance, na verdade”, Fiona declara. Eventualmente, no terceiro casamento ao qual são convidados, Fiona se declara a ele, mas Charles não pode retribuir esse amor. Para reforçar a idéia de que o amor de Fiona nunca será correspondido e também de que ela nunca se verá livre dele, o final do filme mostra uma série de fotografias dos casamentos dos outros personagens do filme, menos o dela. Fiona aparece ao lado do príncipe Charles, em ironia.

Em *Hitch* (Idem, Andy Tennant, 2005), Albert é apaixonado por uma das clientes para a qual realiza a contabilidade, Allegra. Albert é gordinho, baixinho, desengonçado, usa óculos. Allegra é loira, alta e linda. Albert sabe da impossibilidade de conquistar a mulher dos seus sonhos. “Eu juro, estou fora de mim. É como se eu quisesse me jogar do alto de cada prédio em Nova York. Eu, eu vejo um táxi e quero mergulhar em cima dele porque, assim, vou parar de pensar nela”. “Sabe como é levantar todas as manhãs? Se sentindo sem esperanças, sabendo que a mulher da sua vida está acordando ao lado do homem errado. Mas, ao mesmo tempo, esperando que ela encontre a felicidade, mesmo que nunca seja com você”. Assim como Mark, Albert só deseja o bem de seu grande amor – **o amor platônico do**

**cinema hollywoodiano 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 parecerem inclusive fisicamente inferiores aos objetos de sua afeição. Feios, gordinhos, desengonçados, nerds, pobres. Apenas Mark é uma exceção. É tão bonito quanto qualquer outro personagem do filme e é também o único homem que não tenta conquistar a mulher. O amor platônico, reforçado pelas características negativas do ser que ama o Belo, consegue superar até a falta de beleza quando deseja demais.

Fiona e Mark não agem para conquistar esse amor. Carregam-no em silêncio e sofrem com a constatação da intangibilidade. Sabrina, por outro lado, precisa passar por uma transformação, se tornar irreconhecível, para chamar a atenção de David. A transformação de Sabrina não é intencional, é uma transformação pura de espírito. Sabrina torna-se bela, e assim desperta em David o amor mais “baixo” na escala platônica, o amor puramente físico em David. Ou apenas a paixão, o enlouquecimento irracional que confunde os amantes sobre a natureza do verdadeiro amor. Ao final da narrativa, ela compreende que seria ao lado do irmão misantropo, Linus, que encontraria o verdadeiro amor. Nesse momento, David se torna mais que nunca um ideal – não apenas inatingível como irreal.

Por outro lado, Albert e Ted usam artimanhas para conquistar suas amadas. E é nesse momento que **a ética amorosa relacionada ao amor platônico é abandonada em favor do amor romântico.** Albert contrata um conselheiro amoroso para lhe dar dicas de como se aproximar de Allegra, transformando-a numa mulher possível e ele, num homem desejável. Ted, por outro lado, contrata um detetive particular para seguir Mary e se aproxima dela de maneira falsamente casual. Quando ambas descobrem a quebra de confiança dos amantes, ficam desapontadas, mas no final dessas histórias, **o amor romântico vence, como mais uma prova de que esse tipo amoroso tem força para se sobrepor aos obstáculos e às impossibilidades.**



### 3.6. – CANTIGAS DE AMOR – O AMOR CORTÊS CINEMATOGRAFICO

*“A dona que eu am'e tenho por Senhor/amostrade-me-a Deus, se vos en prazer for,/se non dade-me-a morte”, Bernal de Bonaval*

*Encantada* apresenta com didatismo quase infantil (ou infantil de fato, levando-se em conta que essa parte da narrativa é oferecida em animação) o amor cortês. É representado pelo amor de Edward por Giselle. O cenário desse amor não poderia ser mais típico: um reino medieval tirado dos contos de fada, com direito a ogros, bruxas más e animais falantes. Na corte feita por ele, encontramos os principais elementos desse amor, começando pela musicalidade: a trilha sonora é composta por canções felizes, exaltadoras da beleza da dama; e mesmo as músicas cantadas por ela simbolizam a idealização do amor galante de um príncipe. **São as cantigas de amor propaladas pelos trovadores; mas Edward é um cavaleiro e, portanto, está, ao contrário de um trovador, permitido a conquistar a amada. Na trova do cinema hollywoodiano, o homem que trova e assume a vestimenta da corte tem permissão de almejar – e receber – o amor da dama.** Novamente, o amor romântico se sobrepõe a uma adversidade e mostra sua força. Ele se impõe sobre um discurso e uma prática social em desuso.

As ações de Edward com a amada são também um traço do amor cortês: ele a salva do monstro, e depois lhe promete amor eterno, numa repetição do modelo da donzela resgatada pela virilidade masculina. O figurino desta parte do filme também caracteriza esta forma amorosa: ela, vestidos de princesa, cabelos enrolados em penteados do século XVII; ele, roupas de príncipe, com direito a espada. Mesmo quando Giselle cai em Nova York, mantém o figurino, adaptando as cortinas e colchas da casa de Robert para costurar vestidos diáfanos e anacrônicos. Mas, principalmente, o amor de Giselle e Edward não conhece sexualidade; é casto e puro, conforme a moralidade do amor cortês. O símbolo máximo desse amor, em consonância com essa visão, é o beijo. **Não há construção de intimidade entre os dois – o casamento se realizaria no dia seguinte, marcando a união entre a dama e o príncipe que necessita de uma esposa para ser rei. O amor, nesse caso, é funcional. Se não há intimidade e sexualidade, sobra fantasia na construção amorosa.** Não apenas pela presença de seres fantásticos no mundo de Edward e Giselle – o ogro, os animais falantes, os feitiços da bruxa – mas também pela forma como se conhecem. Ela canta uma canção quando o conhece; a mesma que ele canta ao conhecê-la.

*Coração de Cavaleiro* (*A Knight's Tale*, Brian Helgeland, 2001) conta a história de William Thatcher, um escudeiro humilde que assume a identidade do mestre após a morte dele, para realizar seu sonho: participar de um torneio medieval. No torneio, se apaixona por Lady Jocelyn, dama prometida a outro cavaleiro (este, de verdade). William corteja a dama enquanto maneja a espada, e eventualmente a conquista. Seus gestos com ela são típicos da corte: oferece cada vitória à amada, declara-lhe o amor em frases repletas de poesia:

É estranho pensar, não te via fazia um mês. Vi a lua nova, mas não a ti. Vi amanheceres e entardeceres, mas nada de tua bela face. Os pedaços de meu despedaçado coração são tão pequenos que poderia passar pelo buraco de uma agulha. Sinto falta de ti como o sol sente saudade da flor; como o sol sente saudade da flor na frieza do inverno. Em vez da beleza para a qual dirigir sua luz, o coração mal suporta o mundo congelado ao qual sua ausência me banuiu. Competirei em Paris em seguida, e acharei a cidade vazia e invernal se não estiveres lá. A esperança me guia, é ela que me guia pelo dia e pela noite. A esperança de que assim que saíres da minha vista, não será a última vez que te vejo.

Em princípio, esse amor cortesão é proibido, já que Jocelyn é comprometida. Mas o mero amor que sente pela dama o compele a competir e vencer para honrá-la. Tudo que ele faz é em favor de Jocelyn, que lhe demanda poesias como esta: “Se pudesse pedir apenas uma coisa a Deus, seria para parar a lua. Parar a lua e fazer esta noite e sua beleza durarem para sempre”. Como vemos, o delineio do amor cortês de Will o aproxima do amor pela Beleza absoluta do platonismo amoroso. Essa aproximação se mostra quando Will afirma que o amor lhe dá asas para que ele possa voar – uma associação direta com um dos discursos amorosos do *Fedro*, em que o Amor concede asas às almas para que voem novamente.

### 3.7. AMOR COM DEVERES – O AMOR FUNCIONAL CINEMATOGRAFICO

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 aqui 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. Esse é o caso da relação entre Miss de Bourgh e Mr. Darcy. Primos, ricos e aristocratas, os dois se conhecem desde crianças e não possuem nenhuma conexão romântica. Todavia, é desejo das famílias que os dois se unam para preservar as propriedades do clã. Mas Darcy está descontente com essa união decidida à sua revelia e Miss de Bourgh está doente demais para expressar opiniões. Quando Lady Catherine fica sabendo de boatos de que Darcy pediu Lizzie em casamento, ela invade a casa dos Bennet demandando explicações. Ela chama Lizzie de menina egoísta – e, de fato, o egoísmo e o individualismo são características do amor romântico, que o tornam um amor entre quatro paredes, ainda social, mas menos que o amor funcional. Lady Catherine humilha Lizzie por sua classe inferior e diz que uma eventual união envergonhará a família do noivo.

Esta união está planejada desde a infância deles. Acha que pode ser impedida por uma mulher de berço inferior cuja fuga de uma das irmãs resultou num escandaloso casamento às pressas, realizado às custas de seu tio. Pelos céus e pela Terra! Poderão as sombras de Pemberley ficar tão sujas? Diga-me logo, está ou não comprometida com ele?

Amor funcional também é o que experimentam Rose e Cal em *Titanic*. Ela se casará com ele para manter o status da família após a morte do pai. Cal deseja, em retorno, ter o lustre de classe que Rose e sua mãe possuem. No início do filme, Rose e ele discutem porque ela não aceita ser tratada com ordens, como uma de suas empregadas. Ele responde que ela é noiva dele, mulher na prática ainda que não pela lei, e por isso deve honrá-lo. O amor cortês de Giselle e Edward também tem necessidades funcionais em *Encantada*. Edward precisa se casar para poder se tornar rei de Andalezia – preservar o título e o governo. Quando conhece Giselle no bosque, imediatamente entende que aquela será a mulher com quem irá se unir para conquistar a coroa.

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*. 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.

### 3.8. MUITO GOZO, POUCO AFETO – O AMOR LÍQUIDO CINEMATOGRAFICO

“O caso é Charlie, falei com várias pessoas a seu respeito. Todo mundo concorda que você está com sérios problemas, Charles.”

“Estou?”

“Veja, você está se tornando um tipo de monógamo em série. Uma namorada atrás da outra, e ainda assim você não deixa ninguém se aproximar de você. Ao contrário... Você é dedicado e doce com elas. Até comigo, mesmo eu tendo sido uma idiota.”

“Eu não fui.”

“Você foi. Eu achava que U2 era um tipo de submarino.”

“De uma certa maneira, você estava certa. A música deles tem uma qualidade naval.”

“Sério, Charles. Dê uma chance às pessoas. Você não deve pensar ‘eu tenho que me casar’, mas não pode começar cada relação pensando ‘eu não devo me casar’.”

“A maior parte do tempo eu não pensava de maneira alguma, estava apenas sendo gentil.”

“Ah, Charles! Oh, Deus! O jeito que você costumava olhar para mim! Eu simplesmente entendi mal, foi isso. Eu pensei que você ia pedir minha mão, e você estava apenas pensando num jeito de escapar.”

O diálogo é entre Charles e Henrietta, em *Quatro Casamentos e Um Funeral*. Os dois namoraram, e Henrietta era profundamente apaixonada por Charles. Mas ele se afastou dela. Até conhecer Carrie, Charles encarnava a dicotomia de aspirar um amor romântico para

si – desejo expresso em conversas com amigos nas quais expressa dúvida de um dia encontrar o verdadeiro amor – e, ao mesmo tempo, não se envolver profundamente com nenhuma de suas namoradas. O que Henrietta chama de monógamo em série é o que Bauman denomina amores líquidos. 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.**

Hal, em *O Amor É Cego*, também entra e sai de relações com o desprendimento e a facilidade de um sujeito em busca do fácil. E só se aproxima de mulheres bonitas. Sua idéia de mulher ideal é uma combinação dos melhores atributos físicos de mulheres como Heidi Klum, Britney Spears, Michelle Pfeifer, Rebecca Romjin. Quando questionado se não é um pouco raso demais na escolha de mulheres, nas quais não procura nada com o que possa se conectar mais profundamente, Hal diz que também se liga na cultura. É questionado em seguida se preferiria uma namorada sem cérebro ou sem um dos seios. Hal fica em dúvida. “O peito que sobrou, é grande?”, indaga. Hal não se importa sequer com o fato de que a maioria das mulheres com quem se envolve ou tenta se envolver não dá a mínima para ele, porque ele não é exatamente bonito. Ele só deseja o prazer rápido do envolvimento com mulheres atraentes, até conhecer Rosemary e encontrar nela a beleza interior.

Em *As Armações do Amor*, Tripp pula de um namoro para outro. Assim que as mulheres desejam o próximo passo com ele, o envolvimento mais sério, Tripp sai de cena. O sinal mais claro desse medo de envolvimento é que ele ainda mora com os pais. Quando percebe que a namorada quer algo mais sério, a leva para casa. Quando a garota percebe que o homem de 35 anos ainda vive com os pais, termina tudo, poupando-o ainda de magoar alguém deliberadamente. Confrontado, seu amigo Ace diz: “A questão, meu amigo, é que você tem medo do amor”. Tripp tenta negar.

Besteira. Não, não, não, não, não, cara. Eu não tenho medo do amor. Eu amo o amor. Veja, eu tive um monte de namoradas, certo? E às vezes eu sou o estepe<sup>45</sup>. Outras vezes, quando tenho sorte, eu sou o cara ‘explore novas áreas da sua sexualidade’. Mas todas as vezes, a gente se diverte. Eu me divirto, elas se divertem. É bom pra mim, é bom pra elas. E eu poderia argumentar que é bom para toda a civilização como um todo.

O fato é que Tripp é um típico caso de um sujeito que se envolveu na relação amorosa e ficou traumatizado com o fim do amor – causado, nesse caso, não pela exaustão, mas pela morte da ex-noiva. Ele não acredita mais que a recompensa oferecida pelo amor valha a pena diante do sofrimento que o sentimento traz.

Alvy Singer é o típico “monógamo em série” em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*. Casou-se duas vezes e saiu dos relacionamentos de maneira quase indolor – da primeira vez, ele alega ter sido culpa dele: usava os problemas do mundo para evitar o sexo; da segunda vez, foi abandonado: usava o sexo para expressar hostilidade. Seu relacionamento com Annie é o exemplo do amor descrito por Bauman. Quando atinge o êxtase, chega ao fim. Os dois se encantam um pelo outro, vão morar juntos. Mas o ciúme e a possessividade de Alvy, combinados ao crescente desinteresse de Annie, vão matando a relação. Em um ponto do filme, Annie diz que Alvy é incapaz de curtir as pessoas. Mesmo se engajando nos relacionamentos, ele é incapaz de não se sabotar. No início do relacionamento, Alvy convence Annie a fazer terapia, a cantar e a fazer cursos adultos na universidade. Quando ela faz essas coisas, a terapia a mostra que Alvy é controlador; cantar a faz conhecer novas pessoas e ele detesta; e tem ciúme dos professores da universidade.

Os dois terminam, voltam, e decidem que o relacionamento não vai mais a lugar algum. Deprimido pelo fim da relação, Alvy interpela passantes na rua (e interpela também a audiência) sobre o rompimento. Uma senhora passa por ele e diz: “Bem, o amor esmorece”, como uma sentença de morte definitiva. Quando decidem terminar, no avião, de volta para Nova York, Alvy diz que um relacionamento é como um tubarão. Precisa seguir sempre em frente ou morre. “Temos um tubarão morto nas mãos”, conclui. O relacionamento estava empacado – os dois não conseguiram atingir a confluência no amor, que ressignifica a paixão em outros tipos de afeto. No desfecho, em *off*, Alvy conta uma piada. Um homem vai ao

---

<sup>45</sup> Rebound, no original. A expressão designa o namorado usado como consolo logo após o fim de um relacionamento conturbado.

psiquiatra e diz que o irmão é louco porque pensa que é uma galinha. O psiquiatra o aconselha a convencê-lo do contrário, mas o homem responde que precisa dos ovos. Alvy então faz a comparação com relacionamentos. “São totalmente irracionais, loucos e absurdos, mas continuamos neles porque precisamos dos ovos”. O fim traumático do relacionamento com Annie só reforça a patologia dele por relacionamentos, sem nunca conseguir lidar com eles de outra maneira que não matando o amor. Assim, o amor é, para ele, uma ilusão necessária.

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. Quando Alvy e Annie transam pela primeira vez, vemos claramente a crueza com que a cena é retratada. Mais tarde, quando ele reclama que Annie só faz sexo depois de fumar maconha, eles tentam com ela sóbria, mas Annie está desconectada. A cena é mostrada sem closes, jogos de câmera ou iluminação especial. Alvy tira a camisa, a calça, Annie se deita na cama e ele por cima dela, embaixo do cobertor. No plano aberto, vemos a “Annie interior” assistindo à cena de fora. No final da relação, a quantidade de sexo que fazem por semana é discutida com os respectivos terapeutas. Para Alvy, três vezes por semana é muito pouco; para Annie, demais. Além do sexo com ela, o personagem também aparece tentando fazer sexo com suas duas ex-mulheres e com uma namorada posterior a Annie, com quem ainda faz piada sobre o sexo oral. O amor líquido 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.

### 3.9. AFETO NEGOCIADO – O AMOR CONFLUENTE CINEMATOGRAFICO

William e Alice Harford são um casal bem-sucedido e bonito em *De Olhos Bem Fechados*, 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. Na cena inicial, ela questiona se o cabelo está bom. Ele confirma. Ela reclama que ele sequer olhou para ela. Ainda no início do filme, o casal participa de uma festa de Natal na qual jogos de sedução parecem aquecer a relação. Um homem tenta seduzir Alice, enquanto duas jovens modelos se insinuam para o marido. No dia seguinte, os dois



fumam maconha e discutem a festa. É quando Alice pergunta se ele transou com as duas meninas e confessa que pensou em desistir de tudo que tinha no casamento por uma relação com um marinheiro com quem fantasiou. Quando Bill pergunta se ela tem certeza disso, Alice responde: “Certeza? Só tão certa quanto estou de que a realidade de uma noite, aparte uma vida inteira, pode ser a completa verdade.” Alice está confusa em seus desejos.

A essa confissão se segue uma série de diferentes relações de sexo e poder em que Bill se engaja – primeiro, com uma prostituta a quem só consegue beijar porque a esposa liga; em seguida, na orgia aristocrática completamente desafiadora das regras sociais à qual entra clandestinamente. Quando volta para casa, depois de experiências reais com sexo e afeto, encontra Alice rindo enquanto dorme. Ela conta que sonhava que fazia sexo com outro homem, enquanto Bill olhava. E porque ela sabia que ele observava, ria. Eventualmente, *Bill confessa sua jornada real, que no filme tem a mesma importância da infidelidade mental de Alice*, já que Bill afirma que “nenhum sonho é só um sonho.”

Ela o perdoa, assim como ele a perdoa, e acredita que os dois precisam fazer sexo. A promessa de sexo final pode ser uma esperança de que a relação afetiva funcione com isso. A última fala de Alice é: “Eu realmente amo você e você sabe que tem algo muito importante que precisamos fazer essa noite, assim que for possível.” 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 filme de Stanley Kubrick é o experimento mais arrojado na representação do amor confluyente. Há, em outras produções, uma romantização do amor confluyente, como é comum a Hollywood. Assim, ainda que o encontro entre Jesse e Celine em Paris, em *Antes do Por-do-Sol*, dez anos depois de terem se visto pela última vez, seja um encontro imbuído de romantismo e de expectativas, as conversas entre os dois são típicas de um casal disposto a construir uma relação baseada nas realidades das vidas de ambos, não nas expectativas projetivas do romantismo. Ambos conversam sobre filhos, sexo, a vida.

Em *Harry e Sally – Feitos Um Para o Outro*, é bem verdade que a declaração de Harry para a amada no desfecho do filme é ultra-romântica. Noite de Ano Novo, Sally vestida adequadamente sozinha na festa, Harry chega de calça jeans e lhe sussurra no ouvido por que a ama. Mas antes de chegar ao ápice romântico, Harry e Sally constroem uma relação a partir do que conhecem um do outro, mais do que pelo que esperam um do outro. Na famosa cena do restaurante, Harry e Sally discutem sobre sexo. Harry argumenta que, embora as mulheres possam fingir com ele, isso nunca lhe ocorreu. Sally responde que ele vive na ilusão de que uma mulher não finge e simula, na mesa do restaurante, um orgasmo. Não há pudores na relação entre eles. Mesmo como amigos, o grande mote de debate entre os dois é a possibilidade ou não da amizade entre homens e mulheres. Harry acredita que qualquer relação de amizade heterossexual é permeada pelo sexo e, mais importante, muda quando existe o sexo. Sally acredita na pureza da relação casta e não-sexual.

### 3.10. NOVA FORMA DE AMAR – O NEOROMANTISMO CINEMATOGRAFICO

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: 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: 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. É como as conversas de Harry e Sally sobre sexo no restaurante; é o normal. 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. A saber: quando Matthew, companheiro de Gareth, vai se despedir dele no funeral, recita trecho de *Two songs for Heidle Anderson*, de W. H. Auden, que dá a idéia do amor que um sentia pelo outro de maneira extremamente romântica.

Stop all the clocks, cut off the telephone,/Prevent the dog from barking with  
a juicy bone,/Silence the pianos and with muffled drum/Bring out the coffin,  
let the mourners come.

Let aeroplanes circle moaning overhead/Scribbling on the sky the message  
He Is Dead,/Put crêpe bows round the white necks of the public doves,/

Let the traffic policemen wear black cotton gloves.

He was my North, my South, my East and West,/My working week and my  
Sunday rest,/My noon, my midnight, my talk, my song;/I thought that love  
would last for ever: I was wrong.

The stars are not wanted now: put out every one;

Pack up the moon and dismantle the sun;

Pour away the ocean and sweep up the wood.

For nothing now can ever come to any good<sup>46</sup>.

Da mesma maneira, quando Charles corre até Carrie depois de abandonar seu próprio casamento, os dois ficam em pé, na chuva, e ele lhe faz o pedido já citado por nós. Carrie aceita, numa legítima resposta de casamentos, “Eu aceito”, mas a pergunta de Charles traz explícita uma nova maneira de enxergar os relacionamentos amorosos. A frase chave é “depois que passarmos muito mais tempo juntos”. Somente depois disso é que Charles quer passar o resto da vida com Carrie. Ele entende que é preciso a construção da intimidade, ainda que romantizada, para depois disso engatar um relacionamento duradouro.

<sup>46</sup>“Que parem os relógios, cale o telefone,/jogue-se ao cão um osso e que não ladre mais./que emudeça o piano e que o tambor sancione/a vinda do caixão com seu cortejo atrás.

Que os aviões, gemendo acima em alvoroço,/escrevam contra o céu o anúncio: ele morreu./Que as pombas guardem luto — um laço no pescoço —/e os guardas usem finas luvas cor-de-breu.

Era meu norte, sul, meu leste, oeste, enquanto/viveu, meus dias úteis, meu fim-de-semana,/meu meio-dia, meia-noite, fala e canto;/quem julgue o amor eterno, como eu fiz, se engana.

É hora de apagar estrelas — são molestas —/guardar a lua, desmontar o sol brilhante,/de despejar o mar, jogar fora as florestas,/pois nada mais há de dar certo doravante.” (*Blues Fúnebres*, tradução de Nelson Archer)

Em outro momento do filme, logo após Carrie mencionar o número de homens com quem fez sexo numa conversa, e depois de ter dormido com Charles duas vezes antes em duas noites passageiras, Charles corre atrás dela e se declara.

Hum, olha. Desculpa, desculpa. Eu só, hum, bem, essa é uma questão muito estúpida, particularmente depois da nossa recente excursão de compras, mas eu imaginei, se por alguma chance, hum, eu quero dizer obviamente não porque eu acho que só dormi com nove pessoas, mas, mas eu só imaginei... hum. Eu realmente sinto, hum, em resumo, eu acredito que deveria citar, numa versão mais clara, as palavras de David Cassidy enquanto ele ainda estava na família Dó-ré-mi, ahmm, “eu acho que te amo”, e, bom, eu estava imaginando se por acaso você não gostaria de... Ahmmm, Ahmmm, não, claro que não, eu sou um idiota, ele não é... Excelente, fantástico, ahmm, eu ia dizer que foi ótimo te ver, desculpe o incômodo... Melhor eu ir saindo.

A declaração é tão romântica quanto qualquer declaração em um filme de amor, não fosse o fato de que Charles estava comprando o presente para o casamento de Carrie quando se encontrou com ela. Mesmo diante do insólito da situação, Carrie responde que aquilo foi muito romântico – e a situação termina com Charles a ajudando a escolher o vestido de noiva. **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.**

### 3.11. COMO FAZER UMA TAXONOMIA AMOROSA?

*“Você podia ao menos me contar/uma história romântica/O nosso amor/a gente inventa/prá se distrair/E quando acaba/a gente pensa/Que ele nunca existiu”, O Nosso Amor A Gente Inventa (Estória romântica), Cazuza*

Classificar o amor em tipos estanques, como reinos, filos, classes, ordens, famílias, gêneros e espécies é tarefa impossível. O que se estabelece é uma matriz tipológica, em que os fenômenos sociais – os filmes – se encaixam em maior ou menor grau, aproximando-se ou afastando-se do modelo. Tais movimentos do objeto, além de distanciá-lo ou avizinhá-lo do tipo definido racionalmente, fazem com que a narrativa possa ser compreendida de diferentes

maneiras. Um filme de amor pode apresentar mais de um modelo amoroso, conforme vimos. Mas uma mesma representação amorosa pode ser compreendida em diferentes modelos.

Um dos motivos para a transitividade de uma representação amorosa em mais de um tipo é o poder do amor romântico na instituição cinematográfica. Como elemento importante do mundo social e cultural, o amor romântico é utilizado em outros tipos amorosos para dar-lhes verniz de apazibilidade, embalados pelas fantasias, trilhas, iluminação, falas e gestos românticos. Outro é a própria complexidade do fenômeno amoroso. Longe de tentar reduzi-lo, tentamos apenas clarificar suas manifestações. Em filmes construídos sobre as matrizes genéricas da comédia romântica ou do drama romântico, a tarefa é mais fácil, pois as narrativas obedecem a códigos internos relativos a esses gêneros. Em filmes construídos com maior complexidade narrativa, esta tarefa é mais complexa, especialmente devido à maior abertura da narrativa para outras variáveis que não as do gênero.

*Encontros e Desencontros* apresenta a fantasia amorosa de dois estranhos que se conhecem, se encantam um pelo outro e embarcam numa relação de afeto fugaz em Tóquio. Ela é jovem, o casamento se inicia. Ele tem décadas de união, família feita. Estão em dois pólos da trajetória marital, mas no mesmo ponto: a indefinição quanto ao rumo que virá adiante. A relação de Charlotte e Bob é extremamente romântica. A peruca rosa, as andanças por Tóquio, os sorrisos e os consolos mútuos pela proximidade com outro ser humano e pela familiaridade da língua. O beijo entre os dois, único, marca a consumação da relação e, ao mesmo tempo, a despedida daquele “casamento” imaginário que ambos construíram, em poucos dias com mais afeto e proximidade que ambos possuíam nos casamentos reais. O único beijo entre os dois não configura o amor-paixão, pois não há desejo sexual e luxúria na relação dos dois. Há apenas o anseio da proximidade romântica. Ao mesmo tempo, o único beijo e o desejo metafísico de afeto e a ausência de tentativas conscientes de um ou de outro para concretizarem a conquista amorosa fazem do amor entre os dois um amor platônico. O que Charlotte e Bob procuram é a idéia de amor, a idéia de afeto e proximidade que não encontram em suas vidas. Ambos podem desejar idealmente que seus parceiros sejam como eles são. Mas ambos sabem, também, que o sentimento mútuo está apenas no plano das idéias, porque transcende a realidade palpável e o campo das possibilidades.

*Closer* também trabalha com diferentes tipos amorosos, alguns de dupla compreensão. São quatro casais cujas relações transitam pelo filme: Alice/Jane e Dan; Anna e Larry; Anna e Dan; e Alice/Jane e Larry. Esta última relação é uma mentira da qual apenas os

dois sabem a verdade. Mas a mera construção discursiva dessa relação abala as outras relações reais do filme, por se tratar de uma encenação de uma relação líquida, passageira, baseada na mágoa e na improbabilidade de um envolvimento profundo. Alice/Jane e Dan compartilham uma relação construída sob as bases do romantismo – os dois se conhecem na rua, quando ela é atropelada, e se apaixonam imediatamente. Mas a narrativa de *Closer* mostra o que ocorre depois do *happy end* – o beijo consagrador. Depois da matriz romântica que embala o início da relação, Alice/Jane e Dan engatam uma relação confluyente, construída sobre as realidades e sobre a intimidade que um parceiro tem do outro. Quando Alice não ama mais Dan, ou quando o amor dela por ele é traído, vai embora. E só então, fiel a seus princípios, expressos antes num diálogo com Larry. E encerra a narrativa livre, sem amarras, curada do fim inevitável do amor segundo a acepção de Bauman. A única expectativa que Alice/Jane tem em relação a Dan é a da reciprocidade do amor; mesmo a infidelidade, automaticamente, não a afasta da relação. A narrativa amorosa de Anna e Larry, por outro lado, apresenta o amor como uma prisão. O amor dele é a prisão dela, que tenta, na ilusão do amor-paixão por Dan, se libertar, mas não consegue. Após traí-lo e atrair sua ira, ela volta para ele. Larry, por outro lado, representa toda a pressão social do amor romântico e dos valores sociais que o cercam. Exige fidelidade; pisoteia a amada pela expressão da sexualidade; preserva a casa (representada pela cama, pelo sofá onde os amantes fizeram sexo) como *locus* do casal legítimo; preserva sua masculinidade de macho exclusivo da relação ao questionar se o desempenho de Dan fora melhor que o dele. O amor de Larry representa a outra face do romantismo amoroso, uma outra face do que ocorre depois do *happy end*. A possessividade, a paranóia, o ciúme, a rotina. A narrativa de *Closer* se concentra em amores intensos, mas opostos. Dan e Anna são os veículos para a expressão do amor confluyente intenso de Alice, que ama demais e quando deixa de amar parte, deixando o outro livre, e a expressão do amor romântico intenso de Larry, que não aceita a recusa de amor da amada e a prende na instituição do casamento.

Em *As Pontes de Madison*, Francesca também está presa ao casamento e aos filhos. Ela demonstra amor pela vida que tem, mas ao mesmo tempo tem a consciência de que a família a aprisiona das escolhas que poderia ter feito. No início da narrativa, vemos Francesca no jantar com o marido e os filhos antes de os três viajarem. Ela olha distraída, conformada e entristecida a cena à sua frente. Os três comem alheios à sua presença, não há demonstrações de afeto ou proximidade, e a câmera se aproxima de Francesca e vemos seus olhos baixos,

tristes. O amor-paixão de Francesca por Robert representa a libertação da esposa e mãe para realizar as fantasias românticas e as experiências de vida que nunca pôde. Nas histórias sobre expedições jornalísticas que o amante lhe conta, ela também é transportada. Mas, como Robert deixa claro numa discussão, ela não passa de uma dona-de-casa do interior. E é essa força que a mantém no casamento, que a faz fugir da paixão, se prender num casamento construído na amizade e no amor fraternal e ser punida por ela pela assombração do amante perdido a quem só pode se reunir na morte.

O amor de Jesse e Celine tem duas faces em *Antes do Amanhecer* e *Antes do Por-do-Sol*. Em ambos, a construção da narrativa é romântica. Os dois se conhecem no trem para Paris, quando Jesse convence Celine a desembarcar com ele em Viena e descobrir que ele é só mais um cara e que, em 10 ou 20 anos, ela não vai se arrepender de ter casado com o homem que escolheu porque não passou a noite com aquele estranho em Paris. A noite vira madrugada e, paralelamente, a relação dos dois se consuma antes do amanhecer. Do mesmo modo, o romantismo entre eles evolui em meio a conversas gerais sobre perspectivas de vida em ambos. Os dois sabem que o que têm é significativo, mas ao mesmo tempo sabem que só vai durar uma noite. Ao mesmo tempo em que a narrativa é permeada do romantismo, os dois vivem uma relação líquida, de satisfação imediata dos desejos. Dez anos depois, é o destino providencial que coloca Celine em Paris entre suas viagens pelo mundo como advogada, justamente no dia em que Jesse estará lá lançando o livro que conta a relação dos dois. O segundo filme, *Antes do Por-do-Sol*, é puro romantismo. A conclusão da narrativa dá outro tom à narrativa anterior. Isolada, seria vista como uma experiência amorosa singular, e unida à segunda é vista como o primeiro encontro de um amor realizado anos depois (como em *Escrito nas Estrelas*, onde um encontro ocorre anos depois graças a um exemplar de *O Amor nos Tempos do Cólera*). A última cena deixa clara a promessa de felicidade entre os dois: Jesse perde o avião; escolhe ficar com Celine.

*Cidade dos Anjos* e *Asas do Desejo* contam a mesma história<sup>47</sup>. Anjo se apaixona por mulher e decide “cair” para realizar esse amor. As diferenças entre os filmes são de cenário – Los Angeles e Berlim –, fotografia – colorido e preto-e-branco –, idiomas – inglês e alemão, francês, japonês, inglês e espanhol; profissão – médica e trapezista (uma mulher que luta

---

<sup>47</sup> Muitos críticos argumentam que *Asas do Desejo* tem conteúdo extremamente mais metafísico que seu *remake* norte-americano, ampliando os questionamentos sobre a existência, o desejo de sentir. Essa discussão não é, de maneira alguma, pertinente à pesquisa. A linha mestra das duas produções é o desejo do anjo de se tornar humano e amar. O veículo para este amor é uma mulher, nos dois casos.



contra a vontade de Deus; outra que desafia Deus ao voar sem asas). São diferenças desimportantes na narrativa, apenas modificam a linguagem poética dos dois filmes. Mas há uma diferença importante na conclusão das duas narrativas. Seth e Maggie são punidos por terem transgredido uma regra superior – uma regra divina. Damiel e Marion, por outro lado, representam a libertação das regras superiores ao não apenas consumarem o amor, mas pelo fato de a vida corroborá-lo. Não apenas terminam juntos num *happy end* romântico tradicional, como a vida cotidiana familiar é mostrada em *Tão Longe, Tão Perto (In weiter Ferne, so nah!, Wim Wenders, 1993)*, quando a tentação pela humanidade e seus sentimentos é tão grande que Cassiel, anjo fiel companheiro de Damiel, também deseja cair para ascender amorosamente no espírito humano. Nesse sentido, *Asas do Desejo* representa um paradoxo amoroso: é um amor-paixão que transgredir regras, mas que se realiza romanticamente. A narrativa apresenta um desafio à estrutura social e corrobora a idéia de que o amor (paixão transformado em romântico) se sobrepõe como força social avassaladora<sup>48</sup>. Do céu de Berlim (nome original do filme), Damiel deseja a mesma coisa que Marion, do falso alto do trapézio: “Esperando. Esperando por uma onda de amor que poderia me afogar. É isso que me torna deslocada. A ausência do prazer. Desejo por amor. Desejo de amar”. E esse desejo é tão grande e tão profundo que permite aos dois romperem regras acima deles, uma provocação que não se encaixa nos padrões da instituição cinematográfica hollywoodiana. Tanto não factível que, ao ser adaptada em uma superprodução com estrelas norte-americanas, o final foi ajustado para promover o reajuste das regras e valores morais.

*Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças* representa uma relação confluyente, desde seu início até o esgotamento amoroso. O amor de Joel e Clementine esmorece à medida que a rotina e as diferenças entre ela, uma libertária, e ele, um conservador, emergem. Se a relação dos dois é confluyente e segue o fluxo natural amoroso descrito por Zygmunt Bauman – de nascimento, êxtase e morte –, o desfecho amoroso dos dois é extremamente romântico. Mesmo sabendo dos riscos, mesmo sabendo da inevitabilidade da infelicidade, o casal decide ficar junto. Nesse sentido, a promessa de felicidade do amor romântico traz embutida, a partir do conhecimento de que após a felicidade vem a infelicidade, uma perspectiva certa do final infeliz.

*A Rosa Púrpura do Cairo* apresenta dois amores românticos e a mesma amante, Cecília. *Encantada* pelo personagem de cinema e pelo ator que o representa na vida real (do

---

<sup>48</sup> O paradoxo do filme é um motivo em toda a narrativa – o anjo que quer perder as asas; a mulher que simula asas.

filme), Cecilia rejeita a extrema fantasia, aquela que até ela sabia ser impossível de se realizar (Tom Baxter), e aceita a fantasia realizável – dentro da lógica do romantismo amoroso: o astro de cinema de Hollywood, Gil Shepherd, que pede para que a garçonete simplória de Nova York parta com ele para Los Angeles. A fantasia de Cecilia se quebra, e ela é abandonada por Gil, que parte sem ela. O feitiço do romantismo amoroso poderia ser quebrado ali, naquele instante, e Cecilia poderia ter voltado para a prisão do casamento em que vivia com Monk – um casamento de dois papéis: a empregada e o patrão. Mas Cecilia decide abraçar a fantasia. Mesmo sozinha, encerra a narrativa entrando numa sala de cinema, para assistir a outro filme, fantasiar novamente com astros e, quem sabe, se apaixonar mais uma vez. *A Rosa Púrpura do Cairo* é uma ruptura do modelo do amor romântico porque o casal não termina junto. Mas a promessa de felicidade, ainda que melancólica, enquanto Cecilia assiste a *O Picolino* e se emociona com Fred Astaire e Ginger Rogers dançando ao som de *Cheek to Cheek*. Não à toa, quando questionado do motivo pelo qual não deu ao filme um final feliz, o diretor, Woody Allen respondeu que *A Rosa Púrpura* tinha, sim, um final feliz. Sob outro ponto de vista, pode-se dizer que o verdadeiro amor romântico de Cecilia é pela fantasia do cinema. *A Rosa Púrpura do Cairo* oferece o final feliz da mocinha ao lado de seu amante: sentada, na sala de cinema, se embriagando com a realização das fantasias e dos sonhos amorosos alheios. Ela se desaponta com os amores da vida real, é certo, mas encontra nos filmes o alento que necessita para enfrentar a vida e, pior, a Grande Depressão. Por outro lado, se entendermos que Cecilia traiu Monk, apesar de já tê-lo deixado no início do filme e seu casamento estar acabado, sua trajetória é a clássica do amor-paixão. Ela se apaixona mas termina sem o amante, porque rompeu uma regra social fundamental, a da fidelidade.

Se *A Rosa Púrpura* representa uma ruptura, *Encantada* apresenta três tipos amorosos, e se coloca na contramão da experimentação narrativa. Seus amores são tradicionais, extremamente próximos aos modelos dos tipos amorosos. Enquanto o amor de Giselle e Edward é um exemplo altamente codificado de amor cortês, o de Robert e sua noiva, Nancy, é um exemplo da contemporaneidade do amor líquido. No início do filme, Robert pediu Nancy em casamento há pouco tempo. Mas não aparenta nenhum entusiasmo ou felicidade. Apenas a sensação de uma tarefa cumprida. A reação dele ao fato é tão pouco feliz que até sua secretária comenta. Eles mal se vêem no período de tempo do filme em que estão noivos, e a relação dos dois ocorre, principalmente, pelo telefone, em ligações rápidas e simpáticas, mas sem nenhuma demonstração de romantismo. Robert é um advogado *workaholic* e bem-

sucedido, e Nancy é uma estilista igualmente bem-sucedida e ocupada. Em determinado momento do filme, ela esboça uma reclamação pela falta de romantismo dele, mas sem grandes conseqüências. Quando Robert decide trocar Nancy por Giselle, a (ex)noiva fica triste, mas não abalada. Tanto é que instantes depois encontra em Edward um novo amor (um novo amor cortês e funcional).

O amor de Giselle e Robert é uma representação típica do amor romântico. Um dos traços mais marcantes desse amor é o encantamento. Robert se encanta por Giselle, e a cena-chave do processo é quando Giselle chega ao baile. Ela desce as escadarias e Robert não consegue desviar o olhar enquanto dança com Nancy. É um momento quase mágico no filme. Ela está contemporânea, e ele, fantasiado. Os papéis invertem-se e só ao vê-la como uma mulher do nosso tempo Robert tem a certeza do amor que sente por ela. As idealizações, características de todo o movimento romântico, também estão presentes no retrato do amor romântico feito pelo sentimento entre Giselle e Robert. Robert realiza em Giselle a idealização de mulher que possui, assim como ela realiza nele o príncipe encantado da vida real que a salva. Não à toa, ela também só se dá conta do amor que tem por ele quando o vê vestido de príncipe.

Outra característica desse amor é a reflexividade apresentada por Nunes. Fala-se sobre amor no filme; discute-se seus conceitos, seus protocolos e requisitos. O amor, seguindo uma tendência do amor romântico, se torna discurso social. Se Giselle e Edward nunca discutiram seu amor, Robert e Giselle conversam a todo o tempo sobre o sentimento amoroso. O casal protagonista fica próximo ao conversar sobre amor. Ela expõe seu ponto de vista sobre um amor completamente idealizado; ele rebate com uma visão cética e cínica sobre o romantismo, ao qual se renderá no fim do filme. Os dois passam o tempo em racionalizações sobre o que é o sentimento amoroso, e mais: sobre como o amante deve se comportar. Robert ensina a Giselle que, antes de casar, um casal deve se conhecer, namorar, sair. Ele apresenta a ela uma espécie de cartilha básica do comportamento amoroso. Mas ela também faz isso. Na canção *How does she know* ela ensina o amante a demonstrar o amor pela amada publicamente. O amor dos dois é a combinação dessas visões: da extrema idealização e do ceticismo. O sentimento de Robert e Giselle é romântico: como todo amor romântico narrado na literatura teórica sobre o tema, dialético. De um lado, a fantasia; do outro, o realismo. Como afirma Morin, é justamente ao se aproximar do realismo que o final feliz se coloca mais próximo da fantasia amorosa.

### 3.11.1. Realidade ou ilusão?

*“Seria até melhor/Se a vida fosse assim/Pirlimpimpim/E o mundo real virava fantasia”, Real Ilusão, Dalton Nóbrega*

Apresentamos as representações cinematográficas que constroem tipos específicos para o meio, ajustados e aproximados com relação aos discursos e práticas sociais que lhes deram origem. Alguns tipos amorosos estão mais próximos do *happy end*. Outros, do final infeliz. Da mesma maneira, mas sempre coincidentemente, alguns tipos amorosos se aproximam mais da realidade, enquanto outros se avizinham à fantasia. Existe uma relação entre extrema felicidade, ou a Felicidade absoluta, e fantasia. Assim como existe uma relação entre a felicidade construída e a realidade. Do mesmo modo, a infelicidade trágica e a irrealidade se relacionam, bem como a infelicidade palpável do rompimento amoroso e o realismo das construções narrativas.

O amor romântico é o tipo mais colado ao final feliz narrativo. O amor romântico, na verdade, depende do *happy end* para o desfecho de sua narrativa. Ao mesmo tempo, é um tipo amoroso calcado na fantasia e no universo do maravilhoso, no qual a magia e o irreal interferem cotidianamente no processo de corte e apaixonamento dos sujeitos. O neoromantismo, também um tipo amoroso cujo desfecho se encaminha para o *happy end*, constrói sua narrativa calcado no realismo não apenas da possibilidade do apaixonamento e final feliz para os amantes, mas também da expressão e na prática democráticas dos sentimentos. O amor platônico, quando não se deixa engendrar na relação romântica, tem final obrigatoriamente infeliz. E, nesse sentido, é realista porque a ordem moral permanece inalterada diante da impossibilidade metafísica de o amante se reunir ao amado. Quando, por outro lado, o amor romântico se impõe ao platonismo da relação, mais uma vez a narrativa embarca na fantasia para se apoiar e permitir esse final feliz. O amor confluyente, do mesmo modo, pode ser feliz ou infeliz. Mas independente do seu desfecho, é sempre um amor apoiado no realismo da construção cotidiana da felicidade e do sentimento amoroso. Não há fantasias para suportar o amor confluyente, apenas o peso da realidade, o que o torna um amor mais responsável diante do casal. A falência amorosa não pode ser, nesse tipo amoroso, creditada ao sobrenatural ou às regras impostas pela sociedade. De maneira similar, a felicidade também só é debitada nas ações dos sujeitos.

Do outro lado do amor romântico, no que se refere ao *happy end*, encontra-se o amor-paixão. No que o primeiro é inescapavelmente feliz, o segundo é irremediavelmente infeliz. A infelicidade do amor-paixão é irreal, cercada ela também da fantasia, da magia e da ilusão. É realista, por outro lado, no sentido de que oferece a punição moral à relação amorosa baseada na ruptura às regras. Mas a irrealidade se impõe, da mesma maneira como no amor romântico, em sua construção narrativa. A irrealidade dos encontros, dos excessos da alcova, das tramas melodramáticas de heróis acorrentados no porão, de prostitutas morrendo de tuberculose, da amante rejeitada tentando assassinar a família do amado. Os exageros do amor-paixão, que interferem na narrativa a todo o tempo, se aproximam das intervenções de forças maiores do destino e do acaso para juntar os casais – o fantástico que se manifesta ora pelas tramas de obstáculos implausíveis, ora pelos encontros pouco críveis. Se o final infeliz do amor-paixão é sustentado por uma narrativa pouco realista, os finais infelizes do amor líquido e eventualmente do amor confluyente estão solidamente calcados na realidade. O amor líquido, aliás, é um amor destinado ao término, já que se trata de uma relação de prazer rápido, fácil e de pouco compromisso entre os sujeitos, na qual o medo das eventuais feridas profundas que o amor romântico e o amor-paixão possam deixar impede os sujeitos de se engajarem em relações mais íntimas.

## 4. CONSTRUÇÕES AMOROSAS

### 4.1. A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO AMOR

A narrativa literária amorosa conta a história de um casal. O cinema alia o texto à imagem e, assim, a narrativa ganha características outras, fílmicas. Não se trata de literatura, apesar de se apoiar fortemente nela. Como imagem, se utiliza da linguagem cinematográfica para construir essa história que está sendo contada. Como imagem em movimento, a linguagem é parte integrante da narrativa, e a fortalece. Nem toda escolha de linguagem é feita para construir ou reforçar um modelo, já que não estamos tratando de gêneros, altamente codificados, mas de um tema, que abarca gêneros variados (e filmes não-genéricos) e permite, assim, maior abertura de usos e interpretações. Mas há elementos de linguagem utilizados constantemente pelos filmes de amor para construir a narrativa desse sentimento entre os sujeitos.

Falamos de estratégias narrativas clássicas – a maneira de contar a história, as abordagens e os enredos característicos – mas também de inflexões da linguagem cinematográfica utilizados para auxiliar na elaboração dessa narrativa. Como principal força do tema amor no cinema de Hollywood, o amor romântico é o mais codificado no que diz respeito às estratégias narrativas e de linguagem e, portanto, o que mais se utiliza de elementos como a iluminação e os cenários para contar a história. O amor-paixão, força igualmente poderosa na instituição cinematográfica, também se utiliza desses elementos. Não à toa, são os dois tipos amorosos mais próximos da fantasia em sua constituição.

Os amores mais realistas fantasiam menos, assim como criam ambientações menos distantes da realidade para construir o sentimento amoroso entre os sujeitos. Pode-se argumentar com a cena da orgia sexual em *De Olhos Bem Fechados*, mas a seqüência é uma alegoria. As cenas entre Alice e Bill são mais realistas, em termos de linguagem, que as cenas entre Satine e Christian em *Moulin Rouge!* ou Edward e Vivian em *Uma Linda Mulher*. Em *Closer*, igualmente, a iluminação ou o clima, assim como a trilha sonora, são menos presentes nas cenas. Pode-se classificá-las como mais cruas. Mesmo a cena entre Alice/Jane e Larry no clube de strip tease é realista. Há interferência externa na conversa deles, ela dança em frente a ele enquanto ele lhe dá dinheiro, a cenografia do clube é realista. A maior concessão ao

romantismo no filme, aliás, está na cena em que Alice/Jane e Dan se conhecem, como veremos adiante.

Estruturalmente, o amor fílmico se utiliza da narrativa linear diacrônica. Nos filmes, os casais se conhecem, vivenciam os primeiros momentos do encantamento, descobrem a paixão e, finalmente, enfrentam um obstáculo que leva ou ao *happy end* ou ao final infeliz. Esses momentos estruturais da narrativa – num manual de roteiro, poder-se-iam ser descritos como os momentos chave ou *turning points* narrativos – podem se subdividir em outros menores. Em alguns filmes, à descoberta da paixão se segue a vivência da paixão – esse tipo de desenvolvimento é comum nas narrativas do amor-paixão, do amor confluyente e do amor neoromântico. Nesse tipo de filme, o tempo dedicado às juras de amor, ao sexo, ao beijo, às carícias, é maior que nos filmes do amor romântico, do amor platônico, do amor líquido e do amor funcional. Nos filmes do amor romântico, especialmente, pouco tempo é dedicado à vivência amorosa, já que a conquista ocupa tempo maior na narrativa; que a sexualidade é mais velada; e que o amor entre o casal se ancora na *promessa* de felicidade vindoura. No amor romântico, após a descoberta amorosa, há uma vivência sentimental fundamentada muito mais na convivência, na pseudo-construção da intimidade. O casal passeia junto, ri, dá as mãos (em alguns filmes até faz sexo, mas com recato imagético), mas não compartilha o êxtase do amor.

O momento do conhecimento é curto, e costuma ocupar o primeiro quarto da produção. Nela são apresentados os protagonistas, eventuais antagonistas e o primeiro olhar que modifica os sujeitos. Após esse momento, o encantamento é exposto em closes de rosto, das mãos, dos olhos dos sujeitos enamorados. A descoberta da paixão pode ocorrer imediatamente ou após obstáculos. Em *Orgulho e Preconceito*, a descoberta do amor de Darcy ocorre no meio do filme; a de Lizzie, mais à frente ainda. Após o obstáculo (a antipatia mútua), os dois ainda enfrentam os obstáculos das imagens que têm um sobre o outro antes do final feliz. *Titanic* segue o mesmo esquema. O casal se conhece e o conhecimento provoca profundo impacto. Em seguida, se descobrem apaixonados, mas enfrentam o obstáculo da impossibilidade de ficarem juntos por conta do noivo dela. Mas, nesse caso, o final é infeliz. O amor romântico e o amor paixão são os mais codificados. Nas representações do amor confluyente e do amor funcional, o primeiro encontro pode ser suprimido, como *De Olhos Bem Fechados*, em que os protagonistas já são casados no início da história, assim como Francesca e Richard, em *As Pontes de Madison*.

A descoberta amorosa, a vivência do sentimento e a tentativa de superação dos obstáculos costumam ocupar o maior tempo da narrativa, ainda que os conflitos corriqueiros de um casal sejam escamoteados<sup>49</sup>. Em *Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças*, a tentativa de Joel de desistir do Lacuna Inc. no meio do processo o leva a caminhar pelas próprias memórias acompanhado de Clementine, a quem ele se recusa a esquecer. Apesar de o filme trazer outros obstáculos anteriores – a convivência entre os dois quando moram juntos – é a memória o maior obstáculo ao amor. Assim, quando os dois finalmente esquecem tudo que viveram, podem reviver os momentos do amor novamente, mesmo depois de terem ouvido as fitas em que narram toda a trajetória do amor fracassado. Ouvir uma lembrança que não mais se tem não provoca nos dois o mesmo impacto que senti-las realmente.

Assim como o momento inicial, o desfecho ocupa pouco tempo narrativo. Ainda que com pouca duração, assim como o início, a conclusão narrativa tem importância e é construída de modo a causar impacto emocional no espectador, seja pela felicidade conquistada ou prometida, seja pela infelicidade. Ao beijo na chuva entre Carrie e Charles em *Quatro Casamentos e Um Funeral* se sobrepõe a dor de Rose ao soltar a mão de Jack da sua e observar o amante afundar na água gelada em *Titanic*. Do mesmo modo, a morte trágica de Satine em *Moulin Rouge!*, que desmaia sem ar e vomita sangue atrás das cortinas do palco do cabaré, é um exemplo desse choque narrativo. Pode ou não seguir-se ao desfecho um curto epílogo que reforça a felicidade ou a infelicidade dos amantes. Christian é mostrado em seu quarto de hotel vagabundo, destruído pela perda da amada, escrevendo a fatídica história de amor entre os dois.

Apesar do domínio da narrativa linear, alguns filmes desconstróem a estrutura diacrônica e se ancoram na memória dos amantes para se reconstruírem como narrativa. *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* apresenta a história de Alvy e Annie por meio de *flashbacks* desordenados temporalmente, apresentados à medida que o protagonista se lembra de momentos com a ex. *O Paciente Inglês* também mistura a narrativa em terceira pessoa, externa, do amor entre Lazlo e Katherine, às lembranças dele, à narrativa em primeira pessoa, anos depois, no quarto em que é cuidado pela enfermeira Hannah. *Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças* começa com estrutura linear e evolui para o desordenamento

---

<sup>49</sup> Johnson e Holmes relatam que uma grande crítica do gênero romântico televisivo e cinematográfico diz respeito ao fato de frequentemente retratarem “ligações íntimas entre sujeitos fisicamente bonitos, levando a relações cheias de romance, intimidade física, paixão e pouco conflito”. (JOHNSON e HOLMES, 2007: 4).



temporal enquanto o exame pelas memórias de Joel evolui. Às memórias infantis dele se misturam as lembranças quase esquecidas do amor entre ele e Clementine. Se o narrador em primeira pessoa parece menos confiável para conferir à história a aura de realismo desejada pelo cinema hollywoodiano, a questão não é discutida nos dois últimos filmes. No primeiro, por outro lado, o narrador é honesto ao contrapor sua versão dos fatos à versão de Annie, revelando a multiplicidade de interpretação e desconstruindo a objetividade da narrativa em terceira pessoa. A cena-chave desse processo é quando Alvy narra, triste, a seu analista, que ele e Annie só fazem sexo três vezes por semana. A tela se divide e, na outra metade, Annie conta à sua analista, chateada, que acha três vezes por semana demais.

#### 4.1.1. Esse seu olhar, quando encontra o meu... – o primeiro olhar

O amor fílmico começa com um primeiro encontro definitivo entre os amantes. O início amoroso é sempre um momento importante na narrativa fílmica. Conhecer o outro causa impacto ao sujeito amoroso. Ele sabe que, dali por diante, depois daquele primeiro olhar trocado, da primeira experiência compartilhada, sua vida mudará. O cinema nos assegura disso ao dar especial atenção ao primeiro momento entre os amantes. Câmeras lentas, *raccords* de olhar, closes no rosto, pescoço e mãos dos sujeitos amorosos. Há várias maneiras de construir essa cena que tanta impressão causa aos amantes. Em todas essas maneiras, fica estabelecido que esse momento é o primeiro *turning point* do filme. Algumas vezes, não é exatamente o primeiro olhar definitivo que choca os amantes. Eles podem se engajar numa discussão, antipatizar um com o outro nesse momento inicial. Mas, ainda que a primeira impressão seja negativa, ela causa profundo impacto nos indivíduos.

O primeiro olhar é parte importante desse início amoroso. Elizabeth Bennet está na festa popular na qual são esperados os Bingley, milionários que passam férias no local, em *Orgulho e Preconceito*. Entram os irmãos acompanhados de um amigo, Mr. Darcy. Enquanto ela brinca sobre a aparência lúgubre do misterioso, seu olhar cruza com o dele por um segundo. Ela faz reverência, ainda olhando para ele e não para o chão. Os dois se perturbam. Dois segundos depois, Lizzie ri. Esse primeiro olhar secreto entre Lizzie e Darcy representa a desestabilização da ordem das coisas que os sujeitos fazem na vida um do outro ao passarem a existir nela.

Em *Cidade dos Anjos*, o primeiro olhar entre Maggie e Seth não é consciente da parte de ambos. Ele está, invisível, na sala de cirurgia, observando-a na tentativa de reanimar um paciente. Ele a olha. Desesperada para manter o homem vivo, ela olha diretamente para ele, mas através dele, e continua tentando. Mais tarde, no filme, Maggie conta a uma amiga que sentiu algo diferente naquela sala de cirurgia, naquele momento. Ela não sabia, conscientemente, mas a presença de Seth e o olhar que trocaram mudaram sua vida.

Em *Grandes Esperanças*, Finn era só um menino quando foi, com o tio, à mansão Dinsmoor para um serviço de jardinagem. Ele está sentado no jardim mal cuidado, num caramanchão, iluminado difusamente pela luz do sol que teimava em passar pelas plantas. Quando vê Estella, a menina de longos cabelos loiros que morava na casa. Finn a olha longamente, curioso, e Estella o olha, prescrutando-o. Anos depois, adulto, Finn diz a uma Estella que continua a prendê-lo em jogos de apaixonamento e decepção que ainda enxergava aquela menina da primeira visão nela. “Eu conheci aquela menininha e eu vi luz em seus olhos, e não importa o que você diga ou faça, ainda é o que eu vejo”. A força do primeiro olhar entre Finn e Estella foi tamanha que moveu toda a vida do personagem dali em diante. Ele se tornou pintor, fez sucesso, mudou-se para Nova York, por ela.

Eu consegui! Eu consegui! Sou um estrondoso sucesso! Vendi todos, todos os meus quadros. Você não tem que se sentir envergonhada mais de mim, eu sou rico! Não é isso que você queria, não está feliz agora? Você não entende, tudo que eu faço, faço por você. Qualquer coisa, que possa haver de especial em mim, é você,

Finn grita a uma janela vazia depois de sua primeira exposição, revelando que Estella se tornou o motor que conduz sua vida. E tudo isso começou com aquele olhar trocado no jardim, olhar ao qual se seguiriam outros, o do artista apaixonado pelo traços do rosto que desenhava – desde a primeira vez, quando ainda na infância Finn fez o retrato da menina, até quando, adulto, fez um completo ensaio nu de Estella – contra o olhar da menina e depois da mulher desafiando e brincando com esse amor. Enquanto faz o primeiro retrato dela, desenhando com o lápis de olho da Srta. Dinsmoor, Finn se perde nos traço do pescoço, do colo e nos lábios da menina. Anos depois, esse fascínio pelo rosto dela permaneceria a surpreendê-lo.

Logo no início de *Quatro Casamentos e Um Funeral*, Charles chega atrasado ao casamento de que será padrinho. Logo em seguida chega uma bela mulher de branco e enorme chapéu negro. Olha-a. Em seguida, os dois trocam um olhar. Mais tarde, ele está conversando com os amigos no primeiro casamento e é observado de costas por Carrie, que sorri. Os dois se olham furtivamente, e terminam a noite com sexo. Esse primeiro olhar é decisivo na trajetória de ambos. Eles passam uma segunda noite juntos, tomam caminhos separados quando Carrie se casa e Charles decide se casar com uma antiga namorada por desespero. E é justamente no dia do casamento de Charles que o olhar entre ele e Carrie se mostra poderoso novamente. Ele está no altar, à espera da noiva, quando a vê chegando ao casamento. Decidido a seguir em frente com a união a Henrietta, ele sabe, porém, que não pode, e é lembrado pelo irmão disso. Tom, o amigo de Charles que nunca esperou encontrar um grande amor à primeira vista, conhece Deirdre no casamento mal sucedido de Charles e Henrietta, e fica encantado. “O trovão”, ele diz. Nos créditos, uma foto dele e da noiva se casando aparece.

Em *Atração Fatal*, Dan vai a uma festa da editora com a mulher e um casal de amigos. Na festa, ele e o amigo avistam Alex, loira exuberante e bem-vestida. O amigo lhe dá uma cantada, mas ela o congela com o olhar, e imediatamente olha para Dan, sedutora. Tempos depois, no fim da festa, Dan se senta ao seu lado e os dois conversam casualmente, ainda se olhando, e trocando frases de sedução. Quando Dan vai embora com a mulher e os amigos, Alex fica no bar, sentada, observando-o. E é esse olhar, mais que os olhares trocados entre os dois, que dará a tônica da relação entre o casal. Alex espreita Dan e controla seus passos, até a obsessão que a leva à morte. Em *Moulin Rouge!*, o escritor Christian chega ao cabaré para apresentar o musical *Spectacular, Spectacular* à grande estrela da casa, Satine. Antes de se encontrar com ela, vê a musa numa apresentação solo, vestida de branco, cantando *Diamonds Are a Girl's Best Friend*, fica hipnotizado pela beleza da mulher. Esse primeiro olhar, contudo, não é retribuído até que Satine o veja como é, de verdade, depois de tentar seduzi-lo pensando tratar-se do Duke.

#### 4.1.2. Depois do final feliz – o epílogo

No anti-conto de fadas *O Fantástico Mistério de Feiurinha*, o escritor infanto-juvenil Pedro Bandeira alerta para a necessidade de “saber o que acontece depois do fim”, já que nas histórias de príncipes e princesas, todos vivem felizes para sempre. Mas o que é o “feliz para sempre”, questiona ele? “Significa casar, ter filhos, engordar e reunir a família no domingo para comer macarronada?” (BANDEIRA, 1999: 10). Camilo Castelo Branco argumenta, como uma observação ao leitor no início de *Amor de Salvação*, que a felicidade, “como história, escreve-se em poucas páginas” e que o amor de salvação, em contraposição ao amor maldito, merece as poucas páginas restantes das duzentas destinadas à tragédia. Rose, em *O Espelho Tem Duas Faces*, segue na linha da princesa Feiurinha que questiona o que acontece depois do final feliz.

Essa coisa que nós chamamos cerimônia de casamento é realmente a cena final do conto de fadas. Ninguém nunca conta a você o que acontece depois. Nunca contam a você que Cinderela deixou o príncipe maluco com sua obsessão compulsiva de limpar o castelo, já que ela perdeu o emprego, certo?

O amor romântico cinematográfico, mesmo investindo nos obstáculos amorosos que separam temporariamente o casal, tornando o prêmio do *happy end* ainda mais valioso – uma conquista –, investe bastante tempo na felicidade. Primeiro, no momento inicial do filme, quando o casal se conhece e se encanta. Depois, quando desfruta da felicidade antes do surgimento do obstáculo. E, finalmente, no final feliz que coroa todos os esforços empreendidos até aquele momento da narrativa, quando, finalmente, a felicidade é completa e inabalável. Mas, como ensina Camilo Castelo Branco e ironiza Pedro Bandeira, esses filmes não dedicam muito tempo à construção do que ocorre depois do final feliz. Assim como os filmes que terminam de maneira infeliz, onde a infelicidade é absoluta e não construída, o que ocorre depois do rompimento amoroso ganha pouco destaque. É como se a recompensa amorosa ou o desfecho trágico não deixassem espaço para nada em seguida – o tempo do sujeito amoroso pára com o desfecho do amor, para o bem ou para o mal.

*Antes do Por-do-Sol* se encerra com Jesse e Celine no apartamento dela, ouvindo jazz. Mas o que ocorre depois? Ele se muda para Paris, como é a convivência de ambos? A

promessa da felicidade absoluta não apresenta o que ocorre depois do *happy end*. Do mesmo modo, Helen termina *De Caso Com o Acaso* com a promessa de felicidade de reencontrar James em sua nova vida, após o esbarrão no elevador. Em *Grandes Esperanças*, Finn e Estella dão-se as mãos no píer, ao lado da filha dela, e não vemos o que ocorre depois daquele beijo redentor, assim como Harry e Sally, em *Harry e Sally – Feitos Um Para o Outro*, iniciam um novo ano dançando no baile, Rose e Gregory em *O Espelho Tem Duas Faces* ou Edward e Vivian em *Uma Linda Mulher*. E depois?

Alguns filmes pretendem mostrar esse instante depois da coroação da felicidade, mas apresentam a relação como um prolongamento da felicidade absoluta. *Quatro Casamentos e Um Funeral* traz fotos dos personagens em momentos pós-desfecho. Carrie e Charles são retratados com seu filho. Em *Encantada*, Giselle, Robert e Morgan, a filha dele, aparecem sorridentes, dançando e cantando na cobertura nova-iorquina da família. Darcy e Lizzie, na versão norte-americana do desfecho de *Orgulho e Preconceito*, são mostrados em Pemberley bebendo vinho em momento de intimidade. A noção que esses epílogos trazem é de que depois da felicidade... Vem a felicidade, como um ciclo virtuoso que não se encerra, se há amor, e não depende de construção.

Do mesmo modo, o amor-paixão trabalha com a infelicidade como uma realidade que se impõe à vida dos amantes depois da separação e parece não terminar. Após a morte de Satine, em *Moulin Rouge!*, tudo que Christian consegue fazer é remoer o amor perdido e escrever a história da paixão dos dois. Lazlo e Robert também passam o resto das vidas ainda pensando no amor que perderam, em *O Paciente Inglês* e *As Pontes de Madison*. A vida de Robert até segue um fluxo, mas nada se impõe sobre a tristeza de ter perdido Francesca e a vida não se transforma. Robert morre, sozinho, como conheceu Francesca, como se fosse impossível superar a perda. Rose, em *Titanic*, avança na vida depois da perda de Jack. Case-se, tem filhos, netos. Mas o impacto de ser chamada de volta à realidade do navio afundado e do amor perdido revela os segredos que ela sempre escondeu – inclusive o fato de que nunca superou a perda de Jack. O colar guardado era a maior prova disso.

O amor romântico e o amor-paixão são incapazes de apresentar narrativamente o que ocorre depois do desfecho. O final feliz, especialmente, se impõe como um argumento narrativo importante, deixando subentendido que se prolonga no tempo e no espaço. Mas, se nos tipos amorosos mais fantasiosos não há espaço para a construção da felicidade, e somente para a Felicidade, outros tipos amorosos representam o momento após a coroação do *happy*

*end. Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças* mostra toda a trajetória que segue ao *happy end* do amor romântico, assim como *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*. No primeiro caso, o final é feliz; no segundo, o casal termina separado. Mas há uma representação do que ocorre depois do beijo consagrador e do que não é só feliz após esse beijo. Há representação da rotina, das trivialidades, da intimidade, da sensação de aprisionamento. De componentes da relação que são escamoteados em outros tipos amorosos.

#### 4.1.3. O glamour nosso de cada dia – representação do cotidiano

*Todo dia ela faz/Tudo sempre igual/Me sacode/Às seis horas da manhã/Me sorri um sorriso pontual/E me beija com a boca/De hortelã...*, Cotidiano, Chico Buarque

Apesar de se ocupar pouco ou quase nada do cotidiano dos personagens dos filmes de amor, as narrativas apresentam uma versão desse cotidiano. Uma versão glamorizada e estilizada do dia-a-dia dos sujeitos amorosos. Se há uma cena de banho, é envolta em sensualidade e closes de câmera; se há atividades na cozinha, são feitas entre o casal ou envolvem a preparação de pratos interessantes, mesas decoradas eximamente. Pouco aparecem atividades necessárias ao dia-a-dia, como idas ao banheiro, escovação de dentes, arrumação de camas, roupas sendo lavadas, cabelos sendo domados, sapatos engraxados, camisas passadas...

Pode-se argumentar que a narrativa privilegia construções que sejam relevantes para o desenvolvimento da história e, por isso, ações corriqueiras ou comezinhos não são representadas. Mas em um tema fílmico que trata justamente da relação das mais íntimas e próximas que dois indivíduos possam ter – a relação afetiva –, defendemos que a convivência cotidiana é, sim, um item narrativo importante. E essa construção do cotidiano é escamoteada, favorecendo a identificação do espectador com heróis simpáticos e familiares, sim, mas também glamorizados.

A comédia romântica é, hoje, o maior espaço para uma tentativa de representação menos glamorizada do cotidiano. Em *Mensagem pra Você*, Kathleen está muito gripada, e Joe vai visitá-la. Quando ele entra no apartamento, a mulher está descabelada, inchada e de pijamas, assoando o nariz por toda a casa. Imogen e Al, em *Louco por Você (Down to You)*, Kris Isaacson, 2000), combinam de não se beijarem enquanto fazem sexo matinal – por conta do mau hálito característico. Em *Quero Ficar com Polly (Along Came Polly)*, John Hamburg,

2004), Reuben Feffer sai com Polly Prince depois de anos e ela o leva a um restaurante indiano. Ao chegarem à casa dela, Reuben tem uma forte diarreia, por reação à comida, e fica preso no banheiro. Um dos motivos para esse uso do cotidiano como gancho narrativo é a intenção de fazer rir. Outra é criar ainda mais identificação entre espectador e herói – que fica gripado e tem mau hálito, por exemplo.

A história de Alvy e Annie em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* é a contraposição tanto à supressão do final feliz quanto à glamorização do cotidiano. No filme, o “final feliz” – o beijo consagrador que sela a promessa de felicidade – é, na verdade, o início da narrativa (temporalmente fragmentada) do amor líquido. Após o beijo, nada do que vem a seguir é escamoteado da narrativa. O encantamento inicial, o casamento, o desencanto, as brigas, a rotina, o rompimento, a nova tentativa, a depressão com o fim definitivo e com a inevitabilidade da decepção... E, na narrativa de cada um desses momentos, os instantes cotidianos são apresentados. Quando decidem se separar de vez, vemos Alvy e Annie discutindo a propriedade dos livros de cada um. Quando ela sai da casa dele pela primeira vez, liga para o ex-namorado para matar insetos em sua casa. Discutem a tensão pré-menstrual dela, que é a justificativa de Alvy para toda e qualquer variação no humor de Annie.

#### 4.1.3.1. Cenas de um casamento – a cerimônia

Os filmes de amor que retratam o casamento, como *As Pontes de Madison*, ainda apresentam algum retrato do cotidiano dos personagens, normalmente **para mostrar negativamente a rotina matrimonial e, em seguida, contrapô-la a um fulminante amor romântico ou, como no caso do filme citado, amor-paixão**. Francesca é a perfeita esposa interiorana dos anos 60. Cozinha para a família, organiza as roupas do marido, limpa a casa enquanto toma uma limonada depois da viagem de todos, sacudindo tapetes na entrada, cabelos desgrenhados e descalça. Em *A Rosa Púrpura do Cairo*, o cotidiano de Cecilia e Monk também seleciona poucos pedaços da relação entre eles para mostrar. Os piores. Cecilia cozinha para ele, arruma suas coisas, trabalha numa lanchonete enquanto Monk joga com os amigos desempregados na rua ou leva amantes para casa. Sempre, à entrada da esposa, Monk não a cumprimenta, não a beija – pede a comida esquentada na mesa e o pagamento do dia.

Como em *As Pontes de Madison*, o casamento de Cecília é uma prisão da qual ela sonha sair – e da qual sai ao sonhar. Os casamentos de Charlotte e Bob em *Encontros e Desencontros* são vistos apenas de relance. Bob tem a vivência de uma vida ao lado da mulher e dos filhos, mas sente-se preso à rotina e à familiaridade. Charlotte é recém-casada, mas infeliz ao lado de um marido ausente, que a ignora afetivamente. Já mencionamos a representação dos casamentos de Larry e Anna em *Closer* e de Joel e Clementine em *Brilho Eterno...* São relações que se desgastam com o tempo, com o peso de amor sendo apagado pela inabilidade em lidar com a rotina e com os problemas familiares. O “casamento” de Alvy e Annie (ele claramente não deseja que o relacionamento seja definido como um casamento; todavia, os dois moram juntos e têm uma vida marital) é mostrado desde o início, adorável, com incidentes com lagostas vivas, até os momentos mais depressivos, com brigas sobre a falta de sexo na relação, os atrasos dela, a obsessão dele em só ver filmes do início, e todo o desgaste que segue.

Do outro lado desses casamentos construídos sem muito amor, ou enfrentando uma crise – casamentos construídos com base no amor funcional, ou no amor líquido, ou mesmo apenas na amizade – temos a representação dos casamentos construídos sob o amor. Dan e Beth são o retrato da felicidade em *Atração Fatal*. Têm uma filha pequena, um cachorro, um apartamento em Nova York, ainda sentem tesão um pelo outro, pensam em comprar um casa grande no subúrbio. Ainda que o cotidiano do casal seja glamorizado, a representação é a de um casamento feliz (e, ainda assim, Dan a trai e, por isso, é punido). O casamento do casal Bennet, em *Orgulho e Preconceito*, pode ter obedecido às necessidades pecuniárias das famílias, mas é construído sob amor. Quando os dois comemoram o noivado da filha mais velha, Jane, no quarto, compartilham um momento de intimidade. Beijam-se, riem juntos, dormem abraçados. O casamento de Robert e Giselle, em *Encantada*, também é a versão terrestre do paraíso.

As representações do casamento no sentido de relação marital estão relacionadas à representação da família. E a família é presente nos filmes de amor de duas maneiras primordiais, quando é representada. Ou é apresentada a família dos cônjuges, sendo o mais comum a apresentação da família de apenas um deles, ou é apresentada a família construída pelos dois protagonistas. Em *A Noiva Cadáver*, *Meu Primeiro Amor* e *Grandes Esperanças*, vemos as famílias dos dois sujeitos amorosos. São amores românticos e, portanto, estão em conformidade com os valores sociais e culturais da instituição familiar. *O Casamento do Meu*



*Melhor Amigo*, *O Espelho Tem Duas Faces* e *Orgulho e Preconceito*, também filmes que retratam o tipo amoroso romântico, mostram as famílias de um dos protagonistas (a irmã de Darcy, Georgeanna, aparece brevemente no filme baseado em Jane Austen). A narrativa é construída de modo a oferecer a família para que o sujeito amoroso se integre a ela, sendo aceito pela instituição. E, aí, o amor romântico assume sua feição mais social, ao lidar com a aceitação e integração do sujeito amoroso à família do outro. Em *Tudo em Família* (*The Family Stone*, Thomas Bezucha, 2005), Meredith vai com o noivo, Everett, conhecer a família dele. Mas desagrada a todo o clã de democratas e liberais intelectuais, com seu posicionamento republicano e seu jeito contido. No final da narrativa, Meredith acaba com o irmão do noivo, Ben, enquanto a irmã dela, Julie, que tinha ido ajudá-la a se entregar, fica com o ex-cunhado. O filme mostra como a aceitação familiar é importante para legitimar o sujeito amoroso romântico. Não basta seguir as regras da instituição do casamento, como fidelidade e monogamia: é preciso ser aceito pela família, cumprindo uma série de requisitos variáveis de aceitabilidade social<sup>50</sup>.

O outro modo de apresentar a família é, conforme dito, apresentar a família gerada pelo casal, como em *Encantada* (ainda que a filha seja apenas de Robert, fica explícito que Giselle irá criá-la), *Quatro Casamentos e Um Funeral*, *Atração Fatal* e *As Pontes de Madison*. No amor romântico, a apresentação dessa família gerada pelo casal corrobora a importância do sentimento amoroso para a constituição de uniões sólidas e que persistam temporalmente, culminando com a reprodução. No amor-paixão, aparece constante lembrete; a família é instituição a ser preservada; e se aponta constantemente ao protagonista que trai o patrimônio institucional que ele carrega consigo e as regras que está quebrando – pior, os sentimentos que está magoando – com a traição.

Além da representação da família como instituição constituída, sedimentada, existe a representação da cerimônia de casamento. Importante rito de passagem e mensagem social de que o sujeito está engajando-se na manutenção da estrutura da instituição familiar ao reproduzir seu mecanismo de legitimação, a cerimônia de casamento é um elemento típico do filme de amor. Atualmente, manifesta-se com mais vigor na comédia romântica, já que outros gêneros e narrativas, mesmo investindo no amor romântico, têm procurado ressignificar e modernizar alguns de seus símbolos máximos para ajustar-se às práticas sociais.

---

<sup>50</sup> O código do amor cortês elaborado por Andreas Capellanus para a condessa de Champagne, no século XII, já menciona a importância da aceitabilidade social, ao afirmar que não é apropriado amar uma mulher com a qual alguém tenha vergonha de se casar.

É, portanto, nas comédias românticas de nossa amostra que encontramos a maioria das cerimônias de casamento. *Quatro Casamentos e Um Funeral*, como indica o título, tem quatro festas de casamento, duas dos protagonistas – mas não entre eles (no final do filme, fotos de cinco outras cinco cerimônias de casamento são mostradas). *O Casamento do Meu Melhor Amigo*, uma, mas não com a protagonista. *A Noiva Cadáver*, duas – uma entre os protagonistas e outra entre o protagonista e a noiva do título. *Encantada*, duas – uma, abortada, entre a protagonista e o príncipe – e outra, completa, entre o príncipe e a nova noiva. Em *O Espelho Tem Duas Faces*, os protagonistas se casam no início da narrativa, mas a cerimônia é apenas o ponto de partida para que eles descubram o verdadeiro amor entre eles. Em *Orgulho e Preconceito*, primeiro vemos uma das irmãs Bennet casada; na conclusão da narrativa, Lizzie e Darcy se casam numa cerimônia dupla com a irmã dela. Em *Harry e Sally – Feitos Um Para o Outro* não há uma cerimônia de casamento propriamente dita, mas uma mudança para morar juntos entre os coadjuvantes.

Se, na primeira metade do século passado, a cerimônia de casamento era extremamente importante em filmes de amor, para legitimar o sentimento entre os protagonistas, atualmente há um relaxamento na rigidez da necessidade do casamento. Entretanto, ele ainda aparece. Acreditamos que a presença da cerimônia de casamento nos filmes de amor, ainda que entre personagens coadjuvantes, seja para manter a força da idéia, sem forçar a narrativa.

Temos, então, duas maneiras de representar o casamento: a primeira, negativa, em que a instituição serve de abrigo a uniões sem amor, infelizes, das quais os sujeitos amorosos buscam escapar por meio do amor-paixão, que abriga a traição, ou por meio do engajamento no amor romântico, que abre espaço para a sinceridade. E outra, na qual a instituição é repositório privilegiado do amor social e institucionalmente chancelado. A defesa do casamento e da família como valor se dá justamente na crítica ao casamento sem amor, que normalmente acaba em divórcio ou em traição. Valoriza-se o casamento com sentimento, no qual a família dura para a vida toda.

Na breve recuperação da história das construções e práticas amorosas ocidentais, mencionamos a participação da Igreja Católica na conformação dos valores ligados às formas amorosas. Uma delas é a valorização da fidelidade e da monogamia, dois comportamentos sociais que, fora das esferas moral e religiosa, não são naturalmente condenados socialmente e, ao contrário, constituíam práticas em diversas partes do mundo. A fidelidade e a

monogamia se ligaram, assim como a repressão à luxúria e à sexualidade, a um novo código amoroso e de sedução seguido pela ascendente burguesia, e nesse código, o casamento com amor tinha importância capital. Ao longo do tempo, o sofrimento, o cuidado e a ascese do romantismo amoroso foram subvertidos em nome da felicidade a todo custo da cultura de massas oferecida, depois de obstáculos, ao herói simpático. Entretanto, se alguns valores do amor romântico foram subvertidos, outros valores, como a fidelidade e a monogamia, foram reforçados ao longo do tempo.

#### 4.1.4. Para iluminar a noite do meu bem – a iluminação

O filme de amor não tem espaço privilegiado. Cidades, campo, Paris, Nova York, Londres, interior, metrópole. Qualquer lugar é um bom cenário para uma história de amor, seja ela bem ou mal sucedida. Mas, se o espaço do filme de amor não obedece a códigos ou modelos, o espaço das cenas de amor segue padrões definidos pelo tipo amoroso em que está inserido, especialmente os tipos amorosos mais próximos da fantasia, em que a iluminação tem mais liberdade de utilização. Na construção desse espaço, a iluminação é fundamental. É um dos artifícios de linguagem mais utilizado pelo filme de amor a serviço da narrativa.

O amor romântico tem dois espaços preferenciais, para dois momentos distintos da narrativa. Nos momentos da conquista, da construção do sentimento, os espaços tendem a ser fechados, porém públicos. Salões de baile, salas, uma sala de cinema. Em *Orgulho e Preconceito*, as primeiras interações entre Lizzie e Darcy ocorrem em salões de baile ou na casa dos Bingley, para onde Lizzie se dirige quando a irmã fica doente. A solidão dos espaços vai crescendo à medida que os dois se conhecem mais. Quando se vêem pela primeira vez, estão no salão de baile. No segundo baile, dançam juntos. Em seguida, se encontram na casa dos Bingley, com poucas pessoas presentes. Igualmente, na casa da tia de Darcy. Em seguida, se vêem rapidamente a sós, quando ele se declara. Em todas essas ocasiões, a iluminação é intimista, privilegiando luzes quentes e aconchegantes, e difusa. Mesmo em grandes espaços, como o segundo baile. Nele, a cena é construída de forma que todas as pessoas em volta do casal desapareçam à medida que eles dançam pelo salão, iluminado por velas, pela luz da noite e lamparinas.

Cecilia vê Tom pela primeira vez na sala de cinema, em *A Rosa Púrpura do Cairo*. Na década de 1930, o rolo era preto-e-branco, havia lanterninhas. O cinema não era a sala escura que é hoje. Dali, vão para um parque de diversões abandonado, nunca iluminado diretamente. À noite, os dois experimentam frestas de luz nos brinquedos do parque, e durante o dia a luz entra sutilmente onde os dois estão. Mesmo quando andam pelo parque, vemos que é uma Nova York constantemente nublada, com pouco sol, uma luz delicada de outono. Do mesmo modo, as primeiras cenas entre Edward e Vivian em *Uma Linda Mulher* são em espaços fechados, depois que ele a contrata na rua. O hotel, o restaurante a que vão, a ópera, as lojas. Somente o jogo de pólo foge à regra. Mas o espaço privilegiado de convivência entre eles, o quarto de hotel, tem iluminação também intimista. Em *Cidade dos Anjos*, Seth vê Maggie pela primeira vez na sala de cirurgias. A segue pelo hospital, até a casa dela. Lá, é noite, as velas estão acesas, Maggie vai tomar banho. A luz que entra vem da iluminação da lua e da rua. Já *A Noiva Cadáver* é um filme construído quase totalmente na noite. Enquanto Victor está com Victoria, a iluminação da soturna mansão dos pais dela é constituída quase totalmente pela luz da lua, o que ressalta a expressividade dos olhos dela e a alvura de sua pele. É uma maneira mais tradicionalmente romântica, no sentido histórico do termo, de construir o sentimento: a mistura entre o mistério, o soturno e o amor. Em *Encantada*, Robert encontra Giselle à noite, perdida em Nova York. Na casa dele, a moça abre cortinas, limpa tudo, iluminando o local. A luz que entra pelas janelas é quase sempre diurna, e o filme é mais direto nesse sentido. A cena do parque, quando os dois cantam, é extremamente luminosa.

Se as cenas iniciais da construção amorosa são iluminadas de maneira intimista e delicada, a cena da explosão de felicidade do casal é completamente iluminada, diurna, irradiando felicidade. Há pouco espaço para a penumbra, que poderia evocar a dúvida, a sombra ameaçando o casal. É o amor que nasce, numa associação entre luz e felicidade. A iluminação pode ser entendida, como motivação transtextual<sup>51</sup>, mas também como elemento intratextual que reforça os clichês amorosos devido a seus significados adquiridos. Defendemos que a explosão de luminosidade na cena de clímax amoroso é, sim, uma estratégia narrativa de aproximar o amor romântico à claridade, à verdade, ao dia – a valores positivos e otimistas. Assim, Lizzie aceita o pedido de Darcy no campo, com o forte contraluz

---

<sup>51</sup> Segundo Bordwell, a motivação transtextual é a “justificação da presença de um elemento por sua referência à categoria de textos à qual pertencente (por exemplo, pelo apelo a convenções de gênero)” (BORDWELL, 2005: 278).

do sol nascente no segundo plano atrás das mãos unidas dos dois; Robert percebe que ama Giselle, primeiro, no baile, com iluminação sedutora, e vemos a felicidade do casal durante o dia, ao som de pássaros cantando, numa Nova York que saiu do inverno; Edward pede a mão de Vivian num dia igualmente ensolarado; Thomas e Vada se beijam num dia de verão, repleto de sol, à beira do rio, em *Meu Primeiro Amor*; Finn e Estella finalmente ficam juntos na mansão Dinsmoor num dia iluminado, em que o sol abençoa o amor dos dois em contraluz.

Em contraposição, o filme de amor-paixão se utiliza muito mais da iluminação de alcova e de espaços fechados para sua construção. Se o amor romântico é público, e portanto pode ser expresso na rua, no Central Park, pela janela, no campo, o amor-paixão é proibido, e seu espaço é o da alcova; sua iluminação, a do romance e da sedução. Se nos filmes de amor romântico a iluminação fílmica evolui em direção à luminosidade do amor publicamente declarado e feliz, no amor-paixão a alcova domina a cena, já que esse amor não pode vir a público. Se no amor romântico a iluminação das cenas acompanha a evolução do amor em direção à felicidade, no amor-paixão a iluminação é construída de maneira relativamente uniforme, seguindo a história a ser contada, não um motivo transtextual ou um código. Em geral, nas cenas de alcova, a iluminação é quente, difusa, contribuindo para a criação da sedução. Essa uniformidade implica em maior ênfase no ambiente do quarto dos amantes.

No amor-paixão, é a cenografia a estratégia mais forte para contar em imagens o amor entre os sujeitos. O quarto de Satine, em *Moulin Rouge!*, é um convite à luxúria. Localizado no alto do cabaré, em forma de elefante, o aposento é forrado de vermelho nas paredes e no chão, adornado com enfeites, candelabros, almofadas, luzes profusas. A janela é em formato de coração. Um terraço permite aos amantes contemplar a lua com privacidade. Quando Satine e Christian não estão lá, estão na contraposição ao luxo da cortesã: no quarto pobre do escritor, frio, branco, com paredes sujas e janela rota. Em *O Paciente Inglês*, o quarto do hotel de Lazlo, cenário da maioria das cenas entre ele e Katherine, tem iluminação e cenografia que pende para o amarelo, com cortinas diáfanas, ventilador no teto (afinal, é o deserto). O ambiente privilegiado dos amantes é a banheira em que os dois conversam. O único espaço aberto em que os dois expressam o amor livremente é o deserto, a caverna, depois da fuga.

Francesca e Robert, em *As Pontes de Madison*, começam a se interessar um pelo outro enquanto visitam as pontes do título, mas consumam a relação no espaço fechado. Ainda que, durante os dias que ficam juntos, passem pelas pontes, trata-se do campo, um

lugar deserto aonde poucas pessoas vão. Em *Titanic*, Rose e Jack se encontram publicamente, mas só se entregam à paixão em locais fechados dentro do navio, como o carro no compartimento de cargas, o quarto de Rose ou o de Jack. Assim como em *Moulin Rouge!*, os ambientes da paixão são contrastantes: o quarto de Rose é suntuoso. Ela posa nua a Jack na *chaise longue* de veludo de sua cabine no navio. Em contraposição, a cabine de Jack, na segunda classe, é exígua. Somente quando o navio está afundando e eles não têm esperança de viver, externam o amor publicamente. Mas não é uma declaração como o casamento, é uma desistência de seguir às regras frente às contingências. Em *Atração Fatal*, o espaço em que Dan e Alex vivem a paixão é o apartamento dela. Todo branco, um loft aberto com cortinas que deixam entrar a luz parcialmente. No entanto, Dan e Alex não restringem a paixão ao espaço confinado do quarto. Vão ao parque com o cachorro de Dan, divertem-se como um casal.

*Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* tem iluminação realista. Não há luz de alcova, nem iluminação difusa. As cenas de sexo do filme são representadas com luzes caseiras comuns, ou no escuro, de dia ou de noite, sem nenhuma construção narrativa. A construção, aliás, se dá quando Alvy coloca um “treco erótico” no abajur quando vai fazer sexo com Annie. Uma lâmpada vermelha, que, segundo ele, dá um ar Nova Orleans ao ambiente. A fantasia, aí, é deliberadamente elaborada pelo personagem – é uma fantasia diegética.

#### 4.1.4.1 Primavera, verão, outono, inverno, primavera... – o clima

Assim como a iluminação, o clima é uma estratégia de linguagem utilizada narrativamente para construir a imagem do amor, especialmente o amor romântico. A chuva, especialmente, aparece como intervenção divina ou elemento redentor para o amor do casal, após os obstáculos/provações, ou como intervenção para fazer um dos sujeitos enxergar o verdadeiro amor. Em *Encantada*, depois de salvar a amada da maçã envenenada com o verdadeiro beijo de amor, Robert é atacado pela bruxa Narissa (que não tem mais objetivo narrativo algum para estar na história a esse ponto, já que conseguiu separar Giselle de Edward), transformada em dragão, e levado para o telhado do arranha-céu. Lá fora, é salvo por Giselle, quando trocam o segundo beijo sob os pingos da chuva torrencial. Molhados, correndo perigo em cima de um telhado, são o retrato da felicidade apaixonada e redimida em

close dos dois rostos e dos lábios. Em *Quatro Casamentos e Um Funeral*, Charles e Carrie estão na rua, na chuva. Eles se declaram um ao outro e se beijam, apaixonadamente, com plano fechado nos dois rostos. Enquanto se beijam, a câmera se ergue em direção ao céu e ouvimos um trovão, em alusão ao “trovão”, mencionado como o equivalente ao amor à primeira vista que Charles e Tom discutiram em outro momento do filme. Em *Orgulho e Preconceito*, a chuva serve para Darcy se declarar a Lizzie e deixá-la confusa a respeito de seus sentimentos, por mais que ele a tenha ofendido na declaração. Sob a chuva, os dois são deixados em meio a sentimentos misturados. Mais tarde, quando decidem se casar, o dia ensolarado contrasta com o clímax.

Em *Cidade dos Anjos*, chove quando Maggie anda pela casa pedindo a Seth que apareça, que a console. Ela anda pela casa escura, com as janelas abertas, vai à cozinha, ouve trovões, entra no banho. E Seth a acompanha, oculto. Assim como Maggie procura o amante, Finn corre atrás de Estella pela chuva, em Nova York, para ter uma última chance de se declarar a ela, em *Grandes Esperanças*.

#### 4.1.5. As canções que você fez para mim – a trilha sonora

Segundo Denílson Lopes, a música pop coloca a centralidade nos afetos. “A música pop se constituiu (...) no uso da voz como forma de articulação das experiências dos ouvintes, marcando seus cotidianos e suas memórias (LOPES, 2007: 166). Já de acordo com Martin Marks, em *Music and Cinema*, os espectadores só prestarão atenção às canções de um filme “a não ser que elas sejam parte essencial da narrativa” (MARKS, 2000: 161). A música pode ser compreendida como instrumento de aproximação da experiência do espectador. Além disso, ocupa posição de memória quando a trilha sonora se torna parte da narrativa. Alguns teóricos da música no cinema chamam de “ancoragem semiótica” a ligação sutil entre as emoções do espectador e a história sendo contada na tela. O filme de amor é um dos temas fílmicos que mais se utiliza da música pop e sua conexão com os sentimentos, ajudando a construir a narrativa. Não à toa, *Casablanca* e a marca de *As Times Goes By* são recorrentes nas análises entre trilha sonora e narrativa. Do mesmo modo, os primeiros acordes de *Tema de Lara* são capazes de evocar no espectador a imagem de Julie Christie em preto-e-branco, rosto marcado por lágrimas, em *Doutor Jivago*.

Em nossa amostra, quase todos os filmes possuem uma trilha sonora ancorada no pop. São trilhas vernaculares, que se integram à narrativa e que, muitas vezes, permanecem no imaginário, como *My Heart Will Go On*, de *Titanic*. A música tema do filme é apresentada, apenas com instrumentos, na narrativa, e somente nos créditos é cantada. A letra da canção, composta para o filme, narra um amor que irá continuar no coração a qualquer custo. Do mesmo modo, *I Finally Found Someone*, composta para *O Espelho Tem Duas Faces*, narra a história de Rose em dueto da protagonista, Barbra Streisand, com Brian Adams. *Iris*, de *Cidade dos Anjos*, aparece sem letra antes, e é cantada na cena da morte de Maggie. A letra narra a saga de um indivíduo que deseja ficar só mais um momento ao lado do ser amado – exatamente a história do anjo que desce à Terra para ficar com a mulher que ama, mas ela morre. Em *Quatro Casamentos e Um Funeral*, a canção-tema *Love Is All Around* também aparece instrumental durante a trama, e é cantada no final do filme, na seqüência das fotos do elenco. Em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, praticamente não há trilha sonora. Há apenas duas canções que Annie canta. A primeira, *It Had to Be You*, enquanto ainda está no início do relacionamento com Alvy e o destino os unia. A segunda, *Seems Like Old Times* é cantada também num clube, já no final do relacionamento. No epílogo do filme, a música é recuperada, quando Alvy fica em paz com o fim do namoro e cenas em *flashback* dos bons momentos que os dois viveram são mostradas, e a trilha entra não diegeticamente.

Esse é o uso mais tradicional da trilha sonora nos filmes de amor. Uma música central, pop/romântica, encomendada para a narrativa, que se encaixe de maneira geral na história dos amantes e crie a ambiência do sentimento de afeto, embalando o clímax dos amantes. São canções não-diegéticas, pois não fazem parte do universo ficcional das cenas em que aparecem. Dentro desse uso tradicional, alguns filmes de amor se ancoram em canções antigas como temas principais dos filmes, como *Uma Linda Mulher*, em que o tema é *Pretty Woman*, e *Meu Primeiro Amor*, em que o tema é *My Girl* (coincidentemente, os nomes das canções são os nomes originais dos dois filmes). No primeiro, o tema é uma canção alegre, que fala mais da personalidade da protagonista que do amor entre Vivian e Edward. É uma exceção. No segundo, temos a declaração de amor de um rapaz à sua garota, apresentada como o olhar de Thomas em relação a Vada. Novamente, a canção narra a história que está sendo contada e oferece familiaridade à narrativa.

Julianne e Michael tinham uma música quando namoraram na universidade, em *O Casamento do Meu Melhor Amigo*, *The Way You Look Tonight*. A canção aparece no filme,



quando os dois estão na balsa e têm um momento de intimidade. Mais tarde, depois de Julianne desistir dele, no casamento, ela diz que não comprou um presente, mas vai emprestar a Michael e Kimberly a canção até eles terem a própria música, e a banda a toca na festa, para os dois dançarem. É uma canção com função narrativa forte, pois aparece como motivo na história e a faz avançar, no desfecho. *I Say a Little Prayer* também aparece em momentos diversos do filme. O mais notável deles, quando George, o amigo gay de Julianne e falso noivo, canta no restaurante. A canção aparece em outras versões, mas apesar de grande apelo, ficando associada ao filme, não tem grande importância narrativa.

Num outro tipo de utilização, alguns filmes incorporam a canção à narrativa e à diegese. A música se incorpora ao universo ficcional e, dessa maneira, se integra duplamente à narrativa, reforçando a história a ser contada e, ao mesmo tempo, construindo-a. Em *Antes do Por-do-Sol*, Celine se declara para Jesse por meio da valsinha que compôs para ele (e ele não sabia). *A Waltz for a Night* conta a história de uma noite com “Jesse”. Enquanto ela canta, Jesse pergunta se ela coloca o nome de cada homem nos versos. Ela nega. Em seguida, coloca uma canção de Nina Simone para tocar, *Just in Time*, cuja letra remete ao encontro providencial e a tempo dos amantes.

*Moulin Rouge!*, um musical, obviamente leva o uso da música ao extremo. Todas as canções são diegéticas e todas contam a narrativa. Quando Christian fala a Satine sobre as maravilhas do amor, faz uma colagem de canções pop que vai de U2 a Elton John. E, além disso, os amantes têm, como já dissemos, uma canção secreta, cantada por eles em diversos pontos da narrativa que mostra aos espectadores como reconhecer a paixão entre eles e ajuda a narrativa a avançar. *Encantada*, também um musical, faz uso da música diegética desde *True Love Kiss* até *How Does She Know*. Todavia, a canção que embala o clímax amoroso, também diegética, é de espírito bastante diferente. Cantada no baile medieval ao qual os dois vão, *So Close* é uma típica canção romântica adulta, muito diferente da trilha infantilizada que domina o resto do filme.

Outra gama de filmes de amor, como *Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças* e *Encontros e Desencontros*, busca trilha sonora calcada no *cool* e nas novidades da música popular mais independente e ousada. São filmes de visual contemporâneo, com sujeitos mais realistas que os tipos clássicos dos sujeitos apaixonados – mas, ainda assim, visões romantizadas sobre o amor. No primeiro, a trilha é especialmente composta para o filme, mas tem apelo pop, especialmente a música-tema, *Everybody's Gotta Learn Sometimes*. Já o

segundo faz um mix de canções pop, desde músicas japonesas até bandas conhecidas como Air, Phoenix e My Bloody Valentine. A canção *Just Like Honey* ficou conhecida como um tema do filme. *Grandes Esperanças* também reúne vários artistas numa trilha que vai de Tori Amos a Iggy Pop, passando por nomes conhecidos do rock como Chris Cornell (Audioslave) e Scott Weiland (Stone Temple Pilot). A canção de Tori Amos, *Siren*, toca durante a narrativa e aparece novamente no encontro final entre Finn e Estella.

Quando Martin Marks observa a proeminência da participação narrativa da trilha sonora no filme para que ela seja notada, compara as trilhas sonoras de *Casablanca* e *O Falcão Maltês*. O primeiro, como já dissemos, traz uma famosa canção que conecta imediatamente ao filme. O segundo tem trilha sonora incidental. Os filmes de amor de cujas trilhas falamos até aqui investem no primeiro tipo de trilha: a que auxilia a elaboração narrativa do filme, seja por associar uma canção conhecida à narrativa, seja por associar à narrativa uma canção composta para o filme que conte a história dos amantes, seja por utilizar a música como um elemento diegético que faz a história avançar. Em todos os casos, há um envolvimento afetivo com a trilha sonora, que contribui para a identificação sentimental com o filme.

#### 4.1.6. Quem é o ser que ama? – os personagens

O filme de amor trata, essencialmente, de juntar dois sujeitos capazes de formarem uma família. Para isso, eles devem se casar. E, formar uma família significa se reproduzirem. Mesmo o amor-paixão, um amor proibido destinado ao fracasso, trata de dois sujeitos capazes de constituírem famílias (mas impossibilitados devido às suas transgressões). A capacidade de reprodução e início a uma família está diretamente conectada à viabilidade física de o indivíduo realizar essas tarefas. Portanto, o sujeito amoroso é, por princípio, um sujeito jovem. Apenas em dois filmes, *As Pontes de Madison*<sup>52</sup> e *O Espelho Tem Duas Faces*, os sujeitos amorosos não são jovens – com até 30 anos. Francesca e Robert já chegaram à meia idade; ela já tem dois filhos adolescentes. Os dois já não podem formar uma família. Rose e Gregory também já chegaram à meia idade. Ambos são professores universitários. Ela, uma solteirona. Ele, um homem que já passou por vários casamentos. Em outros dois filmes – que

---

<sup>52</sup> A narrativa do filme, centrada em duas personagens envelhecendo pode estar relacionada à predileção do diretor, Clint Eastwood, pelo retrato de personagens idosos e por questões ligadas ao envelhecimento.

não têm final feliz – um dos sujeitos não é mais jovem. Bob Harris, em *Encontros e Desencontros*, e Alvy Singer, em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*. Edward, em *Uma Linda Mulher*, também é mais velho que a amada, mas ainda não envelheceu. Mesmo quando um dos sujeitos é mais velho, é o homem, porque pode ser pai a qualquer idade. Já a mulher deve ser a mãe jovem, padrão. Em nenhum dos filmes encontramos a situação da mulher mais velha apaixonada pelo homem mais novo, situação fílmica rara, vista, por exemplo, nas comédias românticas *Terapia do Amor (Prime, Ben Younger, 2005)* e *Alguém Tem Que Ceder (Something's Gotta Give, Nancy Meyers, 2003)*. Em ambas, contudo, o casal termina separado. No primeiro deles, entre outros motivos, porque a mulher quer ter um filho, já que passou dos trinta, mas o homem ainda se acha muito jovem para isso. De fato, a questão da idade limite do homem para a paternidade não costuma ser problematizada nos meios de comunicação. No seriado *Ugly Betty*, um dos personagens comenta com a mãe que deseja ser pai, porque seu “relógio biológico está tocando”. A mãe retruca que isso é bobagem: o pai dele teve um filho depois de morto (a noiva do segundo casamento retirou esperma do recém-defunto para uma inseminação artificial).

No *Banquete*, o discurso de Agatão defende justamente a juventude do Amor.

(...) é o mais jovem dos deuses, ó Fedro. E uma grande prova do que digo ele próprio fornece, quando em fuga foge da velhice, que é rápida evidentemente, e que em todo caso, mais rápida do que devia, para nós se encaminha. De sua natureza Amor a odeia e nem de longe se lhe aproxima. (PLATÃO, op. cit)

Além de jovens, os amantes são belos. O amor fílmico hollywoodiano recupera a ligação que remonta à tradição de pensamento grega, entre bondade, beleza e felicidade. Novamente, Agatão: “Digo eu então que de todos os deuses, que são felizes, é o Amor, se é lícito dizê-lo sem incorrer em vingança, o mais feliz, porque é o mais belo deles e o melhor. Ora, ele é o mais belo por ser tal como se segue.” O que Agatão diz a seguir é que o amor é justamente belo porque é jovem, e é bom porque é belo. De todos os filmes que analisamos, em apenas um, a beleza é discutida como um valor a ser questionado na conquista amorosa. Em *O Amor É Cego*, Hal é condenado a enxergar a beleza interior das mulheres como punição por ser superficial quando procura amantes. Contudo, há que se criticar o fato de que a beleza interior de Rosemary não é uma mulher comum, bonita sem ser linda. É Gwyneth

Paltrow, uma beleza estelar. Isso significa, por um lado, que a beleza interior da morbidamente obesa Rosemary era tamanha que a mulher era linda; por outro, que o compromisso com a beleza extrema no amor hollywoodiano é tal que até a beleza interior deve ser deslumbrante.

A escolha de protagonistas considerados bonitos ou lindos para os filmes de amor tem o compromisso com o *star system* hollywoodiano, no sentido de atrair mais público para os filmes a partir do conhecimento e da admiração pelas estrelas escaladas, assim como o *typecasting*, que associa o nome de um ator ou atriz a determinado tipo de filme ou papel (por exemplo, na década de 1990, o nome de Meg Ryan estava associado a comédias românticas, assim como hoje o nome de Jennifer Aniston está associado ao gênero ou como o de George Clooney é associado a filmes de cunho político) e antecipa ao público a natureza do filme. Além disso, a escolha de protagonistas com certa aparência ajuda a perpetuar a crença no poder de salvação do amor emoldurado pela beleza, já que a beleza é essencialmente boa e o amor é bom – um caminho que conduz à ascensão da alma do sujeito amoroso.

É claro que a beleza tem componente altamente subjetivo, mas podemos nos basear nos valores estéticos de uma época e nos próprios conteúdos dos meios de comunicação que dão destaque constante à beleza das estrelas, desde capas de revista até eleições de mais belas, mais sexies, mais elegantes. Encontramos quinze casais protagonistas em que os dois são considerados belos. Cecilia e Tom/Gil (Mia Farrow e Bill Pullman), Jesse e Celine (Ethan Hawke e Julie Delpy), Maggie e Seth (Meg Ryan e Nicolas Cage), Anna e Larry (Julia Roberts e Clive Owen), Alice/Jane e Dan (Natalie Portman e Jude Law), Alice e William (Nicole Kidman e Tom Cruise – um casal real à época do filme), Giselle e Robert (Amy Adams e Patrick Dempsey), Satine e Christian (Nicole Kidman e Ewan McGregor), Julianne e Michael (Julia Roberts e Dermot Mulroney), Katherine e Lazlo (Kristin Scott Thomas e Ralph Fiennes), Lizzie e Darcy (Keira Knightley e Matthew Macfadyen), Charles e Carrie (Hugh Grant e Andie McDowell), Jack e Rose (Leonardo DiCaprio e Kate Winslet) e Edward Vivian (Richard Gere e Julia Roberts). Além deles, em outros cinco casais, um dos pares é considerado belo – a mulher: Clementine (Kate Winslet), Helen (Gwyneth Paltrow), Charlotte (Scarlett Johansson), Sally (Meg Ryan) e Annie (Diane Keaton). Um dos casais é de animação e o outro, dois adolescentes (belos, de todo modo). O amor comum, portanto, é entre pares de iguais – seres belos. Um amor onde a beleza busca a beleza, ou atrai a beleza, tornando assim o amor entre esse casal de amantes extremamente bom. Quando um dos

amantes é belo, o outro vai a busca dele. A busca pela elevação espiritual não se dá, assim, somente pela busca ao amor. Dá-se pela busca ao amor pelo belo, que ascende ainda mais o espírito do amante.

#### 4.1.7. Em algum lugar do passado – a nostalgia

Como afirmamos antes, nove filmes escolhidos para a análise têm tempo diegético diferente do presente. Essa seleção não foi à toa. Segundo Pam Cook, a nostalgia “pode ser definida como o estado de anseio por algo que se sabe inatingível, mas é buscado mesmo assim” (COOK, 2005: 3) ou como um “desejo obsessivo de recapturar o passado, acompanhado do conhecimento de que ele não existe mais” (COOK, 2005: 9). Num contexto histórico em que as formas tradicionais de amor vão perdendo espaço para o desencanto, para a dissolução das famílias, para a fragmentação das identidades dos indivíduos, a escolha por narrativas “antigas” busca trazer de volta para o presente a factibilidade dessas formas amorosas, especialmente o amor romântico, mesmo sabendo da impossibilidade dessa tarefa. Permanece o anseio por um tempo passado. Esse tempo passado, no entanto, não é o tempo passado real, porque este nunca pode ser recuperado em sua essência. É um tempo reconstruído pela memória, permeado pela fantasia e pela idealização. Segundo Cook, “por ser calcada na reconstrução ou na suspensão da descrença, a nostalgia é geralmente associada à fantasia e considera ainda menos autêntica do que a memória (COOK, 2005: 3). Esse olhar idealizado e fantasiado, que depende da suspensão da descrença para ser aceitável como representação histórica, não poderia ser diferente quando voltado à vida sentimental. A instituição cinematográfica exhibe um olhar nostálgico sobre modos de vida e sobre uma ética sentimental, em parte, perdida.

A narrativa desses filmes, assim como a *mise-en-scène* e a trilha sonora são compostas de “mementos” ou fragmentos do passado reorganizados de maneira fantasiada para produzir visões nostálgicas de momentos em que as práticas amorosas eram codificadas e vivenciadas de maneira distinta. Ao contrário de um filme como *Longe do Paraíso* (*Far From Heaven*, Todd Haynes, 2002), que, segundo Cook utiliza a nostalgia para captar os personagens no centro de uma mudança histórica que emerge fraturas no modelo do casamento heterossexual branco de classe média, os filmes discutidos aqui fazem um

movimento inverso: utilizam a nostalgia para captar instantes do passado muito mais institucionalizados no que diz respeito ao status da família.

*Orgulho e Preconceito* é ambientado no século XIX, numa Inglaterra em que mulheres e homens não se apresentam diretamente uns aos outros, mas eram introduzidos por um conhecido mútuo, limitando enormemente as possibilidades de casamento para mulheres pobres que não tivessem patronos ou amigos influentes. O código de corte incluía danças e passeios no bosque, vigiados por parentes mais velhos, trocas de cartas e quase nenhuma conversa desacompanhada. O casamento era definido por questões de dinheiro e herança. Essas práticas são mostradas no filme, mas embaladas pela libertação representada por mulheres que têm a extrema sorte de se apaixonarem por homens não apenas aceitáveis, mas desejáveis financeiramente como maridos – e que as amavam de volta. A fantasia permite a criação dupla dessas condições numa mesma família, criando um sentimento de desejo pelo passado, ou pelas práticas amorosas daquele passado. O filme é firmemente elaborado sobre pesquisas de época. A trilha sonora, toda incidental, remete ao romantismo de Chopin nas peças para piano, e o romantismo inglês ou russo nas peças orquestradas. Na colagem, contudo, entram peças folclóricas, comuns aos bailes, ora peças que soam barrocas.

A *Rosa Púrpura do Cairo* avança um século, rumo aos anos 20, da Grande Depressão. A representação da película sobre o casamento já tem mais toques de realismo, apresentando a subordinação doméstica da mulher ao homem na sacralidade inviolável do casamento, a não ser pela traição (Cecilia deixa Monk quando o encontra com outra mulher em casa). Mas a nostalgia pelos tempos em que o cinema embalava todos os sonhos de mulheres e famílias em um período de dura realidade é construída dentro da sala de cinema, e depois na magia do personagem que sai da tela e no apaixonamento do astro de cinema pela garçonete – o astro, porém, não consegue levar adiante a paixão e a abandona (num caso de vida imitando arte, a história de Cinderela se tornou real quando o astro Matt Damon se casou com uma garçonete argentina que conheceu em Nova York). Aqui, também, o filme teve forte *mise-en-scène* de época, em cenografia, figurinos, personagens, pesquisa fílmica e trilha sonora, toda incidental com tons de jazz e ragtime, a não ser por *Cheek to Cheek*, cantada diegeticamente por Fred Astaire em *O Picolino*.

A parte animada de *Encantada* também é ambientada num tempo passado. Porém, indefinido. Entendemo-lo como um tempo de cavaleiros, damas, ogros e reinos encantados – o período medieval, a partir dos indícios. A animação se compõe de fragmentos de clichês

sobre a época. O bosque, os duelos, a rainha malévola, os castelos, as trovas, as órfãs. Na fantasia medieval do filme, não se mostra a subordinação de uma mulher serva – o caso de Giselle, uma órfã vivendo na floresta – aos desejos do senhor feudal e a ligação com a Igreja Católica. De todos os filmes com narrativa ambientada no passado, *Encantada* é o que mais fantasia sobre o período, mas *Moulin Rouge!* também investe na reconstrução de um período da história francesa de florescimento das artes e da boemia, do qual fez parte o pintor Toulouse-Lautrec (personagem do filme), ressaltando inclusive a influência da cultura indiana no *bas fond* parisiense, por meio do musical *Spectacular, Spectacular*. Mas enquanto cultua a liberdade, a arte, o amor, o filme escamoteia a extrema boemia, o abuso das drogas, a libertinagem sexual, o lado menos brilhante da prostituição, em favor de uma construção luxuosa, colorida e paródica de um período em que o amor entre uma cortesã e um aspirante a escritor representava a união entre camadas baixíssimas da sociedade. Mais do que nos outros filmes, a paródia é utilizada na representação dessa época, que evoca nostalgia não pela pretensa fidelidade a um passado recriado, mas pela recriação do período de maneira luminosa, que permite liberdade como o uso de canções pop de David Bowie, por exemplo, como trilha sonora.

A nostalgia se apresenta mesmo nos filmes ambientados no tempo presente, seja por meio da trilha sonora que utiliza canções *standard* norte-americanas antigas, como o jazz *But Not For Me*, que toca na abertura de *Quatro Casamentos e Um Funeral* quando Charles se prepara para mais um casamento – menos para o dele. Outra estratégia é a referência a filmes clássicos na construção narrativa. Até *WALL-E*, uma animação infantil (em tese, ao menos) utiliza imagens de *Hello, Dolly!*. *A Rosa Púrpura do Cairo* apresenta *O Picolino* e *Okay, America* (filme de 1932 estrelado por Maureen O’Sullivan, mãe de Mia Farrow, que interpreta Cecília). *Encantada* não faz citações diretas, mas se referencia nos clássicos desenhos da Disney – a maçã envenenada (*Branca de Neve*), a princesa revelada (*Cinderella*), a bruxa má, os animais falantes.

O recurso do “filme dentro do filme” – a metalinguagem – é utilizada para prestar reverência a clássicos do passado, mas também para reforçar a nostalgia desses sujeitos amorosos da ficção – que, assim como os espectadores, assistem aos filmes antigos em busca de um alento sentimental. Além de reforço à nostalgia, essa metalinguagem ajuda no processo de identificação do espectador com os personagens.

#### 4.1.8. Destinos traçados – a sina dos sujeitos amorosos

Se o amor entre duas pessoas está desenhando nos céus, escrito nas linhas da mão, desenhado no mapa astral, esboçado na borra de café ou previsto no tarô, ele vai se concretizar. Pelo menos em Hollywood. O destino, *fate*, é um dos maiores aliados dos casais enamorados. A estratégia narrativa é mais comum nas comédias românticas, mas outros gêneros fílmicos também se utilizam dela. A crença de que existe uma lei maior, à qual todos estão sujeitos e da qual ninguém pode escapar, remete às leis que regem o próprio amor – a fidelidade, a heterossexualidade – e à ligação com a religiosidade católica. Por um lado, acreditar no destino implica na crença de que a sina reserva um par para cada indivíduo. Por outro, o conceito de destino, a sina inescapável da qual nenhum indivíduo consegue fugir desemboca na idéia o destino vai ao encontro do amor. O destino é, assim, quase que um terceiro protagonista, que não tem falas mas decide a saga dos personagens tanto ou mais que suas ações – ou a falta delas.

Em *De Caso Com o Acaso*, Gwyneth Paltrow se vale de uma série de clichês da comédia romântica para encontrar o amor nos minutos finais. E o destino é uma poderosa força. Hellen sofre um contratempo na porta automática do metrô e sua vida toma dois rumos possíveis. Num deles, muda de vida e é atropelada por um trem. No outro, fica com o namorado e, eventualmente, cai de uma escada. No ponto em que os acidentes colidem temporalmente, Helen volta a se fundir e a alternativa, que havia se envolvido com James, desaparece, desaparecendo com ela a história construída com ele. Mas o destino intervém novamente para a obrigatoriedade de sua felicidade com James. Como já mencionamos, ela “re”conhece ao sair do elevador. Em *Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças*, a idéia do “re”conhecimento também está presente. Clementine decide apagar Joel da memória após o rompimento traumático. Ele também se submete ao processo (Lacuna Inc.) e os dois se apagam das memórias um do outro. Todavia, acabam por se conhecer novamente e descobrem o processo ao qual se submeteram. Mesmo diante do destino que os uniu e inevitavelmente os iria separar no futuro, qualquer fosse ele, decidem ficar juntos.

O destino abriga a idéia de “feitos um para o outro” – destinados a serem um par. Assim é como Julianne enxerga sua relação com Michael em *O Casamento do Meu Melhor Amigo*. Em diversos pontos da narrativa, ela enfatiza isso a ele, mas o mesmo destino que une é o que determina a separação irremediável dos amantes. Eles não estão destinados a ficarem



juntos, mas sim Michael e Kimberly. Já em *Harry e Sally – Feitos Um Para o Outro*, a idéia da inevitabilidade da união está no título, e o destino age mesmo contra a vontade dos dois protagonistas, que não querem ficar juntos desde as primeiras cenas da produção.

## 5. CONCLUSÃO – AMAR SE APRENDE AMANDO

Em 1947, o compositor Eden 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!*, 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 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. Gareth propõe aos companheiros de *Quatro Casamentos e Um Funeral*, entre eles nosso 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.

A lição amorosa é ensinada desde cedo aos sujeitos amorosos. O pequeno Sam, filho pré-adolescente de Daniel, diz ao pai a certa altura de *Simplemente 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 fada, 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.

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* que comentamos anteriormente. Segundo os pesquisadores Johnson e Holmes,

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, 2007:3 )

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, e outro, de maneira relativamente positiva (o amor neoromântico), 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 pelos amores funcionais, líquidos e pelos amores-paixão, respectivamente.

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: 108), em que a narrativa é bastante esquemática, “como convém a um cinema de intenções pedagógicas e expansionistas” (Idem: 115). As regras a que a autora se refere são explícitas: a conformidade da relação amorosa com as instituições sociais leva ao desfecho feliz<sup>53</sup>; sua inconformidade, ao desfecho infeliz.

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 consequências 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*, recebem uma nova chance de consertar as relações com sua mulher e filha.

A natureza pedagógica da instituição cinematográfica é representada de maneira dupla no exemplo já usado aqui, *WALL-E*. É um filme (também) sobre amor; nesse sentido,

---

<sup>53</sup> 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.

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. Depois de interiorizar esse padrão comportamental, passa-o adiante, a EVA. Mas o robô não aprendeu de qualquer maneira esses padrões: ele assistiu a um filme para aprender a se comportar com o “sexo” oposto. 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, 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, 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. 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 ou o neoromantismo chegam a mostrar as faces menos gloriosas do sentimento amoroso, o fazem 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*. 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*.

O olhar diante do mundo mediado pelo amor romântico e seu pacote de expectativas, fantasias e felicidade obsessiva engloba ainda outra dimensão, conforme atesta Cabrera. O “moralismo afirmativo” do cinema (norte-americano, ao qual nos referimos) aparece, segundo ele, “na exigência do *happy end*” (CABRERA, 2006: 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: 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: 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: 39). Ou seja, a partir do sentimento e do impacto emocional que a

representação desses sentimentos trazem, 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*<sup>54</sup> 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 inconteste. 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 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 exibir 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

---

<sup>54</sup> 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.

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* pessoais. Vemos homens e mulheres que recriam seus finais felizes à maneira de Alvy Singer, 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 audiências<sup>55</sup>. “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: 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”<sup>56</sup> (CAPUZZO, 1986: 115). Os cineastas trabalham com a ilusão e a fantasia como matérias-primas para o que ele considera “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: 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, como dissemos, 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

---

<sup>55</sup> 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 os gêneros.

<sup>56</sup> 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.



condizente ao modelo imposto por determinada classe social ou mesmo sistema sócio-político” (CAPUZZO, idem). Essa ligação faz com que modelos fílmicos 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, como mostramos até aqui, 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* ou *Encontros e Desencontros* 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. 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 lucros<sup>57</sup>. E os produz dentro de uma matriz de

---

<sup>57</sup> 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.

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 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 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.

---

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFFRON, Charles. *Cinema and Sentiment*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1982.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio: Zahar, 1989.

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.

BERGER, Peter e LUCKMANN, Thomas. *A Construção Social da Realidade*. 27ª edição. Petrópolis: Vozes, 2007.

BODEI, Remo. *As Formas da Beleza*. Bauru: Edusc, 2005.

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.

\_\_\_\_\_. *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

\_\_\_\_\_. *The Way Hollywood Tells It: story and style in modern movies*. Londres: University of California Press, 2006.

BUSCOMBE, Edward. “A idéia de gênero no cinema americano” in RAMOS, Fernão Pessoa (org.) *Teoria Contemporânea do Cinema – Documentário e Narratividade Ficcional volume 2*. São Paulo: Senac, 2005, p. 303-318.

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.

CAVELL, Stanley. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 2004.

COOK, Pam. “Rethinking Nostalgia – In The Mood for Love and Far From Heaven” in *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*. Nova York: Routledge, 2005. pp. 1-23.

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.

EPSTEIN, Edward Jay. *O Grande Filme: Dinheiro e Poder em Hollywood*. São Paulo: Summus, 2008.

EVANS, Peter William; DELEYTO, Celestino. *Terms of Endearment: Hollywood Romantic Comedy of the 80's and 90's*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1998.

GAUNT, Simon e KAY, Sarah. *The Troubadors, an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

GERTH, Hans e WRIGHT MILLS, C. *Max Weber: Ensaio de sociologia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

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.

HARVEY, James. *Romantic Comedy in Hollywood, from Lubitsch to Sturges*. Nova York: Da Capo Press, 1998.

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.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

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.

LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura em suas Fontes (Volume 1)*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1983.

LOPES, Denílson. *A Delicadeza – Estética, Experiências e Paisagens*. Brasília: Finatec, 2007.

MARKS, Martin. “Music, Drama, Warner Brothers: The Cases of *Casablanca* and *The Maltese Falcon*”, in BUHLER, James, FLINN, Caryl e NEUMEYER, David (org.) *Music and Cinema*. Connecticut: Wesleyan University Press, 2000. pp. 161-186.

- MENDES, João Mariz. *Por quê tantas histórias*. Coimbra: Minerva, 2001. pp. 319-351.
- METZ, Christian. “O dispositivo cinematográfico como instituição social – entrevista com Christian Metz” in XAVIER, Ismail (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991, p. 411-434.
- 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.
- NEALE, Steve e KRUTNIK, Frank. *Popular Film and Television Comedy*. Nova York: Routledge, 1990.
- NEALE, Steve e SMITH, Murray. *Contemporary Hollywood Cinema*. Los Angeles: Routledge, 1998.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Além do Bem e do Mal*. Trad. Márcio Pugliesi. Curitiba: Hemus, 2001. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/337826/nietzsche-alem-do-bem-e-do-mal>, acesso em 20/11/2008.
- 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.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. São Paulo: Forense Universitária, 2ª ed., 2006.
- 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.

RUBINFELD, Mark. *Bound to Bond: Gender, Genre, and the Hollywood Romantic Comedy*. Westport: Praeger Publishers, 2001.

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](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: Papyrus, 2003.

TODOROV, Tsvetsan. *As Estruturas Narrativas*, 4ª ed.. São Paulo: Perspectiva, 2006.

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

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo: Papyrus, 1994. 4ª edição, 2006.

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.

XAVIER, Ismail. “Melodrama, ou a sedução da moral negociada” in *Novos Estudos*, nº 57, p. 81-90. São Paulo: Cebrap, 2000.

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

## **7. ANEXOS**



ANEXO 1

**Maiores bilheterias de 1978-2008**  
**Comédias românticas**

	<b>FILME</b>	<b>LANÇAMENTO</b>	<b>RENDA TOTAL*</b>
1	<i>Casamento Grego</i>	2002	US\$241.438.208
2	<i>Do que as Mulheres Gostam</i>	2000	US\$182.811.707
3	<i>Hitch – Conselheiro Amoroso</i>	2005	US\$179.495.555
4	<i>Uma Linda Mulher</i>	1990	US\$178.406.268
5	<i>Quem Vai Ficar com Mary?</i>	1998	US\$176.484.651
6	<i>Sex and the City</i>	2008	US\$152.647.258
7	<i>Noiva em Fuga</i>	1999	US\$152.257.509
8	<i>Ligeiramente Grávidos</i>	2007	US\$148.768.917
9	<i>Melhor É Impossível</i>	1997	US\$148.478.011
10	<i>A Casa Caiu</i>	2003	US\$132.716.677
11	<i>Um Príncipe em Nova York</i>	1988	US\$128.152.301
12	<i>Doce Lar</i>	2002	US\$127.223.418
13	<i>O Casamento do Meu Melhor Amigo</i>	1997	US\$127.120.029
14	<i>Sintonia de Amor</i>	1993	US\$126.680.884
15	<i>A Fortuna de Mr. Deeds</i>	2002	US\$126.293.452
16	<i>Alguém tem que Ceder</i>	2003	US\$124.728.738
17	<i>Como se Fosse a Primeira Vez</i>	2004	US\$120.908.074
18	<i>Separados pelo Casamento</i>	2006	US\$118.703.275
19	<i>Notting Hill</i>	1999	US\$116.089.678
20	<i>Mensagem pra Você</i>	1998	US\$115.821.495
21	<i>Como Perder um Homem em Dez Dias</i>	2003	US\$105.813.373
22	<i>Shakespeare Apaixonado</i>	1998	US\$100.317.794
23	<i>Norbit</i>	2007	US\$95.673.607
24	<i>Arthur, o Milionário</i>	1981	US\$95.461.682
25	<i>Encontro de Amor</i>	2002	US\$94.011.225

Fonte: [www.boxofficemojo.com](http://www.boxofficemojo.com), com adaptações.

\*Valores relativos à renda do filme nos EUA.

## Maiores bilheterias 1980-2008

### Dramas românticos

	FILME	LANÇAMENTO	RENDA TOTAL*
1	<i>Titanic</i>	1997	US\$600.788.188
2	<i>Ghost</i>	1990	US\$217.631.306
3	<i>Pearl Harbor</i>	2001	US\$198.542.554
4	<i>Jerry Maguire</i>	1996	US\$153.952.592
5	<i>A Força do Destino</i>	1982	US\$129.795.554
6	<i>Cold Mountain</i>	2003	US\$95.636.509
7	<i>Entre Dois Amores</i>	1985	US\$87.071.205
8	<i>Brokebak Mountain</i>	2005	US\$83.043.761
9	<i>Diário de Uma Paixão</i>	2004	US\$81.001.787
10	<i>Cidade dos Anjos</i>	1998	US\$78.685.114
11	<i>O Paciente Inglês</i>	1996	US\$78.676.425
12	<i>O Encantador de Cavalos</i>	1998	US\$75.383.563
13	<i>As Pontes de Madison</i>	1995	US\$71.516.617
14	<i>Lendas da Paixão</i>	1994	US\$66.638.883
15	<i>Dirty Dancing – Ritmo Quente</i>	1987	US\$63.954.274
16	<i>Quando o Amor Acontece</i>	1998	US\$60.053.195
17	<i>Um Sonho Distante</i>	1992	US\$58.883.840
18	<i>A Lagoa Azul</i>	1980	US\$58.853.106
19	<i>P.S. Eu te Amo</i>	2007	US\$53.695.808
20	<i>Uma Carta de Amor</i>	1999	US\$52.880.016
21	<i>A Casa do Lago</i>	2006	US\$52.330.111
22	<i>Íntimo e Pessoal</i>	1996	US\$51.088.705
23	<i>Sommersby, o Retorno de um Estranho</i>	1993	US\$50.081.992
24	<i>Caminhando nas Nuvens</i>	1995	US\$50.008.143
25	<i>Cowboy do Asfalto</i>	1980	US\$46.918.287

Fonte: [www.boxofficemojo.com](http://www.boxofficemojo.com), com adaptações.

Valores relativos à renda do filme nos EUA.

**Maiores bilheterias 1980-2008****Fantasia românticas**

	<b>FILME</b>	<b>LANÇAMENTO</b>	<b>RENDA TOTAL*</b>
1	<i>Ghost</i>	1990	\$217.631.306
2	<i>Cidade dos Anjos</i>	1998	\$78.685.114
3	<i>Feitiço do Tempo</i>	1993	\$70.906.973
4	<i>Splash – Uma Sereia em Minha Vida</i>	1984	\$69.821.334
5	<i>Edward Mãos de Tesoura</i>	1990	\$56.362.352
6	<i>Eternamente Jovem</i>	1992	\$55.956.187
7	<i>Amor Além da Vida</i>	1998	\$55.382.927
8	<i>A Casa do Lago</i>	2006	\$52.330.111
9	<i>E Se Fosse Verdade...</i>	2005	\$48.318.130
10	<i>Um Anjo em Minha Vida</i>	1996	\$48.102.795
11	<i>Kate e Leopold</i>	2001	\$47.121.859
12	<i>Encontro Marcado</i>	1998	\$44.619.100
13	<i>Além da Eternidade</i>	1989	\$43.858.790
14	<i>Peggy Sue, Seu Passado a Espera</i>	1986	\$41.382.841
15	<i>Starman, O Homem das Estrelas</i>	1984	\$28.744.356
16	<i>Embalos a Dois</i>	1983	\$23.646.952
17	<i>Por Trás Daquele Beijo</i>	1992	\$20.006.730
18	<i>O Feitiço de Águila</i>	1985	\$18.432.000
19	<i>O Céu se Enganou</i>	1989	\$16.278.590
20	<i>Sonho de Uma Noite de Verão</i>	1999	\$16.071.990
21	<i>De Caso Com o Acaso</i>	1998	\$11.841.544
22	<i>A Rosa Púrpura do Cairo</i>	1985	\$10.631.333
23	<i>Em Algum Lugar do Passado</i>	1980	\$9.709.597
24	<i>Paixão Eterna</i>	1987	\$4.572.845
25	<i>Por Uma Vida Menos Ordinária</i>	1997	\$4.366.722

Fonte: [www.boxofficemojo.com](http://www.boxofficemojo.com), com adaptações.

\*Valores relativos à renda do filme nos EUA.

ANEXO 2

**100 Passions – American Film Institute 100 anos**

	<b>FILME</b>	<b>ANO</b>	<b>ATORES</b>
1	<i>Casablanca</i>	1942	Humphrey Bogart e Ingrid Bergman
2	<i>... E o Vento Levou</i>	1939	Clark Gable e Vivien Leigh, Leslie Howard e Olivia de Havilland
3	<i>Amor, Sublime Amor</i>	1961	Richard Beymer e Natalie Wood
4	<i>A Princesa e o Plebeu</i>	1953	Gregory Peck e Audrey Hepburn
5	<i>Tarde Demais para Esquecer</i>	1957	Cary Grant e Deborah Kerr
6	<i>Nosso Amor de Ontem</i>	1973	Robert Redford e Barbra Streisand
7	<i>Doutor Jivago</i>	1965	Omar Sharif e Julie Christie
8	<i>A Felicidade Não se Compra</i>	1946	James Stewart e Donna Reed
9	<i>Love Story, Uma História de Amor</i>	1970	Ryan O'Neal e Ali MacGraw
10	<i>Luzes da Cidade</i>	1931	Charles Chaplin e Virginia Cherrill
11	<i>Noivo Neurótico, Noiva Nervosa</i>	1977	Woody Allen e Diane Keaton
12	<i>My Fair Lady</i>	1964	Rex Harrison e Audrey Hepburn
13	<i>Entre Dois Amores</i>	1985	Meryl Streep e Robert Redford
14	<i>A Rainha Africana</i>	1951	Humphrey Bogart e Katharine Hepburn
15	<i>O Morro dos Ventos Uivantes</i>	1939	Merle Oberon, Laurence Olivier
16	<i>Cantando na Chuva</i>	1952	Gene Kelly e Debbie Reynolds
17	<i>Feitiço da Lua</i>	1987	Cher e Nicolas Cage
18	<i>Um Corpo que Cai</i>	1958	James Stewart e Kim Novak
19	<i>Ghost</i>	1990	Patrick Swayze e Demi Moore
20	<i>A Um Passo da Eternidade</i>	1953	Burt Lancaster e Deborah Kerr
21	<i>Uma Linda Mulher</i>	1990	Julia Roberts e Richard Gere
22	<i>Num Lago Dourado</i>	1981	Henry Fonda e Katharine Hepburn
23	<i>Estranha Passageira</i>	1942	Bette Davis e Paul Henreid
24	<i>King Kong</i>	1933	O gorila e Fay Wray
25	<i>Harry e Sally – Feitos Um Para O Outro</i>	1989	Billy Crystal e Meg Ryan
26	<i>As Três Noites de Eva</i>	1941	Henry Fonda e Barbara Stanwyck
27	<i>A Noviça Rebelde</i>	1965	Julie Andrews e Christopher Plummer
28	<i>A Loja da Esquina</i>	1940	James Stewart e Margaret Sullivan

29	<i>A Força do Destino</i>	1982	Richard Gere e Debra Winger
30	<i>Ritmo Louco</i>	1936	Fred Astaire e Ginger Rogers
31	<i>O Rei e Eu</i>	1956	Deborah Kerr e Yul Brynner
32	<i>Vitória Amarga</i>	1939	Bette Davis e George Brent
33	<i>A Dama das Camélias</i>	1936	Robert Taylor e Greta Garbo
34	<i>A Bela e a Fera</i>	1991	Paige O'Hara e Robby Benson
35	<i>Gigi</i>	1958	Leslie Caron e Louis Jourdan
36	<i>Na Noite do Passado</i>	1942	Greer Garson e Ronald Colman
37	<i>Titanic</i>	1997	Leonardo DiCaprio e Kate Winslet
38	<i>Aconteceu Naquela Noite</i>	1934	Clark Gable e Claudette Colbert
39	<i>Sinfonia de Paris</i>	1951	Gene Kelly e Leslie Caron
40	<i>Ninotchka</i>	1939	Greta Garbo e Melvyn Douglas
41	<i>Funny Girl, A Garota Genial</i>	1968	Barbra Streisand e Omar Sharif
42	<i>Anna Karenina</i>	1935	Greta Garbo e Fredric March
43	<i>Nasce uma Estrela</i>	1954	Judy Garland e James Mason
44	<i>Núpcias de Escândalo</i>	1940	James Stewart e Katharine Hepburn
45	<i>Sintonia de Amor</i>	1993	Tom Hanks e Meg Ryan
46	<i>Ladrão de Casaca</i>	1955	Cary Grant e Grace Kelly
47	<i>Clamor do Sexo</i>	1961	Natalie Wood e Warren Beatty
48	<i>O Último Tango em Paris</i>	1973	Marlon Brando e Maria Schneider
49	<i>O Destino Bate à Sua Porta</i>	1946	Lana Turner e John Garfield
50	<i>Shakespeare Apaixonado</i>	1998	Gwyneth Paltrow e Joseph Fiennes
51	<i>Levada da Breca</i>	1938	Cary Grant e Katharine Hepburn
52	<i>A Primeira Noite de um Homem</i>	1967	Dustin Hoffman, Anne Bancroft, Katharine Ross
53	<i>Um Lugar ao Sol</i>	1951	Montgomery Clift, Elizabeth Taylor, Shelley Winters
54	<i>Sabrina</i>	1954	Audrey Hepburn, Humphrey Bogart, William Holden
55	<i>Reds</i>	1981	Warren Beatty e Diane Keaton
56	<i>O Paciente Inglês</i>	1996	Ralph Fiennes e Kristin Scott Thomas
57	<i>Um Caminho para Dois</i>	1967	Audrey Hepburn e Albert Finney
58	<i>Adivinhe Quem Vem para o Jantar?</i>	1967	Sidney Poitier e Katharine Houghton, Katherine Hepburn e Spencer Tracy
59	<i>Férias de Amor</i>	1955	William Holden e Kim Novak

60	<i>Uma Aventura na Martinica</i>	1944	Humphrey Bogart e Lauren Bacall
61	<i>Bonequinha de Luxo</i>	1961	Audrey Hepburn e George Peppard
62	<i>Se Meu Apartamento Falasse</i>	1960	Jack Lemmon e Shirley MacLaine
63	<i>Aurora</i>	1927	Janet Gaynor e George O'Brien
64	<i>Marty</i>	1955	Ernest Borgnine e Betsy Blair
65	<i>Bonnie e Clyde</i>	1967	Warren Beatty e Faye Dunaway
66	<i>Manhattan</i>	1979	Woody Allen e Diane Keaton
67	<i>Uma Rua Chamada Pecado</i>	1951	Marlon Brando e Vivien Leigh
68	<i>Essa Pequena É uma Parada</i>	1972	Barbra Streisand e Ryan O'Neal
69	<i>Ensina-me a Viver</i>	1971	Bud Cort e Ruth Gordon
70	<i>Razão e Sensibilidade</i>	1995	Emma Thompson, Alan Rickman, Kate Winslet, Hugh Grant
71	<i>Inocente Pecadora</i>	1920	Lillian Gish, Richard Barthelmess
72	<i>Roxanne</i>	1987	Steve Martin e Daryl Hannah
73	<i>O Fantasma Apaixonado</i>	1947	Rex Harrison e Gene Tierney
74	<i>A Mulher do Dia</i>	1942	Katherine Hepburn e Spencer Tracy
75	<i>Meu Querido Presidente</i>	1995	Michael Douglas e Annette Bening
76	<i>Depois do Vendaval</i>	1952	John Wayne e Maureen O'Hara
77	<i>Cupido É Moleque Teimoso</i>	1937	Irene Dunne e Cary Grant
78	<i>Amargo Regresso</i>	1978	Jane Fonda e Jon Voight
79	<i>Jezebel</i>	1938	Bette Davis e Henry Fonda
80	<i>O Sheik</i>	1921	Rudolph Valentino e Agnes Ayres
81	<i>A Garota do Adeus</i>	1977	Richard Dreyfuss e Marsha Mason
82	<i>A Testemunha</i>	1985	Harrison Ford e Kelly McGillis
83	<i>Marrocos</i>	1930	Marlene Dietrich e Gary Cooper
84	<i>Pacto de Sangue</i>	1944	Fred MacMurray e Barbara Stanwyck
85	<i>Suplício de Uma Saudade</i>	1955	William Holden e Jennifer Jones
86	<i>Interlúdio</i>	1946	Cary Grant e Ingrid Bergman
87	<i>A Insustentável Leveza do Ser</i>	1988	Daniel Day-Lewis, Juliette Binoche e Lena Olin
88	<i>A Princesa Prometida</i>	1987	Cary Elwes e Robin Wright Penn
89	<i>Quem Tem Medo de Virginia Woolf?</i>	1966	Elizabeth Taylor e Richard Burton
90	<i>As Pontes de Madison</i>	1995	Clint Eastwood e Meryl Streep



91	<i>Uma Secretária de Futuro</i>	1988	Melanie Griffith e Harrison Ford
92	<i>Porgy e Bess</i>	1959	Sidney Poitier, Dorothy Deridge
93	<i>Dirty Dancing</i>	1987	Patrick Swayze e Jennifer Grey
94	<i>Corpos Ardentes</i>	1981	William Hurt e Kathleen Turner
95	<i>A Dama e o Vagabundo</i>	1955	Barbara Luddy & Larry Roberts (vozes)
96	<i>Descalços no Parque</i>	1967	Jane Fonda e Robert Redford
97	<i>Grease – Nos Tempos da Brilhantina</i>	1978	John Travolta e Olivia Newton-John
98	<i>O Corcunda de Notre Dame</i>	1939	Charles Laughton, Maureen O'Hara, e Edmund O'Brien
99	<i>Confidências à Meia-Noite</i>	1959	Rock Hudson e Doris Day
100	<i>Jerry Maguire</i>	1996	Tom Cruise e Renee Zellweger

*Fonte: AFI, com adaptações*