

O cinema e o amor: romantismo de consumo e intimidade reflexiva

Francisco Rüdiger

Seguindo Heitor Capuzzo (1999), o cinema se consolidou como veículo propagador das fórmulas românticas no curso dos anos 1930. O filme mudo impedia que seu motivo central se pronunciasse. O falado o liberou, ao permitir a confissão ou declaração amorosa, via o diálogo. Desde então, a trama fílmica em muito do chamado cinema de bilheteria se desenvolve a partir de um par amoroso central, o que não era típico nas produções da era do cinema mudo.

O advento do som e a melhor adequação dos diálogos cinematográficos permitiram maior intimidade do público com os personagens. O par romântico central continua pontuando aventuras mirabolantes, comédias ligeiras, westerns, e outras modalidades dramáticas, [mas] conquistou um ciclo de produções que centrou tematicamente seus roteiros nas suas complexas trajetórias amorosas (Capuzzo, 1999:72).

Entrando na era de ouro dos estúdios, os filmes transitaram da definição do romance como aceitação da concepção vitoriana de relacionamento como hierarquia patriarcal, para sua validação como forma de realização individual. Característica do filme de massas a partir dessa época é, com efeito, a exploração mercadológica, ao mesmo tempo estética e moral, do princípio de relacionamento em expansão no momento: o romântico. Exceto por obras como *O sheik* (Melford, 1921), raras, os filmes do período anterior ainda tinham do amor uma visão espiritualizada, propondo parábolas morais sobre as ilusões dos sentidos e falta de perspectivas do relacionamento de caráter hedonista. O casal se conhece em

situação de desigualdade hierárquica, relativizada por um sentimento de simpatia que pode, se bem conduzido, formar um embrião de família, como era o caso em *The White Rose* (Griffith, 1922; cf. Xavier, 2003).

Depois disso, o melodrama romântico enveredou pela via do final feliz, fugindo do enredo que na literatura burguesa mais clássica se articulava sobretudo como desgraça. Enquanto no romance clássico a paixão amorosa é motivo para uma fruição ainda mais apaixonada e intensa pelo drama que conduz os amantes de volta à ordem, senão à destruição, no melodrama cinematográfico o êxito em seu desejo de se unir funciona como redenção dos dramas e peripécias que os mantiveram afastados desde que fizeram o primeiro contato, se não se apaixonaram.

Em ambos, o casal passa por sérias e duras provas, porque não haveria drama e, portanto, motivo para fruição estética, se o cenário em que vivem não lhes fosse adverso. O cotidiano precisa se pautar por normas que conflitam com ou pelo menos complicam a vivência da paixão, se é para haver romance. As principais, durante muito tempo, se originavam da família e círculos de amizade dos personagens, mas nada impedia que essas fossem complicadas, com ou sem sua presença, por outras, provindas de acontecimentos históricos, como guerras civis (*E o vento levou*, Victor Fleming, 1939) ou mundiais (*Adeus às armas*, Frank Borzage, 1932).

Ainda em *Love Story* (Arthur Hiller, 1970) e *Titanic* (James Cameron, 1997), por mais que o contexto seja todo o outro em termos objetivos, o conflito com a ordem do mundo é o recurso ficcional com que se procura manter a atenção do espectador, até o desfecho, o momento de consumação do romance, não importando tanto saber se positivo ou negativo para os amantes (cf. *Casablanca*, Michael Curtiz, 1942; *O último tango em Paris*, Bernardo Bertolucci, 1973).

No período do pós-guerra, verifica-se, porém, uma mutação. Em primeiro lugar, começa a ascensão de filmes de maior intensidade dramática, em que a estruturação da problemática relacionai, tirada do foco passionai, passa a ser entendida em termos de companheirismo (cf. Wexman, 1993). Em segundo, as transformações nos padrões de relacionamento entre homens e mulheres repercutem na produção cinematográfica, ensejando o aparecimento de filmes onde o romance, abstraído do melodrama, converte-se no seu ponto focal, como nos dá prova ou marca início de época *Um homem e uma mulher*, de Claude Lelouch (1966).

Posto isso, deseja-se com este texto marcar dois momentos que, na história do cinema, assinalam, um, a instauração da idéia de amor puro, desvinculado das situações em que só a fórmula melodramática é capaz de inseri-lo, como a guerra ou a crise econômica, por exemplo e, em seguida, seu caráter problemático entre o chamado grande público; e, dois, o surgimento do comentário sobre suas contradições em meio a uma época que, senão almeja, pelo menos se previne contra os males do romantismo, cultivando o intimismo como atitude terapêutica.

***A fantasmagoria romântica I: Um homem e uma mulher* (1966)**

Conforme é fácil observar, o problema central com o filme é sua banalidade, o fato de que, nele, não se elabora nenhum conflito, propriamente falando. Os personagens são lineares e não se confrontam, nem entre si, nem com o mundo. Com efeito, os problemas com que têm de lidar são os oriundos de seus respectivos passados, sua condição de jovens viúvos, muito superficialmente apontada. Os respingos que isso joga no presente são o máximo que os impede de ficar juntos imediatamente e, por isso, também, o que proíbe ao filme aceder à autenticidade dramática que lhe daria legitimidade estética e intelectual.

Justas do ponto de vista estético, as considerações ignoram a relevância dessa película como documento. Nietzsche falava do nascimento da tragédia, do espírito da música. *Um homem e uma mulher* representa uma espécie de envio do romance para o mundo da fantasmagoria publicitária. O filme constitui, em resumo, uma série de clichês, conscientemente editada, que se basta com as imagens e a trilha sonora. A palavra, em geral, e o discurso amoroso, em particular, são, no fundo, tediosos, se não se tornaram puro e simples estereótipo na película, e, assim, não há porque se surpreender com o fato dos diálogos serem mostrados sem o seu áudio, todas as imagens serem estereotipadas dos anúncios comerciais e de outros ícones da cultura de consumo.

Neste filme de extremo acento utópico, a ideologia se reduz ao mínimo, porque tudo é uma fantasia mercantil para consumo. As contradições não são propriamente mascaradas ao final, porque virtualmente inexistem. A falta delas só consegue ser mantida em suspenso pela edição das imagens, a inserção da trilha sonora e os eventuais retratos de um mundo claramente publicitário.

A fotografia em movimento e o jogo de imagens se oferecem como tudo o que basta para preencher a consciência e manter o interesse do público, interpelado como o completo fetichista e, portanto, um sujeito desvinculado da realidade histórica. A alternância de seqüências em cores e preto-e-branco, sobre a qual tanto se especulou, não é mais que um expediente estético. As locações, os figurinos, os cenários, as tomadas de câmera, etc. - isso tudo e nada mais são o que importa, ao contrário do que havia sido até então o cinema romântico, sobretudo o oriundo de Hollywood.

Desde seu ingresso no mundo do cinema, o romantismo havia se caracterizado pela submissão à forma melodramática, um princípio de construção das formas estéticas, marcadamente narrativo, em que a exploração da peripécia cotidiana mas também e sobretudo extraordinária serve de pretexto para a reafirmação da consciência ideológica sobre o assunto que está sendo abordado. Nesse contexto, o sentido da criação tendia a ser analisar os problemas, ansiedades e tensões do homem comum, visando certificá-lo da propriedade moral de seu tempo e seu mundo, sem expor a

risco ou desestabilizar sua subjetividade, porque a razão primeira que a comandava era atender às necessidades do mercado praticando a indústria cultural.

Paradoxalmente, talvez por isso mesmo, o romance em si mesmo não parece ter sido muito focado nos primeiros anos do cinema, não sendo comum sua abstração como motivo central das películas até, pelo menos, meados dos 1940. Como vimos, o amor se tornou bem rápido um tema central do cinema de massas. No entanto, via de regra, característico de suas aparições era, como ainda hoje, sua conexão com situações nas quais ele não deveria estar presente. A guerra, a selva, o espaço são os espaços em que, muito improvável, floresce o amor, em meio à aventura, os negócios, ao drama político e histórico, como notou Edgar Morin (1967).

Lelouch, ao contrário, abstrai o amor de suas circunstâncias históricas, que só comparecem na película como cenário, para estruturar a fruição da história de amor por parte de uma audiência mobilizada para assisti-la. Diferente dos filmes de amor anteriores, o principal no seu, em vez de ser o drama vivido em meio a uma aventura ou tragédia, passa a ser a vivência do caso desfrutável, em que tendem a ser dispensadas maiores exigências de inteligibilidade. A estética da mercadoria, aqui, não se encontra apenas no material filmado, como era, em regra, o caso no anterior, mas também e, sobretudo, na sua formatação cinematográfica.

O princípio que comanda o relacionamento do casal em foco e a sua fruição por parte do público é o do entretenimento gratuito, o do consumo de sensações, em que toda complicação paralela ou personagem coadjuvante deve ser omitida. O conteúdo dramático é muito precariamente elaborado. As complicações da situação, frouxamente narrativa, têm a ver com *o stress* dos personagens, piloto de corridas, ou com a dúvida quase gélida seja é tempo de uma viúva amar novamente.

Assumindo as feições de um *spot* publicitário de longa metragem, a película não sabe dizer se as hesitações dos personagens se originam do que eles fazem ou do que eles vivenciam, até porque isso não importa. O filme se contenta em sugerir que isso ou é fruto do modo de vida moderno ou por meio deste se supera, que isso é tão normal quanto o vazio da palavra, o culto da imagem e o romance consumível. O público é convidado a canalizar sua atenção para o estilo de vida de cada um, senão os bens de consumo que desfrutam, como o sorriso estiloso e o automóvel esportivo, muito mais do que os sentimentos interiores dos personagens.

Anne Gauthier (Anouk Aimée) e Jean-Louis Duroc (Jean-Louis Trintignant), o casal fornecedor do ponto focal da película, são menos protagonistas do que estereótipos requeridos para dar feição imediata à colagem abstrata de imagens feita pelo diretor. O relacionamento de ambos é totalmente idealizado pela estética da mercadoria. A frieza dos personagens, muito mal analisados, coincide com a dos manequins de vitrine e das modelos da passarela, exceto pela cena final, epifania simultaneamente romântica e publicitária, extirpada do contexto pela trucagem cinematográfica da mesma forma que o público é extirpado do real, para poder

consumir a fantasmagoria amorosa oferecida pela película, no momento em que decide assistir ao filme.

Para entender essa reviravolta no cinema de amor, convém relembrar seu contexto histórico. Depois os anos 1960, o relacionamento entre homem e mulher passou por uma liberalização. A mulher começou a ser sujeito sexual legítimo, competente e ativo, em vez de mero objeto. O processo iniciado pela juventude no período anterior se estendeu às demais camadas da sociedade. A emancipação sexual da mulher, que seguiu à civil e à econômica, criou as condições para ela se nivelar ao homem também nesse aspecto. A sexualidade foi se desvinculando das preocupações com a procriação, ganhando mais em artifício e significado cultural.

Um homem e uma mulher assinalaria, em nosso ver, o nascimento do amor puro como fenômeno de cultura de massas; poderia bem ser visto como matriz do romantismo de consumo que, desde então, exploram à exaustão os clichês publicitários. A corrida de automóvel em busca do ser amado ainda inseguro de seus sentimentos, como os passeios de mãos dadas do casal pela praia, cão e crianças correndo ao redor, são a encenação acabada do drama de consciência banal e do ideal de felicidade sujeitos ao fetiche da mercadoria. A história do casal muito jovem, que se conhece e vive um amor nascido do luto é, nessa obra não obstante irresistível, apenas o pretexto que o filme precisa para não ser um anúncio de perfume, de moda ou de carro, para não ser, de imediato, denunciado como fantasia publicitária.

A crescente autonomia do elemento erótico e, com isso, de suas tensões, reforçadas pela situação, marcada pelo avanço do individualismo, passou a pesar sobre os relacionamentos, agravando outras, como sua subsunção aos padrões de uma economia de mercado. A sexualidade começou a ser vista, entre grupos pequenos, mas formadores de opinião, como um fator dependente de talentos e capital cultural, um potencial a ser investido no corpo e a ser explorado mercantilmente.

Entre esses grupos, ao menos, o resultado disso é que o erotismo, eventualmente, não apenas tende a se separar do amor, mas começa a suplantar a mera sexualidade: só esta vai deixando de bastar para atender as expectativas dos sujeitos. As relações entre homens e mulheres vão caindo no campo de um jogo sofisticado, que é sempre mais difícil e exigente em termos de forma estética, desempenho sexual e satisfação psicológica. O avanço do hedonismo é, por isso, correlato ao surgimento de uma forma de ansiedade permanente (Beck, 1995:26-27).

9 e 1/2 semanas de amor retrata exemplarmente, cremos, os conflitos e impasses resultantes desta nova conjuntura, menos por suas virtudes estéticas do que pelo fato de, tendo tido amplo sucesso, registrar esquematicamente um fenômeno social emergente. O filme relata e resolve ficcionalmente, oferecendo comentário, o relacionamento entre um corretor do mercado financeiro e uma funcionária de uma galeria de arte, ambos de Nova York.

Mike encarna a figura do *yuppie* rico e entediado com a vida, que, além de investir o dinheiro dos outros, para faturar (bem) o seu, consome o amor que seu potencial de sedução consegue amealhar pelas ruas e lugares da cidade. Lizz é a mulher separada que se tornou independente e que, liberada do trabalho mecânico e das tarefas domésticas, se dispõe a viver o melhor da vida em meio às pessoas interessantes.

Quando ambos se encontram, trata-se menos de amor à primeira vista do que a curiosidade, interesse e atração mútuas de um homem e uma mulher dispostos a se aventurar pelo que a Meca do consumo pode oferecer de intenso e prazeroso a quem parece não ter deveres e obrigações, porque perfeitos sujeitos da indústria cultural. A comunicação entre eles não segue a linha da autenticidade, nem a das trivialidades, mas o da linguagem cifrada, fortemente simbólica, embora de pouca ou nenhuma densidade, visto ser totalmente formata pela estética da mercadoria. O código se estrutura em ambientes de consumo e condutas roteirizadas pelo que os seus sujeitos aprenderam com ajuda da publicidade, dos magazines e do cinema erótico.

Destarte, verifica-se sem surpresa porque seus contatos sejam todos intensos, mas careçam de elaboração ou profundidade. Como no filme de 1966, o principal está em viver o momento e explorar seus prazeres, explorar o romance e não pensar em mais nada. Deslocou-se em relação àquele, porém, a ênfase, que é agora, mais do que a simples história de amor, a do erotismo, bem como o foco, que não é mais

o sentimento interior, mas a sensação corporal. O consumo se erotiza, e o erotismo se pauta pelas diretrizes que aquele determina. As cenas de sexo são estetizadas não apenas para o público as ver com mais prazer, mas porque só com essa estetização, promovida com o fetichismo da mercadoria, é que elas parecem ser prazerosas ou fazer jus ao hedonismo cultivado pelos personagens.

Lendo o que se escreveu sobre o filme, encontra-se a referência ao caráter misterioso do personagem masculino, mas esse é um mistério que emana dos fatos que não têm profundidade e, assim, de fatos que só à primeira vista podem ser chamados de misteriosos. *9 e 1/2 semanas* fascina porque, embora com alguma má consciência, revela de forma plena e clara tudo o que deseja parte da consciência ideal em relação ao romance: consumo ligeiro e sem compromisso.

John (Mike Rourke) é a perfeita encarnação do sujeito sistêmico, ou seja, do sujeito cuja consciência se divide entre um núcleo frio, racional e calculista, de um lado, e outro basicamente sensível e pulsional, cuja síntese é sempre privada e opera em módulos, um operatório e o outro consumista. Lizz (Kim Basinger) não o é menos, porque o mistério que vê no outro não é senão o do sujeito sistêmico, e o fascínio que sua encarnação lhe provoca é análogo ao do bem de consumo submetido ao feitiço da mercadoria. A paixão que os une é, em sua irracionalidade, inseparável do processo por meio do qual as próprias pessoas se convertem em corpo e imagem sujeitos ao capital.

Que a relação íntima enverede num sentido perverso é uma exigência que o filme se coloca para se firmar como tal, em vez de anúncio publicitário, mas também de seus personagens terem suas vidas totalmente convertidas em sujeitos da mercadoria. A perversidade é especular, porque se o relato não endossa essa evolução, é só explorando-a sem pudor que ele se transubstancia em espetáculo para um público predisposto à mesmerização.

Segundo Lyne, o romance em curso não tem fundamento, mas nada mais que é mostrado pode ter interesse, como dá sinal a visita, encontro com a sabedoria, da mulher ao velho artista. O ponto de vista narrativo não pertence a nenhum dos personagens centrais, mas a terceiros, retratados muito rapidamente pela película pelo ex-marido da personagem e os colegas de trabalho: o resto todo é sempre voyeurístico, é o nosso ponto de vista, estruturado de maneira ao mesmo tempo fascinado e ressentido.

John vive em meio a outros que se parecem com ele e, embora sujeito da ação, não o é da diegese, que tende a focalizá-lo como um manequim charmoso e atraente posto em exposição. Lizz é sujeito e objeto da ação, mas tem um ex-marido e uma amiga de trabalho, em que, nos parece, o filme se apoia para construir a narrativa e os sujeitos citados para o espectador. Quando se observa com mais detalhe sua encenação, a principal impressão que fica é a que as vidas de um e de outro seriam triviais e desinteressantes, se não houvesse o relacionamento.

Reflexivamente, contudo, o espectador é interpelado desde o ponto de vista desses personagens totalmente secundários, a ponto dele coincidir com o do espectador no final da história, mas o que fascina e sustenta o argumento, se assim podemos nos expressar, são as cenas de intimidade para consumo imediato urdidas pelos protagonistas e em que cada um pode projetar suas fantasias consumistas em relação ao parceiro ideal num mundo totalmente mercantilizado. A perversão do filme está menos em explorar a idéia de que um relacionamento perverso e mercantilizado não pode prosperar bem por muito tempo, do que nos deixar a suspeita de que o que ocorre fora dele não tem a menor graça, o menor *glamour*, o menor encanto sobre nossos desejos e subjetividade.

Lizz acaba a relação perversa com John, relação que, contudo, tanto havia fascinado não só ela, mas o público. Manipulado mais uma vez pela equipe de produção, este é chamado, após tanto ter desfrutado, a ratificar o juízo óbvio do ponto de vista do cotidiano e segundo o qual o prêmio derradeiro da perversão é, de um modo ou de outro, nosso abandono, senão nossa destruição. O chamamento à comiseração para com os personagens e a esperança de que, urna vez aprendida a lição, eles se corrijam é, porém, indissociável da sensação de que, apesar disso, eles viveram uma grande paixão, tendo sabido aproveitar o que afinal de contas, talvez, seja tudo o que, agora, valha na vida: isto é, bons momentos, ainda que descartáveis.

Conforme sugere o próprio *9 e 1/2 semanas*, o contexto em que as pretensões românticas se desenvolvem alterou-se de forma que não é o amor que nos traz a beleza, mas seu culto mercantil que influencia o romantismo. Desde então, "o panurgismo estético atinge uma força sem precedentes, desenvolvida de tal modo por todos os meios da técnica", que a escolha do parceiro "depende sempre e sempre menos da aura pessoal, sendo cada vez mais determinada por Hollywood" (Wouters, 1995:198).

Agora, os cuidados mercantis com a forma, saúde e performance disciplinam os prazeres. A gratificação sexual é vinculada cada vez mais com técnicas e artefatos, drogas e treinamentos. O sexo se torna motivo de novas ansiedades e preocupações, convertendo em motivo de preocupação e monitoramento a gratificação nos relacionamentos: isso tudo encontra uma articulação ao mesmo tempo perversa e ressentida em *9 e 1/2 semanas de amor*.

A reação intimista: Sexo, mentiras e videoteipe (1989)

Considerados exclusivamente, os filmes comentados nas seções anteriores representam os extremos da mediação cinematográfica com a experiência afetiva do homem contemporâneo, o início e fim de um ciclo em que as possibilidades mais extremas do relacionamento romântico, entendido como prática do amor puro, se esgotam. Lelouch concebeu um filme de claro sentido utópico, em que a falência

da família tradicional e suas estratégias conjugais, resolvidas no filme pelo recurso ao mesmo tempo macabro e conveniente do falecimento dos ex-companheiros, projetam os indivíduos em um paraíso de vivências e gratificações românticas. Lyne sugere que a liberação nos deixa indefesos diante de tantas dúvidas, diante de nosso vazio, diante de nossas expectativas, porque, contrariamente ao que se pensava, a nova situação lança as pessoas em uma situação original, na qual se torna ainda mais difícil sustentar as aspirações românticas tradicionais, porque elas mesmas passam por uma metamorfose, tornando-se emocionalmente desafiadoras para os interessados e participantes.

Sendo assim, o principal em relação ao assunto, considerando um ponto de vista histórico, é menos o desenvolvimento de sua trajetória do que o aparecimento de uma série de filmes em que a experiência do amor puro, em vez de agenciada, é antes objeto de uma análise através da qual o público é, em tese, levado a refletir sobre seus desejos, escolhas e decisões em uma era de relacionamentos predominantemente subjetivistas.

Nos anos 1970, Woody Allen começa a expressar, via comédia de costumes, uma análise dos relacionamentos em que o foco é menos o romance do que os problemas de relacionamento e as relações de companheirismo que, em reação a ele, se haviam posto em marcha nos decênios anteriores. Comentário irônico dos impasses surgidos com a emancipação da mulher e a falência do casamento moderno, suas películas foram, ao seu modo, precursoras, articulando a experiência das camadas médias intelectualizadas com os processos de formação da identidade relacionai oriundos do final dos anos 1960 (cf. Shumway, 2003).

Desse horizonte extremamente ambíguo e problemático, apenas eventualmente gratificante, nos dão sinal, em chave mais reflexiva, veículos da racionalidade terapêutica como *Um homem e uma mulher, 20 anos depois* (Lelouch, 1988) *Sexo, mentiras e videoteipe* (Sondenberg, 1989). Fugindo ao comentário do oportunismo mercadológico e do contraponto entre juventude e maturidade do amor subjacentes à seqüência do filme de 1966, podemos nos fixar neste último filme, uma expressão privilegiada da capacidade de auto-reflexão coletiva conquistada com a expansão das comunicações em massa no século XX.

Conforme se sabe, nessa época, o esclarecimento acabou seqüestrado pelo cálculo mercantil, mas isso não bloqueou de todo o processo de emancipação dos indivíduos. A consciência do homem de nosso tempo não tende a ser cada vez mais desencantada em relação às normas e princípios de diversas esferas de existência por acaso. O principal está na ação racional e estratégica, um fato cheio em repercussões sobre as relações afetivas entre os seres humanos.

Quanto mais a condução da vida se submete a um sistema no qual a sobrevivência do indivíduo passa a depender da sua capacidade de racionalizar instrumentalmente a existência, mais e mais as paixões puramente afetivas vão

se tornando improváveis, apesar de ser em direção a elas que a vida íntima passe a tender ou crie suas expectativas, em virtude da crescente bancarrota das ações reguladas apenas por valores, senão da própria frieza ou aridez do império da ação instrumental e estratégica.

Desse paradoxo, sabe-se, emerge um racionalismo terapêutico, que procura coordenar o subjetivismo mais fundamental da vida moderna com as exigências morais de equilíbrio e estabilidade da consciência e que, relativamente à esfera íntima, sugere-nos que convém explorar os relacionamentos em bases intimistas, em vez de românticas.

Sexo, mentiras e videoteipe (Steve Sondheim, 1989) pode ser visto como uma encarnação desse ponto de vista. A película põe em cena quatro tipos antinômicos, mas muito eloqüentes para o entendimento da cena amorosa contemporânea. John (Peter Gallagher) é menos o machista tradicional do que o profissional *yuppie* cego e afetivamente alienado, para quem o importante na vida "é fazer algo". Mulher abonada e tão banal quanto o marido, Ann (Andie McDowell), sua esposa, sofre de frigidez e é por ele incentivado a procurar um analista, que ela ocupa sobretudo reclamando da desordem doméstica. Cynthia (Laura San Giacomo), sua irmã, é uma boêmia ressentida e super-erotizada, que tem um caso com o cunhado, um sujeito que se julga camarada até no adultério, supondo que a frigidez da esposa o justifica.

Notável no filme é o modo como a produção expressa a obsessão com a sexualidade que se impusera no decênio anterior. Apenas insinuado pelas imagens, o sexo está presente em todo o filme através da compulsão que todos têm em falar dele. Capta-se com ele o eixo em que todas as trajetórias se definem e equilibram, mas a impressão que o filme nos deixa é de que ele se tornou um dos principais fatores de destruição dos relacionamentos, senão da derrocada moral de alguns indivíduos.

Quando Graham (James Spader), ex-colega do esposo, reaparece na cidade e se aloja em sua casa, começa o drama. Desclassificado e impotente, havia estado fora do lugar por nove anos. John tenta bancar o liberal para quem sua pessoa se tornara desprezível moralmente. Obcecado pelo desejo que a impotência não lhe permite viver, ele atrai a atenção das duas irmãs. Visto pelas mulheres como uma espécie de artista fracassado, essa atração se dá por diversos motivos. Ann fica curiosa com sua revelada falta de desejo. Cynthia, pelo interesse que desperta à irmã: fazendo prova de seu narcisismo e desinibição, ela presta depoimento ao forasteiro diante de um aparelho de videoteipe, sem despertar-lhe o desejo, e a partir daí, tocada pela indiferença, começa a se distanciar de John.

Emancipada e liberal, ela vai aos poucos percebendo que precisa confirmar essa condição provocando a irmã e testando seu *sex-appeal* de forma ao mesmo tempo da sedutora exibicionista. No fundo não ama ninguém, nem o amante, a quem sugere que, entre eles se trata apenas de sexo: "nada temos a conversar", ela diz, antes de mandá-lo ir embora. John reconhece aos outros o cafajeste que sabia

ser, depois de seu adultério ser descoberto por Ann. Quando Ann seduz Graham, para castigá-lo e tentar se redimir, eventualmente salvando o coração do forasteiro, John não se contenta em socá-lo: revela a ele que seduziu sua ex-namorada, quando ele e ela ainda estavam juntos, tirando-lhe a razão para se reapresentar a ela, como pretendia, para se penitenciar das mentiras e desfeitas que lhe aplicara, nove anos antes.

Sexo, mentiras e videoteipe registra o fracasso do casamento como empreendimento emocional e o emprego dos afetos como meio de resolução de conflitos morais entre certos tipos sociais. As confissões revelam que, a despeito das atitudes, todas as pessoas envolvidas na história usam o sexo como meio de se protegerem ou retaliarem os outros. O sexo é objeto de contínuo comentário por personagens que se revelam todos frustrados com a vida íntima que dispõem. A luxúria retórica de uma cultura erotizada é retomada pelo filme para mostrar as insatisfações de seus protagonistas e o sentimento de falta de amor que ela encobre, a superficialidade de um mundo em que a máxima, como diz um dos sujeitos, "não se deve aceitar conselho de quem não é íntimo", em que, como sugere o filme, a solução dos conflitos não está na paixão, mas no cultivo da intimidade.

Ann descobre que estava sendo traída apenas para ter certeza de que a relação em que estava metida era uma mentira, apesar de não ter a menor idéia de que outra possa existir e, por isso, aceita o convite para se confessar diante do banal e impotente Graham. Vinga-se do marido fazendo sexo com o ex-amigo, após virar a câmera para ele e, por extensão, para o espectador, como se dissesse que viver é preferível a ver, se isso não fosse menos problemático moralmente, como nos ensina, no filme, a conduta de John.

Graham serve de testemunha viva dessa situação, entregando-se à impotência depois de anos mentindo para obter parceiras de relacionamento sexual. A gratificação obtida com as confissões de seus ex-amantes e outras se torna o consolo daquele cujo desejo perdeu toda e qualquer especificidade, tornou-se tão abstrato que já não se satisfaz com ninguém. Em vez de solução dos seus problemas, o sexo, sugere o filme, é o que pesa na vida dos casais, precisando passar a ser visto de forma menos obsessiva. A película explora o voyeurismo sem sexo explícito, a sensualidade e o clima erótico são sempre abortados, mantendo uma ambigüidade analítica.

Por isso, o fascínio todo engendrado pelo filme não está no enredo, mas na curiosidade que ele desperta no espectador, na expectativa sempre frustrada de que algo forte será revelado, de que algo intenso será mostrado. O sexo é ambiguamente retratado como fonte ao mesmo tempo de fuga e redescoberta individual, tornando-se função da autenticidade dos relacionamentos. As situações que ele enseja aos seus sujeitos são postos diante de um público que, cada vez mais, só aceita a verdade em videoteipe, que, neste, todavia, encontra pouca coisa a mais do que excitação abstrata, fora a pornografia.

Por isso, o principal em termos simbólicos nem é tanto o fato do filme se centrar na conversa sobre o sexo, em vez de mostrá-lo, sugerindo, pelo papel que nele tem o vídeo, que aquele, o audiovisual, se tornou meio de fazer terapia, ainda que sem perspectiva de cura definitiva. O principal está no fato de a intimidade sexual entre os que buscam intimidade mais autêntica não ser mostrada ao público: a câmera de vídeo que a registraria para o público, através dos olhos do marido traído, é desligada, ao contrário das relações puramente carniais do par adúltero, sugeridas de modo a estimular a curiosidade das audiências.

Manifesto intimista que, para nós, seria equívocado confundir pura e simplesmente com uma reprimenda moral da sexualidade desenfreada nos anos pós-aids, *Sexo, mentiras e videoteipe* assinala a instauração do racionalismo terapêutico no mundo do cinema. No final, Graham se deixa envolver por Ann, sabendo que não há paixão entre eles, mas uma cumplicidade afetiva e psicológica. A mensagem que fica é a de que o romance é menos importante do que o companheirismo. Ann desliga a câmera antes de fazer sexo com ele, invertendo os papéis, para sugerir a Graham que com afeto, embora sem paixão, se pode viver uma boa relação íntima, livre das mentiras que jazem sob as imagens do romantismo feitas pelo século XX.

O horizonte terapêutico: Closer (2004)

Germaine Necker, Madame de Staël (1766-1819), constatou, talvez pioneira, que o amor é um destes "impulsos que perdem sua naturalidade no momento em que alguém se torna consciente deles" (apud Hofstadter, 1997:39). Conforme vamos adentrando na modernidade, mais e mais isso ganha a consciência das massas, afetando seu modo de ver e agir em relação aos demais. Por isso, embora o romantismo tenha adquirido legitimidade como princípio de conduta afetiva durante o último século, seria um enorme equívoco pensar que ele, sem mais, se tornou motivo de prática ou objeto de crença no cinema e fora dele, como nos dá conta a reflexividade sobre seus problemas e alternativas promovida por filmes como *9 e % semanas de amor* e *Sexo, mentiras e videoteipe*.

Concluindo, observamos apenas que, apesar disso, seria igual erro supor que o intimismo agenciado por este último tipo de filme, condenado a ser minoritário na produção fílmica por razões mercadológicas, está livre de questionamento por parte do próprio cinema, como nos dá prova *Closer* (Mike Nichols, 2004). Relativamente a *Sexo, mentira e videoteipe*, o filme talvez tenha função análoga a que em relação ao filme de Lelouch tem o de Adrian Lane: a película pode ser vista como limite estrutural de um ciclo que aquele inaugurara, ainda no final dos anos 1980. Quase 20 anos depois, a problemática relacionai advinda do avanço da conduta estratégica e subjetivista sobre a esfera íntima se escancara nele como dúvida sobre o futuro não

apenas do romance ou mesmo do intimismo, mas das próprias relações afetivas no capitalismo contemporâneo.

Com efeito, *Closer* merece ser citado não somente por relativizar terapeuticamente o entendimento romântico acerca dos relacionamentos, mas registrar o momento a partir do qual o próprio discurso intimista se torna motivo de suspeita por parte do cinema. A perspectiva terapêutica com que ele retrata os conflitos íntimos e problemas de relacionamento dos seus quatro personagens não endossa a troca do romance pelo intimismo, conservando uma atitude analítica que, se bem insinua a resignação, não deixa de fomentar a reflexão em relação ao que de utópico prometem o amor, a paixão e a intimidade.

Através dele, os encontros e impasses do relacionamento contemporâneo lançam suspeitas não apenas sobre os relacionamentos românticos, mas sobre os intimistas. A completa ambigüidade da cena final deixa dúvida inclusive se, no novo mundo que ela parece anunciar, supostamente livre dessas obsessões, mas muito mais atômico e narcisista, há de fato perspectivas de realização individual, há chances de vivermos com felicidade.

Dan Woolf (Jude Law) é um romântico de velho estilo que, ambigüamente, porque não sustenta a própria atitude, flertando sempre que pode, exige autenticidade passional de suas companheiras e, assim, se preocupa mais com isso do que com viver suas relações. O resultado é o fracasso nos relacionamentos, embora logre atrair vários tipos de mulher, sendo um sujeito doce, meigo, afetivo, etc. Larry Gray (Clive Owen), ao contrário, é um machão narcisista e enrustido, que só se preocupa consigo e em manipular suas parceiras de relacionamento. O resultado é que goza mais com fantasias de poder do que com as mulheres que atrai e que, menos por paixão do que por covardia e acomodação, a ele se submetem, como ocorre com Arma Cameron (Julia Roberts).

Tanto ela quanto a jovem Alice Ayres (Natalie Portman) são ambíguas em relação ao romance, crendo nele desde que o parceiro tenha confiança cega menos na sua forma e meios do que na decisão e desejo de vivenciar um grande amor. Aparentemente, elas cansaram-se dos dramas de consciência: querem um romantismo leve, sem custos afetivos e sociais, tendo se tornado capazes de, no caso de não poder tê-lo desse modo, optarem pelo relacionamento convencional ou pela liberdade individual.

Em Nichols, o romantismo, portanto, não significa solução, mas prosseguimento de um impasse entre homens e mulheres, sendo preferível optar pelos perigos da liberdade ou mesmo por um arranjo de momento. Porém, também não o são os labirintos do intimismo, conveniente apenas para o sujeito mais tosco e manipulador, que o sabe explorar em próprio proveito. O enredo nos dá a impressão, ao final, de que essas condutas não mais bastam para equacionar nossos problemas de relacionamento. Os problemas afetivos não se resolverão enquanto permanecermos

prisioneiros de seus respectivos ideais; talvez esteja chegando a hora de adotar uma nova perspectiva.

Destarte, a revelação que o filme faz da crise dos relacionamentos e das máscaras com que tentamos encobri-los reduplica o discurso terapêutico, mas sem oferecer resolução intimista, dando indicações de que nem por esse lado há saída. A abordagem terapêutica com que se fala para o público tende a assumir uma atitude puramente analítica, em que não se fecha a história: tudo fica para se pensar, como se diz. O filme deixa os espectadores sem lição certa a tirar do que viram e, por isso, dos casos de obras filmadas com sentido terapêutico, este é, sem dúvida, não apenas um dos mais analíticos de sua época como um dos que, talvez, mais anunciem as discussões sobre o amor e os relacionamentos que estão por vir no século XXI.

Francisco Rüdiger
Professor da PUCRS

Referências bibliográficas

- BECK, Ulrich. The normal chaos of love. *Theory, culture & society* 3 (2) 19-32, 1995.
- BELLAH, R. et alii. *Habits of the heart*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- CAPUZZO, Heitor. *Lágrimas de luz*. Belo Horizonte: Editora da Ufmg, 1999.
- DE ROUGEMONT, Dennis. *O Amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1968.
- DOWD, J. e PALLOTA, N. The end of romance: the desmystification of love in the post-modern era. *Sociological perspectives*, vol. 43 (4) 2000: 549-580.
- EHRENBERG, Alain. *Le culte de la performance*. Paris: Hachette, 1991.
- EVERSON, William. *Love in the film*. Secaucus(NJ): Citadel, 1979.
- HOFSTADTER, Dan. *O caso de amor como obra de arte*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- KELLNER, D. e RYAN, M. *Camera politica*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- KEHL, Maria Rita. Nove e meia semanas de amor. In: LABAKI, Amir (org.). *O cinema dos anos 80*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LAPSEY, R. e WESTLAKE, M. From Casablanca to Pretty Woman. *Screen* 33, 1 (1992) 27-49.
- MCCONNELL, F. *Spoken Seen*. Baltimore: Johns Hopkins, 1975.
- MORIN, E. *Cultura de massas no século XX*. Rio de Janeiro: Forense, 1967.
- QUIRK, Lawrence. *The Great Romantic Films*. Nova York: Citadel, 1974.
- SHUMWAY, David. *Modern love*. Nova York: New York University, 2003.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- WEXMAN, Virginia. *Creating the couple*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- WOUTERS, Cas. *Sex and manners*. Londres: Sage, 2004.
- _____. Balancing sex and love since the 1960's sexual revolution. *Theory, culture & society* 6 (3) 187-214.

Resumo

Desde suas origens, o amor se firmou como elemento essencial das fórmulas melodramáticas que ajudaram a formatar a atividade cinematográfica para o grande público. Identificando seus momentos de emergência e impasse, o artigo examina exemplos de dois ciclos nesta trajetória. *Um homem e uma mulher* e *9 e 1/2 semanas de amor* ilustram o primeiro: o da subsunção do romantismo à estética da mercadoria. *Sexo, mentiras e videoteipe* e *Closer*, o segundo: o da mediação e análise do intimismo desde um ponto de vista terapêutico.

Abstract

Love and the film: consumer romantidsm and intimate reflexivity

Since their origins, love has become an essential factor among the melodramatic formulas that helped to define the cinematographic activity in its mainstream. Considering its moments of emergency and impasse, this article examines some examples of two phases in this trajectory. *Um homem e uma mulher* and *9 e 1/2 semanas de amor* figure the first one, in which romanticism is subsumed to the commodity aesthetics. *Sexo, mentiras e videoteipe* and *Closer* figure the second, in which therapeutic rationality is called up to mediate or even to analyze intimate relationships.

Palavras-chave

Romantismo: cinema; Intimismo: cinema; Cinema: reflexividade.

Keywords

Romanticism: film; Therapy: film; Film: reflexivity.