

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO PUBLICIDADE E
PROPAGANDA

FLAHANE OLIVEIRA DA ROZA

**A VERGONHA E A JUVENTUDE: SEXUALIDADE E PÓS-MODERNIDADE NO
CINEMA CONTEMPORÂNEO**

PORTO ALEGRE

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO PUBLICIDADE E
PROPAGANDA

FLAHANE OLIVEIRA DA ROZA

**A VERGONHA E A JUVENTUDE: SEXUALIDADE E PÓS-MODERNIDADE NO
CINEMA CONTEMPORÂNEO**

Monografia apresentada à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Miriam de Souza Rossini

PORTO ALEGRE

2015

Flahane Oliveira da Roza

A vergonha e a juventude: sexualidade e pós-modernidade no cinema contemporâneo

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação apresentado ao departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Publicidade e Propaganda.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Miriam de Souza Rossini (orientadora) – UFRGS/DECOM

Dr^a Fatimarlei Lunardelli – UFRGS/DECOM

Me. Vanessa Kalindra Labre de Oliveira – UFRGS/DECOM

PORTO ALEGRE

2015

AGRADECIMENTOS

Esta presente conquista não seria possível sem as duas pessoas que sempre estiveram ao meu lado e acreditaram na minha capacidade. Elas incentivaram meus estudos, apoiaram meus sonhos, financiaram meu aprendizado e, principalmente, me deram educação desde o berço. Mãe, Edilene, e Pai, Arlindo, vocês são personagens imprescindíveis desta etapa que se encerra, e de algo novo que vem por aí. Agradeço de todo coração por seus conselhos, por seus castigos, por sua ajuda e por sua presença na minha vida. Esse curso de graduação, esse trabalho final e essa pessoa que me tornei são obras suas também. Obrigada!

Agradeço, também, com muita felicidade, à minha professora orientadora, Miriam Rossini, que acreditou em nossas ideias e capacidade de trabalho. Você possibilitou um ótimo ambiente, nos dando liberdade de criação, e também nos alertando quando achou necessário. Este trabalho deve muito às suas contribuições. Nisso também, preciso muito agradecer à segunda parte desse “nós” que foi orientado pela Profa. Miriam: minha colega Gisele Lins. Amiga, você também é parte importante dessa construção. Além dos anos de amizade ao longo da graduação, seus *insights* geniais estão dispostos nestas páginas. Foi ótimo poder contar com sua ajuda, e contribuir para seu trabalho, em contraponto. Obrigada!

Importante, ainda, agradecer ao companheirismo das melhores amigas que fiz durante meus estudos na universidade: Juliana Balhego, Nidiane Perdomo e Thamiriz Amado. Obrigada, meninas, vocês fazem parte disso.

Do mais, gostaria de agradecer à UFRGS e à Fabico, e seus professores e funcionários, pelas muitas oportunidades de crescimento acadêmico, profissional e pessoal.

Contudo, principalmente, esse feito pertence às mulheres (desta universidade, deste país, desta geração), cujas conquistas são muitas vezes desprezadas. Espero que, mesmo humildemente, esta pesquisa contribua para a problematização das questões sexuais e de gênero, de hoje em diante.

RESUMO

Esta monografia se dedica a analisar como as temáticas da sexualidade e pós-modernidade são abordadas e discutidas nas personagens dos filmes *Shame* (2011), de Steve McQueen, e *Jovem e Bela* (2013), de François Ozon. A partir de teorias trazidas por Zygmunt Bauman (2004, 2008) e Michael Foucault (1984, 1999), este trabalho busca discutir o sentido sociológico da sexualidade na pós-modernidade e o modo como ela é apresentada no cinema contemporâneo, a partir desses dois filmes. Para isso, o cinema contemporâneo é encarado como prática social (Grame Turner, 1997), e como pós-moderno (Robert Stam, 2011). Através de análise fílmica proposta por Jaques Aumont e Michael Marie (1993), os filmes são discutidos por meio das categorias de análise: A Descartabilidade das Relações; Sexo como Fuga e; O Jogo das Personagens. Essas categorias abarcam os principais questionamentos, visando entender a abordagem de sexualidade e pós-modernidade no cinema contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Pós-Modernidade. Sexualidade. Cinema Contemporâneo.

ABSTRACT

This monograph is dedicated to analyze how the themes of sexuality and post-modernity are approached and discussed in the characters of the movies Steve McQueen's *Shame* (2011), and François Ozon's *Young and Beautiful* (2013). From the theories brought by Zygmunt Bauman (2004, 2008) and Michael Foucault (1984, 1999), this paper seeks to discuss the sociological sense of the sexuality in the post-modernity, and the way it is presented in the contemporary cinema, from both movies. For that, the contemporary cinema is faced as a social practice (Graeme Turner, 1997), and as post-modern (Robert Stam, 2011). Through filmic analysis proposed by Jacques Aumont e Michael Marie (1993), the movies are discussed by the categories of analysis: The Disposability of Relations; Sex as an Escape and; The Characters' Game. These categories include the main questions, towards an understanding about the approach of sexuality and post-modernity in the contemporary cinema.

KEYWORDS: Post-Modernity. Sexuality. Contemporary Cinema.

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1</i> - Esquematização da metodologia de análise.	46
<i>Figura 2</i> - Personagens de <i>Shame</i> : Brandon, Sissy, Marianne, David.....	48
<i>Figura 3</i> - Personagens de <i>Jovem e Bela</i> : Isabelle, Sylvie, Victor, Georges, Felix, Alex, Patrick, Alice.	50
<i>Figura 4</i> - stillframes - <i>Shame</i> - passagens dos primeiros 5 min.	51
<i>Figura 5</i> - stillframes - <i>Shame</i> - 13 min.	53
<i>Figura 6</i> - stillframes - <i>Jovem e Bela</i> - 21min.....	55
<i>Figura 7</i> - stillframes - <i>Shame</i> - 59 min.	56
<i>Figura 8</i> - stillframes - <i>Jovem e Bela</i> - 09 min.....	58
<i>Figura 9</i> - stillframes - <i>Shame</i> - 21 min.	59
<i>Figura 10</i> - stillframes - <i>Shame</i> - 31 min.	60
<i>Figura 11</i> - stillframes - <i>Shame</i> e <i>Jovem e Bela</i> - o movimento constante.	64
<i>Figura 12</i> - stillframes - <i>Shame</i> - 94 min.	66
<i>Figura 13</i> – stillframes - <i>Jovem e Bela</i> - 33 min.	67

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 PÓS –MODERNIDADE E SEXUALIDADE	14
2.1 Relações como Mercadoria	14
2.2 Sexualidade e Contemporaneidade	18
2.2.1 Uma Abordagem sobre A História da Sexualidade	18
2.2.2 Representação do Indivíduo	22
2.2.3 Sexualidade na Pós-Modernidade	25
3 CINEMA E SEXUALIDADE	30
3.1 Cinema como Prática	30
3.1.1 Prática Social	30
3.1.2 Narrativa e Personagem	33
3.1.3 Cinema Contemporâneo	37
3.2 Sexualidade no Cinema	40
4 SOBRE VERGONHA E JUVENTUDE	45
4.1 Metodologia	45
4.2 <i>Shame</i> de Steve McQueen	46
4.3 <i>Jovem e Bela</i> de François Ozon	48
4.4 Análise	50
4.4.1 A Descartabilidade das Relações	50
4.4.2 Sexo como Fuga	57
4.4.3 O jogo das Personagens	62
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
REFERÊNCIAS	74

1 INTRODUÇÃO

Esta monografia nasce de inquietações sobre as quais venho lendo, assistindo, analisando e me perguntando durante os últimos anos do curso de graduação; sendo assim, nasce de uma ânsia pessoal encaixada em uma pesquisa e produção acadêmica. A primeira delas reside nos estudos referentes à pós-modernidade, conceito levantado nas últimas décadas para nomear nossa situação não mais moderna, mas também ainda não alguma outra coisa. É época caracterizada, como trarão alguns autores, pela velocidade, pelo consumo e pela liberação parcial de diversas amarras da modernidade. Nossa época é naturalmente fragmentada, e me é impossível não propor a pergunta: como nos relacionamos nesse cenário, então? Da mesma forma, uma segunda inquietação surge na discussão de um dos aspectos dentro dessas relações humanas: como entender a sexualidade – pura e simplesmente – sem escolher lados como em uma discussão de gênero ou orientação sexual, ou pelo menos, ainda não?

A filósofa brasileira Marilena Chauí, em 2010, em certa altura de sua palestra sobre as contemporâneas concepções de espaço e tempo¹, relaciona conceitos que permearam as reflexões sobre a sociedade e o homem nos últimos cem anos. Sua fala inflamou meus questionamentos. Quando perguntada sobre as restrições e os estímulos da sociedade, ela, resumidamente e citando, nos fala sobre o que Freud e Bauman discutiram em algumas de suas obras. Segundo ela (e eles), a civilização precisa da repressão sobre os impulsos humanos (sexuais, por exemplo) para funcionar. Com a sede por progresso econômico excitada pela Revolução Industrial, e a gradativa expansão desta para o restante do mundo, achou-se, simultaneamente, uma nova forma conveniente de canalização do instinto sexual: o trabalho. Controle e progresso unidos em prol de um objetivo geral. Com a evolução desse processo e com a tecnologia transformando essa relação de trabalho, surge, então, uma nova forma de uso e controle para este instinto: o consumo. O (único e) grande desejo da pós-modernidade, aquilo que a move e também é seu objetivo final, isto é, a possibilidade de consumir, não o todo, mas todas as pequenas partes que for possível. A sina da contemporaneidade. Ou seja, uma descrição simples do cenário no qual essa pesquisa se situará.

¹ Vídeo: Espaço, Tempo e Mundo Virtual | Marilena Chauí e Olgária Matos - disponível em <http://www.cpfcultura.com.br/2010/09/03/cafe-filosofico-cpfl-especial-%E2%80%93-a-contracao-do-tempo-e-o-espaco-do-espetaculo-%E2%80%93-marilena-chauí-e-olgaría-matos/> - acesso em 08/09/2015.

E para tal, o cinema me parece ferramenta imprescindível, além de ser, por si só, um objeto de pesquisa já rico e interessante. Cinema e questões tabu para a sociedade se relacionam e se entrelaçam desde a invenção e popularização deste primeiro, há mais de um século. Também desde suas primeiras décadas já começou a abordar a sexualidade, mesmo que de forma sutil ou velada, propondo discussões que evoluíram em revoluções culturais anos mais tarde, das quais não apenas foi arma, mas também manifesto. Atualmente, contudo, diante de tantas revoluções sociais e midiáticas, a forma como abordamos diversas questões e como as discutimos publicamente diz muito sobre nossa época. Ou seja, não apenas podemos usar nossas manifestações culturais como palco para discussões que nos interessem, mas também o fazemos com liberdade de discurso e forma, a tal modo que não mais precisamos nos prender a escolas artísticas, de pensamento, políticas, etc. Pelo contrário, como já citei acima, pós-moderno é agir no fragmento.

O longa-metragem *Shame* (EUA/ING, 2011), de direção e roteiro do inglês Steve McQueen, é um ótimo exemplo de um filme que me inquietou, sendo inclusive, onde a ideia desta pesquisa despontou primeiramente. Indo além da narrativa em si, a abordagem perpassa cores, sons, montagem, e caracterização e desenvolvimento das personagens² para nos contar uma história sobre obsessões. Também temos *Jovem e Bela* (FRA, 2013), dirigido e escrito por François Ozon que, assim como o anterior, mergulha numa personagem que através de suas experiências sexuais critica a sociedade que a cerca, a julga e a pune. Embora, a [auto]punição, o remorso e a vergonha se intercalem com jornadas de autodescobrimento, o filme é uma crítica à moral e uma análise da contemporaneidade.

No primeiro deles, *Shame*, Brandon é um homem solitário e confuso, afastado do mundo e sem relações estreitas e honestas com ninguém; sem amigos ou família, e para quem sexo é uma face prática, mas também obsessiva de sua vida. Sua rotina é interrompida pela chegada de sua irmã que passará alguns dias com ele, expondo, através de sua própria personalidade carente e depressiva, os vícios e as vergonhas de seu irmão, o que leva os irmãos à beira de um colapso. No francês *Jovem e Bela*, uma garota de dezessete anos, classe média, e uma família, diga-se, estruturada, decide encarar as transformações e confusões da adolescência e o caos em relação a sua própria personalidade tornando-se prostituta. Ela usa suas experiências para tentar entender seus sentimentos para com o mundo, sua família e o sexo em si, assim como sua alegada impossibilidade de sentir (amar). Uma fatalidade ameaça

² A língua portuguesa aceita que a palavra “personagem” seja precedida por artigos tanto masculino, quanto feminino (a/o, as/os). Para esta monografia, optei por tratar a palavra sempre com o artigo feminino na minha construção textual. A exceção são as citações diretas onde o autor optou por tratá-la com artigo masculino, como no caso de citação da página 35 desta monografia, por exemplo.

expor seus pecados e vergonhas para o restante da família. Ambas as obras dão enfoques diferenciados para a questão da sexualidade e os caminhos da sociedade e da mente para driblar esses instintos (o de libertar e o de reprimir), propondo discussões ousadas e acuradas sobre a contemporaneidade das questões tabu.

Partindo dessas questões, este trabalho propõe uma pesquisa sobre as relações entre cinema e sexualidade no contexto contemporâneo dado pelos filmes anteriormente citados, com base em teorias cinematográficas e sociológicas. Podemos formular a questão de pesquisa da seguinte forma: como as narrativas dos filmes *Shame* e *Jovem e Bela* relacionam a sexualidade e a pós-modernidade, e como perceber esses entrelaçamentos a partir das ações e das reações dos dois personagens principais dos filmes?

O objetivo é, portanto, pesquisar e analisar como esse cinema contemporâneo retrata essas questões nas obras escolhidas, culminando na discussão do sentido sociológico da sexualidade na pós-modernidade. Como objetivos específicos, esta monografia buscará:

- a) Entender a construção da narrativa e dos personagens em ambos os filmes (personagens, ações e intrigas);
- b) Identificar a abordagem representativa das obras, correlacionando teorias;
- c) Entender a construção da linguagem cinematográfica empregada para discutir sexualidade e pós-modernidade no cinema contemporâneo.

A justificativa para esta abordagem no cenário de pesquisas em cinema, sociologia e comunicação atual, é a crescente atenção ao estudo de diversas nuances de nossa atual sociedade através de produtos culturais. Com isso, pode-se também apontar a correlação entre cinema como expressão da cultura, da sociologia e de revoluções sociais, ou seja, ratificar a sétima arte como palco para qualquer discussão, especialmente assuntos ainda tabu atualmente. Esta prerrogativa abre espaço para inclinações pessoais. Isto é, minhas inquietações quanto à discussão das relações sociais que nos são ensinadas e como as produções artísticas, aqui o cinema, sempre me levaram a pensar, a criticar e a encontrar outros conceitos para diversas questões. Dessa forma, estudar como ele o faz e qual o produto final disto me é muito caro. Vale lembrar que muitas vezes a função prática das artes é questionada (literatura, pintura, música, arquitetura, cinema, etc.). Os horrores do mundo e da história não pararam por conta das artes, às vezes, se dá o inverso. Então, torna-se indispensável rever essa pretensão, ou seja, estudar a função imediata para além do escapismo e da fruição artística, para a margem do rio onde a expressão do homem através das artes (não discutindo aqui sua relação com a Indústria Cultural) pode abrir espaço para construção intelectual e, conseqüentemente, para revolução cultural e social.

Desse modo, o contexto da pós-modernidade é examinado de perto por Zygmunt Bauman (2008, 2004) em *Vida Para Consumo: a transformação das pessoas em mercadorias* e *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, onde ele pensa a nova sociedade de consumidores e investiga a modernidade líquida pelo viés das relações humanas. A sexualidade é abordada através de obras de Michel Foucault (1999, 1984), discutindo a função do sexo na sociedade capitalista e seu lugar social em outras culturas na história em *História da Sexualidade I e II*. Com Erving Goffman (1988), buscamos compreender a relação entre indivíduo e sociedade, e a manipulação da identidade em *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Para discutir o cinema, como história, como arte, como indústria e, também, sua relação com a sexualidade temos Graeme Turner (1997), Robert Stam (2011) e Laura Mulvey (2008) como principais autores.

Quanto à metodologia, não acredito que modelos prontos possam atender às demandas das mais variadas pesquisas, por isso acho importante pesquisar outras análises e adequar metodologias aos seus objetivos. Dessa forma, este trabalho primeiramente se concentra numa construção teórica, onde os já citados autores que perpassam as temáticas pós-modernidade, sexualidade e cinema são analisados e discutidos para que a teia de construção das ideias e proposições desta monografia seja tecida. Quanto à análise dos filmes, porém, é a obra de Jaques Aumont e Michel Marie (1988), *Análisis del film*, que nos dará ferramentas para, então, conjugar uma metodologia de análise para os filmes escolhidos que atenda aos objetivos estipulados. Com isso, os autores nos trazem instrumentos como a descrição textual e a citação (por meio de *stillframes* ou diálogos) dos pontos elegidos importantes (p.55). Dessa forma, essa análise contará com: contextualização dos filmes, sinopse e descrição e citação de passagens essenciais para a discussão das obras. Esses recursos alimentam o processo de interpretação e argumentação acerca dos filmes. Quanto aos critérios para a escolha dessas passagens, saliento que ao selecionar dois títulos não foi meu objetivo traçar comparações entre eles (embora isso, às vezes, possa ser inevitável), mas sim o fiz com o intento de que se complementem, pois partem de lugares de fala e trazem abordagens diferentes – logo, os critérios de segmentação trarão resultados igualmente diversos. As categorias de análise são baseadas nos conceitos abordados nos capítulos anteriores, problematizando as interações das personagens na sociedade pós-moderna e sua relação com a própria identidade e sexualidade. Essas categorias são: a) A Descartabilidade das Relações, que em suma analisa suas relações sexuais/amorosas; b) Sexo como Fuga, que basicamente analisa seus pontos de vista em relação ao sexo; e c) O Jogo das Personagens, onde analiso representação e identidade. Ainda assim, as três categorias se intercalam ao longo da análise.

Por fim, este trabalho se divide em três grandes capítulos, sendo que após este primeiro capítulo introdutório, temos o Capítulo 2: Pós-Modernidade e Sexualidade, que se dedica a discutir a pós-modernidade e as relações humanas dentro dela, também trazendo reflexões acerca da sexualidade e identidade. Já no Capítulo 3: Cinema e Sexualidade, proponho tanto uma recuperação de teorias que hoje convergem no cinema contemporâneo, como também uma discussão acerca da função social da produção cinematográfica. E o Capítulo 4: Sobre Vergonha e Juventude, traz a análise dos filmes *Shame* e *Jovem e Bela*, de acordo com metodologia anteriormente explanada. As considerações finais e as referências bibliográficas completam esta monografia final de curso.

2 PÓS-MODERNIDADE E SEXUALIDADE

Este capítulo se dedica, através de Bauman (2004, 2008), Foucault (1984, 1999) e Goffman (1988), a discutir alguns pontos acerca de pós-modernidade e sexualidade que darão embasamento para as análises propostas. O texto está dividido em dois subcapítulos: Relações como Mercadoria, e Sexualidade e Contemporaneidade.

2.1 Relações como Mercadoria

Zygmunt Bauman, sociólogo polonês, é responsável por uma série de publicações que buscam analisar as características do indivíduo na contemporaneidade, com ênfase nas transformações socioculturais de nosso tempo. Com sua expressão "líquidos"³, ele problematiza como se dão essas transformações, os âmbitos da vida social que elas permeiam e até onde realmente entendemos esses movimentos. Ele tenta levantar pontos em que essa transição se expõe e outros onde ela se fragmenta, de tal maneira a passar despercebida ou natural.

Uma dessas obras, *Vida para Consumo* (2008), se propõe a fazer um apanhado dessa pós-modernidade ou modernidade líquida, como trata o autor, através de um dos fatores mais pujantes desta época, o consumo. Objetivamente falando, Bauman (2008, p.107) trata de um indivíduo que se coloca perante os outros como produto, e busca vender-se como mercadoria atrativa. Para tal, é preciso atender a três exigências pós-modernas: a primeira é permanecer sempre à frente da última tendência, ligando-se a grupos e tribos e, nessa construção, os vínculos passariam a ser mediados por bens de consumo, em sua maioria, simbólicos, pois quando se consome se quer pertencer a certo grupo; já a segunda ordem está na experiência fragmentada, o tempo pontilhista, composto de instantes e episódios que liberam o indivíduo consumidor para se concentrar com plenitude no presente, sem que preocupações do passado ou do futuro interfiram em sua escolha; por fim, a terceira questão é a própria escolha, pois se pode escolher quem se é, como se parecer e com quem se parecer, mas o cerne da questão está na obrigatoriedade de escolha, como o autor aponta:

[...] na cultura do consumo, escolha e liberdade são dois nomes da mesma condição, e tratá-las como sinônimas é correto pelo menos no sentido de que você só pode

³ Curiosamente, essas publicações, ao longo dos últimos anos, têm transformado o próprio Bauman em mercadoria intelectual, como ele mesmo prevê em seus textos. Nos livros estudados para este trabalho, por exemplo, o autor fez uso de diversas expressões para se referir a nossa época: pós-modernidade, modernidade líquida, sociedade líquido-moderna. Elas já se tornaram sua "marca", ilustrando tanto a capa quanto o conteúdo de suas obras.

abstrair-se da escolha se ao mesmo tempo subjugar sua liberdade. (BAUMAN, 2008, p.110-111)

As relações humanas, atualmente, são tecidas em reflexo direto de nossas relações de consumo. E, ao se expor como mercadoria numa vitrine social, o indivíduo precisa construir ele próprio essa imagem. Logo, suas escolhas e o tipo de vida que quer levar são sua liberdade, mas também sua responsabilidade – e se não der certo, também sua culpa (BAUMAN, 2008, p.113). Tal contraste coloca em oposição duas épocas, segundo o autor: a modernidade e a pós-modernidade. Enquanto antes (modernidade), tinha-se a coerção, as regras e uma profusão de proibições, hoje (pós-modernidade), temos a hiperestimulação e as possibilidades infinitas de escolhas que o indivíduo deve fazer, por conta própria, para construir sua imagem perante o outro.

Freud (1930) se propôs a tratar do indivíduo na modernidade e, em suma, apontou nossas principais fontes de mal-estar: a natureza, o corpo e nossa relação com os outros – a civilização. O contraponto proposto por Bauman (2008, p.114) reside na afirmação freudiana de que esse mal-estar é impossível de ser eliminado e que a coerção e as limitações da liberdade são a essência da civilização em si, guiando nossa conduta individual para que a vida em sociedade seja possível. Freud (1930) e Bauman (2008) põem em perspectiva o “princípio da realidade”, operado através de poder e autoridade, e o “princípio do prazer”, que pode envolver desde a satisfação sexual até a preguiça. Contudo, embora fuja do princípio da realidade, a pós-modernidade não se apoia, necessariamente, no princípio do prazer. O autor nos dirá que ela se apoia apenas na ilusão deste.

Um fator igualmente crucial da pós-modernidade é a velocidade. Para Bauman (2008), a culpa da quebra das regras foi substituída pela frustração da inadequação daquele que não se mantém à frente ou antenado na mais recente tendência de estilo. Isso criaria um indivíduo que sofre com o excesso de possibilidades, que vive uma constante sensação de urgência e intensidade. Sensações estas que:

[...] fornecem tanto a indivíduos como a instituições um alívio ilusório, embora bastante eficaz, em seus esforços para atenuar as consequências, potencialmente devastadoras, das agonias da escolha endêmica na condição da liberdade de consumo. (BAUMAN, 2008, p.121)

Uma dessas consequências devastadoras está na lentidão como morte social. Numa sociedade que se exprime através do consumo, é preciso sempre se “renovar” ou “renascer” através dele – que encontre um novo grupo, consuma uma nova marca, tenha novos amores e crenças, e visões de mundo. Essa síndrome consumista diminuiu a distância entre desejo, satisfação e descarte; ela “envolve velocidade, excesso e desperdício” (BAUMAN, 2008,

p.111). Logo, a vida de consumidor é estar sempre em movimento, mas nunca satisfeito, buscando apenas uma experiência momentânea e desconfiando se produtos (em forma de ideias, coisas ou até pessoas) ameaçarem permanecer tempo demais. Quem se conforma é considerado um consumidor falho por uma cultura consumista marcada por uma constante pressão para que sejamos sempre mais, que mudemos ou renasçamos, “como um dever disfarçado de privilégio” (BAUMAN, 2008, p.128).

Nessa modernidade líquida onde nos expomos como mercadorias, nós também devemos nos anunciar como tais, ou seja, fazemos uso de ferramentas do marketing. Bauman (2008, p.131) aponta, com isso, como é preciso que um produto siga as tendências do mercado, que seja anunciado para seu público-alvo e que possa renovar sua imagem de marca, desabilitando o passado e sendo substituído por uma versão nova e aperfeiçoada. Logo, nessa sociedade líquido-moderna, as identidades não são nem recebidas ao nascer e nem garantidas. Elas são projetos nos quais devemos trabalhar indefinidamente: “a identidade é uma pena perpétua de trabalhos forçados” (BAUMAN, 2008, p.142). Dessa forma, pode-se perceber que a comunidade (modernidade) precedia o indivíduo, ou seja, já estava pré-estabelecida quando ele chegava; já a rede (pós-modernidade) é ele (indivíduo) quem tem o dever de construir e se responsabilizar por ela.

Essa breve compreensão sobre o consumo em nossa era nos é importante, pois, como veremos no capítulo de análise, as personagens dos filmes selecionados se veem dentro de relações de consumo. Elas são, às vezes, muito complicadas, frustrantes, desprovidas das estruturas do passado e em constante movimento. Estão talvez em busca de um novo paradigma, ou talvez andando a esmo.

Bauman (2008, p.136) resume⁴ sua tentativa de analisar a crescente fragilidade dos vínculos inter-humanos. Ele concluiu que, atualmente, essas ligações tendem a ser vistas com uma mistura de alegria e ansiedade, por serem tão fáceis de romper quanto de estabelecer. Alegria, pois tal fragilidade alivia os riscos das certezas, antes atraentes e agora repulsivas, que podem limitar a liberdade de explorar as intermináveis possibilidades e atrações. E ansiedade por causa de tamanha inconsistência e transitoriedade. Afinal, as intenções e predisposições dos outros seres humanos são variáveis desconhecidas. Com isso, a internet, um dos fatores mais relevantes de nosso tempo, também se faz presente de forma crucial nas relações líquidas, como traz Bauman (2008). Essa nova tecnologia que virtualiza os contatos tem o poder de atar e desatar vínculos, mostrando-se como alternativa promissora e, em

⁴ Em *Vida Para Consumo* (2008), o autor dedica uma sessão para discutir suas conclusões do livro que lançou alguns anos antes, *Amor Líquido* (2004).

alguns casos, superior de sociabilidade. Ela vem para prevenir a ameaça da solidão na vida do indivíduo consumidor, mas preservando a liberdade de fazer e desfazer suas escolhas. A rede virtual seria um avanço no sentido de conciliar as demandas conflitantes de liberdade e segurança – pontos-chave da pós-modernidade, mas também fontes de frustração.

Bauman (2004, p.9) busca caracterizar esse cidadão como um ser desligado que precisa conectar-se. Em *Amor Líquido*, ele pensa as relações humanas mais íntimas (amor, sexo, amizade, família e relações com o próximo) e fatores expressivos do nosso tempo (mídia de massa, consumo, tecnologia, virtualidade e imediatismo). Um relacionamento na pós-modernidade, para o autor, tem que permitir sem desautorizar, possibilitar sem invalidar, satisfazer sem oprimir. Dessa forma, precisaríamos diluir relações para que possamos, então, consumi-las. Ou seja, primeiro, as desprovemos dos fatores restritivos que elas podem nos trazer: as lacunas deixadas pelos vínculos ausentes ou já obsoletos. Esse princípio consumista evoca, também, a necessidade do movimento constante, não ficar parado ou fixado em algo durante muito tempo, o que nos indica que “é o tráfego que sustenta todo o prazer” (BAUMAN, 2004, p.37).

As parcerias seriam somente coalizões de interesses confluentes ou convenientes e, num mundo fluído (onde as pessoas vêm e vão), essas coligações tendem a ser frágeis e flexíveis. O que “torna possível simultaneamente o impulso de liberdade e a ânsia por pertencimento – e proteger-se, se não se recuperar totalmente, dos embustes de ambos os anseios” (BAUMAN, 2004, p.51). Esses estímulos se fundem no altamente absorvente, exaustivo e sempre inacabado trabalho de tecer redes e surfar nelas, onde somos constantemente seguidos de perto pelo medo da solidão e pelo medo de compromisso.

Nesse cenário, por oferecer a possibilidade de relacionamentos virtuais (não somente entre pessoas, mas delas com produtos, ideologias, estilos de vida, etc.), a internet surge como uma nova ferramenta da sociabilidade, um instrumento melhorado por alhear a liberdade da virtualidade com a segurança de não ficarmos sozinhos graças a essas relações, mesmo que frágeis. O papel das redes virtuais, contudo, podem atuar na atrofia de nossas habilidades “não virtuais”, que caem em desuso à medida que nos dedicamos mais aos relacionamentos mediados pela internet. Bauman (2004) também alerta que, na maioria das vezes, os relacionamentos virtuais não se tratam de “um último recurso”. Na internet, parece possível se relacionar sem medo de repercussões no mundo real: começar e terminar “namoros” sem confusão, sem avaliação de perdas e sem remorso.

As outras mídias também favorecem essa desconstrução das relações. Os espetáculos televisivos (reality shows, seriados, etc.) seriam ensaios públicos sobre a “descartabilidade”

dos seres humanos. Eles contribuem para que passemos, cada vez mais, a conferir às pessoas o valor de mercadoria, incentivando a cultura de ver os outros e a nós mesmos de acordo com os ganhos, o sucesso e sua desenvoltura. Desse modo, nos encontramos em uma sociedade consumista que nos ensina que “você tem tanto valor quanto os resultados de seu último duelo” (BAUMAN, 2004, p.109). Para ele:

O desvanecimento das habilidades de sociabilidade é reforçado e acelerado pela tendência, inspirada no estilo de vida consumista dominante, a tratar os outros seres humanos como objetos de consumo e a julgá-los segundo o padrão desses objetos, pelo volume de prazer que provavelmente oferecem e em termos de seu valor monetário. Na melhor das hipóteses, os outros são avaliados como companheiros na atividade essencialmente solitária do consumo, parceiros nas alegrias do consumo, cujas presença e participação ativa podem intensificar esses prazeres. (BAUMAN, 2004, p.96)

Para o autor, assim como os clientes que aprendem a avaliar seus gastos, também as pessoas passam a analisar as relações humanas de forma a depender menos dos outros e a dar menos consideração à demanda deles por atenção ou cuidado, por exemplo. O que se busca, portanto, é um certo distanciamento e sobriedade para fazer o balanço das expectativas razoáveis de ganhos e das perspectivas realistas de perdas, em cada relação/produto consumido. E como ficaria a sexualidade dentro desse cenário?

2.2 Sexualidade e Contemporaneidade

2.2.1 Uma Abordagem sobre A História da Sexualidade

Michel Foucault (1984, 1999) se dedica a pensar a história da sexualidade em três partes⁵, das quais duas são relevantes para trabalho: *A vontade de saber* e *O uso dos prazeres*. Um ponto importante no primeiro volume, *A vontade de saber*, publicado originalmente na década de 1970, é a correlação que o autor traça com o poder, conceito que o filósofo discutiu em grande parte de seus escritos. Aqui, Foucault (1999) nos alerta para uma definição de poder:

[...] não quero significar “o Poder”, como um conjunto de instituições e aparelhos garantidores da sujeição dos cidadãos em um Estado determinado. Também não entendo poder como modo de sujeição que, por oposição à violência, tenha a forma de regra [...] Parece-me que se deve compreender o poder, primeiro, como a multiplicidade de correlações de forças imanentes ao domínio onde se exercem e

⁵ O terceiro volume dessa trilogia de Michel Foucault, *O cuidado de si*, foi publicado em 1984. Após o primeiro volume (1976), previsto para ser uma obra única, o autor retorna, oito anos depois, para continuar sua pesquisa e mudar sua abordagem. Se no primeiro livro que buscou tencionar poder e sexualidade, nos dois seguintes que se dedica a outros fatores, como comportamentos históricos a cerca da sexualidade e do corpo, e como eles influenciaram a moral sexual ocidental que se seguiu, e foi analisada no primeiro livro.

constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemonias sociais. (FOUCAULT, 1999, p.88-89).

Essa proposição presente na fala do autor nos é interessante porque se encontra na raiz do método pelo qual ele trata a questão da sexualidade, no primeiro volume de sua trilogia. Para ele, há um pensamento comum de que a sociedade burguesa dos séculos XVII e XVIII é marcada por sua hipocrisia quanto às práticas sexuais. Ela reprimia e relegava o sexo ao confinamento e ao silêncio, afirmando que não havia nada para se dizer, ver ou saber. Contudo, após diversos movimentos, o século XX percebe determinada liberdade quanto à sexualidade. Isso leva o autor a perguntar-se: por que, então, hoje, nos culpamos por tamanha hipocrisia de outrora? Por que nos consideramos uma civilização que por muito tempo pecou contra o sexo por abuso de poder? Ele também questiona:

[...] de que maneira ocorre esse descolamento que, mesmo pretendendo libertar-nos da natureza pecaminosa do sexo, atormenta-nos com um grande pecado histórico que teria consistido, justamente, em imaginar essa natureza falível e em tirar dela crenças desastrosas? (FOUCAULT, 1999, p.14)

Tais dúvidas o levam a criticar essa hipótese repressiva, onde os instrumentos de poder reprimem a sexualidade por meio da interdição e do silêncio. Seria essa repressão assim tão evidente na história? Faria ela parte da mecânica do poder? Para Foucault (1999), interdição, censura e negação não são, obrigatoriamente, as formas pelas quais o poder se exerce de maneira geral na nossa sociedade. Ele pode ser mais um jogo de administração de forças do que de restrição em si, que usa a produção discursiva para regular o sujeito através da sexualidade. O autor afirma que, para isso, é preciso determinar o regime poder-saber-prazer que sustenta o discurso sobre a sexualidade humana.

Dessa forma, a questão não é formular interdições ou permissões, mas considerar: o que se fala de sexo, quem fala, os lugares de fala, as instituições que incitam essa discussão, e que armazenam e difundem essa informação. Esse processo é a colocação do sexo em discurso (FOUCAULT, 1999, p.16). Isso não é restrição, mas gerenciamento do saber. Foi importante para as sociedades controlar a produção de saber acerca do sexo, denominada por Foucault (1999) de *scientia sexualis*, e que pode ser encontrada na Medicina, na Religião, na Psicologia, na Pedagogia, na própria Literatura. A produção de verdade sobre a sexualidade supre a necessidade de regulamentação por meio de discursos úteis e lógicos, e não utilizando proibições rigorosas. Isso está de acordo com a definição de poder como jogo de

administração de forças e nos fornece uma ideia muito mais orgânica do que diretamente orientada.

Não é prudente, segundo Foucault (1999, p. 98), tomar a sexualidade como rebelde e indócil por natureza, que se revolta contra um poder que tenta reprimi-la, mesmo que sem sucesso. Ela se mostra mais como um ponto particularmente denso nas relações de poder, como instrumento desse, do que uma força reprimida ou caçada. A sexualidade está a serviço do poder nas relações entre homens e mulheres, jovens e velhos, pais e filhos, educadores e alunos, entre administração e população. Por não ser um elemento rígido e estático e ser dotada de muitos instrumentos, ela pode servir como ponto de articulação às mais diversas estratégias do poder. Logo, o sexo não é investigado pelo *scientia sexualis* para, então, ser dominado, mas para que novas utilizações sejam descobertas através da incitação discursiva.

A modernidade líquida em que vivemos sintetiza essas articulações entre poder e desejo, uma vez que a atual sociedade estimula cada vez mais essa relação. Para Foucault (1999), poder e prazer se articulam entre si:

O poder funciona como um mecanismo de apelação, atrai, extrai essas estranhezas pelas quais se desvela. O prazer se difunde através do poder cerceador e este fixa o prazer que acaba de desvendar. O exame médico, a investigação psiquiátrica, o relatório pedagógico e os controles familiares podem, muito bem, ter como objeto global e aparente dizer não a todas as sexualidades errantes ou improdutivas mas, na realidade, funcionam como mecanismos de dupla incitação: prazer e poder. Prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, [...] Poder que se deixa invadir pelo prazer que persegue e, diante dele, poder que se afirma no prazer de mostrar-se, de escandalizar ou de resistir. (FOUCAULT, 1999, p.45)

Essa relação aproximada posiciona a sexualidade como instrumento do poder dentro das relações humanas e a configura como construção social, como ocorre com os dispositivos apontados como seus algozes do passado. A sexualidade, então, também pode ser considerada importante dispositivo histórico. Para o autor, ela é uma série de efeitos produzidos nos corpos, nos comportamentos e nas relações sociais, e é mantida pelo dispositivo de sexualidade. Esse que, por sua vez, pertence a uma tecnologia política complexa, da qual o poder é intrínseco. Por isso pode ser perigoso considerá-la a libertação do natural.

O dispositivo de sexualidade é o responsável por construir os conceitos de desejo e sexo, portanto eles se encontram em sua dependência histórica. Nisso está um ponto particularmente interessante para a análise que será proposta mais tarde: para o autor, não há porque "acreditar que se dizendo sim ao sexo se está dizendo não ao poder; ao contrário, se está seguindo a linha do dispositivo geral de sexualidade" (FOUCAULT, 1999, p.147). A sexualidade suscita a noção de sexo como elemento especulativo necessário para seu próprio

funcionamento. Por isso, a ideia de libertação não estaria no sexo-desejo, mas nos corpos e prazeres; esses, sim, são anteriores ao dispositivo de sexualidade.

É sobre as proposições citadas acima que Foucault (1984) disserta no segundo volume de sua trilogia acerca da história da sexualidade: *O uso dos prazeres*. O autor se dedica a examinar como as clássicas sociedades grega e romana viam as práticas sexuais. É importante não se render ao senso comum de que as sociedades pagãs tinham maior "tolerância" à prática da liberdade sexual, e é com o cristianismo que as morais tristes e restritivas chegam. Sua pesquisa nos mostra o princípio de uma temperança sexual rigorosa e cuidadosamente praticada já na Antiguidade.

O autor explica que essa temperança consistiria em entender com que força o indivíduo é levado por seus prazeres e desejos, e, não, quais desejos, atos ou prazeres ele pratica. Dessa forma, conforme os gregos, para o homem (literalmente, o gênero masculino), o excesso e a passividade são as principais formas de imoralidade nas práticas sexuais, ou seja, a intemperança do prazer. Essas são características reservadas, nessas sociedades, à mulher e à juventude. Desse ponto de vista e nessa ética (que é moral de homem, feita pelos e para os homens, o autor nos lembra), a noção que se pode traçar entre a sexualidade masculina e feminina é a de dois polos, em valores diretos de oposição: a do sujeito e a do objeto, a do agente e a do paciente.

A liberdade dos indivíduos era entendida como o domínio que eles eram capazes de exercer sobre si mesmos. Isso é uma virtude indispensável a todo o Estado, pois um grupo é composto da virtude de seus integrantes, o que torna necessário controlar-se para integrar a civilização (FOUCAULT, 1984, p.74). Nessa conduta moral orientada para a dominação, o domínio de si é uma maneira de ser homem em relação a si próprio por meio de uma conduta de virilidade ética/sexual/social. É importante lembrar que também havia exigências de temperança em relação à mulher. No entanto, por ser objeto, sua temperança vem como uma obrigação para com o marido ou a família, vem "de fora", como uma força exercida sobre ela, e não uma virtude sua.

Ainda assim, a atividade sexual era vista como profundamente ancorada na natureza e não poderia ser considerada de todo má. Entretanto, por mais natural e necessário que possa ser, o sexo não deixava de ser objeto de um cuidado social. O autor nos indica que:

[...] a temperança sexual é um exercício da liberdade que toma forma no domínio de si; e esse domínio se manifesta na maneira pela qual o sujeito se mantém e se contém no exercício de sua atividade viril, pela maneira pela qual ele se relaciona consigo mesmo na relação que tem com os outros. Essa atitude, muito mais do que os atos que se cometem ou os desejos que se escondem, dão base aos julgamentos de valor. (FOUCAULT, 1984, p.85)

Logo, nesse pensamento, o comportamento sexual é constituído pelo domínio da prática sexual, onde atos de prazer que pertencem a um campo instintivo e difícil de controlar devem ser dominados. Isso exigia que o sujeito adotasse uma conduta racional e moralmente admissível para aquela sociedade. Essa prática ocorria por meio de uma estratégia de medida e momento, quantidade e oportunidade, onde ele é mais forte do que si mesmo e também no poder que exerce sobre os outros (FOUCAULT, 1984, p.218).

Essa discussão sobre as práticas sexuais e morais não parou nos gregos e romanos. Foucault (1984) indica que, no curso de uma evolução muito lenta, esse núcleo de problematização vai se deslocando – em um primeiro momento, para a mulher. Muitos exercícios de reflexão moral sobre a sexualidade irão se focar na relação com a mulher: virgindade e a conduta matrimonial, até evoluir para questões de simetria e reciprocidade. Mais tarde, esses exercícios deslocam-se para o corpo, no interesse em estudar a sexualidade da criança, o comportamento sexual, a normalidade e a saúde. Essa *scientia sexualis* também se aproximará da discussão que faremos sobre os deslocamentos atuais da sexualidade, que consiste nos campos anteriormente citados, e em questões de gênero e orientação sexual. Por isso, torna-se necessário discutir o indivíduo em relação ao seu meio social.

2.2.2 Representação do Indivíduo

Goffman (1988, p.6) nos apresenta a noção de estigma e representação da identidade social. Para o autor, sempre fazemos algumas afirmativas quanto àquilo que uma pessoa deveria ser, uma imputação feita por um retrospecto em potencial, ou seja, uma identidade social virtual. Essas pré-concepções são transformadas em expectativas normativas, exigidas de forma rigorosa às vezes. Quando não atendidas, essas características são consideradas um estigma (um defeito, uma fraqueza, uma desvantagem), o que reduz uma criatura, antes comum e total, a uma pessoa estigmatizada. Assim, constitui-se uma discrepância entre identidade social virtual e real. Esse desencontro entre o que se é e o que se parece geraria espaço para ansiedade e frustração na construção da identidade do eu, e levaria ao deterioramento da mesma.

Um estigma é um tipo específico de relação entre atributos e estereótipos, onde:

Observe-se, também, que nem todos os atributos indesejáveis estão em questão, mas somente os que são incongruentes com o estereótipo que criamos para um determinado tipo de indivíduo [...] é uma linguagem de relações e não de atributos. Um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem,

portanto ele não é, em si mesmo, nem horroroso nem desonroso (GOFFMAN, 1988, p.6)

Esse jogo de peças móveis é o que torna o exercício de estereotipar dentro das relações sociais algo tão problemático, ao ponto que construímos, segundo Goffman (1988, p.40), uma teoria do estigma, certa ideologia para “justificar” e “explicar” inferioridades e imperfeições. Como consequência, tendemos a inferir uma série de questões a partir de uma característica apenas, e exercitamos esse estereótipo em nosso discurso diário como fonte de metáfora e representação. Isso é possível a partir do uso de signos que transmitem informação social de forma redundante e segura, o que o autor chama de “símbolos” que auxiliam nesse processo de representação. Assim, de antemão, podemos ler símbolos de status/prestígio tanto quanto símbolos de estigma, e determinar o lugar daquele indivíduo em nossas relações sociais.

Para viver em sociedade, torna-se necessário manipular os estigmas, ou seja, construir uma identidade social e outra pessoal. A primeira é mostrada ao mundo, e a segunda é reservada para a intimidade (e nossas relações sexuais estariam apenas no campo da intimidade?). Contudo, para Goffman (1988, p.48), essa área de manipulação não pertence fundamentalmente à vida pública. Nossas relações íntimas (amigos mais próximos, familiares, cônjuges) contêm marcas da sociedade que ficam claramente impressas nesses contatos. Logo, um indivíduo estigmatizado pode ter que se vigiar e manipular a própria identidade praticamente o tempo todo. Como ficará mais claro durante a análise dos filmes propostos, nossos protagonistas cerceiam suas relações, rasas e profundas, buscando manipular as situações que podem expor suas aventuras sexuais, sua vergonha, sua curiosidade, sua busca pessoal ou sua frustração.

É na discrepância entre o social e o pessoal, conforme Goffman (1988, p. 95), que o indivíduo pode chegar a ter uma “vida dupla”, encobrendo sua identidade pessoal para se encaixar numa identidade social esperada dele. Esse processo de encobrimento se inicia quando percebemos a diferença entre aquilo que somos e aquilo que é aceitável. Contudo, é importante lembrar que ambas as identidades são construídas com as mesmas peças: os conceitos e as construções sociais de determinada época e local. Por isso, muitas vezes, é o indivíduo considerado estigmatizado que, ao analisar essas construções, quem mais tem poder de crítica social. É na observação de sua vergonha e na busca por aceitação que ele pode atingir o questionamento do que é “normal”, tornando-se um crítico da cena social e um observador das relações humanas. Nossas personagens nos filmes *Shame* (2011) e *Jovem e Bela* (2013) não apenas vivem vidas duplas, como também suas histórias nos propõem essa crítica acerca do que deve ser aceito e do que deve ser escondido.

A opção por encobrir características estigmatizantes é tanto um processo psicológico quanto social, pois o indivíduo busca adaptar sua personalidade às regras sociais de conduta e caráter. Goffman (1988) aponta que:

O fenômeno do encobrimento sempre levantou questões referentes ao estado psíquico da pessoa que se encobre. Em primeiro lugar, supõe-se que ela deve necessariamente pagar um alto preço psicológico, um nível muito alto de ansiedade, por viver uma vida que pode entrar em colapso a qualquer momento. (GOFFMAN, 1988, p.76)

A ansiedade e frustração gerada por esse controle da informação interferem diretamente na capacidade desse indivíduo estabelecer relações sociais e conseguir, ao mesmo tempo, conviver com suas características pessoais. Essa oposição pode resultar no que o autor chama de deterioração da noção de identidade, nesse caso, uma relação conflitante entre o social e o pessoal. Por isso, muitas vezes, o indivíduo estigmatizado pode optar por uma técnica adaptativa, jogando com a visibilidade e a obstrução como uma maneira de escapar dessa pressão psicológica da tentativa de se mesclar completamente (GOFFMAN, 1988, p.89). Esse acobertamento se preocupa mais com os modelos incidentalmente associados com seu estigma, ou seja, aquilo que é aceito que ele seja por ter tal característica. Cabe ao indivíduo elaborar esse código, a partir de questões padrão do seu estereótipo, e buscar um modelo desejável para atender.

Goffman (1988, p.104) indica que a aceitação é condicional, já que depende que os limites não sejam forçados. A tolerância, então, é apresentada como parte de uma barganha: aceitação em troca de limitações. É importante lembrar que esse julgamento aplicado ao sujeito estigmatizado também é transposto, de forma cultural, a indivíduos como um todo. Ou seja, estereótipos são aplicados a todas as camadas e características. Como Bauman (2004) indica, o exercício de toda cultura é criar regras e diferenciação.

Goffman (1988, p.105) aponta a noção de normalidade-fantasma. Na maioria das fronteiras sociais, as linhas são tão tênues que permitem que qualquer pessoa (estigmatizado ou normal) proceda como se fosse completamente aceita, desde que se oriente por signos mínimos, esperados de seu grupo social. É o que acontece com o personagem Brandon no filme *Shame* (2011): é aceito que ele tenha uma vida sexual mais ativa e liberal por ser homem, e seu estigma começa quando traça apenas relações frias e de forma obsessiva. Já com Isabelle, em *Jovem e Bela* (2013): é aceito que ela se interesse por sexo, mas dentro de um relacionamento amoroso com um garoto de sua idade, não de forma profissional e exploratória, como uma prostituta. Essas questões serão abordadas em maior profundidade na análise desses filmes.

Para integrar os normais há um preço: as restrições impostas a uma característica diferenciadora. Muitas vezes, esses limites não ficam bem claros ou são muito relativos e efêmeros. Na contradição interno *versus* externo criada por essa barganha, apresenta-se uma brecha vergonhosa entre a identidade social virtual e a identidade social real (GOFFMAN, 1988, p.108). Esse desencontro é preenchido, então, com vergonha, ansiedade e frustração. Porém, a discrepância sempre ocorrerá e faz parte do funcionamento da sociedade, conforme apontaram Goffman (1988) e Freud (1930), sendo necessária a manipulação da tensão e o controle da informação para a vida em civilização.

Retomo, contudo, que por ter seu desvio parcialmente aceito, é o indivíduo desviante que tem a liberdade da crítica social e da observação dos comportamentos. Goffman (1988) afirma que:

[...] o desvio apresentado pelos indivíduos que voluntária e abertamente se recusam a aceitar o lugar social que lhes é destinado e que agem de maneira irregular e, sob um certo aspecto, rebelde, no que se refere a nossas instituições básicas - a família, o sistema de classificação por idade, a divisão de papéis estereotipada entre os sexos, o emprego legítimo em tempo integral que implica a manutenção de uma identidade pessoal única ratificada governamentalmente, e a segregação por classe e por raça. Esses são os "desafiliados". (GOFFMAN, 1988, p.120)

Por meio de traços considerados desrespeitosos ou imorais, os desafiliados denunciam as falhas nos esquemas motivacionais da sociedade. Eles apontam, muitas vezes, as oportunidades para o progresso social. Como discutiremos no terceiro capítulo, a sétima arte tem grande relevância em apontar as peculiaridades e os defeitos das classificações sociais. O cinema pode servir como instrumento de representação e crítica – ou crítica à representação?

2.2.3 Sexualidade na Pós-Modernidade

Após discutidos os caminhos históricos e sociológicos da sexualidade, esta subseção busca pensar a sexualidade nos tempos atuais, na dita pós-modernidade, já analisada. Muitas das características pujantes dela estão também – e cada vez mais – intrincadas em nossas relações humanas.

Bauman (2004), ao falar exclusivamente sobre a sexualidade e os relacionamentos sexuais na pós-modernidade, aponta que o sexo tem papel fundamental na construção da cultura pelo *homo sapiens*. Das muitas tendências e inclinações ditas naturais do homem, esse foi e continua sendo a mais incontestavelmente social. Ele exige a presença de outro ser humano, tornando qualquer um, a princípio autossuficiente, em incompleto e insatisfeito,

buscando união/convívio. O autor afirma que do encontro dos sexos nasceu a cultura, porque é aí que ela pratica, pela primeira vez, sua arte criativa da diferenciação. Para Bauman:

[...] o encontro dos sexos é o terreno em que a natureza e a cultura se deparam um com o outro pela primeira vez. [...] a origem de toda cultura. O sexo foi o primeiro ingrediente que o *homo sapiens* era naturalmente dotado sobre o qual foram talhadas distinções artificiais, convencionais e arbitrárias -- a atividade básica de toda cultura (em particular, o ato fundador da cultura, a proibição do incesto: a divisão das fêmeas em categorias disponível e indisponível para a coabitação sexual). (BAUMAN, 2004, p.55)

Nasceria, assim, a parceria entre cultura e natureza, que guia o impulso sexual na direção de sua satisfação no convívio humano, dando-lhe fundamento e conferindo sentido para o sexo do *homo sapiens* – um meio para um fim social.

Na pós-modernidade, segundo o autor, a sexualidade se liberta das estruturas que antes a envolviam em misticidade e ares de transgressão para tornar-se um ato cada vez mais racional, calculado com sobriedade e consideração pelos riscos (para a saúde, por exemplo) (BAUMAN, 2004, p.56). Dessa forma, com a promessa de livrar o ser sexual da miséria que as proibições e mistificações traziam, o estilo de vida da modernidade líquida o deixa num limbo, num vazio. É por isso que Bauman (2004, p.57) caracteriza o ser sexual contemporâneo (*homo sexualis*) como órfão e destituído. É “órfão de *Eros*”⁶ porque o amor erótico (aquele que está nos episódios intensos e rápidos) pode ser encontrado em toda parte, mas é certo que não permanecerá lá por muito tempo; e é “destituído de futuro” porque não exige mais expectativa e compromisso, fatores edificantes de um futuro. Ratifico que essa não construção de um futuro, e negação do passado, é uma característica latente do indivíduo consumidor na pós-modernidade, isto é, as estratégias de consumo se ampliam para as relações humanas.

Bauman (2004, p.62) aponta que até os filhos e a construção de uma família são postos como objetos de consumo emocional, pois servem às necessidades, aos desejos ou impulsos do consumidor. Anteriormente, não ter filhos ou constituir família era negligenciar o mais importante dos deveres; atualmente, a expectativa de vida de muitas famílias é mais curta do que a de seus membros (divórcio, afastamento, etc.), o que os põe como laços facilmente feitos e desfeitos. Isso torna o isolamento da sexualidade em relação a outros domínios da vida um movimento natural, e processo que cresce gradativamente. Por exemplo, a ciência surge para competir com o sexo quanto à reprodução, e essa separação é o produto conjunto do líquido ambiente da vida moderna e do consumismo escolhido como estratégia social.

⁶ *Eros*, do grego, significa o amor apaixonado, desejo e atração sensual. Advém da mitologia grega, onde *Eros* era filho de *Afrodite*. Modernamente, tomado como “amor romântico”. O conceito já foi analisado por Platão, Jung e Freud. Disponível: <http://www.dicio.com.br/eros/> - acesso em 08/12/2015.

Bauman (2004, p.68) lembra que, assim como acontece com mercadorias, nas relações humanas o consumismo é caracterizado por não acumular bens. A prática de usá-los e descartá-los em seguida, a fim de abrir espaço para novas aquisições, favorece a leveza, a velocidade, a novidade e a variedade. Nisso encaixa-se a ideia de “purificação” do sexo, o que permitiria que a prática sexual se adaptasse a padrões de compra/locação, uso e descarte. A prática seria construída visando uma espécie de garantia: os parceiros do “encontro puramente sexual” podem se sentir seguros e conscientes de que a inexistência de “restrições” compensa a perturbadora fragilidade de seu engajamento. Eles permanecem completamente inconscientes de que diversas outras construções sociais, expectativas e ilusões os seguem quando desejam ingressar nesse breve relacionamento. De qualquer forma, essa pequena certeza preenche um pouco do vazio da insegurança.

O constante movimento e a transitoriedade são fatores-chave da liberdade e insegurança na pós-modernidade. Como vimos, na sociedade consumista, nossa identidade deve estar em eterna construção, e o mesmo acontece com nossa sexualidade, aponta Bauman (2004, p.73-74). Desse modo, não importa que as predileções sexuais sejam naturais ou construções sociais. O importante é que é responsabilidade do indivíduo determinar, descobrir ou inventar qual (ou quais) das múltiplas possibilidades de identidade sexual ele vai assumir. O *homo sexualis* precisa ter em mente a essencial “alterabilidade”, a não finalidade das identidades sexuais (e de sua identidade como um todo). Essa é a fonte de sua ansiedade. Assim, o indivíduo pós-moderno como ser sexual está condenado a permanecer incompleto e irrealizado, tal como o indivíduo consumidor. Esse que nunca encontra um produto que realmente lhe satisfaça, pois não é o intuito de uma sociedade voltada para o consumo. O efeito acaba por ser um ser sexual em perpétuo movimento, empurrado para frente e puxado para trás.

Freud (1908) traz o conceito de perverso para ser atribuído a algumas práticas sexuais que resistem à supressão e que não são completamente ou parcialmente convertidas em algo útil para a civilização. Úteis seriam as atividades definidas como culturais, para o autor. Contudo, Bauman (2004) traz que o ser sexual inserido no ambiente líquido moderno percebe essas fronteiras entre o saudável e o perverso de forma mais livre. As perversidades que Freud (1908) apontava, hoje seriam até mesmo incentivadas, estimuladas e trazidas também para a roda do consumo. Como aborda Goffman (1988), essa liberdade é negociada e há limitações no quanto das peculiaridades do indivíduo a sociedade absorve, porém, segundo Bauman (2004, p.76), a liberdade das práticas sexuais é cada vez mais aceita como via legítima na busca individual da felicidade. Na pós-modernidade, cada vez menos é interessante impor

uma fronteira entre o sexo “correto” e o “perverso”. O processo sublimatório de antes agora se apresenta difuso e disperso. Ou seja, há um estímulo maior e público para a sexualidade, mas não fica claro onde o restante dessa energia estaria sendo investido – é um movimento que muda de direção o tempo todo e se guia pela sedução dos objetos de desejo em oferta, e não por quaisquer pressões coercivas. Como analisa Foucault (1999), as regulamentações acerca da sexualidade ocorrem na forma discursiva. Essa incerteza é mais uma incógnita da pós-modernidade, que hoje canaliza as práticas do dispositivo de sexualidade (que vão muito além do ato sexual em si) para o consumo.

Observa-se que cada vez mais é esperado que o sexo mostre-se autossustentável e autossuficiente. Assim, ele pode ser julgado unicamente pela satisfação que possa trazer por si mesmo. Esse movimento só faz crescer sua capacidade de gerar frustração e de aumentar, justamente, a sensação de estrangulamento que se esperava que curasse. Por isso, Bauman (2004) afirma que o sexo é a própria síntese, talvez o silencioso/segredo arquétipo, daquele “relacionamento puro”, para o autor: “um paradoxo, com certeza: os relacionamentos humanos tendem a preencher, infestar e modificar todos os recessos e frestas [...] de modo que podem ser tudo menos puros” (BAUMAN, 2004, p.63).

Apontado como modelo-alvo/ideal predominante para a parceria humana, certa independência sexual foi celebrada: vitória com a libertação do sexo da prisão em que era mantido por uma sociedade patriarcal, puritana e hipócrita. Ele se transforma num encontro que não serviria para outro propósito senão o prazer e a alegria. Contudo, como mantê-lo desse jeito? Como fazê-lo caber numa fôrma quando não se dispõe mais das mesmas estruturas? São essas perguntas, segundo o autor, que geram frustração e ansiedade. Ele afirma que “voar suavemente traz contentamento, voar sem direção provoca estresse. A mudança é jubilosa; a volatilidade é incômoda” (BAUMAN, 2004, p.64).

Quando o sexo se apresenta apenas como evento fisiológico, ele parece estar liberado de fardos supérfluos, incômodos e restritivos. Estaria, entretanto, sobrecarregado de expectativas que superam sua capacidade de realização. Isso propõe, talvez, que as diversas contradições que envolvem o sexo não se resolvam na ausência de “restrições”, pois essa gera outros incômodos. Uma possível saída, segundo Bauman (2004), estaria em:

[...] exigir mais do que apenas uma nova visão do sexo e das expectativas que podem ser legitimamente investidas nos atos sexuais. Exigirá nada menos que libertar o sexo da soberania da racionalidade do consumidor. Talvez exija ainda mais: que essa racionalidade seja destituída de sua atual soberania sobre os motivos e estratégias da política de vida humana – que essa soberania lhe seja cassada. (BAUMAN, 2004, p.66)

Partindo desse pressuposto, o sexo parece resumir a incerteza aflitiva e alarmante que se tornou a principal ruína da líquida vida moderna, despontando como um dos fatores que mais se perde nessa transição de estruturas sociais. E é aí que jaz o cerne do problema de nossos protagonistas Brandon (*Shame*, Steve McQueen, 2011) e Isabelle (*Jovem e Bela*, François Ozon, 2013). Como veremos, é nesse desarranjo que suas histórias se passam.

3. CINEMA E SEXUALIDADE

Este terceiro capítulo se propõe a pensar o cinema de forma cadenciada, buscando problematizar as premissas importantes para esta discussão. Por isso, nos é imprescindível discutir a prática do cinema como cultura, como indústria, como manifestação artística. O capítulo é composto por dois subcapítulos, onde o primeiro deles, Cinema como Prática, é dividido em três seções que se aprofundam nas especificidades interessantes a esta pesquisa: a prática social, a narrativa e a personagem, e o cinema contemporâneo. O segundo subcapítulo é focado em discutir a Sexualidade no Cinema, buscando trazer as teorias abordadas para perto do tema de nossos objetos de análise.

3.1 Cinema como Prática

3.1.1 Prática Social

A partir do momento em que as produções cinematográficas passaram a fazer parte da vida das pessoas, integrar sua rotina, falar de suas histórias, mostrar sua cultura e se tornar peça chave na construção de todos esses, o cinema se fez uma arte social. Ao longo de mais de um século desde sua invenção, e após ter passado por muitas mudanças artísticas e culturais, inovações tecnológicas e políticas, ele se mostra cada vez mais uma prática de convergência de disciplinas e discussão de ideias.

Quanto a isso, Turner (1997) aponta que foram os estudos culturais, com grande apoio do Centro de Estudos Culturais Britânicos e de teóricos franceses, que passaram a encarar o cinema não mais como apenas arte ou fruição, mas também como um meio de comunicação, um conjunto de linguagens, um sistema de significação. Esta reorientação, que se dá a partir das décadas de 1960 e 1970, propõe um cinema analisado através de outras disciplinas, como Linguística, Semiótica, Psicanálise e Antropologia. Isso o coloca como parte de um campo muito mais amplo de abordagens. Essas que vão além de análises de meios ou obras, e buscam problematizar a própria representação como processo social de fazer com que imagens, sons, signos, etc. signifiquem algo (TURNER, 1997, p.48).

Contudo, esse movimento não foi imediato. O autor pondera que, inicialmente, essa análise se concentrava em como os significados sociais são gerados pela cultura. O conceito de cultura aqui seria “o modo de vida e o sistema de valores de uma sociedade conforme revelados por formas e práticas aparentemente efêmeras como televisão, rádio, esportes, histórias em quadrinhos, cinema, música e moda” (TURNER, 1997, p.48). Isto é, como

nossas manifestações culturais indicam aspectos de nossa sociedade, e como esses movimentos redefinem a própria cultura, como processo que constrói o modo de vida e seus sistemas para produzir significado, especialmente os meios de representação que dão às imagens sua significação cultural. O cinema, inevitavelmente, se envolve nessas discussões, como “um meio específico de produzir e reproduzir significação cultural” (TURNER, 1997, p.49).

O cinema passa a ser encarado e estudado como um produto cultural e como prática social, podendo nos revelar muito sobre os processos e sistemas culturais. Podemos considerá-lo uma fonte de prazer e significado para muitos, gerido por diversas forças e relações (entre imagem e espectador, indústria e público, narrativa e cultura, forma e ideologia). Dessa forma, “o cinema é revelado não tanto quanto uma disciplina separada, mas como um conjunto de práticas sociais distintas, um conjunto de linguagens e uma indústria” (TURNER, 1997, p.49).

Para o autor, o cinema não é uma linguagem, porém projeta seus significados através de outros sistemas de linguagem, como a cinematografia ou edição de som, por exemplo. Por isso, é importante ver o cinema como meio de comunicação, e inserido em um sistema maior gerador de significados, a cultura. Cultura e significado, porém, têm uma relação muito próxima. Afinal, “o sistema de linguagem de uma cultura traz consigo o sistema de propriedades dessa cultura, seu conjunto específico de valores e sua composição específica dos mundos físico e social” (TURNER, 1997, p.52). Sendo assim, as produções de significado de uma cultura, sejam quais forem ou qual seu intuito (entretenimento, industrial ou crítica social), são indicadores de suas estruturas mais íntimas. Quando trabalhamos com imagens, como no cinema, fica ainda mais claro que não se trata apenas do objeto ou do conceito que este representa, mas também (ou ainda mais) do modo em que está sendo representado. O cinema, então, atua de forma menos literal, focando-se na organização da representação para dar um sentido específico a um público específico (TURNER, 1997, p.55). Para isso, ele é composto de convenções narrativas e representacionais que, através de um conhecimento cultural prévio, completam o processo de atribuição de significado.

Para Turner (1997, p.69), esse processo ativo de interpretação se dá por meio da intertextualidade, onde o texto de um filme será entendido mediante nossa experiência ou percepção de outros filmes. As práticas significadoras do cinema envolvem, também, os vários meios de comunicação e as tecnologias por intermédio dos quais ele é produzido. Sendo que:

Os filmes são, portanto, produzidos e vistos dentro de um contexto social e cultural que inclui mais do que os textos de outros filmes. O cinema desempenha uma função cultural, por meio de suas narrativas, que vai além do prazer da história. (TURNER, 1997, p.69)

Para Vanoye e Goliot-Lété (2008, p.55), é possível tomar um filme como objeto para analisar uma sociedade. É mais que interrogá-lo, é abordá-lo como um conjunto de representações que remetam, direta ou indiretamente, à sociedade em que se inscreve. Reconstituições históricas ou projeções futurísticas, um filme sempre fala do presente, carregando consigo marcas evidentes de seu contexto de produção. Para os autores:

Um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico. Embora o cinema usufrua de relativa autonomia (com relação a outros produtos culturais como a televisão ou a imprensa), os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores de atividade da sociedade que os produz (quer se trate da economia, quer da política, das ciências e das técnicas, quer, é claro, de outras artes). (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p.54)

Para eles, o filme preenche uma importante função dentro dessa sociedade que o produz. Ele testemunha o real, tenta agir nas representações, regula as tensões ou as faz desaparecer (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p.58). Isto é, um filme opera escolhas. No cinema, a sociedade não é propriamente mostrada, ela é encenada. A organização dos elementos e a decupagem do real e do imaginário possibilitam a construção de um novo mundo, que consegue manter relações complexas com o mundo real. O cinema pode ser seu reflexo ou sua recusa, propondo um contramundo, onde ele pode ocultar alguns aspectos e idealizar ou amplificar outros. Os autores afirmam que:

Reflexo ou recusa, o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo). (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p.56)

Stam (2011, p.211) aponta que os filmes nunca são construídos unicamente a partir de códigos cinematográficos; eles são campos mistos, sempre falam de algo. Isso propõe um cinema que é parte inseparável da cultura, e impossível de ser compreendido fora do contexto de determinada época, e da vida sociocultural que produz os horizontes ideológicos da mesma. Para o autor:

Estilo, ideologia e história estão inextricavelmente ligados. Mesmo o significado referencial não pode ser isolado da história e das comunidades interpretativas. Os 'esquemas' espetatoriais são historicamente moldados. A história reverbera nos filmes, e não apenas a história contemporânea, mas toda a carga do passado está incrustada no texto fílmico. (STAM, 2011, p.222)

As narrativas, segundo o autor, têm um imenso poder. Elas, além de apontarem inferências acerca de seu contemporâneo imediato, apresentam uma multiplicidade de associações históricas. Afinal, os filmes sempre falam de algo além, mesmo quando tratam de

si mesmos, ou seja, os que abordam o próprio dispositivo ou a experiência cinematográfica, como algumas obras de vanguarda. Essas marcas que permeiam as produções e assinalam sua relação com a cultura, com a sociedade, com a história, e revelam o cinema como prática social e significadora, estão dissolvidas nos elementos criativos do filme, como narrativa e personagens, por exemplo.

3.1.2 Narrativa e Personagem

Ao pensar um filme, a narrativa cinematográfica é a estrutura que lhe dá sustentação, num primeiro momento. Assumindo a personagem como uma das ferramentas da narrativa, sua caracterização estética, suas falas, suas expressões e suas ações trabalham em conjunto com a montagem, os ruídos, a música, etc. para se contar uma história.

Como aponta Turner (1997, p.72), no geral, os filmes são resumidos por suas tramas. É ao redor delas que se fala sobre filmes, no cotidiano. É a sinopse, a publicidade de lançamento, o argumento do roteiro, ou seja, os elementos próprios do cinema como meio de comunicação. Ele também compartilha, porém, com outras formas de expressão (literatura, novelas de televisão), a estrutura básica e as funções da narrativa. Sendo que:

O ato de contar histórias pode assumir várias formas – mitos, lendas, trovas, contos folclóricos, rituais, dança, relatos, romances, anedotas, teatro – e desempenhar funções sociais aparentemente diversas – do entretenimento à instrução religiosa. Parece fazer parte de nossa experiência cultural, não podendo se separar desta, pois lhe é intrínseca. (TURNER, 1997, p.72)

Logo, por ser uma forma de narrativa, o cinema se faz também uma prática social, como já discutimos. Segundo o autor, é evidente que o mundo vem até nós em forma de histórias, nos oferecendo um meio inconsciente e envolvente de construir nosso próprio mundo. Isso nos confere poder de dar sentido e de compartilhar esse sentido com os outros, ocupando lugar inevitável na comunicação humana (TURNER, 1997, p.73). E, desde seu surgimento, também o faz o cinema.

As narrativas, como um todo, podem ser pensadas através de suas personagens e ou de suas esferas de ação. Turner (1997, p.74-75) resume essas esferas como sendo: preparação, complicação, transferência, luta, retorno e reconhecimento. Nisso, as personagens têm funções que servem como elementos estáveis e constantes, constituindo fatores fundamentais de uma narrativa. Para o autor, nem sempre as histórias apresentariam todas essas esferas, mas sempre algumas. Quando aplicadas a um filme, elas passam a se submeter às caracterizações do cinema, ou seja, estabelecer relação com os outros elementos dele.

A narrativa acaba por assumir uma função social indispensável para as comunidades humanas. Isso porque, para Turner (1997), ela surge para lidar com as contradições da experiência cultural, desenredando as estruturas de significado e significâncias que diferenciam um sistema cultural do outro. Para o autor:

Uma das maneiras pelas quais os seres humanos entendem o mundo é dividindo-o em grupos de categorias mutuamente exclusivas – terra e mar, homem e mulher, bom e mau, nós e eles. Essas oposições são binárias e dividem e estruturam nossa compreensão do mundo. (TURNER, 1997, p.77)

Este padrão binário consiste em definir as coisas não só por aquilo que são, mas também pelo que não são. Isso implica que as narrativas são iniciadas, basicamente, por algum tipo de conflito. E é essa esfera de complicação que determinará e motivará os fatos e ações da história, segundo o autor.

Essa estrutura de narrativa permeia diversas expressões artísticas e meios de se contar uma história. Ela migrou, quase que diretamente, da literatura para a narrativa do cinema clássico, como nos diz Vanoye e Goliot-Lété (2008). Para os autores, a estrutura do romance e a estética da imagem teatral nortearam o primeiro cinema, mas os avanços tecnológicos do campo trouxeram aos filmes maior mobilidade e flexibilidade. De qualquer forma, ainda era necessário manter a estrutura de narração, onde o espaço e o tempo da narrativa fílmica pareçam claros, homogêneos e lógicos. Sobre a estrutura narrativa, os autores alegam:

As técnicas cinematográficas empregadas na narrativa clássica serão, portanto, no conjunto, subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como, é claro, o seu impacto dramático [...] A narrativa centra-se em geral num personagem principal ou num casal (o *star system* contribuiu para reforçar essa regra de roteiro), de “caráter” desenhado com bastante clareza, confrontado a situações de conflito. O desenvolvimento leva ao espectador as respostas às questões (e, eventualmente, enigmas) colocadas pelo filme. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p.27)

Logo, a partir do momento que esse modelo clássico americano se impõe, em 1914, surgem diversos movimentos cinematográficos que fogem a essas estruturas, o que os autores chamam de tendências rebeldes ao classicismo (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p.28). Elas são: o cinema soviético, o expressionismo alemão, o neorealismo italiano (vanguardas); e, mais tarde, o cinema moderno e a onda de “cinemas-novos” (francês, alemão, brasileiro). Contudo, mesmo com diversas incorporações e inspirações desses movimentos, a estrutura clássica persiste até os dias atuais.

Pensar a personagem dentro desse processo narrativo se torna uma atividade à parte, assumindo que as personagens são as constantes da narrativa. E pensar a personagem cinematográfica exige incluir, nessa perspectiva, os recursos narrativos do cinema. De acordo com Gomes (2007, p.106), esses recursos conferem às personagens mobilidade e desenvoltura

no tempo e espaço, como um romance teatralizado. Contudo, num primeiro momento, a fórmula mais corrente de expressão das personagens nos filmes foi objetiva, onde o narrador se retrai ao máximo para deixá-las livres para suas ações. Isso é possível porque, no cinema, compulsoriamente, o narrador primeiro é a câmera. Para o autor:

[...] o narrador, isto é, o instrumento mecânico através do qual o narrador se exprime, assume em qualquer película corrente o ponto de vista físico, de posição no espaço, ora desta, ora daquela personagem [...] A estrutura do filme frequentemente baseia-se na disposição do narrador em assumir sucessivamente o ponto de vista (aí não físico, mas intelectual) de sucessivas personagens. (GOMES, 2007, p.107)

Naturalmente, há filmes onde a história também é narrada na voz de alguma personagem, mas essa narração estaria inserida na obra como instrumento narrativo. Gomes (2007, p.108) aponta que essa fala narrativa se desenrola paralelamente, e às vezes em oposição, a outros elementos, como as imagens e os ruídos. É importante ressaltar que as falas objetivas das personagens, os diálogos estabelecidos e os pensamentos expostos estarão, sempre, condicionados ao contexto visual onde se inserem. Ambos têm papel preponderante na constituição de uma personagem (GOMES, 2007, p.111).

A personagem, segundo Brait (1985, p.55), nasce da vivência, do sonho, do cotidiano do escritor/roteirista e, ao longo de sua obra, é possível detectar as formas que ele encontrou de caracterizar essas personagens. A composição do espaço, as características físicas e de vestuário, os diálogos, as expressões se combinam para apontar para a verossimilhança interna da obra, ou seja, são traços da personalidade dessa personagem. No cinema, a câmera funciona como um “narrador em terceira pessoa (que) simula um registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que a vivem” (BRAIT, 1985, p.56). Essa câmera com acesso privilegiado vai nos mostrando pistas que, aliadas aos diálogos, transmitem a intriga da narrativa e simbolizam o mundo que se quer retratar.

Pallottini (1998) define personagem como “um ser de ficção, humano ou antropomorfo, criado por um autor e filtrado por ele. O personagem é a imagem de um ser, ou vários seres, que passa pelo crivo de um criador” (PALLOTTINI, 1998, p.141). Essa personagem (no teatro, na televisão ou no cinema) é criada para cumprir determinado papel, sendo que para exercer essa liberdade e alcançar esse destino, ela fará coisas coerentes com essa premissa. Contudo, por mais que nasça da imaginação de um autor, a personagem passa por muitas outras transformações, e se realiza no corpo, rosto e aparência de um ator. Segundo a autora:

[...] o personagem nasce na sinopse, passa pelo exame do diretor, da equipe, do ator, e quando é aceito, composto, criado interiormente, vai ser mostrado a um público

que por definição é grande, amplo, multiforme, distante, mediado. (PALLOTTINI, 1998, p.144-145).

A partir disso, a personagem existe para fazer algum sentido tanto dentro da história, como na interpretação do espectador, essa relação se torna indispensável para estabelecer identificação. A autora salienta, ainda, que a personagem é descrita, caracterizada e construída desde suas falas, ações e contexto, até a forma como é tratada pelos recursos inerentes ao dispositivo: plano, enquadramento, música, etc. (PALLOTTINI, 1998, p.148).

Essas mesmas técnicas são empregadas, por exemplo, na representação de uma personagem em conflito interno, como cita Pallottini (1998). Esse instrumento da narrativa se conjuga por uma contraposição de duas forças potentes e significativas, atuantes dentro de uma mesma personagem. Esse conflito pode resultar em maior identificação por representar uma situação naturalmente humana. Isso se dá em detrimento de uma personagem estilizada, uma alegoria encontrada no cinema clássico. Quanto a este conflito, a autora escreve:

O personagem conflituado, no entanto, supõe a expressão desse conflito, é preciso que o espectador se dê conta que o conflito existe. [...] o autor deve dar pistas externas, no corpo da ficção, da existência do mesmo. O que era subjetivo precisa objetivar-se. [...] por meio dos diálogos, de recursos visuais, de gestos, atitudes, da ação propriamente dita, enfim, de qualquer maneira apreensível ao espectador. (PALLOTTINI, 1998, p.164).

Quando bem construído, esse conflito vem para enriquecer não apenas a personagem ou a narrativa, mas também a discussão proposta pela obra. Profundidade, complexidade e conteúdo contraditório são marcas de personagens realistas. Quanto a isso, Gomes (2007) afirma que o cinema moderno confere maior liberdade às personagens e sua definição psicológica, pois:

[...] em muitas obras cinematográficas recentes e, de maneira virtual, em grande número de películas antigas, as personagens escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade. (GOMES, 2007, p.111-112).

Esse movimento de aproximação com o humano estabelece, segundo o autor, maior impregnância da personagem cinematográfica e facilita o desencadeamento do mecanismo de identificação (GOMES, 2007, p.114). O filme, enquanto conjunto de imagens, vozes e ruídos fixados (afinal, quando o assistimos ele já está terminado), precisaria dessa identificação para gerar significação no seu público, pelo menos da maneira que cinema moderno se propõe. Essa maior complexidade e, talvez, ambiguidade de caráter surgem quando o cinema passa a se dedicar às questões pertinentes ao indivíduo, uma das características da pós-modernidade, que também pode ser observada no cinema que lhe é contemporâneo.

3.1.3 Cinema Contemporâneo

Ao pensar o cinema produzido nos últimos anos, para este trabalho, nos é importante focar em teorias a cerca do cinema contemporâneo que converse com os filmes escolhidos para esta análise: *Shame* (2011) e *Jovem e Bela* (2013). Logo, discutir o cinema americano, britânico e francês, assim como o conceito de cinema pós-moderno, é importante para contextualizar os dois filmes.

Mascarello (2006, p.335) diz parecer impossível pensar os filmes hollywoodianos sem caracterizá-los segundo sua esmagadora dominação industrial e cultural na formação histórica do cinema moderno. Contudo, mesmo dominante, a indústria americana passou por grande reestruturação econômica e estética, no horizonte de um novo cenário midiático. Embora haja diversos conceitos de definição acerca desse fenômeno (Renascimento hollywoodiano, cinema neoclássico, Nova Hollywood, cinema pós-moderno, cultura da alusão, etc.), para o autor, um ponto se destaca entre eles: a narrativa clássica, pela qual o cinema hollywoodiano "dominou" e sempre foi "combatido" por outras escolas cinematográficas, começa a ruir. Se referindo a movimentos das décadas de 1960 e 1970, ele afirma:

Para muitos, o abandono do clássico, historicamente, manifesta-se já com [...] a Nova Hollywood -, para, a seguir, ter continuidade com [...] o *blockbuster high concept*. É curioso perceber que essas filmografias tão diferentes, em termos estéticos e socioculturais, exibem vários pontos em comum. Entre eles, podemos destacar, justamente, a erosão da narratividade clássica. (MASCARELLO, 2006, 353-354)

Contudo, essa reestruturação consistiria mais em uma mudança na natureza da narrativa clássica, do que em seu fim. Os filmes americanos pós-1975 já trazem variadas estratégias que vão além do filme ou das histórias que contam (e como as contam) para retomar o público. Isto é, para se encontrar em meio às novas mídias até mesmo o cinema americano adotou certo hibridismo.

Quanto a isso, ao pensarmos o cinema britânico segundo Baptista (2008, p.74), fica evidente como o país não tem tradição no cinema, historicamente. Até cerca de 30 anos atrás, os filmes britânicos eram conhecidos por seu realismo exacerbado que intimidaria uma política dos autores, que consagrou a França, por exemplo. Porém, para o autor, essa premissa tem mudado no cinema contemporâneo. A partir da década de 1980 (quando se discutia o domínio mundial dos filmes americanos, a concorrência da televisão e do VHS, a morte do cinema, etc.), surge um grande e importante cinema britânico sócio-realista. Esse "novo cinema britânico":

[...] traz ao primeiro plano a dimensão político e social da sétima arte, retomando o legado do neorealismo italiano. Esse cinema britânico é primeiro em retratar os embates de capital e trabalho na sociedade contemporânea e em repensar qual o lugar do homem e da mulher numa sociedade pós-industrial, em que a indústria e o trabalho cedem poder ao capital financeiro. [...] um cinema que concebe um realismo baseado na vivência do cotidiano e na reflexão sobre o presente como a melhor forma de compreender e pensar sobre a sociedade contemporânea. (BAPTISTA, 2008, p.74)

Também é verdade, porém, que essas produções são atravessadas pelo cinema americano (clássico ou moderno). Ambos apresentam aspectos narrativos e estéticos que ficam aparentes para o público, gerando identificação. Baptista (2008) indica isso como produto de um sutil repensar do estilo e da herança que o cinema moderno imprimiu no cinema contemporâneo mundial.

O cinema francês, segundo Marie (2008, p.59), também trabalha com esse intercâmbio. Ele é, no geral, fundado sobre a coexistência de filmes populares e baseados em gêneros (principalmente o cômico), e um cinema de autores com público mais restrito. Ainda assim, o cinema francês tem sido atingido por diversas ondas de inovação. Uma delas é de ordem técnica e econômica, e tem favorecido as produções menores, com orçamentos bem pequenos: as novas tecnologias digitais. Projetos de documentários ou ensaios intimistas, assim como filmes de autores bem jovens, têm se tornado possíveis devido a esse fator. Para o autor, "essa sobrevivência econômica do cinema em sala está na origem da renovação quantitativa da produção" (MARIE, 2008, p.60).

Essa renovação afirma o cinema francês de hoje como um cinema jovem, sendo realizado por autores que assinam seus primeiros trabalhos entre os 20 e 30 anos, e são apoiados por iniciativas governamentais ou privadas. Segundo Marie (2008, p.69), esse cinema consiste em jovens, muitos deles mulheres, e no inédito aparecimento de cineastas oriundos da imigração árabe ou africana. Eles são responsáveis por povoar o meio com obras bastante múltiplas em relação à: forma de produção, abordagem estética, preocupações sociais, etc.

Pensando a multiplicidade das abordagens, Stam (2011) aponta a teoria contemporânea do cinema como, necessariamente, abarcada pelo escorregadio termo pós-modernismo. Esse que implicaria desde a distribuição global da cultura de mercado até um novo estágio do capitalismo, onde cultura e informação são setores estratégicos. Ao desviar suas atenções da economia política para a economia do signo, a sociedade "pós-moderna" realiza aquela espetacularização antecipada por Guy Debord em *Sociedade do Espetáculo*. Para Stam (2011):

A globalização e o declínio das esperanças utópicas revolucionárias ao longo das últimas décadas levaram a um remapeamento das possibilidades culturais e políticas, uma diminuição das esperanças no campo do político. Desde a década de 1980, é possível constatar uma distância irônica e autorreflexiva da retórica revolucionária e nacionalista. A direita proclama o fim da história e o acesso universal ao capitalismo e à democracia, entendidos como parceiros inevitáveis. Na esquerda, enquanto isso, um vocabulário revolucionário que se viu ofuscado por uma nova linguagem de resistência, indicativa de uma crise nas narrativas totalizadoras e de uma visão modificada do projeto emancipatório. Conceitos substantivos como "revolução" e "liberação" transmutam-se em uma oposição fundamentalmente adjetiva: "contra-hegemônico", "subversivo", "antagonista". Em lugar de uma macronarrativa da revolução, existe agora uma multiplicidade descentralizada de lutas "micropolíticas" localizadas. Mesmo sem terem desaparecido completamente do horizonte, a classe e a nação perderam sua posição privilegiada, à medida que se viram suplementadas e desafiadas por resistências contra-hegemônicas baseadas em categorias como raça, gênero e sexualidade. Em vez de revolução socialista, o objetivo implícito, mais e mais, parece ser o do capitalismo com uma face humana. (STAM, 2011, p.328)

O fenômeno do pós-modernismo, então, nasce do declínio das ideologias dualistas de capitalismo *versus* socialismo, e do ganho de espaço para a normalidade econômica desse primeiro. Surgem correntes com predileção pelo plural e híbrido, valorizando tudo o que era suprimido pela dicotomia anterior. O prefixo "pós" viria para atender esta demanda de fugir de qualquer tomada de posição, a favor do deslocamento e da desmistificação dos paradigmas que existiam até então. Para Stam (2011, p.329), o pós-modernismo é mais um discurso do que um acontecimento, propriamente dito. Ele apresenta uma grande capacidade multiforme, assumindo sentidos variados em contextos nacionais e disciplinares diferentes. A expressão estética desse cinema pós-moderno seria o pastiche, apenas a orquestração irônica de estilos já mortos, fazendo uso desse câmbio estilístico para demonstrar um cinema autoconsciente como meio, múltiplo e onde vanguardista moderno *versus* clássico não funciona mais (STAM, 2011, p.332).

Pucci Jr. (2006), ao pensar a história do cinema, aponta que na discussão entre conceitos de cinema contemporâneo e cinema pós-moderno é importante analisar os estereótipos clássicos ou modernos que perpassam filmes em ambos os casos, para evitar confusão entre os termos. Isso implica trazer a problematização do cinema contemporâneo para o âmbito da história e da arte, para que se possa encarar dadas obras cinematográficas para além do contexto que as produziu, mas ao mesmo tempo, tomando-o como possível fator decisivo. O autor pondera que, embora possam coincidir, pós-modernidade (social-histórico) não é sinônimo de pós-modernismo (expressão artística). Afirma que:

[...] assim como nem toda a cultura da modernidade pode ser chamada de modernista, nem tudo é pós-modernista numa época pós-moderna. Da mesma forma, pós-moderno não equivale a contemporâneo, palavra que designa o que é atual, seja pós-moderno ou não. (PUCCI JR, 2006, p.361)

Ainda assim, Stam (2011) alega que nossa concepção de um dependerá de como entendemos o outro, e a relação entre eles. Onde:

[...] relação com a modernidade (o movimento de superação das estruturas feudais provocado pelas relações inter-relacionadas do colonialismo e do capitalismo, no século XV, e do industrialismo e do imperialismo, posteriormente) e com o modernismo (o movimento de superação da representação mimética convencional nas artes); tudo isso varia de acordo com a arte ou o meio que se está discutindo, do contexto nacional de que se trate e da disciplina em questão. (STAM, 2011, p.335-336)

Essa multiplicidade característica do cinema pós-moderno vem para atender certa demanda por obras híbridas e que, também, abordem as formas de cultura de massa de uma maneira crítica. Logo, parte dos filmes produzidos hoje está alinhada a essas práticas de resistência ao cinema dominante, mas, ao mesmo tempo, são reconciliadoras do apelo popular, não sendo nem homogêneos nem estáticos (STAM, 2011, p.179-180). Essas obras têm em comum a prática de ultrapassar convenções formais em prol de abordagens diferenciadas (estruturas narrativas e ritmos históricos variados, novas visões do corpo, da sexualidade e da vida coletiva).

Para o autor, o pós-modernismo é o cinema que tenta superar a dicotomia entre arte de massa alienante e arte vanguardista, porém liberatória, apresentando filmes híbridos. Essa é uma de suas muitas características, e talvez a mais saliente desse cinema. Ainda assim, "a contribuição mais importante do pós-modernismo é a ideia de que praticamente todas as lutas políticas contemporâneas são disputadas no campo de batalha simbólico da mídia" (STAM, 2011, p.336). Com isso, cinema, tevê e internet seriam, hoje mais do que nunca, palco para discutir as micropolíticas que nos intrigam, não sendo apenas reflexo da sociedade, mas também seus investigadores e críticos. O cinema, como veremos, sempre incorporou esse papel em diversas temáticas, uma delas a sexualidade.

3.2 Sexualidade no Cinema

A sexualidade está presente em nossa cultura de diversas formas, que variam entre erotismo, questões de gênero, construção da identidade e representação social, entre outros. Assim, o cinema é composto por representações acerca da sexualidade mesmo nos filmes que não se propõem exatamente a isso. Filmes sem conteúdo sexual, propriamente dito, ainda reproduzem diversas imagens construídas com base numa premissa da sexualidade.

Para Bazin (2008), em texto originalmente publicado na década de 1970 na *Cahiers Du Cinéma*⁷, entre as muitas manifestações artísticas (literatura, artes plásticas, poesia, etc.) o cinema é o único em que a sexualidade e o erotismo aparecem como um projeto e um conteúdo fundamental, e por questões psicanalíticas. Isso é devido à similaridade entre o espetáculo cinematográfico e o sonho, pois ambos trabalham com imaginário, analogias e imagens. Para o autor, a psicologia do espectador do cinema e o indivíduo que sonha é, em última instância, uma relação erótica. Os elementos do sonho, enquanto manifestação do inconsciente, e do filme, enquanto dispositivo, se mostram como uma forma de censura, que vai além de um código social de restrição e permissão (BAZIN, 2008, p.139). Isto é, as limitações de ambos ditam o que poderá ou não aparecer neles, pois nada passa da tela ou do sonho para o plano da realidade sem adaptações.

Isso consolida a ideia de censura como o que é possível ou não estar num sonho ou num filme de acordo com os elementos usados para construir esses imaginários. Por meio de uma abordagem psicanalítica, essa censura se mostra um fator essencialmente constitutivo dessas esferas. Igualmente, é pela psicanálise que Mulvey (2008) pensa a sexualidade no cinema, em texto também da década de 1970.

Para a autora, a fascinação pelo cinema é reforçada tanto por modelos preexistentes que já operam na subjetividade do indivíduo, como também pelas formas sociais que moldaram essa mesma fascinação (MULVEY, 2008, p.437). Isso põe a psicanálise como instrumento político para pensar o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal está intimamente ligado à forma do cinema. É importante considerar “o modo pelo qual o cinema reflete, revela e até mesmo joga com a interpretação direta, socialmente estabelecida, da diferenciação sexual que controla imagens, formas eróticas de olhar e o espetáculo” (MULVEY, 2008, p.437).

O cinema, enquanto sistema de representação avançado, sempre refletirá como as formas de ver e o prazer no olhar são definidos por estruturas inconscientes, como nos explica Mulvey (2008, p.439). Contudo, o cinema foi se transformando muito ao longo das décadas. Diversos avanços tecnológicos modificaram as condições econômicas da produção cinematográfica, abrindo espaço para um cinema alternativo a Hollywood que, independente de quanto irônico e autoconsciente seja, sempre estará preso às formalidades de uma concepção ideológica dominante de cinema.

⁷ Fundada em 1951, pelo próprio André Bazin, juntamente com Jacques Doniol-Valcroze e Joseph-Marie LoDuca, a revista francesa é focada em crítica do cinema. Escreveram nela alguns nomes que se tornariam diretores muito influentes da história do cinema, como Godard e Truffaut.

Como Tonetto (2011, p.26) ressalta, o cinema clássico hollywoodiano até a década de 1940 tinha como base o protagonismo masculino, através de heróis, guerreiros, príncipes e homens másculos sempre prontos para salvar a mocinha. Em contrapartida, até esse momento, a figura da mulher aparecia segundo as representações do olhar da sociedade: a mocinha virginal, a dona de casa, a mãe, uma mulher sem sexualidade, longe do mercado de trabalho ou da política (TONETTO, 2011, p.22). É o cinema *noir*⁸ que introduz uma figura feminina que não se encaixa nessas premissas. Nele, as estrelas são mulheres, e são figuras totalmente erotizadas. Segundo a autora, a partir deste período, “a atração sexual será trabalhada em todos os sentidos e partes do corpo, dando destaque para o rosto das atrizes e para o figurino” (TONETTO, 2011, p.23). As atrizes dos filmes *noir* foram criadas pela indústria cinematográfica para conquistar e manter o público cativo, por meio de sua imagem, das fantasias que promovem e das personagens que encarnam. Esse sistema, que começa ainda na década de 1920 e se reforça nessa época, trabalha para sustentar esse fascínio pelas figuras femininas através do acompanhamento da vida das atrizes, definidas por sua beleza, carisma e *sex-appeal* (TONETTO, 2011, p.26.). Isso nos faz pensar em como a sexualidade no cinema é, então, basicamente a exposição da figura feminina.

Kaplan (1995, p.50) se questiona se esse olhar do cinema é, afinal, masculino, principalmente no que tange a discussão da sexualidade. Segundo a autora, no cinema clássico, os heróis masculinos idealizados conferem ao espectador homem a sensação de domínio e controle; enquanto as figuras femininas eram, basicamente, vitimizadas e impotentes. Isso se transpõe para a representação da sexualidade, colocando-as em uma relação de domínio e submissão.

Contudo, como já assinalado, a sociedade e, conseqüentemente, o cinema têm mudado. Para Kaplan (1995, p. 51), as décadas de 1970 e 1980 já trazem produções cinematográficas em que a figura da mulher e essa relação da sexualidade dentro do filme haviam se transformado. Surgiram atores idealizados como objetos do olhar “feminino”, colocados explicitamente nessa posição em relação a uma mulher que controla a ação do filme. Isto é, ela então assume esse papel masculino de um olhar que objetifica o outro. Porém, nos resta a dúvida: “será que podemos imaginar a mulher numa posição dominante que seja qualitativamente diferente da forma masculina de domínio?” (KAPLAN, 1995, p.51). Apenas trocar os papéis ainda é representar a sexualidade dentro de uma estrutura de

⁸ Ou *film noir*, do francês “filme negro”, designa filmes de romance policial, famosos nos Estados Unidos nas décadas de 1940 e 1950. O estilo conta com trama que deriva dos romances de suspense da época da Grande Depressão, e estética inspirada nos filmes de terror das décadas de 1920 e 1930. Disponível em: <http://www.infoescola.com/artes/cinema-noir/> - acesso em 08/12/2015.

domínio/submissão que a edifica desde os primórdios da cultura humana, como já lemos com Foucault (1984) e Bauman (2004), no segundo capítulo desta monografia.

Para Kaplan (1995), essa “barganha” é relativamente fácil de ser representada no cinema, enquanto na vida real esse movimento enfrenta dificuldades psicológicas e sociais. Isso não ajuda muito qualquer dos sexos, já que os papéis continuam estáticos em seus limites. Essa premissa aponta o cinema como válvula de escape para as tensões sociais que envolvem sexualidade, gênero e representação social. Para a autora, no cinema:

O olhar não é necessariamente masculino (literalmente), mas para possuir e ativar o olhar, devido à nossa linguagem e à estrutura do inconsciente, é necessário que se esteja na posição “masculina” [...] Dominante, o cinema feito em Hollywood é construído de acordo com o inconsciente patriarcal; as narrativas dos filmes são organizados por meio de linguagem e discurso masculinos que paralelizam-se ao discurso do inconsciente. (KAPLAN, 1995, p.52-53)

Quanto a isso, Mulvey (2008, p.439) assinala que é o cinema alternativo que têm liberdade de ser rebelde, tanto do sentido político quanto estético, e desafiar os preceitos básicos desse cinema dominante, cujas preocupações formais refletiriam as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu. Logo, as escolas cinematográficas que surgem em oposição ao cinema clássico teriam a função de começar sua crítica, exatamente, a partir dessas premissas. Uma delas é o prazer no olhar e, sobre isso, a autora afirma:

A magia do estilo de Hollywood, em seus melhores exemplos (e de todo o cinema que se fez dentro de sua esfera de influência) resultou, não exclusivamente, mas num aspecto importante, da manipulação habilidosa e satisfatória do prazer visual. Incontestado, o cinema dominante codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante. E foi somente através dos códigos do cinema bastante desenvolvido de Hollywood que o sujeito alienado, dilacerado em sua memória imaginária por um sentido de perda, pelo terror de uma falta potencial na fantasia. (MULVEY, 2008, p.440)

Dessa forma, o cinema toma para si boa parte da responsabilidade da construção do imaginário acerca da sexualidade, neste último século. Ao representar e também construir representação, os filmes produzem as imagens que alimentarão o inconsciente do indivíduo. Segundo a autora, a representação da sexualidade no cinema, o prazer erótico no olhar e imagem da mulher estão amplamente ligados, e essa relação de papéis controla, até mesmo, a estrutura narrativa (MULVEY, 2008, p.445). Isso possibilitou que ele desenvolvesse, ao longo de sua história, uma ilusão particular da realidade, porém:

[...] o mundo de fantasia na tela sujeita-se às leis que o produziram. Instintos sexuais e processos de identificação possuem um significado dentro da ordem simbólica que articula o desejo. O desejo, nascido com a língua, permite a possibilidade de transcender o instintivo e imaginário. (MULVEY, 2008, p.443)

O cinema parece assumir esse lugar paradoxal de fantasia (criador de novos imaginários, relação com o sonho, inovação da linguagem), ao mesmo tempo em que está

sujeitado às estruturas da sociedade que o possibilitou e o adotou como fator edificante de sua realidade. Ou seja, o cinema produz, mas também, reproduz códigos.

Como veremos no capítulo de análise, essa relação pode estar intrínseca à narrativa e às personagens de forma direta ou indireta. Isto é, um filme não precisaria tratar da sexualidade de suas personagens para estar repleto de representações acerca dessa questão. Porém, um dos fatores de escolha de *Shame* (2011) e *Jovem e Bela* (2013) é, em primeira análise, o fato de que oferecem uma relação direta que poderá ou não revelar outros pontos dignos de discussão.

4 SOBRE VERGONHA E JUVENTUDE

Este capítulo apresenta a análise dos filmes selecionados. Para tal, ele é dividido nos seguintes subcapítulos: Metodologia; *Shame* de Steve McQueen; *Jovem e Bela* de François Ozon e; Análise. Dessa forma, os procedimentos de análise montados para este trabalho, os filmes selecionados, e as discussões alcançadas ao longo da análise poderão ser dispostos.

4.1 Metodologia

A análise empregada nesta monografia foi pensada a partir da obra de Aumont e Marie (1988), *Análisis del film*. Contudo, como anunciado no capítulo introdutório, não há modelos prontos, e foram feitas adaptações para que chegássemos à metodologia que atendesse as demandas de análise dos temas e filmes selecionados.

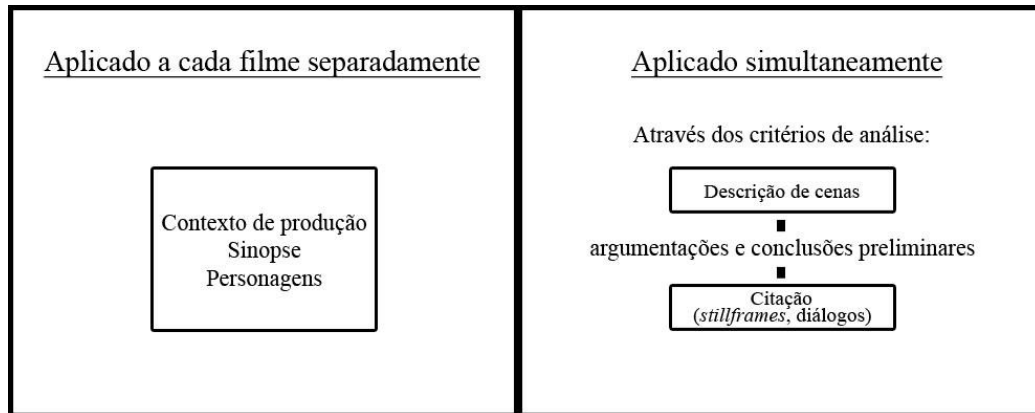
A análise contará, então, com contextualização dos filmes e sinopse desenvolvida especificamente para a monografia (para além das sinopses oficiais, este texto se permitirá contar a história mais profundamente, para que possamos alcançar os temas pertinentes a essa discussão). Nessa etapa, ambos os filmes serão tomados separadamente. Na etapa seguinte, da análise em si, as obras serão pensadas em conjunto, mescladas no que tange os conceitos discutidos nos capítulos anteriores e que estão dispostos ao longo dos filmes, razão pela qual eles foram selecionados. Para isso, foram pensadas três categorias abrangentes de análise que abarcam as discussões sobre pós-modernidade, sexualidade e cinema que foram propostas até agora. Essas categorias são:

- a) A Descartabilidade das Relações;
- b) Sexo como Fuga;
- c) O Jogo das Personagens.

A análise composta por descrições, citações, retomada de conceitos, interpretações e argumentações preliminares, então, ocorrerá através das sessões. Nelas, os filmes serão pensados simultaneamente, para que ambos se complementem, de acordo com as categorias, e que isso enriqueça as argumentações e conclusões dispostas ao longo da análise. Essas que serão retomadas e aprofundadas no capítulo de considerações finais.

Tal processo pode ser visualizado no esquema abaixo (Figura 1):

Figura 1 - Esquemática da metodologia de análise.



Fonte: a autora.

4.2 *Shame* de Steve McQueen

Com o título oficialmente não traduzido para o português⁹, o filme conta com direção e roteiro de Steve McQueen, realizador britânico, conhecido por filmes como *Fome* (2008) e *12 Anos de Escravidão* (2013)¹⁰, que ganhou Oscar de Melhor Filme, no ano seguinte. Curiosamente, ambas as obras têm atuação de Michael Fassbender, protagonista de *Shame*. O longa-metragem é uma produção de Iain Canning e da See-Saw Filmes, companhia inglesa, em parceria com outras produtoras. Lançado em outubro de 2011 nos Estados Unidos e Inglaterra, *Shame* chegou ao Brasil apenas em março de 2012. Com cerca de 101 min. de duração, ele foi rodado completamente na cidade de Nova Iorque, EUA, embora possa ser considerado um filme inglês, devido ao autor da obra e aos produtores. Foi indicado, em 2012, ao *Golden Globes* (EUA) e ao *BAFTA Awards* (ING), de acordo com o Imdb.

A história trazida por *Shame* é protagonizada por Brandon Sullivan (Michael Fassbender), um homem de trinta e poucos anos que mora sozinho e trabalha em um escritório na ilha de Manhattan. Brandon leva uma vida solitária e caótica, marcada pelos diversos encontros e interações sexuais. Sua rotina é interrompida quando a irmã, Sissy (Carey Mulligan), consegue entrar em seu apartamento de um quarto, depois de ter suas ligações ignoradas por semanas. A intromissão dela em sua vida incomoda sua constante

⁹ Tomando como referência o site Imdb, que nos informa os títulos de acordo com as traduções para o português, o filme em questão não assinala nenhuma tradução ou subtítulo, assim como pesquisas sobre o lançamento em DVD no Brasil. Sendo que foi assumido, para esse trabalho, que o título do filme permaneceu apenas *Shame*.

¹⁰ A filmografia completa do diretor está disponível em: http://www.imdb.com/name/nm2588606/?ref_=tt_ov_dr, acesso 04/11/2015.

contratação de prostitutas, seu acesso a sites e vídeos pornográficos, assim como a revistas e filmes, além de sua rotina de masturbação. Sissy expõe a vergonha que ele sente por esse comportamento o que faz com que ele fique cada vez mais impaciente com ela. Sissy é uma cantora que se apresenta em bares e restaurantes, e acabou de vir de Los Angeles para cantar em Nova Iorque. Quando ela convida o irmão para ir assisti-la, ele decide trazer seu chefe e amigo, David (James Badge Dale). Durante a apresentação, Sissy e David se dão bem, e após o show, acabam dormindo juntos, na cama de Brandon, que se obriga a sair para uma corrida de madrugada, para não ouvir os dois. A situação deixa ainda mais tensa a convivência dos irmãos, dentro do pequeno apartamento. Enquanto isso, Brandon toma coragem de convidar para sair uma colega de trabalho que já lhe interessa há tempos, Marianne (Nicole Beharie). No jantar, que ele chega atrasado, discutem sobre o que pensam sobre relacionamentos. No dia seguinte, no meio do expediente de trabalho dos dois, Brandon convida Marianne para um hotel. Lá, ele primeiramente consome uma dose de cocaína, escondido, mas quando iniciam a relação, ele não consegue ter uma ereção, e Marianne vai embora. Logo após sua saída, Brandon contrata uma prostituta, e com ela ele consegue levar a relação até o final. Mais tarde, no apartamento, ele espera Sissy voltar para casa, e eles acabam discutindo, por causa da intromissão em sua vida, estada em seu apartamento e por ela estar ligando constantemente para David, que é casado e tem filhos. Nervoso com a discussão, Brandon sai pela noite da cidade, onde: se envolve em uma briga de bar por causa de uma mulher; é barrado na entrada de uma festa, enquanto ouve uma mensagem que a irmã deixou em seu celular; segue um desconhecido até uma boate gay, e eles se relacionam; e visita o apartamento de duas prostitutas, tendo relações com ambas. Pela manhã, no caminho de volta, ele passa pela cena de um acidente e quando vê uma ambulância, sai correndo para casa. Ao chegar lá, encontra Sissy no banheiro, com os pulsos cortados, mas ele consegue levá-la ao hospital a tempo.

Para ajudar na identificação durante a análise, as principais personagens (Figura 2) em *Shame* são:

Figura 2 - Personagens de *Shame*: Brandon, Sissy, Marianne, David.



Fonte: *Shame* (2011)

4.3 *Jovem e Bela* de François Ozon

Filme francês, lançado em novembro de 2013, no Brasil, é o décimo terceiro longa-metragem do diretor francês François Ozon¹¹, que também é o roteirista dessa obra. O trabalho do diretor ficou conhecido através de filmes como *Swimmingpool: À Beira da Piscina* (2003), *Dentro da Casa* (2012) e, principalmente *8 Mulheres* (2002), com Catherine Deneuve¹², sendo seu primeiro trabalho de grande expressão fora da França. *Jovem e Bela* foi nomeado para a Palma de Ouro no Festival de Cannes, em 2013, onde recebeu grande apelo dos críticos de cinema, também sendo apresentado no Festival Internacional de Cinema de Toronto, no mesmo ano, entre outras nomeações e prêmios¹³. O filme é uma produção de Eric Altmayer e Nicolas Altmayer, pela Mandarin Cinéma, com parcerias e associações, e tem cerca de 95 minutos de duração. *Jovem e Bela* foi rodado completamente na França, segundo dados do Imdb.

Jovem e Bela conta um ano da vida de Isabelle (Marine Vacth), estudante de 17 anos, que mora em Paris, com a mãe, Sylvie (Géraldine Pailhas), o padrasto, Patrick (Frédéric Pierrot), e o irmão caçula, Victor (Fantin Ravat). A história é dividida nas quatro estações

¹¹ Segundo lista de obras do diretor no Imdb. Disponível em: http://www.imdb.com/name/nm0654830/?ref_=tt_ov_dr, acesso em 03/11/2015.

¹² Protagonista do filme *A Bela da Tarde* (1967), dirigido por Luis Buñuel. *Jovem e Bela* traz algumas referências a esse filme.

¹³ De acordo com dados do Imdb e Wikipédia. Disponíveis em: http://www.imdb.com/title/tt2752200/awards?ref_=tt_awd e https://en.wikipedia.org/wiki/Young_%26_Beautiful, acesso em 03/11/2015.

desse ano. Tudo começa durante as férias de verão da família de Isabelle, numa praia francesa. Lá ela conhece e fica amiga de Felix (Lucas Prisor), com quem acaba perdendo a virgindade. No dia seguinte, quando ele a procura novamente, ela o ignora, e a família volta para casa logo em seguida. Com isso, saltamos para o outono, e acompanhamos, pela primeira vez, Isabelle se vestir e maquiar para um programa como prostituta. Sob o codinome Lea, ela encontra um cliente em um hotel, Georges (Johan Leysen), um homem bem mais velho que acaba se tornando um cliente fixo. Então, acompanhamos um pouco da rotina de Isabelle, em casa e na escola, e a normalidade de sua vida. Contudo, ela continua a fazer programas. Um desses não sai como esperado, por isso ela marca outro programa, logo em seguida. Isso faz com que chegue tarde em casa, mas consegue contornar a situação com sua mãe. Isabelle continua com sua rotina de programas e vida de adolescente. Até que, durante um programa com Georges, ele tem um infarto e morre. Isabelle se veste e foge do local rapidamente. Ela para de atuar como prostitua após isso. Contudo, já no Inverno, a polícia investiga as circunstâncias da morte e descobre Isabelle/Lea. Eles vão até o emprego da mãe dela e revelam o segredo da garota. Em casa, Sylvie lhes mostra o quarto de Isabelle e eles vasculham suas coisas e computador, onde encontram o dinheiro que ela ganhava e o perfil que mantinha na internet. Com a descoberta, a mãe de Isabelle passa a vigiar seus passos bem de perto, confisca o dinheiro que ela havia ganho, e insiste que a filha comece a ver um psiquiatra. Depois de um tempo, ela deixa que Isabelle vá a uma festa da escola, com amigos. Lá, ela finalmente dá uma chance a Alex (Laurent Delbecque), um colega que se torna seu namorado. Já na Primavera, o relacionamento dos dois é bem aceito pela família dela. Alex está passando a noite na casa de Isabelle, com ela. Contudo, logo após tomarem café da manhã em família, ela termina com ele. Isabelle resgata o número de telefone que usava quando era Lea e verifica as muitas mensagens que continuou recebendo, entre elas uma do número de Georges, que decide responder e marcar um encontro. No hotel, ela conhece a viúva de seu antigo cliente, Alice (Charlotte Rampling), e elas sobem até o quarto onde ele morreu, e conversam.

Para ajudar na identificação durante a análise, as principais personagens (Figura 3) em *Jovem e Bela* são:

Figura 3 - Personagens de *Jovem e Bela*: Isabelle, Sylvie, Victor, Georges, Felix, Alex, Patrick, Alice.



Fonte: *Jovem e Bela* (2013)

4.4 Análise

4.4.1 A Descartabilidade das Relações

O conceito de descartabilidade trazido por Bauman (2004, 2008) nasce da assertiva de que as relações humanas têm se mostrado mais frágeis e baseadas em uma lógica de mercado que prioriza a mercadoria. Para o autor, as relações estão, cada vez mais, mediadas por processos individualizados, frágeis e flexíveis (2004, p.109). Nossas personagens protagonistas, Brandon e Isabelle, dão conta dessas práticas ao longo de suas histórias.

A apresentação da personagem em *Shame*, que se dá nos primeiros cinco minutos do longa-metragem, é uma perfeita demonstração desse conceito. Brandon Sullivan nos é apresentado em uma sequência de cenas que ilustram a passagem caótica de seus dias. E, nessa pequena passagem, cerca de quatro mulheres diferentes passam pela sua vida (Figura 4). Quatro relações começam e terminam, e ele e essas mulheres vão sendo descartados pelo movimento que seu estilo de vida parece exigir. A primeira cena do filme, uma manhã em que Brandon acorda em sua cama, já nos traz uma amostra de como sua sexualidade (como veremos, a seguir, nas outras categorias) lhe é uma fuga, mas também um peso. Como ilustra o frame abaixo, o título do filme (*shame*, “vergonha”, em inglês) surge na cama da personagem, assim que ele levanta para mais um dia, demonstrando como é essa cama,

símbolo de suas relações sexuais, que abarca a vergonha e a angústia que cercará a personagem ao longo do filme.

Figura 4 - stillframes - *Shame* - passagens dos primeiros 5 min.



Fonte: *Shame* (2011)

As diversas mulheres que surgem nessa primeira passagem, mas também ao longo do filme, na maioria, não têm nome, ou mesmo falas; outras, nem rosto. Elas são mulheres desconhecidas, algumas prostitutas, ou mulheres que ele conhece em um bar, mulheres com quem ele flerta no metrô, são atrizes de filmes pornôs ou *web strippers*¹⁴. Elas vão sendo descartadas ao longo filme, são pagas e vão embora, ou se desconectam da internet, ou simplesmente seguem com suas vidas. Exceto pela colega de trabalho, Marianne, que ele observa, mas não se aproxima. Mesmo assim, deixam marcas na vida de Brandon. Elas podem não deixar para trás memórias ou sentimentos, mas deixam vergonha e culpa, assim como, ansiedade e frustração. Segundo o que alega Goffman (1988), isso se dá na tentativa da personagem de gerenciar sua identidade (nesse caso, de acordo com a lógica da mercadoria), mas também a fachada que tem de mostrar aos outros, no trabalho ou na família. Por isso é sempre necessário certo gerenciamento de suas relações, entre o que é aceitável, e o que ainda não é.

¹⁴ Serviço de *stritease* e companhia virtual, através de conexão de internet, webcam, ou sites de mensagens, normalmente mantido por mulheres, e com serviços ao vivo ou gravados.

Relações descartáveis *versus* expectativas e família também se opõem em *Jovem e Bela*. A personagem Isabelle, curiosamente, se encontra no outro lado dessa relação de mercado: ela é a prostituta, contratada por clientes que a veem como mercadoria, mas ela também os descarta, dentro de sua própria lógica. Contudo, ela entende como essa vida dupla não se encaixa com o que é esperado dela, logo, ela mantém suas experiências em segredo para a família e os amigos. E esse encobrimento, conceito trazido por Goffman (1988), faz parte de seu jogo, e consiste em regras e expectativas que impulsionam suas relações sexuais. Para ela, como será analisado nas próximas categorias, o sexo surge como fuga e como um jogo, e a metodologia de sua busca é a descartabilidade. Uma série de homens passa pelo seu caminho, sendo usados como peças na construção de sua identidade e sexualidade. Como Bauman (2008) aponta, essa busca é a obrigatoriedade da pós-modernidade, onde o indivíduo deve fazer suas escolhas e se responsabilizar pelas conquistas e consequências que elas trazem – a construção da identidade aparece “como um dever disfarçado de privilégio” (BAUMAN, 2008, p.128).

Isabelle, em trecho aos 54 min., depõe a policia sobre seu trabalho como prostituta, como chegou a essa opção, e como se sentiu ao fazê-lo. Isabelle conta à policial sobre seu primeiro programa, com um homem que a seguiu depois na saída da escola:

[Policial] Você gostou?

[Isabelle] Não de imediato. No começo, fiquei enojada, mas depois senti vontade de fazer novamente.

[Policial] O que fez para isso?

[Isabelle] Vi uma reportagem na TV sobre estudantes que precisavam de dinheiro. Comprei outro telefone e recomecei.

[Policial] Você pretende continuar?

[Isabelle] Não sei. Era só uma experiência.

Logo em seguida, em consulta com um psiquiatra, juntamente com a mãe, Sylvie, aos 57 min., Isabelle afirma:

[Sylvie] [...] Dou dinheiro para ela sempre que precisa, para comprar o que quiser.

[Psiquiatra] Você precisa de dinheiro?

[Isabelle] Não.

[Psiquiatra] Então, por que pediu para pagarem? Queria descobrir seu valor?

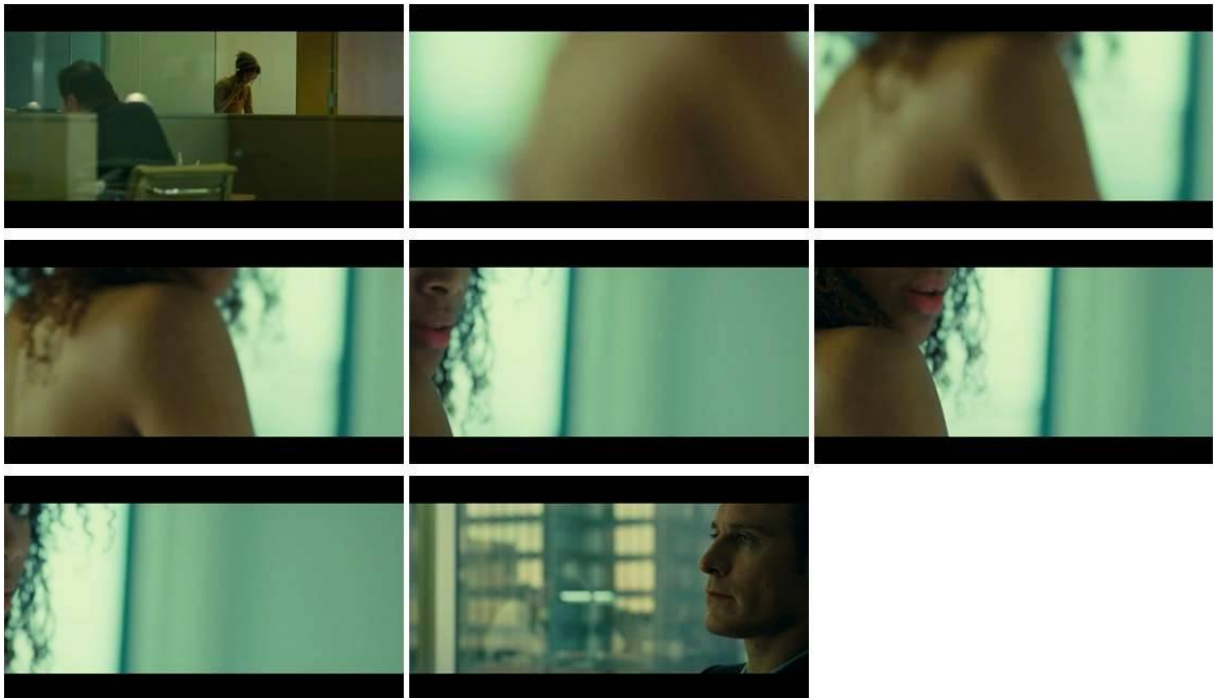
[Isabelle] Não, mas era mais simples, claro.

Segundo nos diz a personagem, ela percebe a profissão como atrativa pela possibilidade de exercer esse uso e descarte de acordo com suas necessidades. Ela entra no mercado da prostituição porque ele funciona através da lógica da mercadoria, nesse caso, o sexo. Uma mercadoria que ela própria assume lhe ser necessário consumir. Para Bauman (2004, p.68), a prática sexual tem sido moldada para adaptar-se aos padrões de compra/locação, uso/descarte. Isabelle parece, apenas, adotar essa premissa literalmente. Ela

não demonstra esperar mais dessas interações ou de seus parceiros sexuais. É um jogo que ela joga sozinha, o outro entra como uma peça. A ideia de um “encontro puramente sexual” parece funcionar para ela, e essa é a causa de sua obsessividade com esse jogo.

Já Brandon, em *Shame*, sempre demonstra perceber uma lacuna. A descartabilidade traz a vergonha, e ele começa a buscar alguma humanidade nas relações, ou proximidade com as mulheres que contrata. Esse jogo passa a não funcionar mais tão perfeitamente para ele, principalmente influenciado pela presença da irmã, Sissy, em sua vida, e pela relação que tenta estabelecer com sua colega de trabalho. Porém, mesmo antes disso, Brandon tinha fantasias com Marianne, enquanto a observava durante o dia, no escritório. Em passagem aos 13 min. (Figura 5), fica claro, contudo, que essas projeções tinham um cunho mais sensual do que sexual. Ele não imagina cenas de sexo entre eles, mas a vê se forma mais íntima e singela, como a passagem abaixo evidencia.

Figura 5 - stillframes - *Shame* - 13 min.



Fonte: *Shame* (2011)

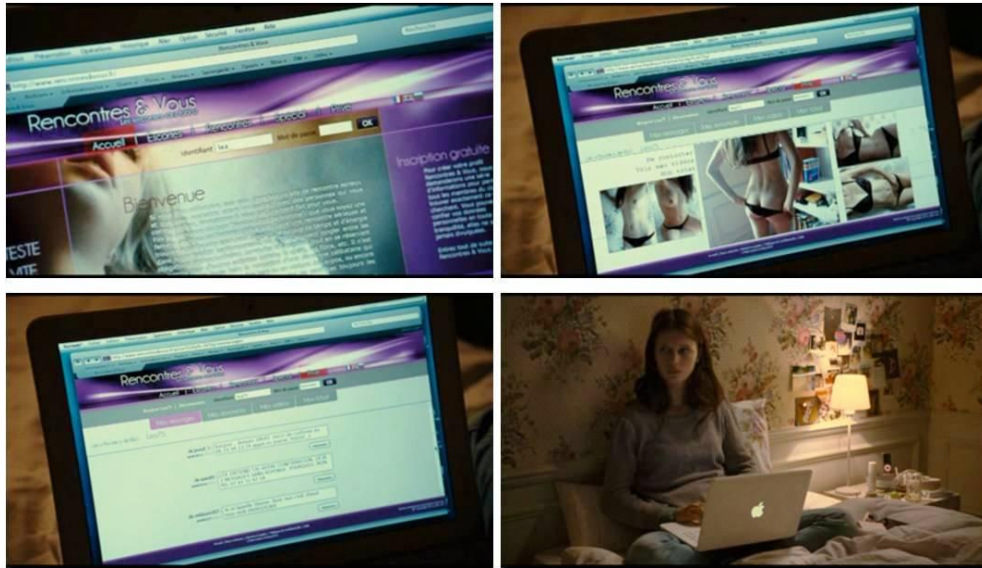
Trata-se de uma clara manifestação de *Eros*, do qual o ser sexual da pós-modernidade (Brandon) se vê órfão. Posteriormente, em cena aos 60 min., ele não consegue estabelecer esse contato entre eles. No dia seguinte ao jantar com Marianne, ele a convida para ir a um hotel, mas chegando lá, não consegue ter uma relação sexual com ela. Brandon, embora tente, não é capaz de estabelecer uma relação social/emocional e sexual com a mesma pessoa. Contudo, ele ainda sente essa necessidade, e busca estabelecer esse contato de outra forma.

Quando Marianne deixa o hotel, ele chama uma prostituta para substituí-la. Após a relação dos dois, ele tenta envolvê-la em algum contato maior: a chama para uma bebida ou para fazer algo depois dali, mas ela apenas agradece e diz não. Quanto a isso, Bauman (2004) diz ser impossível não levarmos “impurezas” sociais para dentro de um relacionamento sexual “puro”, baseado apenas no ato fisiológico. Para ele, “os relacionamentos humanos tendem a preencher, infestar e modificar todos os recessos e frestas [...] de modo que podem ser tudo menos puros” (BAUMAN, 2004, p.63). Com isso, sempre haverá alguma forma de desencontro e frustração dentro desse indivíduo.

Da mesma forma, Bauman (2008, p. 167) coloca a internet (e a possibilidade de criar redes virtuais que ela traz) como uma maneira de conciliar as demandas conflitantes de liberdade e segurança. Ela é um avanço tecnológico que permite iniciar e romper relacionamentos com maior facilidade, e também nos permite anunciar e procurar mercadorias; a internet é peça importante para nossas personagens por ser um grande dispositivo de descartabilidade.

Em *Jovem e Bela*, Isabelle encontra na internet a ferramenta crucial para sua atuação profissional como prostituta. Criando uma página para anunciar-se, literalmente, como mercadoria, com fotos do “produto” que oferece: seu corpo. Para tal, ela também cria seu pseudônimo: Lea, uma universitária, de 20 anos de idade, que se prostitui pela necessidade de dinheiro (é a história que ela conta aos clientes). A personagem cria para si, dentro do filme, uma outra personagem que justifica e autoriza o comportamento da verdadeira Isabelle. Esta que é apenas uma estudante do ensino médio, de 17 anos de idade, que não se importa com o dinheiro que faz ou com os perigos a que pode estar se expondo. Ela está em uma busca que pode concretizar somente como Lea. O pseudônimo é a versão de mercado de Isabelle. Como traz Bauman (2008, p. 131), uma mercadoria precisa ser anunciada de acordo com os preceitos do marketing. Lea é um objeto que deve ser anunciado, embelezado para atrair um comprador, atualizado e relançado de acordo com as novas necessidades do mercado, nesse caso, das pessoas. Nessa cena, aos 21 min. (Figura 6), Isabelle verifica seu perfil na internet, e as propostas que Lea está recebendo.

Figura 6 - stillframes - *Jovem e Bela* - 21min.

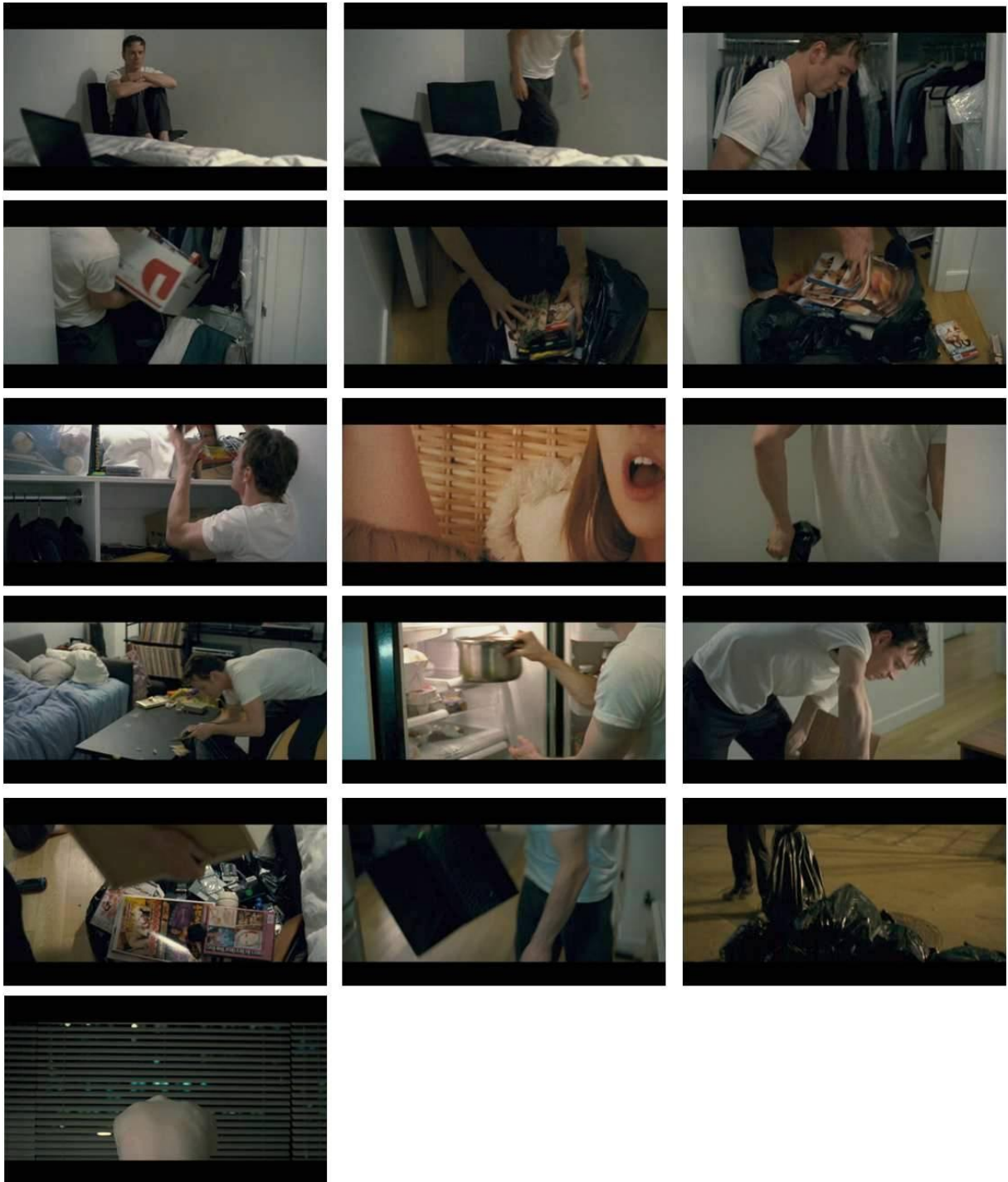


Fonte: *Jovem e Bela* (2013)

Novamente, Brandon, em *Shame*, encontra-se do outro lado dessa relação de mercado. Ele é o homem que acessa, compulsoriamente, a internet em busca de conteúdo pornográfico (fotos, vídeos, *web strippers*, etc.). Essa compulsão ameaça expô-lo até mesmo em seu emprego. Em cena aos 44 min., seu chefe e amigo, David, lhe avisa que seu computador de trabalho teve de ser confiscado para ser “limpo” dos vírus de computador que os acessos a diversos materiais pornográficos causaram. Naquele instante, Brandon fica a beira de uma exposição vergonhosa de seu estilo de vida em seu ambiente de trabalho. Esse momento de tensão logo é contornado, mas a frustração e a angústia causadas pela possibilidade lhe deixam ainda mais pressionado pelos dois lados de sua vida.

As relações na internet, aqui, propiciam e facilitam os estilos de vida escolhidos por nossas personagens ao longo do filme. Ela garante acesso, exposição, anonimato e rápida desconexão. Contudo, seus atos no mundo virtual deixam marcas em suas vidas reais. Em *Jovem e Bela*, é através de sua página na internet, que a polícia e a mãe de Isabelle confirmam sua atuação como prostituta. Já Brandon, em *Shame*, quase é exposto em seu emprego por causa de suas buscas na internet e, em casa, Sissy acaba vendo os sites que ele acessa. Ele, então, decide jogar fora todos os materiais relacionados a sexo que possui, inclusive seu computador pessoal, quando se vê sufocado pela vergonha. Ele tenta “limpar” sua vida, limpando suas gavetas, mesa e geladeira, em cena que se passa aos 59 min. do filme, conforme vemos na Figura 7:

Figura 7 - stillframes - *Shame* - 59 min.



Fonte: *Shame* (2011)

Da mesma forma, Isabelle usa o ritual de tomar banho depois de cada programa como uma forma de “limpar-se”. Seus pais notam que ela toma banho o tempo todo, nas mais diversas horas do dia. Para ela, esse ato prático funciona perfeitamente, até a morte de Georges. A partir disso, ela conta, em cena aos 67 min., que se sente suja, e um banho não parece mais levar embora as consequências de suas práticas. A descartabilidade que é a base dos relacionamentos dessas duas personagens encontra, assim, seu ponto de esgotamento.

4.4.2 Sexo como Fuga

Segundo a observação da história da sexualidade feita por Foucault (1984, 1999), embora a sexualidade tenha sido historicamente cercada por regras, ela tem uma função dentro das normatividades bem maior do que o seu papel libertador, e isso é possível pela colocação do sexo em discurso (FOUCAULT, 1999, p.16). Para o autor, gerenciar quem fala e o que se fala sobre sexo é o meio de utilizá-lo como ferramenta do poder, por isso, a liberdade sexual em si não poderia funcionar como fuga (FOUCAULT, 1999, p.147). E essa discrepância se mostra nos filmes selecionados quando Brandon e Isabelle fazem essa escolha. Para eles, o sexo funciona como fuga de sua realidade, como uma expressão de sua personalidade que não cabe em suas vidas reais, algo que não se encaixa nas relações que os outros estabelecem (família, amizades, namoros, casamentos, etc.). Contudo, o desencontro entre o prometido e o conquistado confere a eles vergonha e frustração. Como aponta Bauman (2004, p.63), essa opção por encontros de sexo puro parece ser a resposta ideal a quebra dos paradigmas modernos que representavam restrições e perversidades quanto ao ato sexual. Contudo, mesmo desprovidas dessas estruturas, nossas relações ainda envolvem certas expectativas e exigências que frustram os indivíduos que buscam fuga através do sexo.

Essa premissa pode ser observada em passagem emblemática de *Jovem e Bela*. Para Isabelle, perder a virgindade foi um processo bem mecânico: ela decide usar Felix para ter sua primeira relação sexual. Aos 09 min. (Figura 8), ela e o amigo têm sua primeira relação, à noite, numa praia. Para a personagem, isso não parece envolver algum tipo de sentimento, desejo ou prazer: é apenas um meio para um fim. Contudo, em certo momento, alguém parece se aproximar do casal, e ela percebe que essa pessoa é ela mesma. A Isabelle que assiste àquela cena não demonstra nada, sua expressão permanece apática, apenas uma *voyeur* de si mesma. A Isabelle que é assistida, porém, parece ter a curiosidade aguçada por essa interação.

Essa passagem indica que a busca que a personagem trava ao longo do filme é em relação a si mesma. Isabelle usa o sexo como fuga das expectativas que a cercam, mas também como uma maneira de “se ver” novamente, como ocorre naquela primeira vez. Ao ver-se ali, na areia da praia – usando e sendo usada por outro ser humano, numa relação totalmente descartável para ela – Isabelle parece perceber algo sobre si, algo tão intenso ou perturbador, que ela vai ao extremo de se tornar uma prostituta adolescente, sem qualquer necessidade financeira ou prazer sexual, para continuar sempre na busca por algo que não nos fica claro.

Figura 8 - stillframes - *Jovem e Bela* - 09 min.



Fonte: *Jovem e Bela* (2013)

Em *Shame*, essa fuga nos fica bem mais clara ao final do filme. Aos 76 min., após uma discussão com a irmã, por estar incomodado com presença constante dela em sua vida, e de como isso o expõe e o envergonha, Brandon acaba imergindo em uma noite de extremos. Uma espécie de colapso nervoso que envolve álcool, brigas de bar, sexo gay e uma visita a duas prostitutas. Ele parece descer o mais fundo possível para conseguir encontrar alguma coisa. Essa sequência transcorre praticamente sem falas, apenas um frenesi de ações compulsórias e uma trilha musical imponente¹⁵. Enquanto Brandon imerge em seu desespero por algo que não nos fica muito claro, Sissy lhe deixa uma mensagem de voz, antes de tentar

¹⁵ A música, em *Shame*, é assinada por Harry Scott. Essa trilha em particular chama-se “Unravelling”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q9MZUeeg2Ug> – acesso em 10/11/2015.

o suicídio e, ao fim dessa sequência, podemos ouvir o que ela lhe fala. Nesse momento, Brandon parece encontrar o que estava procurando, em meio a essas incursões sexuais e a mensagem da irmã (que na cronologia do filme, ele já tinha ouvido), ele consegue sentir algo, e começa a chorar ao mesmo tempo em que chega ao orgasmo.

A fala de Sissy tenta dar explicações às diversas ações um pouco aleatórias das personagens no filme, mas ainda é vaga e um tanto estereotipada (parece remeter às circunstâncias em que os dois cresceram). Aos 83 min., podemos ouvir sua mensagem de voz que afirma:

[Sissy] Brandon, é a Sissy. Preciso mesmo falar com você. Por favor, atenda o maldito telefone. Brandon, preciso de você. Nós não somos pessoas ruins. Só viemos de um lugar ruim. Obrigada por me deixar ficar.

A irmã ter sido a causa dos conflitos do filme não é por acaso. Sissy surge para agitar as águas calmas e extremamente “organizadas” da vida de Brandon. Um ponto importante da personagem da irmã é, exatamente, como a sexualidade dela o perturba. Em *Shame*, podemos perceber, desde a aparição repentina de Sissy no apartamento do irmão, que ele se sente incomodado com sua presença. Ela deixa marcas: suas coisas, roupas, seu jeito, seu corpo e sexualidade, sua dependência emocional, sua carreira como cantora, suas emoções extremamente expostas e frágeis. Sissy não é, necessariamente, o oposto de Brandon, mas eles parecem paralelos; quase que estereótipos ou exageros de indivíduos frustrados e perdidos no mundo pós-moderno. Em passagem aos 21 min., Brandon, em seu quarto, ouve a irmã declarar seu amor eterno e implorar a um ex-namorado, pelo telefone. Ele deixa de assistir o vídeo pornô em seu computador e, aproximando-se, coloca o ouvido contra porta do quarto. Sua expressão nos mostra como o sofrimento dela o assusta, como vemos na Figura 9.

Figura 9- stillframes- Shame - 21 min.



Fonte: *Shame* (2011)

A fragilidade e emotividade extremas de Sissy o incomodam, como um exemplo de tudo que ele não quer sentir. Ela acaba se revelando, ao longo do filme, uma demonstração de tudo o que ele precisa fugir. Dessa forma, ele usa o sexo “puro” como uma tentativa de não ser como ela, não buscar relacionamentos ou sentimentos nessas interações, como a irmã parece fazer. Ao ir assistir a uma apresentação de Sissy, ele acaba se emocionando com a versão particular que a irmã faz da canção “*New York, New York*”¹⁶, o que evidencia como a proximidade de Sissy o fragiliza e traz para perto sentimentos que ele busca negar. Essa passagem ocorre aos 31 min. do longa-metragem (Figura 10).

Figura 10 - stillframes - Shame - 31 min.



Fonte: *Shame* (2011)

A sexualidade da irmã, como quando ela se envolve com o chefe de Brandon, David, expõe as falhas dele próprio. Nessa passagem, aos 29 min., Brandon sai literalmente correndo, para fugir desse contato com o sexo da irmã. Para não ouvi-los, ele decide fazer uma corrida, na madrugada, como se não pudesse permitir que as atividades sexuais deles ficassem próximas demais. Essa cena transcorre em um plano-sequência muito bem elaborado em termos estéticos, técnicos e narrativos. Essa passagem levanta, assim, o tabu do incesto, um

¹⁶ Segundo o Imdb, essa cena foi gravada em tempo real. Fassbinder e Dale nunca tinham ouvido Carey Mulligan cantar, e suas reações foram gravadas em simultâneo com a apresentação de Mulligan, com três câmeras focadas nos atores ao mesmo tempo, no meio da madrugada, no restaurante locado para o filme. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt1723811/trivia?ref_=tt_trv_trv – acesso em 03/11/2015

dos quais os discursos da sexualidade, a *scientia sexualis* que nos traz Foucault (1999), nunca se atreveram a falar muito.

A sexualidade dos outros, contudo, não parece perturbar Isabelle. Pelo contrário, ela é curiosa e entusiasmada quanto a isso, é aberta a discussões ou descobertas, como se estivesse em uma grande pesquisa sobre sua sexualidade e dos demais, e sua juventude é um fator importante nisso. Foucault (1999, p.45) também afirma que é através da incitação discursiva que o poder e o prazer se relacionam. Dessa forma, essa investigação pessoal que Isabelle trava pode parecer perigosa para aqueles ao seu redor. Como se, em suas buscas, ela fosse descobrir algo que não devia a respeito da própria identidade ou sexualidade, uma maneira de burlar o que é permitido para ela, socialmente. Ainda assim, a maneira que o sexo é abordado em *Jovem e Bela* é muito mais aberto do que em *Shame*. Talvez por tratar-se de uma família mais tradicional, ou envolver adolescentes, ou se passar na França (cultura conhecida por certa liberação/transgressão sexual), os discursos e as reações quanto ao sexo são bastante conciliatórios. Isabelle e o irmão caçula, Victor, falam e encaram o sexo com muita naturalidade. Também, os pais deles o fazem, tratando naturalmente conversas sobre namorados, sexo ou masturbação. Ainda no começo do filme, aos 07 min., Isabelle tem o irmão caçula como confidente sobre suas intenções de perder a virgindade com Felix, sobre seus sentimentos pelo rapaz e como foi a experiência. Victor a aconselha sobre a maquiagem que vai usar, ajuda a distrair a família para que ela saia, e pede que a irmã lhe conte tudo depois. Após voltar desse encontro, o irmão a espera em seu quarto na casa de praia, em passagem aos 11 min.. Fica claro que sua experiência já começa a traçar limites na relação com o irmão e com a mãe.

[Isabelle] O que esta fazendo aqui?

[Victor] Estava esperando você. E então?

[Isabelle] Eu fiz.

[Victor] Transou com ele?

[Isabelle] Sim.

[Victor] Como foi?

[Isabelle] Não quero falar disso com você, Victor.

[Victor] Ah, você tinha prometido. Foi ruim?

[Isabelle] Não, não foi. Agora, vá dormir. No seu quarto. Victor, não conte nada à mamãe.

A relação com o irmão, Victor, é um dos poucos laços que Isabelle parece prezar. Contudo, depois que começa sua carreira como prostituta, mesmo essa relação fica estremecida, pois ela não confia mais seus segredos a ele, e os dois vão se afastando ao longo do filme. Isso a deixa sem nenhuma relação verdadeira ou de proximidade. Para a família, as amigas e os clientes, ela usa máscaras diferentes. Apenas após ser descoberta e

deixar a profissão, é que ela se reaproxima do irmão. Já a relação com a mãe permanece prejudicada.

4.4.3 O Jogo das Personagens

A vida dupla encarada pelas personagens protagonistas dos filmes é caracterizada pelo jogo de identidades que ela propicia. Ela é composta por máscaras, mentiras, regras, peças, cenários, etc., e está sempre aberta a imprevistos ou possíveis exposições da verdade. Esse perigo tanto os excita quanto apavora. Esse jogo das personagens também é marcado pela obsessão e pelo movimento, que permeia as ações de ambas. Suas escolhas, o fator obrigatório da pós-modernidade, segundo Bauman (2008), não ficam bem justificadas ou os processos explícitos, mas eles assumem a responsabilidade pela construção desse jogo com suas identidades e sexualidade. Esse jogo de Brandon e Isabelle tanto serve para a construção deles, enquanto personagens, dentro da narrativa desses filmes; como, também, é um jogo com o lado de fora, com o espectador que não recebe aquilo que imagina: as respostas prontas que parecem se desenrolar, mas nunca se concluem.

Em *Jovem e Bela*, a personagem protagonista nos explica como esse jogo funciona para ela, em consulta com seu psiquiatra, aos 67 min.:

[Isabelle] Eu gostava de marcar os encontros, conversar na internet, falar no telefone, ouvir as vozes, imaginar coisas, e ir. Conhecer o hotel. Não saber quem eu ia encontrar. Era como um jogo.

[Psiquiatra] Um jogo perigoso?

[Isabelle] Não, quero dizer, sim, um pouco. Na hora eu não sentia quase nada, mas quando eu pensava no assunto, depois em casa ou na escola, tinha vontade de recomeçar. Com outro.

Em outra passagem, aos 26 min., Isabelle marca com um cliente em hotel, como é sua rotina, mas o programa não acontece de acordo com as regras do jogo dela: ela não recebe o valor acertado previamente, e ela não consegue tomar um banho logo após. Sua compulsão por uma jogada perfeita faz com que ela contate outro cliente, imediatamente depois, e marque um novo programa. Dessa vez, o encontro acontece em um carro, num estacionamento de um prédio, e ela cobra a diferença do que não recebeu no programa anterior daquele dia. Ela busca se recuperar das regras do jogo que foram quebradas. Com isso, Isabelle pode restituir a ordem a seu mundo, como se as peças voltassem ao seu lugar. Quando chega em casa, ela pode finalmente tomar o banho que lhe foi negado. Essa prática, inclusive, funciona como um ritual de limpeza e parece, até certo ponto do filme, ser o suficiente para ela se sentir isenta daquela interação, e partir pra outra. Como nos aponta

Bauman (2004, p.74), essa transitoriedade é um fator-chave tanto na insegurança quanto na liberdade que marcam a pós-modernidade. Isso coloca o ser sexual de nossa época como um indivíduo em perpétuo movimento, seja na busca por um próximo cliente (Isabelle) ou um próximo ato sexual (Brandon). Essa constante transição e exponencial velocidade parecem ter um efeito mais nocivo no protagonista de *Shame*. Ele se vê puxado e empurrado em diversas direções e esses impulsos conflitantes colidem com as pessoas em sua vida (a irmã, a colega de trabalho por quem se interessa). Em cena aos 50 min., Brandon está em um encontro com Marianne, mas ainda assim afirma que não acredita em relacionamentos.

[Brandon] Então, você tem saído com alguém ultimamente?

[Marianne]: Não, e você?

[Brandon] Não.

[Marianne] Não? Sério? Por quê?

[Brandon] Não sei. É assim.

[Marianne] É assim... Tudo bem. Eu, na verdade, estou separada.

[Brandon] Chato.

[Marianne] Sim. É um pouco recente.

[Brandon] Certo. Esteve casada muito tempo?

[Marianne] Não.

[...]

[Marianne] Não estive casada por muito tempo. Tentamos, mas não funcionou.

[Brandon] Não...

[Marianne] Nossa!

[Brandon] O que?

[Marianne] Você pareceu tão...

[Brandon] O que?

[Marianne] Avesso a tudo isso.

[Brandon] Bom, sim. Não entendo por que as pessoas querem se casar. Especialmente hoje em dia. Entende? Não vejo a razão.

[Marianne] Nos relacionamentos?

[Brandon] Não me parece algo realista

[Marianne] Fala sério?

[Brandon] Sim. Mesmo.

[Marianne] Então, por que estamos aqui se não nos importamos um com o outro?

[Brandon] Bem...

[Marianne] Por que *você* está aqui?

[Brandon] A comida daqui é excelente! Não, não quis dizer isso. Você sabe a que me refiro. Estar com uma pessoa o resto da vida... Quero dizer... Você vai a restaurantes, vê casais sentados juntos e nem falam um com o outro, não têm nada a dizer.

[Marianne] Provavelmente, eles não precisam falar, estão conectados.

[Brandon] Ou simplesmente entediados um com o outro.

[...]

[Marianne] Qual foi seu relacionamento mais longo? Exatamente?

[Brandon] Quatro meses?

[Marianne] É preciso se comprometer e realmente dar uma chance.

[Brandon] Eu tentei. Por quatro meses.

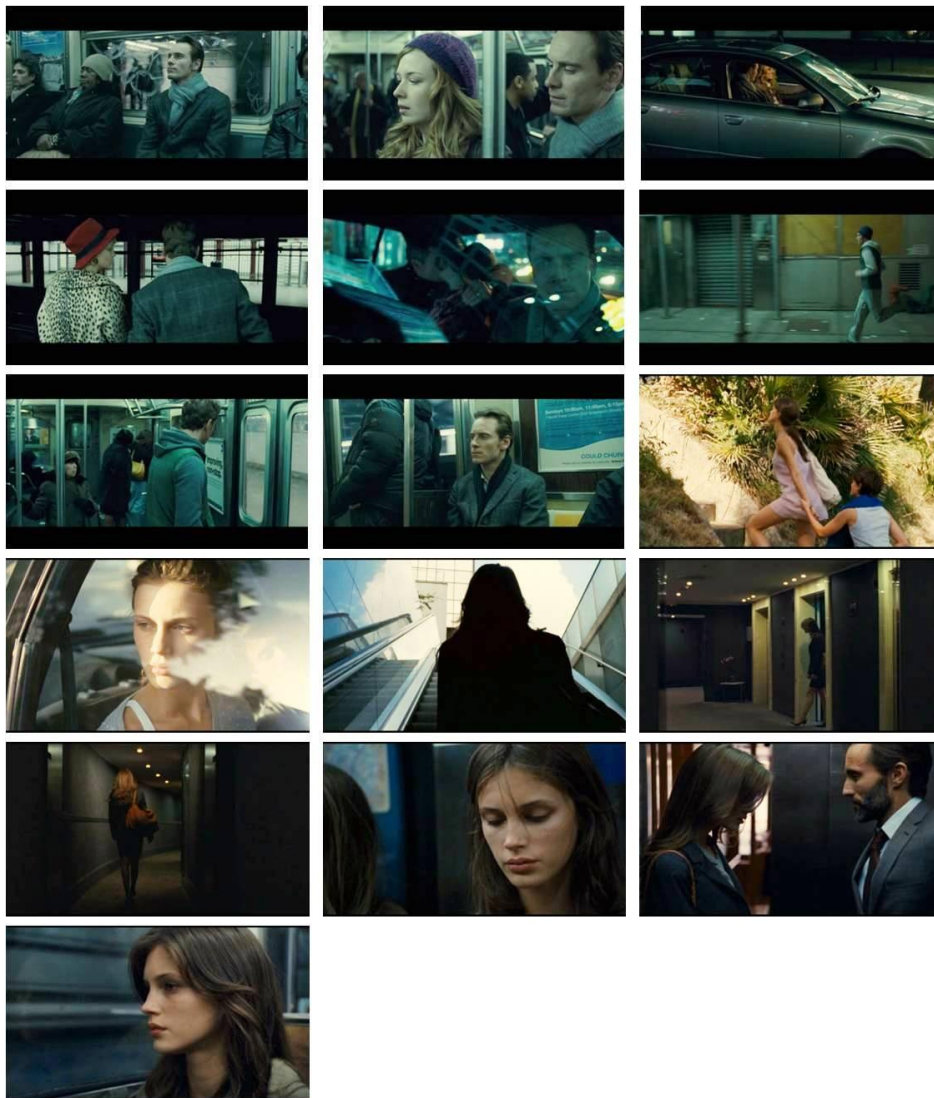
[Marianne] Por quatro meses...

Ao longo dessa passagem, o jantar dos dois é diversas vezes interrompido pelo garçom do restaurante, sobre o prato que pedirão ou o vinho que será escolhido. A conversa do casal fica perdida e banalizada dentro daquela interação tão trivial, apontando a total inadequação dos dois para as expectativas que giram em torno daquilo que estão tentando estabelecer ali:

um relacionamento humano. No dia seguinte a esse encontro e após uma tentativa frustrada de ter uma relação sexual com Marianne, o movimento leva Brandon para frente, para uma nova interação (apenas) sexual.

Essa constante do movimento permeia de forma bastante impressionante ambos os filmes. Como uma analogia à suas relações sexuais, as personagens passam muito tempo do filme em movimento, dentro de meios de transporte ou esperando por eles. A sequência de *stillframes* abaixo (Figura 11) (*Shame* e *Jovem e Bela*, respectivamente, e na ordem cronológica desses filmes) representa as diversas cenas em que as personagens andam, correm e são levadas para frente, para cima, para um novo lugar (carros, trens, elevadores, escadas, corredores, escadas rolantes, etc.).

Figura 11 - *stillframes* - *Shame* e *Jovem e Bela* - o movimento constante.



Fonte: *Shame* (2011), *Jovem e Bela* (2013)

Para Bauman (2008) o movimento é uma das características da lógica da mercadoria aplicada as nossas interações sociais e a construção de nossa identidade. Em *Jovem e Bela*, como vimos, Isabelle é Lea na internet, onde se anuncia como prostituta. Em sua página, ela disponibiliza o número de telefone de contato para seus programas, um segundo celular que mantém escondido. Esse aparelho é umas das peças-chave de seu jogo. Mesmo após ser descoberta, ela guarda o chip do telefone para poder acessar as mensagens que ainda recebe como Lea. Como alguém que revê lembranças da juventude, ela continua a verificar suas mensagens, e fica entusiasmada ao perceber que ainda recebe muitas delas. É como uma dose de alguma droga que ela ainda precisa consumir, mesmo que não vá responder a nenhuma das mensagens. Seu prazer está em ser um objeto desejado e ainda fazer parte do jogo, mesmo que não literalmente. Essa é a maneira que ela encontra de conciliar seus impulsos. Foucault (1984, p.45) nos traz que a temperança em relação aos seus prazeres e desejos pode ser tomada, historicamente, como um traço de caráter dos homens. Exageros, fraquezas e destemperos eram reservados às mulheres e à juventude. Isabelle, como uma mulher jovem, não seria levada a sério quanto às suas decisões sobre sua sexualidade. Assim, sua juventude funciona como algo libertador, por ainda não ter certos conceitos consolidados, mas também é limitadora.

O jogo da vida dupla é uma das características do conflito entre identidade pessoal e social, segundo Goffman (1988, p.120). Da mesma forma, para o autor, muitas vezes é esse sujeito desviante, e que apresenta uma identidade pessoal destoante, que tem a capacidade de ser crítico da sociedade que assim o julgou. Isabelle e Brandon veem a necessidade de jogar com esses fatores: quem são e quem devem parecer, ou querer, ou fazer; ou até que ponto é aceitável se mostrar. Isso abre espaço para que suas histórias se mostrem críticas e sejam observações sobre o meio social que em estão inseridos.

A crítica que pode ser observada em ambas as personagens é que, na pós-modernidade assumida como contexto deste trabalho, eles são levados pelo constante movimento e velocidade, eles consomem relações (com pessoas, ideias, coisas), eles compram e são comprados, etc.; eles não fazem escolhas. As personagens não se decidem por um caminho apenas, permanecendo no entremeio que as criou, em primeiro lugar. Em *Shame*, a cena final de Brandon se passa no metro (em movimento constante), onde ele avista a bela mulher com quem flerta diariamente. Mesmo depois de tudo que acontece com sua irmã e com ele mesmo, sua vida retorna à rotina que vimos no início. Como se aquele conflito nem mesmo tivesse acontecido, e não sabemos ao certo o que mudou ou não. Continuamos na dúvida se seus atos

têm alguma direção, se ele fez alguma escolha de agir desse ou daquele jeito, como evidencia a Figura 12.

Figura 12 - stillframes - Shame - 94 min.



Fonte: *Shame* (2011)

Nesta cena, aos 94 min., Brandon é novamente, através de olhares, convidado a flertar com a moça. Ela parece esperar que ele a responda, e que se coloque logo atrás dela no vagão do trem, como fez anteriormente. Nesse momento, ele vê, na mão esquerda dela, uma aliança de casamento e um anel de noivado. Não sabemos se ele aceita o convite, ou se escolhe se conter, mas obviamente nos é mostrado que, independente de suas escolhas, ele percebe que não é nem a pior ou melhor pessoa do mundo. Sua história pode ser chocante e amoral para muitos, mas essa cena retrata que qualquer história, quando vista de perto, pode desviar do que é moralmente aceito.

Isabelle, contudo, passa por um processo de despecho mais visível em sua história. Na cena em que termina seu relacionamento com Alex, ela justifica que não está apaixonada por ele. Porém, podemos perceber ao longo de *Jovem e Bela* que sua busca nunca foi por amor,

mas talvez por respostas sobre o que ela quer afinal. Isabelle se recusa a se render às escolhas que são apresentadas a ela, e responder às expectativas tidas para uma garota adolescente.

Como neste diálogo com sua mãe, Sylvie, aos 32 min.:

[Sylvie] Lembra do teatro, hoje?

[Isabelle] Por que não levam o Victor?

[Sylvie] Ele vai dormir na casa de um amigo, e queríamos que você fosse com a gente.

[Isabelle] Que saco!

[Sylvie] Você precisa sair para se distrair um pouco. Na sua idade--

[Isabelle] Eu sei, você ia a festas, se divertia, blá blá...

Sylvie, não satisfeita com essa conversa e por estranhar o comportamento recluso da filha, em passagem aos 33 min. (Figura 13), coloca preservativos à vista de Isabelle. Como que para incentivar a filha ao sexo seguro, e como se sentisse que havia algo sobre Isabelle que ela não sabia, e que tinha relação com sua vida sexual. A garota, porém, ignora o lembrete da mãe.

Figura 13 - stillframes- Jovem e Bela - 33 min.



Fonte: *Jovem e Bela* (2013)

Contudo, não há uma passagem no filme que possa ser citada para evidenciar unicamente essa conclusão. Isto porque umas das características mais marcantes da personagem é sua total apatia em relação ao seu meio. Mesmo em relação à família, aos amigos, ao namorado, aos seus clientes, Isabelle permanece quase que intocada por tudo isso. Em cena aos 43 min., quando percebe que Georges está morto, é um dos poucos momentos que ela fica perturbada com uma situação, mas ainda assim, se veste e vai embora

rapidamente. Sua história chega ao fim sem que nos fique claro para onde ela está rumando, ou se os conflitos que foram estabelecidos responderam à busca que ela iniciou. Isabelle parece saber, apenas, o que ela não quer da vida.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O problema a que esta monografia se propôs foi investigar como a narrativa e personagens dos filmes *Shame* e *Jovem e Bela* abordam a sexualidade e a pós-modernidade. Para isso, buscou-se analisar como essas produções contemporâneas retratam essas questões e de que forma elas permeiam as ações e intrigas da história. Os objetivos específicos foram: entender a construção da narrativa e personagens; identificar a abordagem representativa das obras fílmicas para correlacionar as teorias pesquisadas; e entender a linguagem cinematográfica empregada para discutir as temáticas da sexualidade e pós-modernidade no cinema contemporâneo.

No segundo capítulo deste trabalho, abordou-se a pós-modernidade por duas frentes: a descartabilidade das identidades e a descartabilidade das relações humanas. Assumindo esse conceito como representativo de nossa época atual, tecemos comparações e discussões acerca das transformações na sociabilidade humana que têm ocorrido nas últimas décadas. Ainda nesse capítulo, discutimos a sexualidade, que foi pensada como dispositivo histórico e ferramenta política. Apontamos também como a relação do indivíduo “homem” com sua sexualidade sempre foi cerceada pelas expectativas de seu grupo. Com isso, abordamos também a representação da identidade, analisando um indivíduo que precisa desenvolver fachadas reais e virtuais para ser aceito ou barganhar passagem no meio social, e que seu desvio também pode lhe conferir capacidade de crítica social.

O terceiro capítulo dedicou-se a pensar o cinema. Como prática social, ele é apontado como importante meio de comunicação e entretenimento, mas também como expressão de uma cultura, podendo ser uma reafirmação ou recusa dela, mas ainda assim, seu integrante. Como narrativa, o cinema é um contador de histórias que veio para nos ajudar a compreender o mundo. Ele produz e reproduz signos, é construído por meio de linguagens muito próprias, e está em constante evolução técnica e estética. Dentro dessa narrativa, tomamos a personagem como peça-chave. É sua expressão, falas e atuação que nos aproximam de uma trama. Observou-se que personagens mais complexas, conflitadas e indefinidas são mais predispostas a gerar identificação. Essa é uma das características do cinema apontado como pós-moderno. Hibridismo e indefinição são marcas de filmes que buscam fugir de narrativas épicas, do classicismo americano ou do vanguardismo conceitual. Também nos foi importante pensar a sexualidade no cinema. Essa análise evidenciou que, historicamente, a sexualidade nos filmes ocorreu por meio da exploração da imagem da mulher (virginal ou sedutora). Mais

recentemente, a mulher precisa assumir o lugar “masculino” se quiser ser quem olha. Dessa forma, resta a filmes diferenciados encontrar uma terceira alternativa.

No quarto capítulo dessa monografia, destinado à análise, buscamos entender como essas correlações poderiam ser percebidas nos filmes *Shame* e *Jovem e Bela*. Para isso, foram selecionadas três categorias de análise que abarcassem as teorias discutidas e os objetivos visados: A Descartabilidade das Relações; Sexo como Fuga e; O Jogo das Personagens. Ao observar a descartabilidade das relações, percebe-se essa prática como o *modus operandi* desses indivíduos. As personagens de Brandon e Isabelle encaram esse processo com muita naturalidade, mas têm noção de que os outros não o fazem, por isso se mantêm escondidos. Contudo, a frustração e ansiedade ficam evidentes quando as peças começam a ficar mais difíceis de descartar, quando pessoas ameaçam permanecer, e espiar, e julgar, e desvendar suas vidas. Viu-se, ao longo da análise das cenas, que a descartabilidade que geria a vida das personagens atingiu seu limite de esgotamento, o frenesi do movimento os levou a situações que não tinham retorno. Quando o cliente de Isabelle morre, ou a irmã de Brandon tenta o suicídio, ambas as personagens têm que parar por um momento e rever algumas coisas, mas permanece confuso quais seriam essas coisas ou as conclusões a que chegam.

Ao afirmar que as personagens usam o sexo como fuga, evidenciamos que não fica claro do que fogem. Seria de seu medo de relacionamentos? De sua incapacidade de “apaixonar-se”? De conflitos internos? Ou tudo isso seria uma busca pessoal? Seriam eles apenas rebeldes ou inadequados? Essas respostas não são o foco dos filmes, considero. O processo pelo qual passam não parece lhes ensinar uma lição, ou ser algo realmente impactante: são experiências que apenas passam. Talvez essas narrativas busquem evidenciar que tudo fica trivial na constante velocidade que vivemos hoje. As breves passagens a que assistimos são cheias de conflitos, mas não apresentam desfecho. Isabelle, ao marcar encontro com Alice, viúva de seu cliente, está claramente buscando um final para sua história. Lá, as duas representam a juventude e a maturidade, à primeira vista. Porém, percebemos que as vivências de Isabelle a colocam como muito mais experiente que Alice, quanto à sexualidade, liberdade, autodescobrimento. Isabelle consegue vencer, em certa escala, as limitações da juventude.

Na análise do jogo das personagens, vê-se que os indivíduos nesses filmes são cercados por hiperestimulação. O movimento, as peças do jogo, a vida dupla, as interações sexuais, as fantasias e os flertes, as imagens de si ou dos outros: todos esses são elementos que os puxam e os empurram o tempo todo. Contudo, podemos perceber que Isabelle em *Jovem e Bela*, talvez por ainda ser jovem e ter relações mais próximas (a mãe, o irmão), é

quem consegue se desenvolver melhor. Embora não fiquem claras suas motivações e objetivos, ela é sujeito de suas ações e toma decisões independente dos outros. É Brandon, juntamente com os outros personagens de *Shame*, que se transfigura em um fantoche sendo jogado de situação em situação, como que à deriva, e sendo levado a esmo, sem direção aparente. Da mesma forma, sua irmã, suas namoradas e colegas, parecem todos objetos sendo comandados por seus impulsos e expectativas. Porém, Brandon, que chega até nós como uma pessoa distante, prática, talvez problemática, é quem, por meio de um “pressentimento”, corre para salvar a vida da irmã. Aquele que fugia de sentir alguma coisa foi quem teve o sentimento mais importante dentro do filme. Ao fim de sua história, ele acaba se mostrando muito mais do que aparentava, mesmo com sua recusa em definir-se.

Essa recusa em definir é tanto uma característica da pós-modernidade, enquanto tempo histórico, como também do cinema pós-moderno, enquanto arte. Como analisado, esse cinema é marcado pelo deslocamento e desmistificação dos paradigmas já existentes. Dessa forma, o discurso pós-moderno no cinema se baseia na variedade de abordagens e no hibridismo, fugindo de rótulos e trabalhando através de apropriações e movimento. Assim como disposto nos capítulos teóricos, diversos avanços nos campos tecnológicos e sociais têm permitido maior flexibilidade na construção das narrativas. Esse mesmo movimento é o que permite que personagens tão complexos, como os que encontramos em *Shame* e *Jovem e Bela*, sejam possíveis de representação no cinema contemporâneo. Isso se dá devido às heranças do cinema moderno, que visa libertar as personagens de amarras estruturais e aproximá-las do humano, realista e sem definições psicológicas.

Dessa forma, o jogo das personagens não fica apenas dentro do filme. A narrativa que esse arranjo constrói não nos apresenta respostas ou escolhas definitivas, apenas meias verdades. Não nos fica claro se Brandon é viciado em sexo, se tem fobia de relacionamentos ou teve uma infância difícil, mas todas as alternativas são sugeridas. Tão pouco, Isabelle pode ser definida como rebelde sem causa, frustrada pela ausência do pai, ou uma jovem em busca de liberdade, embora tentem explicá-la dessas maneiras. Ambos parecem tentar se sobressair aos próprios impulsos e expectativas alheias, mas suas trajetórias são marcadas por ações e situações que dizem “não nos tome por tão pouco”.

Por fim, como discutido, o cinema pode ser pensado historicamente como instrumento do olhar masculino. Nos filmes analisados temos, literalmente, essa premissa: ambos foram escritos, dirigidos e produzidos por realizadores homens. Nossos protagonistas são representantes dessa dicotomia entre objeto e sujeito. Como já dito, estão em lados opostos no mercado que parecem figurar: Brandon é o cliente, Isabelle é a contratada. Contudo, como

afirmou Mulvey (2008), o cinema alternativo tem a liberdade de criação necessária para fugir a essas objetividades. Nossos filmes, quando pensados profundamente, evidenciam que esse jogo de papéis pode ser difuso. Vemos um homem atordoado e esmagado por suas ações e pelo medo de ser julgado por elas. E vemos uma garota que, mesmo quando julgada, parece se mover por entre as amarras de seu sexo, e seguir em busca de algo que se recusa a nos contar. O cinema contemporâneo representado nesses filmes parece querer fugir daquela velha dicotomia.

Dessa forma, entendeu-se a construção da narrativa e das personagens como uma expressão pós-moderna dessas obras fílmicas. Essas duas esferas trazem características bastante indefinidas e híbridas. *Jovem e Bela* conta com uma descontinuidade narrativa que acaba por ser parte da trama. Essa “inconsistência” ajuda a criar o ambiente do filme, para nos contar uma história em que diversos aspectos não ficam claros. Dessa maneira, um ar de indecisão e incertezas contribui para essa assertiva. Igualmente, *Shame* constrói suas personagens com base na indefinição, optando por sugerir muitas explicações, mas não entregar nenhuma. O filme é quente e frio, libertário e moralista, simples e uma incógnita – tudo ao mesmo tempo, mas não por muito tempo. Esses fatores colocam a construção da narrativa e das personagens dentro da esfera pós-moderna.

Ao buscar identificar a abordagem representativa das obras fílmicas foi possível estabelecer essas correlações para com as teorias pesquisadas. Esse exercício permitiu encarar as filmes por outra óptica: como representações dos questionamentos de uma época. Ao assumir os temas estudados como atuais, sua discussão em filmes também contemporâneos não é uma coincidência. Como apontado, a prática social do cinema está intimamente ligada à cultura, e aos códigos que ela constrói e que a constroem. Isso possibilita que o vínculo visado nessa análise se estabeleça, mesmo que com ruídos. Afinal, é em vão pensar que filmes foram especialmente pensados com base em teorias sociológicas, mesmo que possam ser um leve reflexo delas.

Com isso, entende-se que a linguagem cinematográfica empregada para discutir as temáticas da sexualidade e pós-modernidade no cinema contemporâneo baseou-se em imprimir na narrativa e nas personagens (entre outros elementos, como as cores, fotografia, música e montagem) o conflito que esses dois fatores estabelecem entre si. Contudo, as limitações da metodologia escolhida (categorias de análise) e da estrutura de uma monografia (foco na temática) não permitiram incluir outros elementos importantes dos filmes. Para focar nas especificidades desta pesquisa, muitas outras ponderações acerca dos longas-metragens tiveram de ser desconsideradas. Por isso, considero que há espaço para expandir as

discussões, num trabalho futuro, maior e mais aprofundado, que possa articular outros elementos do filme, como a fotografia e a montagem, citadas anteriormente.

Dessa forma, a investigação de como a narrativa e as personagens em *Shame* e *Jovem e Bela* abordam a sexualidade e a pós-modernidade nos revelou uma assertiva interessante. Primeiramente, assumimos a atual sociedade como pós-moderna, como examinado neste trabalho. Em contraste, consideramos a sexualidade como aspecto que mais se perde nas transformações de paradigmas de nossa época. Também, essas premissas podem ser apontadas como contemporâneas de um cinema igualmente pós-moderno, como evidenciamos na análise. Isso se mostra indício largamente relevante de que o cinema é uma arte que problematiza muito da cultura em que se insere, e está intimamente ligado à história e à sociedade que o produziu, e aos questionamentos que as permeiam.

Esta pesquisa me permitiu fazer novos questionamentos, também a mim mesma, para além daqueles que a inspiraram. Aquelas inquietudes iniciais continuam latentes, e podem vir a motivar próximos trabalhos. Elas serão somadas de novos pontos de vista e de crítica. Essa abordagem me ensinou muito sobre foco e disciplina, e como deixar algo para trás, às vezes, é indispensável. Da mesma forma, dar atenção ao todo e ao detalhe pode revelar pontos inéditos de discussão. Ao trabalhar com esses conceitos e filmes (o que me foi muito gratificante) pude perceber uma nova inquietação. Se tomarmos o cinema como expressão industrial, patriarcal e capitalista, como ele próprio pode servir de ferramenta de crítica? Também, se considerarmos que controlar o trabalho discursivo (que exige uma linguagem) é uma forma de gerenciamento do social, como pode o cinema, enquanto discurso, ser alternativo? A resposta, em nossa atualidade, foram os filmes analisados que me entregaram. Para vencer o discurso dentro de um dispositivo representativo de poder, as obras parecem tentar enganar esse sistema. Elas não se definem, não são explícitas e objetivas, elas usam truques, fogem à responsabilidade de dispor de respostas. As personagens são representações de indivíduos incertos. A narrativa não nos deixa claro para onde está indo. O cinema contemporâneo parece ter encontrado uma alternativa às diversas delegações do passado. Ele não precisa escolher um estilo de vida, uma moral, uma religião, um parceiro, uma orientação sexual, um partido político, um conceito, uma marca, etc. Isso ainda o mantém em constante movimento, mas afinal, não há cura para tudo.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE Michel (1988). *Análisis del film*. 2.ed. Barcelona: Paidós, 1993.

BAPTISTA, Mauro. **O cinema britânico: realismo, classe e televisão pública**. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (org.) *Cinema Mundial Contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus, 2008, p.71-89.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BAZIN, André (1957). **À margem de O erotismo no cinema**. Tradução de Hugo Sérgio Franco. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. 4.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008, p.135-141.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

FOUCAULT, Michael (1976). **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhom Albuquerque. 13.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

_____. **História da Sexualidade II: O uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FREUD, Sigmund (1908). **Moral sexual "civilizada" e doença nervosa moderna**. Disponível em: <http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/01/FREUD-Sigmund.-Obras-Completas-Imago-Vol.-09-1906-1908.pdf>. Acesso em 08/10/2015.

_____. (1930). **O mal-estar na civilização**. Disponível em: https://docs.google.com/file/d/0B1gI01b79FKEYTMwMmFmMzUtMGZhZi00MGUxLTk0YTItZjVknZc4MDIyZmU4/edit?hl=pt_BR. Acesso em 01/10/2015.

GOFFMAN, Erving (1963). **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Tradução de Mathias Lambert, 1988. Disponível em: http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/308878/mod_resource/content/1/Goffman%20%20Estigma.pdf. Acesso em 23/09/2015.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **A Personagem Cinematográfica**. In: CANDIDO, Antonio (org.). *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.103-119.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 43-60.

MARIE, Michel. **Os últimos 20 anos do cinema francês (1986-2006)**. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (org.). *Cinema Mundial Contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus, 2008, p.57-70.

MASCARELLO, Fernando. **Cinema Hollywoodiano Contemporâneo**. In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do Cinema Mundial. Campinas, SP: Papyrus, 2006, p.333-360.

MULVEY, Laura (1973). **Prazer visual e cinema narrativo**. Tradução de João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (org.). A Experiência do Cinema. 4.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008, p.437-453.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Moderna, 1998, p.139-165.

PUCCI JR., Renato Luiz. **Cinema Pós-Moderno**. In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do Cinema Mundial. Campinas, SP: Papyrus, 2006, p.361-378.

STAM, Robert (2003). **Introdução à Teoria do Cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. 5.ed. Campinas: Papyrus, 2011.

TONETTO, Maria Cristina. **Erotismo à flor da pele**. In: TONETTO, Maria Cristina (org.). O olhar feminino no cinema. Santa Maria, RS: Centro Universitário Franciscano, 2011, p.22-34.

TURNER, Graeme. **Cinema como Prática Social**. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne (1994). **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. 5.ed. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

Filmes

JOVEM e Bela. Direção de François Ozon. Produção de Eric Altmayer e Nicolas Altmayer. FRA: Mandarin Cinéma, 2013. Disponível em: <http://www.solarmovie.ac/watch-young-beautiful-2013-online.html>, acesso em 07/10/2015.

SHAME. Direção de Steve McQueen. Produção de Iain Canning. EUA/ING: See-Saw Films, 2011. Disponível em: <http://putlocker.is/watch-shame-2011-online-free-putlocker.html>, acesso em 07/10/2015.