

IMAGENS DO AMOR NA VIDA CONTEMPORÂNEA – UMA ABORDAGEM SOCIOLÓGICA

Resultado de investigação finalizada¹

Grupo de Trabajo N° 26: Sociología del cuerpo y de las emociones

Túlio Cunha Rossi
tuliorossi@gmail.com

RESUMO:

Este trabalho compila resultados e conclusões de minha tese de doutorado, na qual se investigaram discursos e modelos de amor romântico em filmes do cinema hollywoodiano, especialmente nas décadas de 1990 e 2000, a partir dos quais se debateu o papel do cinema na constituição de referências sobre a idealização e a experiência de relacionamentos amorosos. Observou-se que a mídia cinematográfica contribui para reproduzir valores a respeito do amor pertinentes à modernidade e suas especificidades culturais e históricas. Tudo isso colocou em relevo complexas conexões entre mídias audiovisuais, contemporaneidade, consumo e afetividade, especialmente em um tema considerado exclusivo da vida pessoal, mas que encontra em imagens, discursos e práticas socialmente aprendidas, canais de expressão e afirmação.

Palavras-chave: cultura, imagem, emoções, amor romântico.

INTRODUÇÃO

Este trabalho resulta da tese de doutorado originalmente chamada: *Projetando A subjetividade: A construção social do amor a partir do cinema*, que contou com fomento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP – no período de janeiro de 2010 a dezembro de 2012. A pesquisa investigou discursos e modelos de amor romântico construídos em filmes do cinema hollywoodiano, especialmente nas décadas de 1990 e 2000. Debateu-se o papel do cinema na constituição de referências sobre a idealização e a experiência de relacionamentos amorosos e como esse contribui para reproduzir crenças e valores morais a respeito do amor que são pertinentes à modernidade e suas especificidades sociais, culturais e históricas.

Buscou-se uma metodologia de caráter compreensivo, no ímpeto de interpretar os discursos e construções de imagens da conquista amorosa nos filmes como produtos culturais, que são reconhecidos, apreendidos e incorporados à vida cotidiana dos espectadores enquanto referenciais da experiência amorosa ideal. Nesse sentido, a principal referência que se teve em mente em termos sociológicos foi a maneira com que Weber define o que é sociologia em *Economia e Sociedade*:

Uma ciência que pretende compreender interpretativamente a ação social e assim explicá-la causalmente em seu curso e em seus efeitos. Por “ação” entende-se, neste caso, um comportamento humano (tanto faz tratar-se de um

¹ da Tese de Doutorado: *Projetando a Subjetividade: A construção Social do Amor a partir do cinema* Universidade de São Paulo, março de 2013.

fazer externo ou interno, de omitir ou permitir) sempre que e na medida em que o agente ou os agentes o relacionem com um *sentido* subjetivo (Weber, 2000, p. 3).

Ao pensar no tema amor para esta pesquisa, teve-se em vista que a ele – ora referido como um sentimento, ora referido como conjunto de vários sentimentos, e até mesmo expressão metafísica do ser – atribuem-se não somente sentidos e pressupostos diversos, como o mesmo aparece para fundamentar as mais diversas ações, especialmente em direção a outros indivíduos. De tal forma que um indivíduo pode, conscientemente, justificar desde as ações mais racionalmente calculadas – como planejar uma vida a dois – às mais supostamente “impensadas” – como uma cena embaraçosa de ciúmes em um local público – em função da crença de estar amando e de que tais ações são a expressão patente e legitimadora de seu estado amoroso.

A sociologia compreensiva então entra nessa pesquisa como esforço em esmiuçar, desvendar aspectos socioculturais que se manifestam na construção desses entendimentos sobre o amor na contemporaneidade, especialmente em sociedades marcadas pela elevada presença de mídias audiovisuais nas mais diferentes estâncias tanto da vida social como privada. Pensa-se aqui nos usos das mídias de comunicação audiovisual como entretenimento, recurso didático – tanto no ambiente escolar quanto doméstico –, informativo, publicitário e mesmo como objeto referido nas interações entre indivíduos, como, por exemplo, comparar determinada situação a alguma vista em um filme bem conhecido. É importante sublinhar, entretanto, que a pesquisa foi executada tendo plena consciência de que as observações feitas em relação à mídia cinematográfica – especialmente a hollywoodiana – não podem ser percebidas como gerais, absolutas e determinantes. Incontáveis elementos socioculturais afetam relevantemente as percepções e orientações que diferentes indivíduos em diferentes localidades experimentam sobre o amor. Contudo, isso não retira a importância, no atual contexto, das mídias aqui investigadas, no sentido de oferecerem modelos, percepções e discursos que se tornam, em alguma medida, reconhecidos e compartilhados por públicos heterogêneos.

Nunca foi objetivo da pesquisa reduzir o comportamento amoroso à “reprodução” genérica de modelos hollywoodianos, mas, primordialmente, discutir sua presença e importância no imenso inventário de signos e imagens compartilhados nas sociedades contemporâneas, afetadas nos últimos trinta anos pela franca expansão de meios de comunicação e tecnologias audiovisuais que se alinham hoje, notadamente, com a expansão da tecnologia de informação. Gerações de adultos já se formaram e formam gerações seguintes em contato com produtos de mídias audiovisuais desde os primeiros anos de vida, afetando relevantemente seus processos de socialização. Como Bernard Lahire aponta:

É entre as populações mais jovens que se observam melhor as novas tendências a misturas de gêneros legítimos e ilegítimos. Pois os adolescentes e pós-adolescentes cresceram em um novo estado de oferta cultural (comparado àqueles que viveram sua adolescência nos anos 1960), caracterizado particularmente por uma forte presença das mídias audiovisuais (Lahire, 2006, p. 516).

Se esses meios de comunicação estão francamente presentes nas formas como os indivíduos são socializados, se tomam parte do inventário de signos, imagens e significados que utilizam para interagirem uns com os outros, não é absurdo que as formas com que aprendam a reconhecer seus sentimentos, atribuir-lhes significados e comunicá-los sejam afetadas. Esta é a perspectiva que orientou a pesquisa e que se reflete neste trabalho.

METODOLOGIA

A pesquisa se deu da seguinte forma: primeiramente, foi realizada uma extensa pesquisa bibliográfica a respeito da constituição de concepções de amor na modernidade, no que se percebeu uma particular relevância do amor romântico como modelo de referência ideal para a vida afetiva. A partir disso, estabeleceu-se como objeto de análise e discussão o conjunto de prescrições, modelos e ideais de amor difundidos e reproduzidos na contemporaneidade, enquanto construção social e histórica em constante transformação conforme os contextos de sua manifestação. Buscou-se então destrinchar as construções do amor em filmes que atingiram grande público ao redor do mundo entre os anos 1990 e 2000, entendendo que tais produções cinematográficas tomariam parte na construção cultural e histórica das concepções amorosas, ora fazendo referências a outras obras e contextos, ora estabelecendo novas referências. Foram selecionadas então cinco produções desse período que foram analisadas em profundidade.

Tanto para a composição da amostra quanto para as análises dos filmes, aderiu-se à metodologia proposta por Pierre Sorlin (1982), sendo que, dentro do período estudado, buscaram-se filmes que tivessem atraído grande número de espectadores e/ou tivessem provocado debates relevantes (Sorlin, 1982, p.204). A esse respeito, Sorlin argumenta que:

uma produção que tenha conhecido uma grande audiência, da qual se falou muito, tem mais chances de ter marcado mais profundamente o público que um filme que pessoa alguma viu; ao menos é uma presunção que obriga a trabalhar sobre filmes conhecidos (Sorlin, 1982, p.202).

Portanto, elementos como cifras de bilheteria, indicação a prêmios e avaliações de críticos foram importantes na configuração da amostra, buscando-se também, na medida do possível, manter um espaço de alguns anos entre uma produção e outra. Foram então analisados os seguintes filmes: *Uma linda Mulher* (*Pretty Woman*, Gary Marshall, 1990), *Sintonia de Amor* (*Sleepless in Seattle*, Nora Ephron, 1993), *Titanic* (James Cameron, 1997), *Closer* (Mike Nichols, 2004) e *O amor não tira férias* (*The Holiday*, Nancy Meyers, 2006).

Quanto à forma de análise empregada para cada filme, deu-se ênfase à maneira como o filme é construído articulando sequências, colocando elementos em relevo em relação a outros, essencialmente, selecionando e reorganizando imagens:

O filme constitui, primeiramente, uma seleção (certos objetos e não outros) e depois, uma redistribuição; ele reorganiza, essencialmente, no universo ambiente, um conjunto social que, por certos aspectos, evoca o meio do qual é içado, mas que, essencialmente, é uma retradução imaginária (Sorlin, 1982, p.200).

A partir desse foco, puderam-se observar as redes de influências, hierarquias e grupos que se formam no interior de cada narrativa, compondo o que o mesmo autor chama de “sistemas relacionais”, através dos quais é possível notar os discursos e valores que cada filme promove em função da organização de sua narrativa, definindo os tipos de personagens, ações e princípios norteadores que serão incentivados e recompensados ou desestimulados e, dependendo do filme, condenados. Tal perspectiva analítica permitiu notar e discutir com mais clareza os valores morais reproduzidos nos filmes e os padrões comportamentais sugeridos em relação à vida afetiva, sexual e emocional, de forma que remete ao que Thoits analisa como normas emocionais:

Normas emocionais indicam a extensão, a intensidade, a duração e/ou os propósitos de emoções específicas em dadas situações. Normas que, em geral, são indicadas por afirmações contendo termos como “deveria”, “precisa”, ou “tem direito a” em referência a sentimentos ou quadros de sentimentos (Thoits, 1991, p.181).

Ainda dentro da perspectiva de Sorlin, foi fundamental para a pesquisa observar os elementos que se manifestam repetidamente nos diversos filmes analisados e, com isso, buscar identificar não apenas as relações mais diretas existentes entre aqueles filmes, mas também com o período estudado, para saber em que circunstâncias tais reincidências ocorrem e qual o seu possível significado ao se considerar a produção fílmica como inserida em um determinado contexto social, cultural e histórico. Para essa análise, partiu-se então do conceito do autor de pontos de fixação:

Chamaremos de “pontos de fixação” um problema ou um fenômeno que, sem ser diretamente implicado na ficção, aparece regularmente nas séries fílmicas homogêneas e é sinalizado por alusões, repetições, uma insistência particular da imagem ou de um efeito de construção (Sorlin, 1982, p.230).

Convém ressaltar que, embora o foco desta pesquisa tenha sido nas construções cinematográficas do amor romântico por Hollywood e suas interseções com a vida social contemporânea, este trabalho não seria completo sem recorrer a várias fontes sobre os processos históricos e sociais envolvidos na construção de perspectivas e noções sobre o amor que atravessam diversas outras questões como gênero, sexualidade, socialização, consumo, arranjos afetivos e emoções. Todos esses elementos revelaram-se profundamente imbricados durante a investigação, o que, na perspectiva deste pesquisador, apenas reforça a importância da análise proposta e das possibilidades que ela oferece de, a partir dos filmes, pensar sociologicamente as dinâmicas de busca e estabelecimento de relacionamentos afetivos na contemporaneidade e como essas são influenciadas por elementos culturais e sociais, indo muito além – como ainda se crê no senso comum – da plena expressão da individualidade idiossincrática dos amantes.

RESULTADOS

Em função dos limites de extensão do texto, apresentam-se aqui, de forma resumida, algumas das reflexões desenvolvidas a partir da análise conjunta dos filmes, destacando os pontos de fixação que se revelaram mais significativos. Entende-se que seria desejável recuperar em detalhes elementos de cada filme e como eles se mostraram relevantes para a pesquisa², mas, infelizmente, não há espaço para fazer tal reelaboração aqui de forma satisfatória. Portanto, apresentam-se aqui como resultados os pontos de fixação considerados mais significativos durante a investigação.

No conjunto das análises das construções do amor romântico nos filmes que compuseram a amostra, três pontos de fixação se destacaram não apenas por sua reincidência, mas também por sua importância para a composição das personagens e para o desenvolvimento da narrativa. O primeiro deles foi a referência mais ou menos direta a atos de heroísmo como salvar ou resgatar alguém. O único filme que não faz referência direta a isso em seu texto é *Sintonia de Amor*, embora seja possível a

² Aqueles que se sentirem instigados por essa apresentação podem consultar a tese na íntegra em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-26062013-093448/pt-br.php>. Recomenda-se também aos interessados, para uma leitura ainda mais proveitosa, que (re)vejam os filmes estudados, preferencialmente, antes da leitura dos capítulos que se referem a eles.

interpretação de que, ao voar para Nova York em busca de seu filho de apenas oito anos que teria ido à grande metrópole sozinho tentar encontrar uma desconhecida com quem gostaria que seu pai se casasse, Sam (Tom Hanks) estaria, efetivamente, partindo para resgatar seu filho dos perigos da grande cidade. No entanto, preferiu-se manter o foco nas referências mais diretas – verbais – aos atos de heroísmo e salvação.

A alusão ao heroísmo é marcante no enredo de *Uma Linda mulher* quando a protagonista refere-se a uma fantasia de infância em que se imaginava uma princesa presa dentro de uma torre, esperando ser resgatada por um príncipe encantado. Ao final do filme, em referência a essa fantasia, o par romântico da personagem aparece em uma limusine branca – alusão ao cavalo branco do príncipe – empunhando o guarda chuva como se fosse uma espada e, em seguida, subindo pelas escadas de incêndio do prédio onde está a moça, vai ao seu encontro. Antes do desfecho, ele lhe pergunta o que acontecia depois que o príncipe salvava a princesa e a protagonista responde: “Ela o salva de volta”. Em *Titanic*, as sequências de “salvamento” são um dos principais elementos da narrativa, a começar pelo primeiro contato estabelecido pelo par central. Jack (Leonardo de Caprio), depois de convencer Rose (Kate Winslet) a não saltar da proa do navio, a puxa para dentro da embarcação quando ela, depois de escorregar em seu vestido, quase cai da altura de onde planejava saltar. Ao longo do filme, principalmente após o choque do navio com o *iceberg*, ocorrem diferentes sequências de salvamento, em que ora Rose salva Jack, ora é salva por ele, até, no final, deixar o corpo de seu amado sem vida para salvar a si mesma. Na conclusão de sua narrativa, a personagem, idosa, que contava o que vivera no naufrágio, ainda ressalta que Jack “a salvou de todas as maneiras que uma pessoa pode ser salva”.

Em *Closer*, analisado como contraponto aos demais, as referências ao heroísmo também são constantes, seja no início quando Dan (Jude Law) “resgata” Alice (Natalie Portman) depois que essa é atropelada por um taxi, seja nas críticas do rival de Dan ou ainda, de forma mais expressiva, quando, ao final do filme, é revelado que o nome “Alice” fora um pseudônimo adotado pela personagem a partir do que vira em um monumento em homenagem a desconhecidos que teriam falecido em atos heroicos. Alice Ayres, no caso, teria sido uma jovem que teria perdido a vida ao resgatar crianças de uma casa em chamas. Por último, em *O amor não tira férias*, a referência não se dá necessariamente entre personagens construídas como amantes ou potenciais amantes, mas ajuda na construção favorável de Iris (Kate Winslet) que, ao ver seu vizinho idoso Arthur (Eli Wallach) aparentemente perdido, oferece-lhe uma carona para casa. Esse gesto simples que poderia passar indiferenciado torna-se significativo quando o senhor em questão – que, aliás, é um roteirista de cinema aposentado – agradece pela carona dizendo: “Obrigado por me resgatar”.

Como outro ponto de fixação da amostra, notaram-se recorrentes expressões de nostalgia, no sentido de construir filmicamente elementos marcados como do passado de maneira a constituir uma relação de valores na qual eles são favorecidos em relação ao presente. Em *Uma Linda Mulher*, tal construção se manifesta por meio do velho Sr. Morse, empresário simpático, mas enérgico na preservação de seus valores, resistindo até o último momento em vender sua empresa para Edward (Richard Gere), que pretende dismantelá-la após a compra e revender suas partes. No final do filme, influenciado por sua experiência com Vivian (Julia Roberts), Edward muda de ideia e ajuda o Sr. Morse a reerguer sua empresa, mantendo a correspondência aos valores de Sr. Morse que o filme apresenta como antigos e mais nobres. Em *Sintonia de Amor*, essa ideia é explícita nas referências a *Tarde demais para esquecer*, sendo ainda mais patente quando a protagonista Annie (Meg Ryan), assistindo ao filme, comenta: “Aquela era a época em que as pessoas sabiam amar.” Em *Titanic* essa relação com o passado é ainda mais crucial, considerando que o filme trata, basicamente, das memórias de uma senhora idosa sobre seu encontro de amor durante a viagem e a experiência dramática do naufrágio.

Já em *Closer*, a relação com o passado aparece mais destacada na composição de Dan, seja nas memórias que ele nutre de sua falecida mãe, seja em seu último momento com Alice, em que eles

relembrem seu primeiro encontro e Dan insiste em conjugar no passado frases como: “Você era perfeita” e “Aquele foi o momento da minha vida”. A relação com o passado também aparece na fala de Larry, quando vai ao clube de *strip-tease* onde encontra Alice e se lembra de que lá era um bar de música frequentado em sua juventude. Por último, em *O amor não tira férias*, a nostalgia recebe grande destaque através do roteirista aposentado Arthur, de sua crítica à produção atual da indústria cinematográfica estadunidense e a maneira saudosa com que ele fala da Hollywood de sua juventude.

O terceiro ponto de fixação que, combinado com os demais, elucida a permeabilidade dos ideais de amor contemporâneos pela mídia cinematográfica é o repetido uso de referências diretas ou indiretas ao próprio cinema – principalmente hollywoodiano – com alusões e citações. Em *Uma linda mulher*, além da história se passar em Los Angeles, sendo a protagonista uma prostituta da famosa Hollywood Boulevard, referências a Audrey Hepburn ainda podem ser encontradas, além da expressiva fala que conclui o filme:

Bem vindo à Hollywood. Qual é o seu sonho? Todo mundo vem para cá. Isso é Hollywood, a terra dos sonhos. Alguns se realizam, outros não. Mas continue sonhando. Isso é Hollywood. Há sempre tempo para sonhar, então continue sonhando.

Já em *Sintonia de Amor*, praticamente todo o filme se desenrola sobre citações e referências ao filme *Tarde demais para esquecer* (*An affair to remember*, Leo McCarey, 1957), além de vários outros mencionados, explicitando relações, perspectivas e discursos das personagens do filme que passam diretamente por referências a filmes. Até em *Titanic*, em pleno transatlântico em 1912 ocorre algo semelhante, com Jack tentando encenar um ar de cavalheirismo ao beijar a mão de Rose quando vai jantar na primeira classe e emenda: “Vi isso no cinema e sempre quis fazê-lo”. Já em *O amor não tira férias*, a presença das referências ao cinema, principalmente hollywoodiano, é fundamental na narrativa, sendo que a maioria das personagens apresentadas está inserida nesse meio; seja pela protagonista Amanda (Cameron Diaz) que trabalha com publicidade de filmes, seja pelo compositor de trilhas sonoras Miles (Jack Black) ou pelo roteirista aposentado Arthur.

Se em *Closer* não há referências tão diretas ao cinema, há pelo menos a questão da visualidade, das imagens e dos olhares, ressaltada não só em *close-ups*, mas também pela participação da fotógrafa Anna (Julia Roberts) e sua relação com os demais personagens sempre se iniciando mediada por sua câmera. Pela construção que o filme faz dos encontros e desencontros, enganos e frustrações amorosas, combinada com questão constante do olhar e da “verdade” esperada nos relacionamentos, têm-se em evidência, no nível afetivo, as problemáticas relações entre imagens da “realidade” e “realidade” das imagens.

Os pontos de fixação como indicadores de noções de amor romântico no cinema hollywoodiano

Esses três pontos de fixação combinam-se em duas características que se notam marcantes nas perspectivas de amor contemporâneas e que é reproduzida não só nos filmes aqui analisados, mas em vários outros. Primeiramente, a necessidade de construir uma imagem “heroica” dos protagonistas para lhes conferir o direito à dádiva amorosa faz parte do imaginário romântico desde a Idade Média em que, de diferentes formas, nobres e cavaleiros devem provar seu “valor” para usufruir da conquista amorosa, o que marca distinções através de “méritos especiais” que, segundo Luhmann (1991, p.49) outrora seriam muito mais associados à estratificação social, mas que na modernidade servem bem mais à formação da auto-identidade no sentido que Giddens aponta:

O amor romântico introduziu a ideia de uma narrativa para uma vida individual – fórmula que estendeu radicalmente a reflexividade do amor sublime. Contar uma história é um dos sentidos do “romance”, mas esta história tornava-se agora individualizada, inserindo o eu e o outro em uma narrativa pessoal, sem ligação particular com os processos sociais mais amplos (Giddens, 1992, p.50).

Nessa perspectiva do estabelecimento de uma narrativa – um romance – para si, inserem-se incontáveis projeções mentais, sejam elas do futuro, ou mesmo de formas de olhar o passado e reorganizá-lo de forma a marcar uma identidade coerente. Ou seja, o amor não só é percebido dentro sob uma ótica de narrativa, enquanto romance, história, como se torna ingrediente fundamental na composição da narrativa de cada indivíduo na construção de sua identidade e de sua biografia.

O outro elemento, que pode ser considerado um desdobramento do aspecto narrativo é a valorização do autoestímulo mental para estados emocionais, característica que Campbell (1995, p.103) já apontara como marcante na emergência do romantismo na Inglaterra do século XVIII. Com isso, há uma valorização do imaginário em detrimento da experiência e das circunstâncias que os filmes constroem como “realidade” presente, de forma a constituir indicadores de caráter e méritos especiais das personagens. A não ser em *Closer*, em que o impulso ao romantismo e à valorização do imaginário – destacada em Dan – conduzem ao fracasso, as personagens geralmente recompensadas são as que de alguma forma nutrem essa valorização do imaginário e mostram em relação à “realidade” em que se encontram relativamente pouco apreço, localizando seus ideais ou em um passado irrecuperável ou em cenas de filmes e outras construções imaginárias.

Se Elias (2001) observa que a arte e a literatura, pelas quais a idealização romântica se manifestava, eram expressões simbólicas de um desejo de fuga impossível de constrições sociais e morais associadas, sobretudo, à estrutura hierárquica relativamente mais rígida no contexto da sociedade de corte, hoje essa idealização é incorporada como meta culturalmente estabelecida, da maneira que Chaumier coloca: “O ideal se torna um mito tal que toda forma de amor se torna sinônimo de amor romântico, ao ponto em que tenhamos todas as dificuldades em conceber, ainda hoje, outra forma de amor” (Chaumier, 1999, p.121). Algo que então se fundou no campo do imaginário e da literatura, portanto, embora preserve grande parte desses aspectos entra em conflito como forma culturalmente estabelecida como legítima – e, para muitos, única – de vivência plena da sexualidade e da afetividade, percebida como a máxima “realização pessoal”.

Os filmes dão a entender que a perseverança nesses ideais imaginários pode e deve ser recompensada, além de ainda, no caso daqueles que se referem mais diretamente a Hollywood, que os modelos cinematográficos não só podem ser atingidos, como são, por excelência, *os modelos* de sonhos que se realizam (*Uma Linda Mulher*), do tempo em que as pessoas sabiam amar (*Sintonia de Amor*) ou de mulheres de garra que se assumem como “as protagonistas da própria vida” (*O amor não tira férias*). Mais do que construir discursiva e imagetivamente a conquista de ideais que se encontrariam restritos ao imaginário, ao tomar Hollywood como referência, esses filmes constroem visual e discursivamente os próprios ideais, abertamente valorizados distintamente do que eles próprios constroem como “realidade”, com as referências constantes a sonhos, mas apresentados como melhores. Esse cinema que clama para si abertamente, em suas histórias e sua indústria, o papel de terra dos sonhos, onde tudo pode acontecer e onde os desejos se realizam é a oferta pronta, técnica e ricamente construída das idealizações. E assim, eles sinalizam ideais construídos como moralmente preferíveis em relação a outros.

Não se trata aqui de buscar verossimilhança entre a experiência cinematográfica do amor e sua vivência na vida cotidiana pelos espectadores, por diferenças óbvias tanto contextuais quanto do próprio caráter seletivo e sintético do filme para atender à proposta de, em cerca de 90 minutos, “contar uma história”. A questão é que os filmes – especialmente hollywoodianos – enquanto produções

culturais amplamente difundidas e distintamente próprias da modernidade são portadores de símbolos e significados que tomam parte nas formas dos indivíduos não apenas verem o mundo, mas se comunicarem com ele. Tratam-se, efetivamente, de mediações, tanto do que poderia ser a “realidade” quanto de ideais, utopias e projetos de vida. Conforme Mills:

Entre essas artes [de massa, públicas e de design] e a vida cotidiana, entre seus símbolos e o nível de sensibilidade humana, há agora uma contínua e persistente ação recíproca. Eles se refletem tão precisamente que com frequência é impossível distinguir a imagem de sua fonte. Visões sussurradas muito antes da maturidade sexual, imagens recebidas no descanso da escuridão, slogans reiterados em casa e na sala de aula determinam a perspectiva em que vemos e deixamos de ver os mundos em que vivemos; significados sobre os quais nunca pensamos explicitamente determinam nossos julgamentos sobre quão bem ou quão mal estamos vivendo nesses mundos (Mills, 2009, p.67).

Mesmo que se mantenha o discurso consciente de distinção entre “cinema” e “realidade cotidiana”, enquanto parte do complexo sistema de codificações e significações da vida em todos os seus aspectos – incluindo emocionais e afetivos – o cinema torna-se uma parte importante, contribuindo para constituir objetivos, expectativas e engendrar ações diversas no sentido de conquistar o que ainda é apresentado como o maior prêmio de todos: o amor. Outras pesquisas já apontaram relações entre as noções e percepções que espectadores constituem sobre sua vida afetiva e os modelos que veem em filmes, como é o caso das pesquisas de Bjärne Holmes e Kimberly Johnson (2009) em relação às expectativas que filmes instigariam em espectadores adolescentes a respeito de sua vida amorosa, ou ainda, o estudo de Raelene Wilding (2003) no qual suas entrevistadas, ao falarem sobre como decidiram se casar, recorriam a narrativas caracteristicamente cinematográficas. Nisso, não cabe a falsa dicotomia que contrapõe filme e “realidade”, pois o foco da questão é em uma expressão cultural que efetivamente participa das formas como os indivíduos significam e interpretam seus sentimentos e constituem projetos, expectativas e, efetivamente, agem socialmente a partir desses significados. E, nesse sentido, os pontos de fixação observados nos mostraram intensa valorização não simplesmente de estados emocionais aleatórios, mas daqueles que se associam diretamente ao estímulo do imaginário, à valorização de um intenso trabalho mental sobre o objeto amado. Conforme Chaumier:

Não se deve subestimar o papel do imaginário na invenção de novas relações que, por intermédio de representações sociais, fornece quadros e padrões amorosos. O amor moderno é um vai e vem constante entre o real e o imaginário. Bem descrito por Stendhal, a cristalização – isto é, o fato de idealizar outro para vir a amá-lo, forma de excrescência do sentimento espontâneo – se tornou o sinônimo do amor no ocidente (Chaumier, 1999, p.27).

CONCLUSÃO

Ao reconhecer o contexto atual como distintamente marcado pela presença de mídias audiovisuais em quase todas as esferas da vida cotidiana, associada à sua potencialização pelas mídias sociais e pela crescente acessibilidade a aparatos tecnológicos como telefones celulares e *tablets* com câmera capazes de registrar e transmitir imagens quase que instantaneamente, tem-se em relevo a importância da comunicação visual midiaticizada. Mais do que estabelecer, manter e reproduzir códigos e signos difundidos pela cultura de massa, é proeminente que as novas gerações aprendem também a

manusear essa linguagem em seu dia a dia, com seus próprios registros. Um exemplo de como isso vem se estabelecendo e se fortalecendo na atualidade é que cada vez mais empresas, em seus processos seletivos, solicitam de seus candidatos um currículo em vídeo, para o qual preocupações tipicamente “cinematográficas” revelam-se fundamentais para a qualidade do material oferecido. Questões como figurino, qualidade da gravação, postura corporal, cenário e várias outras tornam o processo bem mais que simplesmente uma gravação de alguém se apresentando profissionalmente³.

Nesse sentido, o campo afetivo também é profundamente afetado, especialmente ao se considerar aquilo a que Mills se refere como “visões sussurradas muito antes da maturidade sexual, imagens recebidas no descanso da escuridão” (2009, p.67), com crianças e adolescentes que aprendem suas primeiras noções de amor, em grande parte, através daquilo visto em filmes e séries televisivas, já dominando sua linguagem e seus signos bem antes de sua maturidade sexual. E, em suas primeiras experiências, como o já mencionado estudo de Holmes e Johnson, esses atores tenderão a buscar referências nesse inventário de signos, vindo em construções e discursos recorrentes em filmes, expressões que podem facilmente ser tomadas como aquilo que Thoits chama de “normas emocionais”.

Dentro da perspectiva adotada durante a pesquisa, as influências da mídia cinematográfica na vida cotidiana e afetiva não se dão num sentido de potencial imitação ou de expectativa direta de vivenciar o amor tal qual é apresentado nos filmes; isso seria absurdo e não condizente com o que se pode observar. Entretanto, como parte significativa de um inventário cultural – e massivamente – compartilhado e reconhecido, o cinema – especialmente de grande público – oferece referências para a *significação* das experiências, contribuindo com formas de interpretar os próprios sentimentos, atribuir-lhes valores do ponto de vista ético e moral e orientar ações consonantes com esses valores e com sua significação. De tal forma que, como concluo minha tese, gostaria de concluir esta comunicação:

O estabelecimento de um casamento duradouro, com muitos filhos e uma bela casa poderia [...] constituir a prova definitiva de sucesso na vida amorosa, assim como poderia, igualmente, significar menos do que versinhos singelos escritos por um adolescente para sua primeira namorada. Tanto um quanto o outro só constituem elementos significantes de amor a partir de relações com valores e interpretações que são socialmente construídas, negociadas e reconhecidas, uma vez que necessitam ser comunicadas e, em alguma medida, *entendidas* e compartilhadas para se legitimarem. Não é o amor, portanto, uma entidade enigmática que orienta a vida afetiva, mas o próprio ato consciente de orientar a vida afetiva e sexual de uma maneira específica, culturalmente ancorada na imaginação. O amor não está nem nos gestos, nem nas imagens, palavras ou sensações, mas no ato de significá-los de forma diferenciada, ao mesmo tempo individualizada, mas a partir de códigos, símbolos e prescrições que são culturalmente reproduzidos, reconhecidos e valorizados (Rossi, 2013, p. 320).

REFERÊNCIAS

Campbell, C. (2001) *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco.

Chaumier, S. (1999) *La déliaison amoureuse*. Paris: Armand Colin.

³ A esse respeito, a revista Exame, especializada em temas relacionados à carreira profissional e economia, traz um sugestivo artigo, indicando os principais erros a se cometer em um currículo em vídeo, em: <http://exame.abril.com.br/carreira/guia-do-curriculo/noticias/6-erros-que-matam-um-curriculo-em-video?page=3>, consultado em 11/07/2013.

- Elias, N. (2001) *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Genard, J. L. (1995) Reciprocité, sexe, passion: les trois modalités de l'amour. En Eraly, A. y Moulin, M. (Eds.). *Sociologie de L'amour* (pp.55-77). Bruxelles : Université de Bruxelles.
- Giddens, A. (1992) *A Transformação da Intimidade*. São Paulo: UNESP.
- Holmes, B. y Johnson, K. (2009) "Contradictory Messages: A Content Analysis of Hollywood-produced Romantic Comedy Feature Films" *Communication Quarterly* 57, n. 3, 352-373.
- Lahire, B. (2006) *A cultura dos indivíduos*. São Paulo: Artmed.
- Lasch, C. (1983) *A cultura do narcisismo*. Rio de Janeiro: Imago.
- Luhmann, N.(1991) *O amor como paixão para a codificação da intimidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Pati, C. 6 erros que matam um currículo em vídeo. Disponível em: <http://exame.abril.com.br/carreira/guia-do-curriculo/noticias/6-erros-que-matam-um-curriculo-em-video?page=1>. Acessado em 11/07/2013,
- Rossi, T. (2013) *Projetando a Subjetividade: A construção Social do Amor a Partir do Cinema*. 326 folhas. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo.
- Sorlin, P. (1982) *Sociologie du cinéma*. Paris: Aubier Montaigne.
- Thoits, P. (1991) Emotional Deviance. En Kemper, T. D. (Eds) *Research Agendas in the Sociology of Emotions* (pp. 180-203). Albany: State University of New York Press.
- Weber, M. (1987) *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Pioneira.
- Wilding, R. (2003) Romantic love and 'Getting married': Narratives of The Wedding in and out of Cinema texts. *Journal of Sociology*, The Australian Sociological Association, v. 39, 373–389.

FILMES CITADOS

- Closer – Perto Demais* (título em português); *Closer* (título original). Estados Unidos/ Inglaterra, 2004, 104 min. Dirigido por Mike Nichols.
- O amor não tira férias* (título em português); *The Holiday* (título original). Estados Unidos, 2006, 138 min. Dirigido por Nancy Meyers.
- Sintonia de amor* (título em português); *Sleepless in Seattle* (título original). Estados Unidos, 1993, 105 min. Dirigido por Nora Ephron.
- Tarde demais para esquecer* (título em português); *An affair to remember* (título original). Estados Unidos, 1957, 119 min. Dirigido por Leo McCarey.

Titanic (título em português); *Titanic* (título original). Estados Unidos, 1997, 194 min. Dirigido por James Cameron.

Uma linda mulher (título em português); *Pretty Woman* (título original). Estados Unidos, 1990, 119 min. Dirigido por Gary Marshall.