

Sobre vergonha e juventude: sexualidade e pós-modernidade no cinema contemporâneo¹

Flahane ROZA²

Miriam de Souza ROSSINI³

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

RESUMO

Este artigo busca analisar como a temática da sexualidade na pós-modernidade é abordada e discutida 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). Através de análise fílmica proposta por Jaques Aumont e Michael Marie (1993), os filmes são discutidos, visando a entender a descartabilidade das relações dentro dessa dinâmica entre sexualidade e pós-modernidade, no cinema contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; sexualidade; pós-modernidade; Steve McQueen; François Ozon.

INTRODUÇÃO

Cinema e questões tabu para a sociedade se relacionam e se entrelaçam desde a invenção e popularização das imagens técnicas em movimento, há mais de um século. Um desses temas sempre foi a sexualidade que, atualmente, na alegada era pós-moderna, toma novos contornos, e exige estudo mais cuidadoso. Essa pós-modernidade, em si, é também uma ideia controversa e curiosa, que afeta nossas relações humanas, econômicas, políticas, etc. Aqui, a análise se dá acerca da sexualidade na pós-modernidade, observando nessa relação o fenômeno da Descartabilidade das Relações. Para pensar essa questão, os objetos analisados são os filmes *Shame* (EUA/ING, 2011), com roteiro e direção de Steve McQueen; e *Jovem e Bela* (FRA, 2013), escrito e dirigido por François Ozon. Ambas as histórias trazem protagonistas que lutam para entender e expressar seus desejos sexuais. Com isso, o objetivo do texto é entender a construção da narrativa em ambos os filmes

¹ Trabalho apresentado no Intercom Jr. DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Curitiba - PR – 26 a 28/05/2016.

² Graduada em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: flahaneroza@gmail.com.

³ Orientadora do trabalho. Professora do curso de Comunicação Social da Fabico (Departamento de Comunicação) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS. Bolsista do CNPq. E-mail: miriam.rossini@ufrgs.br.

(personagens, ações e intrigas) empregada para discutir sexualidade e pós-modernidade no cinema contemporâneo, observando esse jogo de descartabilidade das relações. Serão abordadas as teorias trazidas por Zygmunt Bauman (2004, 2008), Michael Foucault (1999) e Graeme Turner (1997). A metodologia de análise é baseada na obra de Jaques Aumont e Michel Marie, *Análisis del film* (1993).

SEXUALIDADE NA PÓS-MODERNIDADE

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. Ele problematiza como se dão essas transformações, os âmbitos da vida social que elas permeiam e até onde realmente entendemos esses movimentos, levantando 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.

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.

Ao falar exclusivamente sobre a sexualidade e os relacionamentos sexuais na pós-modernidade, em *Amor Líquido*, Bauman (2004) 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, entretanto, o autor explica que 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*”⁴ 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.

⁴ *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. Nesse jogo de descartabilidade das relações, segundo o autor, 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.

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, o que incide em movimento.

O constante movimento e a transitoriedade são fatores-chave da liberdade e insegurança na pós-modernidade. 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.

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 libertar a sexualidade da racionalidade do consumidor, escolhendo um novo caminho.

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 – funcionando através da descartabilidade. 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.

CINEMA E SEXUALIDADE

Segundo Turner (1997), o cinema deve 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). Assim, “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 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.

Um dos elementos fundamentais dessa construção é a narrativa. 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. 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.

Pensando a premissa de multiplicidade de abordagens que isso abre, Stam (2011) aponta a teoria contemporânea do cinema como, necessariamente, abarcada pelo escorregadio termo pós-modernismo. Esse fenômeno nasce do declínio das ideologias dualistas. Surgem correntes com predileção pelo plural e híbrido, e produções que favorecem o deslocamento e a desmistificação dos paradigmas que existiam até então. 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. 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 sempre incorporou esse papel em diversas temáticas, uma delas a sexualidade.

Escrevendo sobre sexualidade no cinema, Mulvey (2008), alega que 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. 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. Contudo, para a autora, 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. Como indicará a análise dos filmes selecionados, essas obras se formam justamente nessa brecha criada por um cinema que se liberta e vem propor discussões alternativas. Em específico, um dos fatores de escolha de *Shame* (2011) e *Jovem e Bela* (2013) é, em primeira instância, o fato de que oferecem uma abordagem direta à sexualidade e descartabilidade das relações na pós-modernidade.

SOBRE VERGONHA E JUVENTUDE

Em *Shame* (Steve McQueen, EUA/ING, 2011), 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 ambos à beira de um colapso. No francês *Jovem e Bela* (François Ozon, FRA, 2013), 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 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.

Conforme Aumont e Marie (1993), não há modelos prontos de análise fílmica para ser seguido, por isso é necessário fazer adaptações para se chegar à metodologia que atenda às demandas de análise dos temas e filmes selecionados. Dessa forma, a análise é composta por descrições, citações, retomada de conceitos, interpretações e argumentações preliminares. Nisso, os filmes serão pensados simultaneamente, para que ambos se complementem (de acordo com a categoria selecionada: “A Descartabilidade das Relações”), e que isso enriqueça as argumentações e conclusões dispostas ao longo da análise.

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 1).

Figura 1 – stillframes – *Shame* – passagens dos primeiros 5 min.



Fonte: *Shame* (2011)

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 lhe é uma fuga, mas também um peso. Como ilustra o frame acima, 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. 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 bares, mulheres com quem ele flerta no metrô, são atrizes de filmes pornô ou *web strippers*⁵. Elas vão sendo descartadas ao longo do 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 de quem 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.

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. Para ela, 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.

⁵ 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.

[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, Marianne. Em cena aos 61 min., no dia seguinte de um encontro mal-sucedido entre os dois, 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 2), Isabelle verifica seu perfil na internet, e as propostas que Lea está recebendo.

Figura 2 – stillframes – *Jovem e Bela* – 21 min.

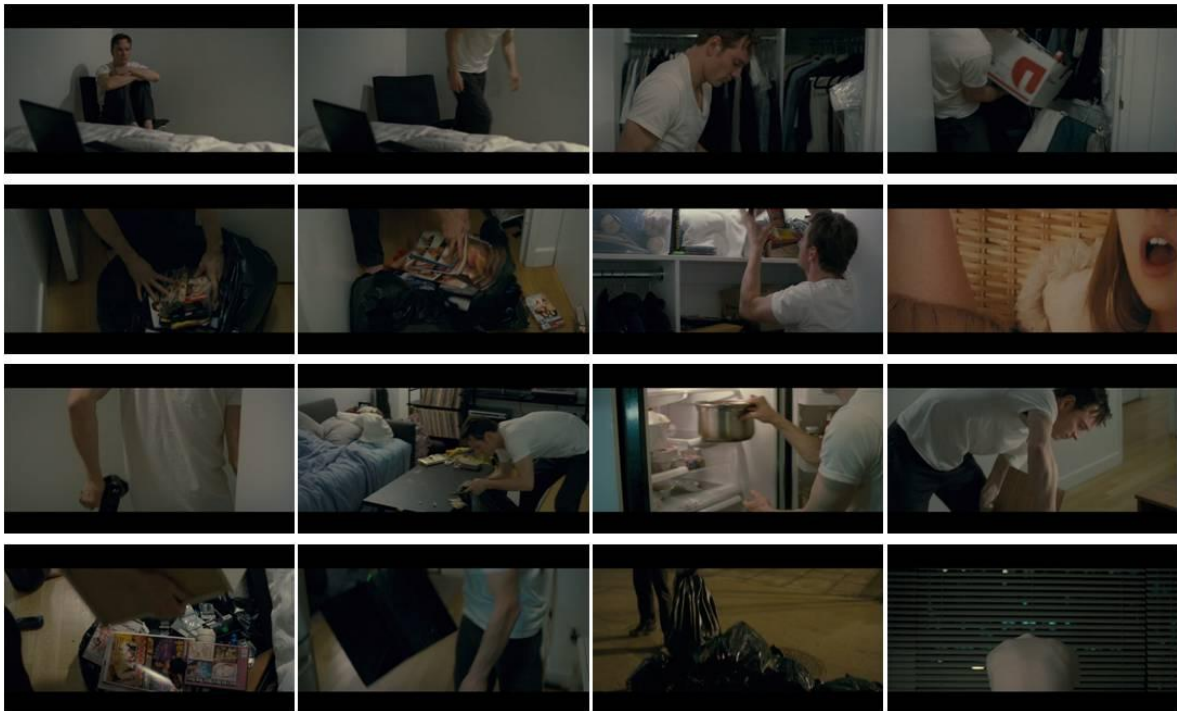


Fonte: *Jovem e Bela* (2013)

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.). 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 3:

Figura 3 – 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.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao observar as personagens a partir da descartabilidade das relações, percebe-se a prática como o *modus operandi* desses indivíduos. Aparentemente, as personagens de Brandon e Isabelle encaram esse processo com naturalidade, mas o fazem escondidos, pois

têm noção de que os outros não agem assim. 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.

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 anteriormente, 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 passíveis 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 se teve uma infância difícil, mas todas as alternativas são sugeridas e são possíveis. 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”.

Com isso, entendeu-se a construção da narrativa como uma expressão pós-moderna dessas obras fílmicas, trazendo 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 em uma narrativa de 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 dentro da esfera pós-moderna.

Por fim, é importante ressaltar que para vencer o discurso dentro de um dispositivo representativo de poder (o cinema enquanto meio de comunicação de massa), 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.

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.

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.

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.

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

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.