

**As aparências enganam:
velhos amores, novas narrativas em *Brilho eterno de uma mente sem lembranças***

Karina Gomes Barbosa

Resumo:

O filme de amor de Hollywood trabalha com a narrativa da maneira analisada pelo estruturalismo e pela teoria do cinema clássico norte-americano. Não apenas a história mas a forma narrativa costumam seguir esse padrão. O filme *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* desconstrói a narrativa do filme de amor de maneira moderna. Ao mesmo tempo, sua narrativa trata do amor romântico de maneira tradicional, contudo ambígua, ao lidar com categorias como a memória e o destino dos amantes.

Palavras Chave:

Amor romântico, filme de amor, memória, destino.

Abstract:

In Hollywood, love movies tend to work with narrative the way it is analyzed by structuralism and by the theory of classic cinema. Not only the story but the narrative form follow this pattern. *Eternal sunshine of the Spotless mind* deconstructs the love movie narrative in a modern way. At the same time, its narrative works with romantic love in a traditional view, although ambiguous, when dealing with categories such as memory and lovers' destiny.

Keywords:

Romantic love, love movie, memory, destiny.

No reino muito, muito distante de (insira um nome medieval), vivia uma (insira um adjetivo positivo) princesa (encantada, é claro). A princesa adorava conversar com os animais do bosque, colher flores campestres e cantar, num belo dia de sol. Infelizmente, ela era (maltratada pela madrasta/órfã/amaldiçoada) e seu sofrimento parecia não ter fim. Mas, um dia, tudo mudou quando a princesa encontrou o príncipe (Edward/Albert/John), por quem se apaixonou à primeira vista, tendo seu amor retribuído de igual maneira. Promessas de casamento e amor eterno foram feitas à sombra de uma árvore. Contudo, o amor dos dois estava destinado a sofrer diversos revezes antes de se realizar. Os dois foram separados por um longo período, quando a princesa esteve/foi (adormecida/trancada numa torre/ameaçada por um dragão/envenenada/transformada em sapo/feita de empregada/escondida/sob efeito de magia negra/transformada em ogro/sendo perseguida por bruxas). Mas o príncipe, com toda sua bravura, e impulsionado pelo sentimento pela amada, a resgata de todas as vilanias a que a moça estava submetida. Dá-se, então, o encontro definitivo entre os amantes, que, agora, podem finalmente cumprir seus destinos: serem felizes para sempre.

Narrativa

A história acima se encaixa no modelo aristotélico de narrativa. É fechada e forma um todo, com início, meio

e fim. O núcleo da narrativa é o acontecimento, que impulsiona a evolução dos personagens em direção a um objetivo. A história acima poderia ser um livro, poderia ser um filme. De fato, a história acima foi/é muitos livros e, sobretudo, muitos filmes. Em Hollywood, local físico e locus simbólico do pleno desenvolvimento do cinema como técnica e como prática social, sobejam produções com temática parecida, de alguma maneira, com essa historieta (1).

Nesse sentido, o conceito de narrativa fílmica evolui do trabalho de Gérard Genette, que, ao descrever a narrativa, a apresenta como “o enunciado narrativo que assegura a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos” (AUMONT & MARIE, 2003: 209). A partir dele, nomes como Gaudreault, Jost, Bremond e Metz estabeleceram características definidoras, como expõem Aumont e Marie: a narrativa é fechada; conta uma história, é um discurso fechado e tem no acontecimento sua unidade. Assim, “é relativamente indiferente à sua formatação (...), e podem-se considerar amplamente equivalentes narrativas escritas, orais, cinematográficas de uma mesma sequência de acontecimentos” (*Id.*: 209).

Derivada da teoria da narrativa que se debruçou, primordialmente, sobre a literatura, a narratologia cinematográfica estabeleceu definições sobre o que é a narrativa clássica (2) (no que concerne ao cinema hollywoodiano). David Bordwell afirma que

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

Essa definição se coaduna com os cinco estágios básicos de uma narrativa analisados por Tzvetan Todorov, citado por Rick Altman: "1) Um estado de equilíbrio no início. 2) Uma perturbação no equilíbrio por alguma ação. 3) O reconhecimento de que houve uma perturbação. 4) Uma tentativa de reparar a perturbação. 5) A restauração do equilíbrio inicial" (ALTMAN, 2008: 6).

Todorov é um dos pilares do estruturalismo, escola e método de análise narrativa que privilegia a investigação das estruturas constituintes de um sistema sobre a obra concreta. “A obra será sempre considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata, da qual ela é apenas uma das realizações possíveis; o conhecimento dessa estrutura será o verdadeiro objetivo da análise estrutural” (TODOROV, 2006: 80).

A visão de nomes como Todorov e Vladimir Propp, teórico russo que estabeleceu uma estrutura dos contos folclóricos russos populares, e a de teóricos do cinema clássico norte-americano, como David Bordwell e Janet Staiger, se encontram na questão da linearidade. Para ambas as interpretações da narrativa, seja literária, seja cinematográfica, a narrativa clássica – a mais difundida, a mais codificada e melhor trabalhada tecnicamente – é definida, entre outros aspectos, pela questão da linearidade.

A linearidade de argumentos da narrativa clássica cinematográfica também se reflete na linearidade temporal da história. O tempo, na narrativa clássica, costuma evoluir sempre em direção ao futuro, obedecendo às premissas de Bordwell e, também, de alguma maneira, às de Todorov. Dessa maneira, a perturbação ocorre sempre após o equilíbrio inicial, que é restabelecido no final da produção, com um novo status quo de equilíbrio.

O que é um filme de amor

Dos filmes do período clássico do cinema norte-americano, os filmes que tratam de amor seguem o modelo linear de Bordwell. E a representação do sentimento amoroso floresce rápido. Desde o início do cinema, um

dos temas mais recorrentes na produção fílmica é o amor. Segundo Charles Affron, em *Cinema and sentiment*, o sentimento é um dos componentes primordiais e mais importantes do cinema. De acordo com ele, qualquer narrativa fílmica é sustentada por configurações sentimentais (AFFRON, 1982: 4). E os filmes são configurados não apenas pela retórica sentimental que se utiliza dos gatilhos das lágrimas, da dor e da empatia durante a projeção e que ajuda a contar a história e, principalmente, a envolver o espectador nela; mas a própria construção das histórias no cinema é baseada no sentimento. Não é por acaso, portanto, que desde a conformação dos códigos e do início do estabelecimento do cinema como uma indústria, as histórias de amor são contadas. Seja por meio do melodrama, o gênero que mais usa o sentimento do espectador, segundo Affron, ao não poupá-lo de nada, seja no drama, seja na comédia.

Ao englobar vários gêneros (3), os filmes que falam de amor transcendem todas as definições relativas a comédia romântica, melodrama, drama, musical. Por isso, é necessária uma definição que, similarmente, transcenda a noção de gênero. Logo, consideramos apropriado falar que o filme de amor *é aquele que tem a relação amorosa romântica, tanto seu início como seu ápice ou seu final, bem como a duração dele, como tema principal da narrativa*. Ou, seja, filmes cujas tramas têm o amor como linha de enredo mestra (4).

O amor romântico no cinema

Dentro dos filmes de amor, identificamos possibilidades tipológicas de amor sobre as quais as narrativas fílmicas são construídas, a partir de um cruzamento entre os discursos teóricos/históricos/literários e de como o cinema dialoga e/ou ressignifica esses discursos. Esses tipos racionais são afinados com o conceito weberiano de tipo ideal, qual seja: “[o tipo ideal] Tem antes o significado de um conceito-limite puramente ideal, em relação ao que se mede a realidade a fim de esclarecer o conteúdo empírico de alguns de seus elementos importantes, com o qual esta é comparada” (WEBER, 2006: 76-77).

Dentro dessa tipologia amorosa, o amor romântico é o mais tradicional. De um lado, porque é fortemente ligado a instituições sociais, como a família. De outro, porque é o tipo mais representado esteticamente e industrialmente no cinema hollywoodiano. Além de ser o mais representado, o filme de amor romântico é o que recebe mais verba extrafílmica: marketing, divulgação, escalação de estrelas, trilha sonora. O amor romântico do cinema é fortemente idealizado, construído sobre expectativas de um parceiro sobre o outro, e não sobre a construção da intimidade.

Historicamente, a tradição do amor romântico se equilibrava em tênues balanças entre sensualidade e recato, liberdade e aprisionamento, desejo e insucesso. Hollywood continua mantendo o amor romântico em construções dicotômicas, mas rompeu o equilíbrio em favor do *happy end*, uma mudança importante e decisiva para os rumos do amor romântico no cinema. A explosão de felicidade expressa no final de cada romance bem-sucedido nas telas significa que o desejo romântico almejado por Goethe, Schiller, Novalis, Wagner e outros finalmente obteve triunfo.

O *happy end* de um lado rompe a tradição trágica do romantismo tradicional, mas se incorpora a ele ao representar, na contemporaneidade, o espaço da fuga do real. Como ressalta Benedito Nunes, o romantismo era o espaço do não-real e, ao reverberar a insatisfação com a realidade, oferece o abrigo da irrealidade. Mesmo diante da inexistência de aspirações insatisfeitas no amor romântico hollywoodiano, o espaço da irrealidade, da imaginação e da magia é expressivo. A fantasia é impulso para a felicidade, culminando na forma de apresentação do *happy end*. De acordo com Morin, o “*happy end* introduz o fim providencial dos contos de fadas no realismo moderno, mas concentrado num momento de êxito ou finalização” (MORIN, 1969: 98).

Na argumentação de Morin, a cultura de massas oferece, no *happy end*, um novo modelo estético-realista, que

substitui a salvação religiosa e oferece ao homem outra maneira de aspirar à eternidade. Essa salvação amorosa romântica, assim como a salvação religiosa, transcende a esfera da racionalidade. É realista porque os heróis dos filmes de amor são personagens identificáveis com o espectador, o que Morin chama de “herói simpático”. Factível, falível, como mostra Bordwell. São “gente como a gente”. Heteronormativo, monogâmico, fiel, comprometido com a instituição do casamento e com a formação da família, o amor romântico apresenta no *happy end* do filme de amor uma felicidade terrena e eterna. Mas há aí um paradoxo, conforme aponta Morin: “é na medida em que o filme se aproxima da vida real que ele acaba na visão mais irreal, mais mítica: a satisfação dos desejos, a felicidade eternizada” (MORIN, 1969: 98).

Nas últimas décadas, o cinema norte-americano passou por transformações estéticas e industriais, como apontam Bordwell, Staiger e Thompson. Primeiro, atravessando um período de aproximação com o cinema de arte europeu (quando futuros grandes realizadores surgiram) e, depois, com a chegada dos filmes *high concept* (filmes transformados em espetáculos visuais, sonoros e extrafílmicos). O final da década de 1970 – marcado dupla e simbolicamente pelas chegadas aos cinemas de *Tubarão* (*Jaw*, Steven Spielberg, 1975) e *Guerra nas estrelas* (*Star wars*, George Lucas, 1977) – representou, portanto, uma mudança no modelo clássico. Se os três autores defendem (não diante de muita controvérsia) que o cinema clássico hollywoodiano ainda permanece como modelo dominante, é inegável que alterações no campo estético e industrial se fizeram presentes desde então. A narrativa ganhou técnicas importadas do cinema de arte e se tornou mais aberta. O modo de produção, refletido no modelo de contrato de atores, atrizes, equipes de produção; orçamentos de efeitos especiais e marketing; divulgação maciça em bilheterias mundiais; sobrevida dos filmes em produtos, desde camisetas a bonecos, passando por videogames, ganhou dimensão muito maior.

O filme de amor, de lá para cá, vem se mantendo como um tema perene na trajetória da instituição cinematográfica norte-americana. De um lado, porque representa um retorno previsível de bilheteria (especialmente ao colocar astros nos papéis principais) e, de outro, porque os investimentos em efeitos especiais são menores que os de um filme de ação ou ficção científica, por exemplo. Ainda que tenha perdido espaço, nos últimos anos, para temas como super-heróis e sagas fantásticas ou para investidas como refilmagens e séries de filmes, pode-se identificar uma produção constante de filmes de amor ao longo das décadas.

À medida que a narrativa do cinema clássico (e *mainstream*) passou a abrigar mais possibilidades, o filme de amor também abrigou mais assuntos dentro do repertório amoroso, além dos mais explorados historicamente, como o primeiro encontro, o destino traçado, os obstáculos ao amor – todos levando, quase inevitavelmente, ao final feliz. Nota-se, num cruzamento entre os assuntos e as construções narrativas, que filmes dedicados a assuntos amorosos menos tradicionais, como separação, amores líquidos, triângulos amorosos modernos (muitos dedicados a finais infelizes ou abertos), têm mais liberdade na construção narrativa. Por outro lado, mesmo diante dessas aberturas narrativas, o amor romântico de final feliz no cinema norte-americano continua seguindo, majoritariamente, o modelo estruturalista ou de Bordwell – temporal e argumentativamente linear. O amor, um dos temas mais antigos e mais caros à humanidade e, como vimos, mais contínuos no cinema, recebe codificações tradicionais no meio, e dentro dessas codificações está a estrutura narrativa. É fácil identificar, nas produções hollywoodianas, a estrutura de Todorov ou de Propp, dos tipos de personagens e de situações possíveis que se cruzam para formar uma história, história essa contada da maneira descrita por Bordwell.

Como o tipo amoroso mais tradicional e mais representado, o amor romântico cinematográfico é o que mais se aproxima das definições de Bordwell e Todorov sobre a estrutura narrativa. Contudo, o estruturalismo e a análise narratológica de Bordwell se mostram insuficientes para explicar a forma narrativa pela qual se desenvolvem os filmes de amor contemporâneos. Há casos em que experimentações audaciosas na forma refletem uma visão muito mais conservadora de amor que a narrativa tradicional e linearmente temporal.

Romance desconstruído

Brilho eterno de uma mente sem lembranças (*Eternal sunshine of the spotless mind*, Michel Gondry, 2004) conta a história de Joel e Clementine, um casal que se conhece na praia e desenvolve uma relação que se esgota com o tempo. Abalada pelo fim do namoro, Clementine recorre a um processo cerebral para apagar as marcas de Joel em sua memória. Em seguida, Joel faz o mesmo. Mas os dois voltam a se conhecer.

Filme de amor dedicado à questão do destino traçado, construído sobre a memória, *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* tem narrativa definida, com início, meio e fim. Os protagonistas enfrentam obstáculos para ficar juntos – a própria inabilidade de ambos de ficar um com o outro (um obstáculo interno ao romance, portanto) – e, no final, conseguem o *happy end*. Contudo, o filme é desconstruído na estrutura narrativa. Não há linearidade temporal e os tempos diegéticos são construídos por meio de marcas na história.

O filme se inicia (5) no Dia dos Namorados, em 2004, fato a que temos acesso por meio de um *off* de Joel. O carro dele está batido e ele culpa o vizinho. Joel vai à praia, em Montauk, escreve num diário passagens aleatórias sobre o Dia dos Namorados e acha estranho várias páginas do caderno terem sido arrancadas, como se não escrevesse há dois anos. Conhece Clementine (6), de cabelos azuis. No trem de volta à cidade, ela se apresenta e pede que ele não faça piadas com o nome dela. Passeiam e se deitam no lago Charles congelado. “Eu vou casar com você, eu sei disso.” De volta para casa, ela pede para ficar com ele. No caminho, vão à casa dela, onde Clementine pega sua escova de dentes.

Joel chora no carro, à noite, na chuva. Joga uma fita cassete na rua. Entra na casa do casal de amigos Carrie e Rob. Rob fala do Dia dos Namorados e menciona Clementine. Na mão, tem uma carta do remetente Lacuna Inc. Joel entra em casa, uma van o vigia da rua. Ele veste um pijama novo e toma comprimidos para dormir. Stan e Patrick, que estavam na van, entram.

Joel está na casa de Carrie. Faltam três dias para o Dia dos Namorados. Ele comenta que Clementine mudou o número de telefone e que agiu como se não o reconhecesse quando ele foi ao trabalho dela. “Ela está com uma cara”, diz. Joel entra na livraria em que Clementine trabalha. Ela tem cabelos azuis. Não o reconhece. Beija Patrick. Joel sai da loja.

Joel está na casa de Carrie. Ela lhe diz para encarar isso como um sinal para começar de novo. Rob resolve mostrar a carta da Lacuna Inc. a ele. A carta pede que os dois não comentem com Clementine que ela conheceu Joel, pois ela o apagou da memória. Joel vai à Lacuna Inc., onde lhe explicam o procedimento.

Joel está no carro, xingando. Entra na Lacuna Inc. e diz que também deseja fazer o procedimento. Para isso, precisa juntar tudo que tem relação com Clementine em sua casa.

Joel está em casa, recolhendo fotos, coisas. Arranca páginas do diário, nas quais pintou Clem no ônibus, ruiva. Pega foto de Clementine, com os cabelos vermelhos. Recolhe uma caneca com a foto da ex-namorada, ruiva. Grava a fita sobre Clementine com o dr. Mierzwiak. Conta a história dos dois.

Dois anos antes, morava com Naomi, e foi com Rob e Carrie a uma festa na praia, em Montauk. Vê Clem ao longe, com os cabelos verdes. Faltam dois dias para o Dia dos Namorados. Clem puxa conversa. Diz seu nome e pede que ele não faça piadas com a canção (7).

Joel está em casa, à noite. Stan e Patrick começam o processo de apagamento das memórias. Joel está em suas lembranças. Clem entra em casa, com os cabelos laranja. Em *off*, em sua mente, Joel diz que foi a última noite

em que a viu. Ela conta que bateu o carro dele. Os dois brigam.

Patrick conta a Stan, enquanto fazem o tratamento de Joel, que conheceu uma menina que faz esculturas em batatas, uma semana antes. Falta um dia para o Dia dos Namorados e Clementine pintou os cabelos de azul depois de terminar com Joel. Dentro da memória, Joel se lembra de Clem, com os cabelos laranja. A lembrança começa feliz, num passeio pela parada de feriado na rua. Ela diz que quer um bebê e eles brigam. Em outra memória, os dois estão em casa. Clem, de cabelos laranja, segura uma caneca com sua foto, em que tem os cabelos vermelhos. Discutem sobre intimidade. Clem acusa Joel de não confiar nela. Joel retruca que falar sem parar não é comunicação. Ela quer compartilhar as coisas e ver o que Joel escreve no diário.

Novembro de 2003. Joel escreve no diário.

Clem e Joel jantam. Ele questiona se um dia os dois serão como os casais dos quais sentem pena.

Clem chega em casa com um casaco. Tira o capuz: pintou os cabelos de laranja.

Patrick chega à casa de Clementine. Nas prateleiras, bonecos feitos de batata. Ela o chama para ir a Montauk e, depois, a Boston, ver o Charles congelado. Patrick procura algo na mochila que carrega com as coisas que Joel jogou fora sobre Clementine. Descobre que Charles é o lago, ao encontrar um desenho dos dois no local. No desenho, Clementine tem os cabelos vermelhos. Patrick dá a Clementine a joia que Joel havia comprado para ela antes de se submeter à Laucuna Inc.

Clem e Joel estão no Charles congelado, como no desenho. “Eu poderia morrer agora, Clem. Eu estou... feliz. Eu nunca me senti assim antes. Estou no exato lugar que queria.” Enquanto se recorda, Joel se dá conta que amou a namorada profundamente e que as lembranças que tem dela são muito felizes. “Eu te amei nesse dia. Eu amo essa memória.” Por isso, decide cancelar o procedimento, fugindo com Clementine das lembranças em que eles deveriam estar para outros lugares no cérebro dele.

Clementine está no lago com Patrick. Ele repete as palavras que Joel disse a ela. Ela vai embora.

Joel e Clem fogem pela memória dele, tentam escondê-la nas humilhações da vida dele. No processo, reencenam a primeira vez que se encontraram, na casa de praia abandonada em Montauk. Clem pede a ele que não vá embora, como fez quando se conheceram. Joel diz que não há mais memórias. “Vamos inventar uma despedida. Vamos fingir que tivemos uma”, pede Clem. A lembrança da casa começa a desmoronar. “Tchau Joel.” “Eu te amo.” “Me encontre em Montauk.”

O dr. Mierzwiak é chamado para remapear o problema com Joel. Clem é finalmente apagada da memória dele. Joel acorda, no dia seguinte, e resolve faltar ao trabalho. Vai a Montauk. É Dia dos Namorados. Conhece uma moça de cabelos azuis. Os dois sorriem um para o outro no ônibus. Joel a desenha no diário. O nome dela é Clementine.

Quando passa para pegar a escova de dentes, Clementine recolhe uma fita cassete da caixa do correio. Coloca para ouvir no carro com Joel. É Joel falando mal dela na fita da Lacuna Inc. Ela desce do carro, furiosa.

Joel chega em casa e também tem uma fita. É Clem falando mal dele. Chora na chuva, dentro do carro, à noite.

Os dois se encontram. Joel diz que não consegue ver nada de que não goste em Clementine. Ela retruca que ele vai ver e que ela se sentirá entediada e presa, porque é isso que acontece com ela. “Ok.” “Ok.” A cena

final apresenta os dois juntos, na neve, em Montauk.

Brilho eterno de uma mente sem lembranças pede ao espectador que reconstrua a história de amor entre Joel e Clementine a partir de marcas na história, para que, do quebra-cabeça formado pela estrutura não-linear narrativa, se construa uma história de amor. O Dia dos Namorados, em dois anos diferentes: 2002 e 2004; a cor dos cabelos de Clementine, de verde para vermelho, para laranja, para azul; o carro amassado de Joel; a xícara com a foto de Clementine com cabelos vermelhos; os escritos no diário de Joel. A partir dessas marcas, o filme pode ser reconstruído linearmente.

E, se a forma de narrar a história é fragmentada, numa abordagem contemporânea do tema amor no universo fílmico, o amor retratado no filme não é.

Oposta à maneira corriqueira e tradicional de contar uma história amorosa de final feliz, a desconstrução da estrutura narrativa temporalmente linear oferece a aparência de modernidade à representação da forma amorosa mais tradicional, o amor romântico.

Brilho eterno... segue os moldes do amor romântico no cinema e erige o romantismo sobre três pilares. *O primeiro é a construção do relacionamento com base nas expectativas.* No discurso histórico do amor romântico, a expectativa sobre o outro é o motor do amor. Não há intimidade e conhecimento profundo sobre o ser amado, que é depositário das expectativas do outro. A sensualidade é valorizada e a sexualidade, por outro lado, velada, num tipo amoroso de características vestais. No cinema de Hollywood, por outro lado, a sexualidade já se insinua mais diretamente, acompanhando a transformação da sexualidade entre os casais na sociedade. Mas essa sexualidade não vem acompanhada da intimidade entre o casal. O processo de apaixonamento e conquista é rápido e brusco (8). No filme de Gondry, a intimidade de Joel e Clementine é construída durante o relacionamento, e é justamente por conta dela que a relação termina. Ainda que o registro da intimidade – resgatada pelas fitas – seja a prova de que o romance não dá certo, o casal insiste na tentativa. De um lado, isso mostra que a intimidade da vida a dois está em segundo plano na visão do relacionamento a partir do amor romântico.

Por outro lado, na medida em que Joel e Clementine já haviam vivido juntos e sabiam, por meio das fitas que ouviram, como era essa relação, não havia mais expectativas sobre a construção da intimidade, mas intimidade de fato e o conhecimento dela. Assim, quando ignoram os registros históricos do que viveram, existe uma expectativa diferente da expectativa do cânone fílmico do amor romântico. Não é uma expectativa sobre o outro, mas uma expectativa sobre a relação. Mais que expectativas: a relação final de Joel e Clementine é construída com base na *esperança* de que seja diferente. É uma esperança tripla: em relação ao outro (um espera que o outro não cometa os erros que cometeu), uma esperança em relação a si mesmo (que não enxerge no outro os defeitos que enxergou e que, por sua vez, não cometa os erros que cometeu) e uma esperança no relacionamento: de que seja melhor e definitivo.

O segundo pilar do relacionamento final de Joel e Clementine diz respeito à memória e ao conhecimento *versus* o sentimento. A memória dos dois, no final do namoro, é amarga. Joel lembra apenas aquilo de que não gostava em Clem, mas, quando suas lembranças são vasculhadas mais a fundo, descobre que, de fato, foi feliz com ela. Mas essas memórias são apagadas e Joel nunca mais terá acesso a elas – ele só poderá reconstruí-las, vivendo novamente. O que Joel tem acesso é à parte ruim das lembranças sobre Clem: o conteúdo da fita, em que ele desdenha dos cabelos dela, da insegurança da namorada e da irresponsabilidade em relação à vida. Clem também jamais se lembrará da parte boa da vida ao lado de Joel: ela também ouve a fita em que se dizia entediada ao lado dele.

As fitas fornecem ao casal o conhecimento que a memória, apagada, foi incapaz de oferecer (9). Mas esse conhecimento racional, apresentado ao casal por fatos objetivos (as fitas), não é capaz de impedi-los de tentar

novamente investir no amor. Isso significa que, no amor romântico de Joel e Clementine, *o sentimento é maior que o conhecimento*, ou seja: o amor romântico cinematográfico transcende a esfera da racionalidade, porque é estranho e externo a ela, é feito de outra matéria, de metafísica e sentimento. Esferas que, no cinema de Hollywood, são apresentadas sempre separadamente e, como nesse filme, em conflito. Não há convivência possível entre a racionalidade do casal, que lhes diz para desistir, e o sentimento, que os impele a tentar novamente.

O terceiro pilar romântico do filme é o *happy end*. O final feliz redentor, que tem como um de seus objetivos aproximar o espectador do herói simpático e humanizado, nesse filme surge como recompensa de Joel por seus esforços hercúleos em ficar com Clem – na vida real e em sua memória, demonstrando o tamanho do amor dele por ela. Joel é, no filme, o herói trágico que passa pelas mais indizíveis provações. Mas, ao contrário da tragédia, esse herói romântico não expia as culpas da sociedade com sua morte. O herói romântico que Joel é recebe a justa recompensa pelas agruras: ele fica com a garota, apesar da ciência do que pode acontecer. O *happy end* expressa, como na maioria dos filmes de amor romântico de Hollywood, a promessa da felicidade futura para o casal. Joel e Clementine correm, juntos, pela praia, em clima de felicidade pacificada – clima representado pela iluminação, superexposta, pela câmera lenta, pela trilha sonora lenta. A felicidade da cena final é estratégia que evoca o futuro de felicidade para os protagonistas. É um final que, embora não apresente de maneira taxativa a felicidade futura e eterna dos protagonistas (com epílogos de filhos, por exemplo), apresenta diretamente a promessa dessa felicidade por meio da construção da cena.

Considerações finais

A dimensão narrativa de *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* demonstra como a inovação e a experimentação na forma narrativa podem dar suporte, inclusive, à tradição do amor romântico, em vez fazer a novidade formativa conversar com tipos amorosos mais modernos, mais realistas e que dialogam com a felicidade, não a absolutizam – como o amor líquido, o amor neorromântico ou o amor confluyente.

O filme também não inova na apresentação do próprio amor romântico. Reconstruída em ordem cronológica, linear, a história contada é similar às histórias contadas por outros filmes de amor romântico: um casal se apaixonou; vive o primeiro momento de ardor da paixão; a paixão arrefece; eles enfrentam um obstáculo; e encontram o *happy end* no final da produção, como coroação das provações a que os sujeitos simpáticos foram submetidos.

A ruptura importante de *Brilho eterno...* com o modelo de representação do amor romântico no cinema ocorre na questão do destino, que pode ser discutida em duas camadas. A primeira camada trata do destino em oposição ao livre-arbítrio do casal. Hollywood trata o amor romântico como escrito nas estrelas, como *fate*. A crença de que existe uma lei maior, à qual todos estão sujeitos e da qual ninguém pode escapar, remete às leis que regem o próprio amor – a fidelidade, a heterossexualidade – e à ligação com a religiosidade católica. Por um lado, acreditar no destino implica a crença de que a sina reserva um par para cada indivíduo. Por outro, o conceito de destino, a sina inescapável da qual nenhum indivíduo consegue fugir, desemboca na ideia de que o destino vai ao encontro do amor. O destino é, assim, quase que um terceiro protagonista, que não tem falas, mas decide a saga dos personagens tanto ou mais que suas ações – ou a falta delas.

No filme, a ideia do “re”conhecimento está presente ao lado do destino. Depois do processo de apagamento de memória, os dois acabam por se conhecer (novamente) e se apaixonam, antes de descobrir o processo ao qual se submeteram. O destino abriga a ideia de “feitos um para o outro” – destinados a serem um par, mesmo contra todas as circunstâncias e superando todas as adversidades – até o esquecimento de um em relação ao outro.

Mas se *Brilho eterno...* apresenta ao espectador o mesmo modelo de amor romântico, desconstruído sob uma forma narrativa não-linear, também fornece aos espectadores dados adicionais que conferem à história um tom de perspectiva amarga do futuro, que os protagonistas desconhecem – porque a memória lhes foi retirada. Quando Joel e Clementine se “re”conhecem, as circunstâncias são as mesmas; as falas dela são as mesmas; o desenho que ele faz dela é o mesmo de dois anos antes. As mesmas moiras que determinaram o encontro inescapável entre Joel e Clementine, contra todos os artifícios que as mãos humanas e a racionalidade pudessem interpor, tramaram também o curso amargo desse destino. Se todas as relações começam e seguem do mesmo jeito, como escapar às lágrimas, ao rompimento, ao desamor, às palavras duras, às ofensas, à necessidade irrefreável de destruir as marcas do amor perdido por meio de um apagamento de lembranças?

Essa questão é colocada diante do espectador, que tem acesso privilegiado à história – ele é onisciente, enquanto os protagonistas não o são, a respeito dos fatos diegéticos do filme. Assim, a proposta da narrativa é ambígua. De um lado coloca na tela o amor tradicional romântico, fantasioso e idealista; de outro, informa ao espectador que o mesmo destino que une os amantes condena-os à crueldade eterna, já que a história se repete. O amor de Joel e Clementine é a pedra eterna que os dois, Sísifos modernos, são condenados a carregar pela eternidade, com os sabores e as agruras que a tarefa traz.

Bibliografia:

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

AUMONT, Jaques & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BERGER, Peter & LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 2007.

BORDWELL, David. “O cinema clássico hollywoodiano – normas e princípios narrativos”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema. Documentário e narrativa ficcional*. Volume 2. São Paulo: Senac, 2005, pp.277-302.

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

_____. *The way hollywood tells it – story and style in modern movies*. Londres: University of California Press, 2006.

BUSCOMBE, Edward. “A idéia de gênero no cinema americano”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema. Documentário e narrativa ficcional*. Volume 2. São Paulo: Senac, 2005, pp.303-318.

COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor – estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade – sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Unesp, 1993.

GOMES, Álvaro Cardoso & VECCHI, Carlos Alberto. *A estética romântica (textos doutrinários comentados)*. São Paulo: Atlas, 1962.

GUINSBURG, Jacó (org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

METZ, Christian. “O dispositivo cinematográfico como instituição social – entrevista com Christian Metz”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991, pp.411-434.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX – o espírito do tempo*. Volume 1. São Paulo: Forense, 1969.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2003.

PLATÃO. *O banquete ou do amor*. E-livro disponível em domínio público <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000048.pdf>. Acesso em 10/01/2008.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. São Paulo: Forense Universitária, 2006.

ROUGEMONT, Denis de. *A história do amor no ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VOLOBUEF, Karin. “Um estudo do conto de fadas”. In: *Revista de Letras*. São Paulo: Editora Unesp, 1993, pp.9-114.

Notas:

(1) A indústria cinematográfica hollywoodiana pode ser compreendida como a indústria do cinema, que é considerada por Christian Metz como a *instituição cinematográfica* (grifo original) em sua essência atual (METZ, 1991).

(2) A definição do cinema das décadas de 30 a 50 como clássico se apoia no que David Bordwell chama de estabilidade e unidade da narração, já que o “classicismo, em qualquer arte, sempre se caracterizou pela obediência a normas extrínsecas”. Ele defende que as inovações do filme clássico hollywoodiano ocorrem sempre no plano da fábula (termo herdado do formalismo) – são sempre “novas histórias”, com normas de trama e elementos estilísticos fundamentais de construção que vêm sendo mantidos em vigor desde 1917 (BORDWELL, 2005: 295).

(3) Um gênero, para Mark Rubinfeld, é “uma coleção de textos similares e estruturados que são apresentados na forma narrativa e ligados por meio de convenções que os leitores podem identificar – e se identificar – em níveis consciente e inconsciente” (RUBINFELD, 2001: 70). O autor coloca especial ênfase na dependência que o gênero tem da narrativa: ele desenvolve a noção de que os gêneros trabalham com tipos reconhecíveis de entretenimento narrativo (Idem), como o faroeste, o suspense, o *film noir* e a comédia romântica. Já Steve Neale enxerga os gêneros cinematográficos como “formas de codificação textual (...) como sistemas de orientações, expectativas e convenções que circulam entre a indústria, o texto e o sujeito” (NEALE & KRUTNIK, 1990: 137). Por outro lado, Edward Buscombe, um entusiasta estudioso do faroeste, diz que “a constante exposição a uma sucessão de filmes leva o público a reconhecer que certos elementos formais são dotados de um significado extra” (BUSCOMBE, 2005: 315).

(4) Geralmente o *syuzhet* clássico apresenta uma estrutura causal dupla, duas linhas de enredo: uma que

envolve o romance heterossexual (rapaz/moça, marido/mulher), e outra que envolve uma outra esfera – trabalho, guerra, missão ou busca, relações pessoais (BORDWELL, 2005: 280).

(5) Neste resumo, iremos deixar de fora, intencionalmente, a linha de enredo secundária que envolve a enfermeira Mary e o dr. Mierzwiak – linha de enredo esta que, no último terço do filme, é responsável por fazer com que Joel e Clem descubram que já se conheceram antes.

(6) Para diferenciar os dois níveis do filme – a realidade diegética e a memória de Joel – vamos utilizar Clementine quando nos referirmos à realidade do filme e Clem quando nos referirmos às lembranças de Joel.

(7) “Oh, my darling, oh my darling Clementine...”.

(8) Na maioria dos filmes, o casal se conhece, entra no jogo da conquista ou do sofrimento por amor, e concretiza a relação no espaço de semanas. *Harry e Sally – feitos um para o outro* (*When Harry met Sally*, Rob Reiner, 1989) é uma exceção. Embora a declaração de amor de Harry a Sally no clímax do filme seja extremamente romântica, a relação do casal é deflagrada depois de uma convivência e uma intimidade de anos.

(9) Ao apagar Clem de sua mente, Joel retira o substrato coletivo que compõe nossa memória individual. Segundo Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva*, nossa impressão não se baseia apenas na nossa lembrança, mas na de outros e na confiança do testemunho. No filme, Clem representa a “coletividade” que compõe a memória individual de Joel a respeito do relacionamento. Quando ela some da lembrança dele, a memória dele se apaga.

Mini Currículo :

Doutoranda em comunicação social pela linha de pesquisa em imagem e som na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, e professora da Universidade Católica de Brasília.