

O AMOR MUDOU DE ENDEREÇO: UMA ANÁLISE DAS TRANSFORMAÇÕES DO CONCEITO DE AMOR NO DISCURSO CINEMATOGRAFICO

Elizabeth Bastos Duarte

RESUMO: *Dans ce travail l'auteur fait une analyse sémiotique des transformations, du point de vue narratif, du concept d'amour, pendant ce siècle. Le corpus appartient au discours cinématographique sonore, découpé par des décades. L'interprétation de ces transformations a été faite en utilisant des apports interdisciplinaires provenant de la philosophie, de la psychanalyse et de la sociologie.*

PALAVRAS-CHAVE: *discurso cinematográfico, narratividade, conceito de amor.*

[...] o amor não nos habita nunca sem nos queimar. Falar dele, mesmo que em posteridade, talvez não seja possível senão a partir dessa queimadura. A dor que fica, é testemunha, entretanto, dessa aventura, na verdade milagrosa, de ter podido existir para, através, em vista do outro.

Kristeva

Todos os textos se constroem a partir de um sentido mínimo, eixo semântico que articula conteúdos opostos, contendo a formulação abstrata de valores — contrários, contraditórios e de implicação — e caminhando na direção em que tímias e pulsões o determinam. Os eixos semânticos atualizados são os temas, lugares do discurso, onde o corpo avança sob sua própria responsabilidade.

Há, na vasta coleção de textos produzidos pelo homem — artísticos, filosóficos, culturais — certas identidades temáticas, antigos mitos que povoam há milênios os sonhos da humanidade e que são chamados, de tempos em tempos, a

marcar novamente sua presença, recusando o ponto final que paralisaria os sentidos. Dentre todos esses temas, talvez o *Amor* seja o que mais freqüentemente mostre o passado como tempo que *re-aparece* no final de cada ciclo; como idade vindoura, fim dos tempos e seu recomeço. Mesmo a modernidade, que vem tentando persistentemente silenciar o discurso amoroso, não obteve êxito. Relegou-o, é verdade, ao *status* de fala anônima e exilada, mas, nunca, ausente.

Não obstante, se é verdade que o *interesse* pelo amor enquanto tema de reflexão e produção cultural jamais tenha se esgotado, cabe lembrar que dar significação ao *Amor* nunca é inocente. Seus sentidos vêm-se articulando sobre jogos de conceitos diversos. E, sob os escombros de cada uma dessas construções ideológicas — amor-carnal, amor-platônico, amor-libertinagem, amor-cortês, amor-livre —, encontram-se marcas de distintos modelos éticos, estéticos, morais, sociais, econômicos que vêm pautando a vida da humanidade.

Este trabalho apresenta a análise dos resultados de pesquisa realizada sobre as transformações ocorridas no conceito de amor, neste século, tomando como *corpus* o discurso cinematográfico. Partiu-se do pressuposto de que o cinema é um dos grandes repositórios da cultura ocidental do séc. XX e de que, portanto, uma análise do discurso amoroso, tal como se apresenta no texto fílmico, refletiria os termos que sustentam as diferentes concepções de amor e traduziria as grandes transformações ideológicas — éticas, estéticas, morais, econômicas, religiosas e sociais — ocorridas.

Além disso, é sobre o amor que o cinema vem desenvolvendo grande parte de seus discursos, acrescentando aos velhos mitos todo o percurso da dessacralização que caracteriza o tempo atual. Excluindo qualquer passagem ao ato — a imagem é a ausência inevitável —, o cinema presta-se ao resgate histórico, vencendo o espaço e o tempo; sendo arte composta que arrebanha diferentes linguagens, traduz melhor o célere sucedâneo de definições de amor que caracterizam o século XX, conseguindo mais simplicidade no trato de tema tão complexo.

A análise realizada ignorou o *roteiro* — ritmo das ações, fluência da narrativa; a *interpretação*; a *produção* — cenários, figurinos, fotografia, iluminação, efeitos especiais, montagem, trilha sonora —; a *direção*; a *inserção* em escolas cinematográficas, e fixou-se no *argumento* (exposição, narrativa), mais precisamente, na fala dos sujeitos enamorados.

Os termos categoriais que serviram de critério para a análise do argumento foram retirados da própria definição de *Amor* encontrada no Novo Dicionário Aurélio.

Segundo Hjemslev, as definições não são mais que expansões das denominações e, por isso, substituíveis umas pelas outras. Por isso, o Dicionário, ou, mais precisamente, o nível lexical da língua pode auxiliar na compreensão tanto dos diferentes sentidos de um lexema como de seus processos discursivos.

Nessa perspectiva, a exploração do dado lexical pareceu proveitosa para

chegar aos diferentes sentidos do termo *Amor*; à expansão de processos discursivos deduzíveis desses sentidos, porque a eles inerentes; e, finalmente, às categorias necessárias para a análise dos diferentes códigos amorosos.

O termo latino *Amor* começa a ser utilizado em fins do século XII. Até então, tinha-se concupiscência, luxúria, representando o sensualismo pagão, e ternura, amizade, carinho para denominar a dimensão sublime do afeto, livre das veleidades carnavais.

Enquanto sentimento, amor desde sempre esteve ligado ao quadro das paixões, isto é, tipificado dentre “os sentimentos ou emoções levados a um alto grau de intensidade, sobrepondo-se à lucidez e à razão”. E se paixão é definida como “amor ardente, inclinação afetiva e sensual intensa”, é também *afeto dominador e cego e desgosto, mágoa, sofrimento* (HOLLANDA, 1975, p.1018).

Segue a definição de *Amor* encontrada no Dicionário que, de antemão, salienta-se, é, por vezes, incompleta e elíptica: (1) sentimento que predispõe alguém a desejar o bem de outrem; (2) sentimento de dedicação absoluta de um ser a outro ser ou coisa. Devoção, culto, adoração; (3) inclinação ditada pelos laços de família; (4) inclinação forte por pessoa de outro sexo, geralmente, de caráter sexual, mas que apresenta grandes variedades de comportamento e reações; (5) atração física e natural entre animais de sexos opostos; (6) amor passageiro e sem conseqüência, capricho; (7) aventura amorosa; (8) sentimento equivalente ao amor no caso dos homossexuais; (9) afeição, amizade, carinho, simpatia, ternura; (10) inclinação ou apego profundo a algum valor ou a alguma coisa que proporcione prazer, entusiasmo, paixão; (11) muito cuidado, zelo, carinho; (12) objeto de amor; (13) Mit. cupido. (HOLLANDA, 1975, p.87).

A estruturação sêmica dos diferentes sentidos registrados nas entradas do verbete *Amor* — combinadas com os dos termos recorrentes paixão, ternura, capricho e atração — permitiram que se detectassem quatro subdefinições de *Amor*, aqui denominadas *formas de amor*, descritas por duas categorias: *função amorosa* — gênero, espécie, caráter, intensidade, relação, parceria, duração, causa, finalidade, conseqüência —, e *caracterização dos parceiros* (funtivos) — figuras, sexo, papéis, comportamentos. As quatro formas de *amor* encontradas podem ser assim definidas:

a) *Amor-paixão*:

Sentimento de apego ou dedicação, de caráter afetivo e/ou sexual, intenso e profundo, de uma pessoa por outra do mesmo sexo ou de sexo oposto, que causa prazer e sofrimento, levando o apaixonado a comportamentos variados —, às vezes, obsessivos e irracionais.

b) *Amor-ternura*:

Sentimento de carinho e amizade, de caráter afetivo e de intensidade branda, de uma pessoa por outra, do mesmo sexo ou de sexo oposto, devido, às vezes, a laços familiares, que causa o desejo de bem do outro, levando o amante a comportamento zeloso e cuidadoso.

c) *Amor-capricho*:

Impulso passageiro, injustificado e inconseqüente que leva o amante a comportamento imprevisível.

d) *Amor-atração*:

Inclinação de caráter natural, físico e sexual entre animais do mesmo sexo ou de sexo oposto.

Ressalta-se que, como as definições apresentadas pelo dicionário são incompletas, nenhum dos tipos de amor preenche todas as categorias detectadas. Fica evidente, não obstante, que *paixão* e *ternura* distinguem-se de *capricho* e *atração* pelo gênero, porque ambas são sentimentos; *paixão* e *ternura* distinguem-se entre si pela intensidade — forte ou branda — e pelas conseqüências; *capricho* e *atração* diferenciam-se pela duração, conseqüência e comportamento.

Cabe ainda salientar que a definição de cada uma dessas formas de amor permite deduzir narrativas diversas, cujos percursos gerais relatam histórias de amor, de seu nascimento a sua morte, expandindo os passos pressupostos pela própria tipificação.

Assim:

a) O *amor-paixão*: enquanto narrativa, é uma trajetória que se realiza cumprindo um programa com três etapas previsíveis, mas de final imprevisível. A primeira etapa é a *Captura* que é instantânea. Segue-se o *Encontro*, tempo feliz de exploração, êxtase, diante da perfeição do ser amado (adoração), de sua adequação enquanto objeto de desejo físico e/ou espiritual. A esse tempo feliz e prazeroso opõe-se a *Continuação* — o desfile de sofrimentos, mágoas, e de lutas — comportamentos variados (obsessivos, irracionais) do apaixonado que vive, combatendo sem trégua a ameaça de um final que o atinja, atinja o outro e o encontro prodigioso que no começo descobriu um ao outro. O *Final* é exterior ao apaixonado, pertence ao outro.

b) O *amor-ternura*: enquanto narrativa, tem uma trajetória fundada na *Continuação*. Não há *Captura*, *Encontro* instantâneo, prodígio, mas convivência, muitas vezes motivada por laços de família. Sua trajetória, paulatina, é feita de acontecimentos cotidianos, nem sempre previsíveis mas, como a intensidade é branda e, muitas vezes, não ocorre assimetria entre os parceiros — o afeto é uma atração recíproca — o *Final* é previsível: a ausência de sofrimento e de mágoas determina que somente agentes exteriores a esse processo, e não a vontade dos parceiros, possam separar os amigos, tais como a morte ou a distância.

c) O *amor-capricho*: enquanto narrativa, tem três etapas de sua trajetória imprevisíveis: o *Início*, o *Encontro* e a *Continuação* que podem se dar das mais diferentes formas, bem como todo resto, exceto o fato de que sua duração é breve e seu *Final* inconseqüente para os parceiros. Pode haver *Captura*, mas nunca de caráter definitivo.

d) O *amor-atração*: enquanto narrativa, tem uma trajetória completamente previsível: *Encontro*, *Continuação* e *Final*. Não há *Captura*. Ao encontro, sucede-se a satisfação sexual, que, sendo de caráter apenas físico, impede sofrimentos e

mágoas entre os parceiros no *Final*.

Cabe lembrar que a definição do dicionário faz o registro da existência sincrônica dessas quatro *formas de amor*, sem referências históricas a não ser a relacionada à figura mítica do Cupido. Tampouco aparecem juízos de valor, a não ser aqueles implícitos ao comportamento do apaixonado-irracional, cego, obsessivo —, e o referente à equivalência de amor ao sentimento experimentado pelos homossexuais.

Ainda uma reflexão — se amar é da natureza do homem, e se o Dicionário está certo, isto é, se o homem ama de quatro maneiras, então é sobre essas quatro *formas de amor* que os códigos amorosos vão se pronunciar, avaliando-as positiva ou negativamente, ao legislar sobre o valor da função amorosa e sobre a caracterização dos parceiros.

E, em verdade, pontos como o valor do tipo de relação — bem ou mal, saúde ou doença, vida ou morte; delimitação do número de parceiros — monogamia ou poligamia; sexo dos parceiros envolvidos — relações heterossexuais ou homossexuais; papel dos parceiros na relação — ativo/passivo, dominador/dominado — vêm sendo os critérios adotados na configuração desses códigos.¹ A história pode comprovar. Basta tomar como parâmetro, à guisa de exemplo, os três *macrocódigos* que vêm pautando as relações amorosas na cultura ocidental e que, aliás, são claramente retomados pelo discurso fílmico: o da antigüidade greco-latina, o cristão e o freudiano, se assim se puder denominá-lo.

Segundo a lenda grega, no início eram três sexos, sendo o andrôgeno a fusão dos outros dois. Filho da lua, forte e bem dotado, esse ser total quis, em sua pretensão, ir ter com os deuses, o que lhe trouxe como castigo de Zeus a censura que o dividiu ao meio.

Diante de seu desespero, sempre à procura da sua outra metade, Zeus, com remorsos, dá-lhe, à guisa de consolo, o prazer sexual. E, segundo Sócrates, não existe prazer maior e mais vivo do que o prazer do amor.

Para os gregos, o amor era um *daimon*. E os *daimons*, como a natureza, não eram nem bons nem maus. Os *aphrodisia* são atos, gestos, contatos que proporcionam formas de prazer. É esse prazer que suscita o desejo. Mas não há desejo sem privação, sem falta da coisa desejada e sem mescla de um certo sofrimento. O corpo é atingido apenas pela privação; é na alma que reside o desejo. E o desejo leva ao ato, instaurando a circularidade. Para o pensamento grego, as relações amorosas dispendem uma força excessiva. A questão moral diz respeito ao uso do prazer, a maneira de enfrentar essa força, dominá-la. É apenas na *intemperança* que reside o mal. A imoralidade está na ordem do exagero e da sujeição. Na prática dos prazeres, há uma estratégia adequada a ser adotada — necessidade, momento e *status* —; e papéis e pólos distintos — sujeito/objeto, agente/paciente. De um lado, os homens adultos e livres; de outro, as mulheres,

¹ Por código amoroso, entende-se um conjunto de valores morais e regras de ação propostas aos enamorados através de aparelhos prescritivos. Evidentemente, cada indivíduo responde, a seu modo, a essa sujeição proposta, estabelecendo sua relação particular com a regra.

rapazes e escravos.

Para o grego, o ato sexual entre homens é um ato viril por excelência, pois não é em si uma transgressão da natureza. Existe penetração. O mesmo não acontece em relações entre mulheres, quando essas, na visão grega, usurpam o papel do homem, sua posição, possuindo uma outra mulher por meio de artifícios. Isso é julgado tão fora da natureza como a relação entre um humano e um deus ou um animal. Dessa forma, os excessos e a passividade são as duas principais formas de imoralidade na prática dos *aphrodisia*. Todos os outros pontos nada mais são do que conseqüência da desmesura. À *enkrateia*, forma ativa de domínio de si, está subjacente uma batalha pelo poder.

No cristianismo as mesmas questões que preocupam a antigüidade greco-latina — da verdade, do amor e do prazer —, retornam com uma mudança de acento, pois estão relacionadas aos elementos constitutivos da relação homem/mulher, uma vez que o judaico-cristianismo impõe o amor homossexual, fundado na reprodução e na ética da família. A exigência de abstinência modela-se muito mais pela integridade virginal, do que sobre a dominação política e viril do desejo. E a recompensa dessa pureza é a *realização* numa união que tem a forma e o valor de um casamento espiritual. Enquanto o desejo se ancora na falta, o afeto, via de regra, é uma atração recíproca. A ternura, a benevolência quer o bem do objeto. Situa-se na alma, no coração. O sexo, daimônico para os gregos, é demoníaco para o cristianismo. É considerado um mal que só passa a ter legitimidade no interior do casamento, com finalidade procriadora. A fidelidade é uma exigência rigorosa e sem exceção.

O amor cristão nutre-se de todas as fontes de desfalecimento individual. Como a natureza é um duro capataz, nesse jogo de violência e de combate que é a luta contra o prazer, o cristianismo coloca o acento na fraqueza do indivíduo, na necessidade de fugir e de se proteger.

Os temas da virgindade e da alma-esposa assinalam o deslocamento de um universo essencialmente masculino para outro que passa a considerar o feminino.

Quanto ao *amor-paixão*, — para o homem-cristão, prisioneiro da carne que guerreia com o espírito —, começa a firmar-se sua representação como a de um amor não satisfeito e impossível, fadado à desgraça, onde a morte carnal é bilhete de ingresso num universo mais pleno, como bem ilustram os relatos literários que associam o *amor-paixão* à morte e ao sofrimento.

Se o cristianismo recalcou o desejo e o sexo, a psicanálise veio saldar a hipoteca sobre o sexo. O amor-paixão, no entanto, aparece para a lucidez cáustica de Freud como uma loucura, abdicação do julgamento próprio, hipnose que faz perder a percepção da realidade, histeria.

Nessa perspectiva, com o advento da Psicanálise, o amoroso, expulso como uma vergonha da circulação social, passa dos códigos ao sintoma. A psicanálise seria a *cura* do amor. Freud chega a pensá-lo como remédio contra o mal-estar da cultura, mas abandona essa idéia diante da evidência de que, se o amor preenche a falta, nada seria pior do que a separação dos amantes. Dá, então, lugar à

palavra, e, de pulsional, Eros passa à voz, à polivalência, à figura, como bem mostrou Barthes. O sujeito amoroso concilia narcisismo e histeria. Ou amor é uma metáfora ou um deslocamento. O amado passa a objeto metafórico do amor ou a objeto metonímico do desejo. Apóia-se a identificação no mito de Narciso; centra-se a idealização no Eros de Platão: os apaixonados estariam enamorados ou *de si mesmos* ou *de um Outro ideal*. Em ambos os casos, o enamorado está em estado de hipnose. Sujeito pleno de si mesmo, pois o amor é um sentimento oceânico, mas apenas no que tange ao seu discurso. Entre Eros e Narciso, Freud fala de um ideal do Ego. O *Amor* seria mirar-se numa fonte ou num outro idealizado; gratificação narcísica, e, na promoção do outro, delegação narcísica. Quando não é sujeito, Narciso instala-se no objeto. Nessa perspectiva, é o seu próprio desejo que o enamorado deseja. O ser amado nada mais é do que seu agente: seu pretexto.

Na esteira de Freud, a psicanálise faz a mesma coisa que a antiguidade greco-latina e o cristianismo, só que de forma invertida. Libera o sexo, aprisiona o coração e o espírito. Satisfaz a privação, mata o desejo. Não sob a alegação, é verdade, da necessidade de domínio político e viril das paixões, tampouco com ameaças de inferno para quem sucumbe à tirania da carne, mas sob a intimidação da loucura.

Analisando-se a fala dos sujeitos enamorados nos textos fílmicos, falas que, por uma questão de espaço, não serão transcritas, chega-se à conclusão de que, *grosso modo*, a cada década, o cinema adotou códigos diferentes, elegendo como positivos conceitos de amor diversos, interditando e fixando seus limites e determinando regras de comportamento aos enamorados. Diferentes modos de amar foram recebendo sanções positivas, novos sentidos para o amor entraram em pauta.

Se não, veja-se:

ANOS 30

valor(es) positivo(s): amor-ternura

valor(es) negativo(s): amor-paixão

O cinema sonoro nasce em 1927, e, curiosamente, os clássicos da década não parecem preocupados em esconder as cenas amorosas e sensuais. O acento centra-se, antes, na tentativa de demonstrar os perigos e enganosa a que pode levar a paixão.

Todas as narrativas têm em comum a apresentação da questão moral relativa ao domínio de si mesmo. Mostram o indivíduo pondo-se à prova e constituindo-se ou desintegrando-se como sujeito moral, soberano sobre si mesmo.

Em *Anjo azul* (Sternberg), vê-se a decadência moral do professor, sujeitando-se e sucumbindo diante dos encantos de Lola; em *Jezebel* (Wyler) entra em pauta a tortura do ciúme; (...) *E o vento levou* (Fleming) faz com Ashley a

apologia à dignidade, ao controle de si mesmo. Também Butler é testado em suas convicções. A mulher, nesses casos, é apresentada como perigo e sedução. *Adeus às armas* (Borzage) retoma essa questão moral da quebra do compromisso que, em todos os textos, é apresentada como um conflito masculino.

Essa primeira década do cinema elege um código amoroso cujos valores parecem buscar seus fundamentos na antigüidade greco-latina.

Os anos 30 não abordam as questões homossexuais, mas não parecem preocupados com o *amor- atração*. Querem, antes, legislar sobre o *amor-paixão*. Recusam-no pela necessidade de domínio político e viril do desejo. O valor a preservar, como no código da antigüidade greco-latina, é a temperança. Como o corpo é atingido apenas pela privação, não é o sexo que representa perigo, mas o desejo que habita a alma e que, se não pode ser controlado, é porque é intenso. É sua intensidade que ameaça a temperança. O *amor-paixão* é a única forma de amor que pode levar à desmesura, à sujeição, à irracionalidade, comportamentos que o cinema dos anos 30 parece temer, principalmente, quando se trata de uma atração masculina.

ANOS 40

valor(es) positivo(s): amor-ternura
amor- atração

valor(es) negativo(s): amor-capricho
amor-paixão

A década de 40, sob a égide do código de pudor, redigido pelo jesuíta Lord, adota como valor positivo o *amor-ternura*. Funda-se um código que se modela pela valorização do casamento, da fidelidade conjugal, da abnegação, da preservação da família, da economia do prazer.

Adultérios e comportamentos sexuais, por vezes, necessários à construção da intriga, não são abordados explicitamente, nem justificados de forma atraente. As cenas de amor não contêm beijos, abraços ou gestos sugestivos. Tudo o que está relacionado ao sexo permanece afastado das telas, exceto por algumas realizações excepcionais (Lubitsch, Wilder, Preminger, Hitchcock) cujo jogo de subterfúgios permite avançar no tema.

Casablanca (Curtiz), *Gilda* (Vidor), *Desencanto* (Lean) acentuam as questões relativas à manutenção do casamento, da fidelidade conjugal, do abrir mão da paixão em nome de um valor mais alto; o compromisso, a amizade, a família. Quem já esqueceu da cena final de *Casablanca*? O mesmo ocorre em *Desencanto*. São heróis honrados, capazes de sacrifício pessoal pelo bem do outro. Normalmente a mulher, nesse conflito moral, com outro acento, é verdade, desempenha o papel de coadjuvante, cabendo ao homem a decisão da separação, do sacrifício.

Os valores adotados pelo cinema nessa década fundamentam-se na matriz cristã que é um protesto contra a natureza em favor de um mundo transcendental. A desconfiança face aos prazeres, a insistência sobre o seu malefício para o corpo e para a alma, a valorização do casamento e das obrigações conjugais, a desafeição pelas relações homossexuais são as marcas do cristianismo, desde os primeiros séculos de sua existência.

ANOS 50

valor(es) positivo(s): amor-ternura

valor(es) negativo(s):

Os anos 50 apresentam simultaneamente um mosaico de concepções de amor. O *amor-ternura* continua indubitavelmente sendo cotado como valor positivo. Um exemplo clássico é *Luzes da ribalta* (Chaplin), história de amor sentimental, exemplo de abnegação. Em *Sedução da carne* (Visconti), vê-se o drama de quem sucumbe diante da paixão e, em seu nome, trai seu povo. Mas *Noites de Cabíria* (Fellini) apresenta contribuições novas, ao dar uma excelente visão da personagem feminina, obrigada a conviver num universo machista e insensível. *Juventude transviada*, um dos clássicos da década, aponta para as grandes transformações que os jovens operarão na década seguinte. Anunciando a liberação do erotismo... *E Deus criou a mulher* (Vadim) mostra a vida de dois jovens recém-casados que gozam os prazeres do sexo numa ampla liberdade sexual e amorosa. Aparecem simultaneamente *Assim caminha a humanidade* (Stevens) e *Hiroshima, mon amour* (Resnais) apregoando valores tão díspares.

Essa indefinição de acento, que não assume valores precisos, demonstra, sem dúvida, que a questão amorosa havia tornado-se complexa. Os valores seguros que sustentaram o amor romântico, terno e abnegado, caíam por terra. A guerra, as necessidades do mercado de trabalho levam as mulheres a enfrentar o desafio de se embrenharem na luta por uma maioria histórica. Embora o sexo, de modo geral, permaneça distante das telas, a hegemonia dos valores morais, ligados ao tratamento idealizado e espiritual do tema, declina, abrindo-se a questionamentos que viriam à tona nos anos de 60 e 70. É a morte do *amor-ternura*, a preconização do movimento hippie e das transformações do papel feminino.

ANOS 60

valor(es) positivo(s): amor-atração
amor-capricho

valor(es) negativo(s): amor-paixão
amor-ternura

Nos anos 60, a produção cinematográfica, que habituara o consumidor a normas de comportamento determinadas pela ideologia do modelo que defendia o *amor-ternura* como valor positivo — pelas transformações morais e sociais em curso e por necessidade de expansão do mercado, decide banir o fantasma de Hayes e das ligas de moralidade.

O sexo, que passara por um longo período de enclausuramento, onde se fomentavam os termos de uma moral dominante, torna-se a palavra de ordem de uma nova moral, desta vez devotada a seu culto e sob o signo de sua própria liberação. As idéias de Freud e o movimento hippie transformam a história das relações amorosas e chegam ao cinema, sustentando ideologicamente o discurso que se sucede. *Doce vida* (Fellini), *Lolita* (Kubrick), *Desprezo* (Godard), *Bela da tarde* (Buñuel), *Noite* (Antonioni), *Primeira noite de um homem*, *Ana dos mil dias* (Jarrot), são alguns clássicos da década.

E o modelo freudiano — que tão claramente aparece em *Marnie - confissões de uma ladra* (Hitchcock), em *Oito e meio* (Fellini), em *Colecionador* (Wyler) — concebe o *amor-paixão* como uma doença e intenta ir direto à confusão que ele revela, reimplantando a realidade. Talvez não toda..., mas em parte. E a realidade é o sexo, que o cinema de tabu transforma em obsessão.

ANOS 70

valor(es) positivo(s): amor-atração
amor-capricho
valor(es) negativo(s): amor-paixão
amor-ternura

A década de 70 levou o sexo ao esgotamento. O cinema explorou-o sob todos os ângulos, formas de violência e de perversão.

Ânsia de amor (Nichols), *Laranja mecânica* (Kubrick), *Ultimo tango em Paris* (Bertolucci), *Império dos sentidos* (Oshima) são alguns dos clássicos que caracterizam esta fase em que o apaixonado, como *no último tango* definitivamente caiu de moda, superado. Tornou-se anacrônico, inoportuno, obsceno. Se os relatos de experiências sexuais são corriqueiros, confessar paixões, esperanças, ciúmes, no mínimo, encabula.

Em meio a uma onda gigantesca de filmes mais ou menos pornográficos, com fortes pineladas de sadomasoquismo, algumas mudanças significativas, não de código — Freud continua reinando absoluto—, mas de acento merecem destaque, principalmente no que diz respeito ao sexo e papel dos parceiros.

No que tange ao sexo, as relações e o amor homossexuais começam a ser tratadas pelo texto fílmico, *Morte em Veneza* (Visconti), *Esse obscuro objeto de desejo* (Buñuel), *Um dia de cão* (Lumet), são alguns exemplos de abordagem deste tema, até então proscrito do cinema. Por outro lado, o papel feminino, até então

passivo e submisso na relação amorosa, passa por um percurso de transformação: é a mulher buscando mais equilíbrio, e transitividade, com vontade própria e autonomia de ação. *Woyseck* (Herzog), *Casamento de Maria Braum* (Fassbinder), *Esposamante* (Vicario), *Dois mundos de Jennie Logan* (De Fellita) são paradigmas desse percurso.

Vale ressaltar que, se o código freudiano é o fundamento dos valores que pautam as relações amorosas na década, há também forte influência do código sadeano que, como Freud, elimina a máscara da moralidade, e declara o gozo um direito de todos, um princípio natural. Mas Sade faz do sexo um teatro de ação pagã. Seus libertinos flagelam, estupram, devoram os corpos e bebem seu sangue — como em *Saló - cem dias de Sodoma* (Pasolini), ou em *Laranja mecânica*, — mas não amam. Nenhum tipo de amor sobrevive nesse esquema.

A passagem de Freud a Sade é, aparentemente, simples. Ambos os códigos posicionam-se contrários ao *amor-ternura* e ao *amor-paixão*, ambos defendem a atração física e o direito ao prazer como naturais, apenas que a violência e dor propostas por Sade são para Freud o reinado de Thanatus, e, num grau extremo, a psicose.

ANOS 80

Os anos iniciais da década de 80 caracterizam-se por uma multiplicidade de retratos distintos, onde todos os códigos amorosos até então utilizados pelos textos fílmicos reaparecem.

Parece que a grande questão da década é como extrair dos clichês, dos velhos códigos, uma verdadeira imagem que faça ver e acreditar no mundo. Por isso, a década passa a limpo o próprio cinema e, com ele, toda a história do amor. Cópias, re-apropriações, *remakes*.

Paris-Texas (Wenders), *Choose me* (Rudolph), *À sombra do vulcão* (Huston), *Ligações perigosas* (Frears), *Bagdad Café* (Adlon), entre outros, colocam em pauta a discussão sobre o valor, legitimidade e verdade das relações amorosas.

A proliferação da pornografia, da violência e da própria imagem perdem objeto, sentido, interesse. Não foram ao todo *Nove e meia semanas de amor?* Mais *yuppie*, impossível! Um mundo repleto de jovens profissionais urbanos que o neocapitalismo selvagem da década passada enriqueceu. Onipotência. Auto-satisfação. A cultura da ejaculação precoce sustentada pela realização imediata e imperativa do desejo. A metalinguagem, a simulação duplicada são os sinais de que um ciclo está por terminar.

Todo o cenário da sexualidade como modelo de simulação passa a ser questionado. A idéia geral é de que o sonho acabara, o amor acabara e, com ele, a experimentação de novas linguagens, imagens, conceitos.

A inexistência de espelhos estáveis, de códigos amorosos e as delícias e horrores desta liberdade parecem ceder lugar a um novo mapeamento de valores. É

que o amor é um *daimon* criador...

E, de repente, o *amor-ternura* ressurgiu, profundo, intenso, na *Festa de Babete*, em *Fanny e Alexander* (Bergman), em *Noite de São Lourenço* (Taviani).

Vislumbra-se o retorno ao espiritual com *Passion e Je vous salue Marie* (Godard); *A última tentação de Cristo* (Scorcese); *Jesus de Montreal* (Arcand); *Campo dos sonhos*, *Ghost* (Zucker); e a liberação quanto ao sexo dos parceiros com *Maurice* (Ivory), *Amor não tem sexo* (Frears), *Banquete de Casamento*.

A par disso, todos os filmes premiados nos maiores festivais internacionais vão além de uma mera insistência contra a banalização das imagens. A veemente aspiração de uma relação verdadeira — algumas vezes, de uma família verdadeira — é o impulso que move as angustiadas criaturas dos filmes anticonvencionais do início da década. *Sexo, mentira e videotape* (Soderbergh), *Não amarás* (Kieslowski), *Paris, Texas* (Wenders), *Ata-me* (Almodóvar), *Coração selvagem* (David Lynch), ainda que emoldurados por linguagem solta, irreverente, por vezes agressiva, e temperados por ritmo frenético e estética renovadora —, propõem como objeto supremo de felicidade um destino banal; amor, família, trabalho honrado. Outros exemplos são *Uma linda mulher* (Marshall), *A insustentável leveza do ser* (Kaufman), *Oy, Carmela* (Saura), *Asas do desejo* (Wenders), onde o anjo Bruno não hesita em trocar a vida eterna pela mais tradicional das biografias humanas.

Frutos de famílias frustradas, marcadas pelo abandono, violência, drogas, esses personagens aspiram à volta a uma pureza original, fácil de perceber até em *Henri e June*. Juntam-se todos na construção de um tipo de relação amorosa entre as pessoas que, considerando as experiências passadas, sustenta-se na *ternura* e no *respeito mútuo*; na parceria e na cumplicidade; na confiança e na afinidade, na atração física, no prazer mútuo. Findo o sistema familiar servil, restritivo, sufocante, fazer amor volta à ordem do dia, desta vez garantindo que tudo o que escapou do homem lhe será devolvido; que o tempo nada dispersou sem recompor. Uma sexualidade orgástica com base na confiança entre os parceiros passa a constituir-se em ponto central da autonomia e da liberdade nas relações humanas. O orgasmo é mostrado como natural, como uma loucura contagiosa e boa — quaisquer que sejam as escolhas feitas pelos personagens, relativas à espécie, ao sexo, à parte do corpo ou à pessoa que excita eroticamente o amoroso. Mas a condição do orgasmo passa a ser a confiança, a harmonia conquistada pelo trabalho *entre duas pessoas*.

Seria o regresso à idade feliz — tempo original que reconcilia o homem com a natureza. Relação *entre*. Tempo de origem que não é mais o antes, mas o agora?

Seria um novo sentido, mais amplo e completo, unindo *três formas de amor* — paixão, ternura, atração —, que este novo mapeamento de valores propõe?

Faz pensar em Roland Barthes:

Liberação política da sexualidade: é uma dupla transgressão, do político, pelo sexual, e reciprocamente. Mas isso não é nada: imaginemos agora que se reintroduzisse no campo político sexual assim descoberto,

reconhecido, percorrido, liberado... um toque de sentimentalismo. Não seria a última das transgressões? A transgressão da transgressão? Pois, em fim de contas, seria o amor que voltaria: mas num outro lugar.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro, F. Alves, 1981.
- BAUBRILLARD, Jean. *Da sedução*. Campinas, Papirus, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Rio de Janeiro, Graal, 1985. v.1,2,3.
- FONTANILLE, Jean (org.). *Actes semiótiques: la subjetivite au cinema*. Paris, INLF, 1987.
- FREUD, Sigmund. *Psicopatologia da vida cotidiana*. Rio de Janeiro, Imago, 1969.
- _____. *Novas conferências introdutórias*. Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- HOLLANDA, Aurélio Buarque. *Novo dicionário Aurélio*. São Paulo, Nova Fronteira, 1975.
- KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- MEZAN, Renato. *Freud: a trama dos conceitos*. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- PAGLIA, Camille. *Personas sexuais*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

Resenha

