



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**



## **O amor no cinema contemporâneo:**

**O construtor de sereias**

**Patrícia Colmenero Moreira de Alcântara**

**– Fevereiro de 2013 –**



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

## **O amor no cinema contemporâneo:**

**O construtor de sereias**

**Patrícia Colmenero Moreira de Alcântara**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de Mestre em Comunicação Social pela linha de pesquisa Imagem e Som.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva

**– Fevereiro de 2013 –**

Patrícia Colmenero Moreira de Alcântara

## **O amor no cinema contemporâneo:**

O construtor de sereias

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília e defendida sob a avaliação da Banca Examinadora constituída por:

---

Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva – UnB

Orientador

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Susana Madeira Dobal Jordan – UnB

Avaliadora

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cláudia Maria Busato - UNICEUB

Avaliadora

## **Agradecimentos**

Aos mestres que manifestaram sua sabedoria pelo caminho, levando meu trabalho para a praia, para Europa, para onde estivessem, me oferecendo seu tempo, sua amizade e sua potência: Mike Peixoto e André Costa.

Aos meus alunos, que me provaram que o tema não era só meu, mas de muitos.

Ao meu orientador, Gustavo de Castro, pela confiança e independência, que me permitiram tirar a terceira perna de G.H.

A Susana Dobal, pelo tempo e por me permitir invadir seu grupo de Deleuze, e a Cláudia Busato, por Walter Benjamin e as conversas.

A Fabio Pires, por ter celebrado o amor comigo.

A minha família, que durante a crise dos afetos, se manteve um constante fornecedor de bons encontros.

Aos amigos que sempre estiveram lá e aos que fizeram desse processo algo muito mais cheio de fluxos: Mayra Resende, Amanda Ourofino, Daniela Marinho, Verônica Brandão, Júlia Zamboni, Botão, Ju, Braz, Danny, Gabee, Fabíola, Rose, Núbia Honório... e às eternas Belinha e Deyse.

À Capes pelo suporte. Todos precisam de uma terra para pousar.

## Resumo

O amor é um dos assuntos mais recorrentes em todas as formas artísticas. Escritores, artistas e diretores se debruçaram sobre ele, como assunto e como musa. Diante de uma sociedade que abandonou antigos padrões, rompendo com casamentos, inaugurando novas aventuras sexuais e questionando que tipos de relação gostariam de viver, este trabalho investigou o panorama das relações amorosas no cinema contemporâneo. Para tanto, utilizou noções de Gilles Deleuze e partiu da crise da imagem-ação e do rompimento com o cinema narrativo clássico para examinar o cinema atual diante das características da imagem-tempo. Tendo imperado um cinema romântico do *happy end* até os anos 60, questionamos qual o amor que surgiu a partir desse momento. Os caminhos em busca dessa resposta foram traçados pelos estudos teóricos sobre o amor, os afetos e o cinema e por meio de análise fílmica de quatro filmes principais: “Uma mulher é uma mulher” (1961), de Jean-Luc Godard; “A Bela Junie” (2008), de Christophe Honoré; “Um lugar qualquer” (2010), de Sofia Coppola e “Os sonhadores” (2003), de Bernardo Bertolucci.

Palavras-chave: Amor; Cinema Contemporâneo; Deleuze; Afetos; Crise

## **Abstract**

Love is one of the most recurrent subject in all art forms. Writers, artists and directors have looked upon it as a theme and as a muse. Faced with a society that abandoned old patterns, breaking marriages, opening new sexual adventures and wondering what kind of relationship they would like to live, this study investigated the panorama of love relationships in contemporary cinema. For this purpose, we used concepts of Gilles Deleuze and started with the crisis of the action-image and break with the classical narrative cinema to examine the current cinema on the characteristics of the time-image. Having reigned a romantic cinema with happy ending stories, until the 60s, we questioned the love that emerged from that time on. The paths in search of this response were outlined by theoretical studies about love, affections and film and film analysis through four major films: "A woman is a woman" (1961), by Jean-Luc Godard, "La belle personne" (2008), by Christophe Honoré, "Somewhere"(2010), by Sofia Coppola's and "The dreamers" (2003), by Bernardo Bertolucci.

Keywords: Love; Contemporary Cinema, Deleuze; Affections; Crisis

## Sumário

1. Introdução .....	7
1.1 Amores contemporâneos: definições, recortes e problematizações .....	8
1.2 O Amor de hoje .....	15
1.3 Perambulações: caminhos metodológicos para estudar o amor no cinema atual .....	22
2. Paisagens teóricas .....	27
2.1 Afetos em crise no cinema .....	29
2.2 Como cristal.....	36
2.3 Em busca de uma filosofia da vitalidade .....	37
2.4 Um cinema vital.....	40
2.5 Um cinema desejanter.....	42
2.6 O método de criação afetivo: a performance .....	43
3. Um olhar para o amor no cinema .....	46
3.1 O amor dos felizes .....	47
3.2 O amor dos videntes .....	50
4. Amores contemporâneos: um novo estágio de .....	59
consciência .....	59
5. Amor em Éter .....	70
6. Sonhos de confluência .....	83
7. Conclusão .....	91
7.1 Créditos sobem .....	92
8. Referências Bibliográficas .....	101

# 1. INTRODUÇÃO





## 1.1 Amores contemporâneos: definições, recortes e problematizações

Que a vocal melodia o atraí às veigas,  
Onde em cúmulo assentam-se de humanos  
Ossos e podres carnes.  
HOMERO (1960, p.168)

Talvez Ulisses tenha sido o único a ouvir o canto das sereias e continuar vivo. As cordas que o prendiam ao mastro do navio o protegeram e os seus marinheiros, com cera nos ouvidos, o mantiveram bem preso à própria vida. Séculos depois, o canto das sereias ainda seduzia milhares de viajantes desavisados e desamarrados. Álvares de Azevedo minguava de amor, centenas de pessoas se jogavam ao mar assassino depois de entrar em contato com “Os Sofrimentos do Jovem Werther” (1774), Romeu se matava e Julieta o seguia, e Rick renunciava sua fuga de Casablanca pela felicidade de Ilsa.

O amor romântico, com sua linda voz e belo rosto, arrebatou gerações a partir do final do século XVIII e mudou para sempre o olhar do homem para a vida. Pela primeira vez, foi possível dar vazão à intimidade e aos afetos e sobrepor a vida sentimental aos deveres políticos ou religiosos, introduzindo a ideia de “uma narrativa para uma vida individual” (GIDDENS, 1993, p. 50). O amor romântico se apropriou da “qualidade de encantamento” (*ibidem*, p.48) do amor apaixonado, marcado por urgências profundas, que fazem com o sujeito amoroso não consiga mais se dedicar às suas obrigações habituais ou a alguma rotina. Encantados, seus amantes nada poderiam fazer a não ser se entregar à ilusão ou ao logro de amar: “na nossa vida, o prazer mais puro é o vão prazer das ilusões (...) as ilusões são, pois, necessárias e fazem parte integrante da ordem das coisas” (LEOPARDI *apud* CYRULNIK, 1997, p. 187).

Logro e ilusão oferecem a oportunidade de gozo, o encontro derradeiro, a alegria do amor encontrado, mas o fazem por meio de um embuste, uma manobra de engano. Na etologia, “A ilusão é um mal percebido quando o sujeito concorda com o desejo, ao passo que o logro é um supersinal que captura um sujeito são” (CYRULNIK, 1997, p.187). Quando um animal é seduzido por esse supersinal, reage a ele de forma instintiva, sem negociação. Os

meros são peixes acompanhados por peixes menores, que comem restos de comida entre os seus dentes. Os pequenos labros imitam a mesma dança vertical do peixe limpador, o que faz com que os meros também abram a boca para eles. No entanto, os labros, ao invés de limpar seus dentes, irão arrancar pedaços de sua língua.

Os animais criam artifícios para fingir ser o que não são, seduzirem e serem seduzidos, enganarem e serem enganados. Como eles, não queremos viver em um mundo de objetos naturais. Queremos ser encantados, extirpados da vulgaridade das atividades comuns e atirados a “um perigo saliente num mundo atraente” (*ibidem*, p.192). O logro encanta os peixes meros, que confundem-se com aparência verdadeira do nado dos labros, “ao passo que a ilusão nos seduz pela sua falsa aparência, uma imagem que não corresponde ao real” (*ibidem*, p.187), como as sereias, de grandes bocarras e apetite voraz, fazendo-se de inocentes mulheres-peixe sedutoras para os marinheiros de Ulisses.

Etimologicamente, ‘sereia’ significa prender ou vincular e essa é exatamente a busca de tantos amantes, que, de forma psicanalítica, anseiam pela realização de um amor edípico impossível, ou assim como os peixes meros, apenas querem se entregar a uma ilusão sedutora. Por um motivo ou por outro, as sereias se elevaram dentro do imaginário humano como uma forma de responder à indagação existencial mais profunda: para que existo? A resposta parte de uma impossibilidade de responder. Já que é impossível resolver a inquietação do humano, ao menos podemos fugir e encontrar refúgio e entorpecimento no canto das sereias. Ser seduzido parece ser a única forma de evitar a banalidade de existir.

No fim, a ilusão das sereias só funciona porque todo ser humano anseia por sentir algo extraordinário e ser possuído por um amor apaixonado, que “arranca o indivíduo das atividades mundanas e gera uma propensão às opções radicais e aos sacrifícios” (GIDDENS, 1993, p. 48). O amor passa a ser idealizado, deixa de se relacionar com uma série de contratos sociais para ser elevado a símbolo máximo de felicidade. Os ídolos são necessários, precisa-se de uma referência de força vencedora, algo que represente a superação dos problemas vulgares. Porque não idolatrar o amor, uma porta de saída do cotidiano vazio para uma vivência incrível? Essa relação idealizada com o amor possui uma longa história, em que podemos utilizar como ponto de partida os discursos de “O

Banquete” de Platão, “grande fonte do mito amoroso no Ocidente” (COSTA, 1998, p.36) e fonte de muitas das ideias românticas, retomadas séculos depois.

Nesta obra, o amor é um grande deus, que inspira a feitura do bem e garante a felicidade. Para Fedro, um dos filósofos que discursam, o amor seria um instrumento moral capaz de construir o “apreço à honra” (PLATÃO, 2003, p.98). Um amante jamais seria capaz de roubar, desertar do exército ou fazer qualquer coisa vergonhosa diante de seu amado, pois “ninguém há tão ruim que o próprio Amor não o torne inspirado para a virtude” (*ibidem, idem*). Agatão reforça a relação entre o amor e o bem, garantindo que o amor só se firma na beleza e, por isso, é capaz de inspirar tantos poetas enamorados. Já Aristófanes, de forma sofisticada, cria os conceitos de alma gêmea e cara-metade, tão utilizados ainda hoje pelos românticos, a partir de uma parábola sobre o mito do andrógino. De acordo com ele, houve um tempo em que existiu o gênero feminino, o masculino e um outro que comungava dos dois, o andrógino. Os andróginos eram muito fortes e acabaram se voltando contra os deuses. Para se vingar, Zeus cortou-os ao meio, para que se tornassem mais fracos e também mais numerosos e úteis para as divindades. Separadas, as metades dão início à narrativa de busca, que entende o amor como um caminho, uma procura labiríntica por esse outro no qual poderemos, finalmente, nos deixar absorver, para viver em unidade. “A busca é uma odisséia em que a auto identidade espera a sua validação a partir da descoberta do outro” (GIDDENS, 1993, p.57):

Desde que a nossa natureza se mutilou em duas, ansiava cada um por sua própria metade e a ela se unia, e envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se um ao outro, no ardor de se confundirem, morriam de fome e de inércia em geral, por nada querer fazer longe um do outro. (PLATÃO, 2003, p. 121-122)

Também se funda nesse mito a concepção romântica de fusão. A matemática abstrata que afirma que as pessoas possuem um vazio e precisam se fundir uma a outra (sua cara-metade ou alma gêmea), para que possam se tornar inteiras. O raciocínio de Aristófanes aponta para a universalidade do amor, que é intrínseco à natureza humana dividida. Como no rio de Heráclito, ele é definitivo, pois “Nem no amor nem na morte pode-se penetrar duas vezes” (BAUMAN, 2004, p.17).

O amor romântico se utilizará da forma mais ampla do discurso de Aristófanes e Agatão, utilizando-os como uma orientação lógica para a possível insanidade de se jogar ao mar com sereias. Porém o romantismo só será possível depois de algumas reformas afetivas sociais. Antes dele, existiram, de forma predominante, os amores religiosos e o amor cortês.

O amor *caritas* também se apropriará de discursos do “Banquete”, como a ideia do amor incitando ao Bem, de Fedro, e a concepção amorosa não sensível socrática. A visão do amor para Sócrates consagrou-se de forma popular como o amor platônico, entendido como um amor impossível, à distância e nunca realizado, mas a proposta do filósofo tende a uma abstração maior. Para ele, os amores sensíveis (sexuais) são de uma natureza inferior ao amor que visa à transcendência, sendo este o amor à beleza. O amor só pode ser, de fato, eterno e perfeito, quando dirige-se não a um corpo, mas ao conhecimento, ao Bem e aos belos discursos.

Os padres da igreja retomam o discurso socrático, para o qual o amor ao Bem é permanente, pois o objeto de amor é eterno e sua natureza independe da existência do sujeito. O amor é imperecível, pois provém do parto do Belo, que gera infinitamente, proporcionando o contato com a imortalidade. Deve-se amar a beleza e a virtude, pois as paixões são passageiras e mesquinhas, assim como é preciso ser devoto a Deus, porque o caminho da carne (do corpo) leva ao inferno. O maior representante dessa corrente é Santo Agostinho (354 d.C – 430 d.C) que, como Sócrates fazia em sua escola de filosofia, propõe um amor pelo conhecimento, em que o afeto é um instrumento de educação coletivo, por meio de sermões ou das conversões públicas.

A vertente religiosa do amor se bifurcou em outra possibilidade: a mística cristã. Diferente do amor *caritas*, que propõe uma felicidade amorosa no amor a esse Deus distante, a mística cristã, visível no pensamento de São Bernardo de Clairvaux (1090 – 1153), apresenta uma ansiedade e uma alegria intermitente, manifestada apenas nos raros momentos de epifania, em que Deus se aproxima. No resto do tempo, o que há é o sofrimento de provação tanto do desejo carnal quanto da presença divina. O beato vive num sistema masoquista de longas esperas e provações para ser satisfeito com curtos

encontros. O amor de Deus não se revela como conhecimento (aprendizado na escola da Luz) e sim vivência emocional da essência divina (conflito entre o emocional e o lógico).

Já no amor cortês há uma laicização do objeto de amor. A Dama ou a Senhora substituem Deus como objeto amoroso, porém permanece o sofrimento do desejo frustrado da mística cristã (o “amor-abandono”) e a sublimação das necessidades carnis (“serviço de amor” e “amor cortês propriamente dito”). O amor cortês renuncia a possibilidade de encontro entre os amantes. A ética cortês apontaria para a aceitação alegre da impossibilidade, sendo vista como “gozo com sofrimento” ou “espiritualização sublimada” (COSTA, 1998, p. 40). Do vocabulário sentimental dos trovadores, surgiram muitos dos clichês do futuro romantismo, que incluía tanto a substituição de Deus pela mulher quanto a negação de uma vida conjugal.

Até o momento, apesar de intensas, todas as formas de amor eram profundamente enraizadas em finalidades sociais. O amor entre homens era estimulado nos discípulos de Sócrates, a fim de formar uma comunidade apenas de amigos amantes que pudesse governar o Estado; o amor ligado à religião implicava na ideia de formação de comunidades cristãs, em que se buscam novos discípulos e cerimônias públicas de conversão, profissão de fé e outras são realizadas; e o amor cortês se relacionava com a prática das heranças e a busca de uma noiva rica a quem cortejar, além da manutenção de serviços do rei. Em comum, esses amores privilegiavam um objeto idealizado à custa de um sujeito que se anula pelo amado, só encontrando conforto no conhecimento ou na morte. Seja o Supremo Bem da Grécia Antiga, o Deus cristão do amor *caritas* ou da mística cristã e a Dama do amor cortês, o objeto amoroso sugere a desimportância do sujeito.

Porém, com os teóricos leigos do amor, a balança começa a pender para o outro lado e a questão amorosa passa a ser pensada a partir do sujeito e não do amado. No século XVI e XVII ocorreu uma revolução político-econômica, em que se aboliram as concepções teleológicas (explicações baseadas em utilidade, finalidade e no Bem) para aplicar uma abordagem mais mecanicista, em que noções mais complexas estão fundadas nas partes mais simples. Portanto, parou-se de olhar para a massa profunda e complicada do amor e realizou-se a sua decomposição em partes: desejo e prazer.

Thomas Hobbes (1588 – 1679) é o ponto de partida para o pensamento científico em torno dos afetos. Para ele, sem o desejo, o homem fica com seus sentidos e imaginação paralisados e, por isso, é necessário que os desejos sejam realizados, mesmo que isso implique em violência e destruição. O direito de natureza seria a liberdade de usar o seu poder e força para satisfazer os seus desejos, preservando a sua natureza. Ao contrário de Sócrates, que subia uma escada, de beleza em beleza, em direção ao Bem e à imortalidade, Hobbes segue em uma corrida de desejo em desejo, já que “o objetivo do desejo do homem não é gozar apenas uma vez” (MONZANI *apud* COSTA, 1998, p.60) e alega que o que é verdadeiramente imortal é a vontade de consumir.

No “Banquete”, no amor *caritas*, na mística cristã e até no amor cortês, busca-se um Bem que não se apresenta no mundo sensível, enquanto para Hobbes o amor é profundamente sensorial, ou seja, o engano dos tolos, de Platão, e o inferno, de Agostinho. Para o autor, essas visões são moralistas e escondem a verdadeira natureza do homem que, em seu estado de natureza, é competitivo e egoísta. Afinal, o amor é apenas a “faceta domesticada de uma maldade essencial inscrita no desejo” (COSTA, 1998, p.61).

John Locke e Étienne Condillac se juntam ao coro de Hobbes como sensualistas que defendem que o amor não é nada mais do que um conjunto de impressões sensoriais de prazer. Como o prazer sensorial é uma característica de todos os corpos biológicos, mantém-se a prerrogativa de que o amor, seja ele como for, é algo intrínseco à natureza humana e, portanto, um sentimento universal.

Ao contrário de Hobbes, Jacques Rousseau (1712 – 1778) acredita que a inclinação original do ser humano para o desejo sexual é uma possibilidade viável de socialização sem coação estatal ou religiosa. O sexo pode ser uma força útil, que trabalha tanto para a felicidade do sujeito individual quanto para o social. A expressão sexual é a forma natural de sociabilidade, desde que seja equilibrada com base na temperança, comum ao amor *caritas*. O desafio é satisfazer-se sem despedaçar o Outro, pois “A inquietação dos desejos produz a curiosidade, a inconstância: o vazio dos prazeres turbulentos produz o tédio” (ELIAS *apud* COSTA, 1998, p. 68). O sexo, portanto, não pode ser a corrida do desejo de Hobbes e precisa ser contido dentro do seio da família. Para Rosseau, já que os homens buscam fazer sexo e ter filhos, devem aproveitar para incitar, no meio familiar, a

cidadania.

Em Rousseau, a felicidade é possível e a eterna disputa entre sexo e sentimento, que condenava ao inferno, à imoralidade, à futilidade e à destruição do amor, finalmente termina com o casamento de sexo e família, como uma proposta plausível de realização mundana, em que o sujeito amoroso não é individualista e nem tem que se anular para o objeto. É o amor e o sexo em conformidade com a ordem, numa dinâmica do amor servindo à sociedade, já presente nos gregos, nos religiosos e no amor cortês, mas, dessa vez, em função também da satisfação pessoal do sujeito.

Diante da valorização do sujeito, foi possível inventar o amor romântico. Uma proposta individualista de felicidade, em um mundo em que os sentimentos do amante podem ser mais importantes do que as regras sociais. O romantismo, apesar de estimular a desvalorização da própria vida do sujeito em função de um amor maior do que a existência, deu ao amante a possibilidade de construir o seu destino, estimulando sonhos e paixões que não correspondiam às expectativas sociais para cada indivíduo. A vida na corte impunha um autocontrole dos sentimentos em função da civilidade e em busca de favores do rei, que encerrava as vidas individuais dentro do controle estatal, reprimindo sentimentos. A quebra com a corte se deu, em grande medida, com uma fuga para os campos e a idealização da vida pastoril, conduzida por uma admiração por um passado no campo, mais livre e mais puro. O desprendimento de processos sociais e a possibilidade de agir por urgência deram um novo sentido para a existência dos amantes. Agora, eles viam a oportunidade de fazer sua história, em um futuro aberto, em que um Capuleto irá se casar com um Montecchio. Essa liberdade era completamente inovadora e a autorrealização passou a ser o centro gravitacional de todos. Consagrou-se nesse momento, a crença de que somente um grande amor poderia justificar a existência, pois o encontro de almas teria o efeito de reparar qualquer vazio, principalmente, o da solidão.

Como nas propostas religiosas e no amor cortês, o amor romântico perpetua a negação dos desejos do corpo como forma de alcançar a pureza de sentimento. Desse jeito, se prorrogam as várias batalhas travadas entre sexo e amor, assim como a sereia é um híbrido de peixe e mulher que representa a dualidade entre o lado animal e o espiritual da natureza humana. Por isso, ele rompe com a sexualidade em prol de uma virtude que não

pode ser corrompida antes do casamento. É um tipo amoroso profundamente conectado às noções de família, lar e também maternidade<sup>1</sup>. Numa versão burguesa de romantismo conformista, juntos, marido, mulher e filhos criam uma história compartilhada, em que se dá prioridade especial ao relacionamento conjugal em relação a outros aspectos da organização social. Em sua versão mais radical, os românticos perdem a vida por amores proibidos e os dentes das sereias esperam por eles, como as nadadoras assassinas de Alphaville<sup>2</sup> atacam a facadas o banhista que professou sua fé no amor e na poesia.

## 1.2 O Amor de hoje

O amor romântico foi largamente utilizado nos filmes de narrativa e estética clássica. A busca e o encontro do verdadeiro amor ilustraram a maioria das histórias desses heróis e heroínas. “E o vento levou” (1939), “Casablanca” (1942), são exemplos da busca da tal cara-metade, o pedaço extirpado dos tempos de Aristófanes. Mas, em algum momento, anunciado com o começo do cinema moderno e continuado no cinema contemporâneo, a humanidade deixou de acreditar nas sereias e a sedução fatal foi substituída pela entrega à apatia e à impotência. Afinal, como Franz Kafka (2002) havia previsto, existia algo mais fatal do que o canto das sereias: “o seu silêncio.” A morte das sereias apresenta uma crise no panorama das emoções. E, junto à mudez do canto, houve a paralisia do movimento.

Na transição do cinema narrativo clássico (1917-60) para o cinema moderno (1960 – hoje)<sup>3</sup>, constata-se um enfraquecimento das ações e, por conseguinte, uma maior internalização de problemas. Inibidos de ações, os amantes adquirem o dom da vidência e enxergam na inação significados escondidos pelo mundo do movimento. Com um novo olhar, adquirem a consciência do desequilíbrio do mundo. Os amantes passaram a aceitar a sua própria covardia, eles se veem impossibilitados diante de situações de conflito e não realizam mais uma ação sensório-motora, física, para solucioná-las. O apaixonado deixa de buscar uma resolução, consciente de sua inabilidade em aniquilar o problema.

---

<sup>1</sup> De acordo com Giddens, a mãe foi idealizada e o afeto foi amalgamado à ideia de feminino.

<sup>2</sup> Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965, França/Itália, 99 min)

<sup>3</sup> Não há consenso quanto à data final do cinema moderno e esse trabalho considera que as características modernas persistem até hoje e que não houve um momento de ruptura com tal cinema, mas sim uma continuidade.



Passou-se a questionar se as sereias teriam sido só um mito ou se os homens e as mulheres haviam se tornado insensíveis por causa da cera nos ouvidos. Seja como for, o que restou dos flagelos do amor romântico foi a desconfiança nas promessas de eternidade e de felicidade, que, na doce bocarra das cantoras, levaram tantos para uma morte encantada. O modelo monogâmico, heterossexual e escapista dos românticos não fazia mais sentido em uma sociedade abatida por duas grandes guerras. Hoje, não sabemos se o que temos é a nostalgia dos tempos das sereias ou o total deboche dessa fantasia.

Surge uma nova história para Ulisses, em que as sereias são apenas belas figurantes nuas de um filme que não se consegue terminar, no qual não há nem a possibilidade de encontro do espetacular na morte. Pelo contrário, a relação conjugal abalada é o tema de uma geração descrente nas promessas amorosas. No romance *“Il Disprezzo”* (1954) de Alberto Moravia, um diretor de cinema propõe uma versão alterada da Odisseia, a de que Ulisses teria sugerido a Penélope aceitar presentes dos pretendentes e não desagradá-los, levando-a então a desprezar o marido que, desesperado, resolve partir para Tróia e retardar o seu retorno, só conseguindo de novo o amor da mulher após matar os pretendentes. Em *“Desprezo”* (*Le mépris*, Jean-Luc Godard, França, 1963, 103 min), que adapta o romance, sugere-se que Penélope é infiel e, ao invés de ser o símbolo da espera eterna no amor, tecendo e destecendo o tecido infinito, ela é uma mulher volúvel e vingativa.

O panorama amoroso não é mais de busca de um amor maior que a vida e a sociedade de divorciados e encontros sexuais casuais marca o velório das mágicas sereias. De acordo com Bauman (2004), em uma sociedade consumista como a atual, não há espaço nem para o desejo, muito menos para o amor. O consumo é realizado num impulso e o desejo não consegue o tempo necessário para crescer. O imediatismo, a satisfação urgente, o prazer passageiro, as receitas testadas, as garantias e os seguros caracterizam essa cultura, onde não há mais condições para a geração de nada que não tenha lucros garantidos. Raciocínios antes destinados apenas ao mundo do consumo passaram a ser empregados no universo dos afetos. Relacionamentos são vistos como ações na bolsa de valores, um compromisso é um investimento que pode subir ou descer e a lealdade a uma ação nova

poderia ser questionada:

Um relacionamento, como lhe dirá o especialista, é um investimento como todos os outros: você entrou com tempo, dinheiro, esforços que poderia empregar para outros fins, mas não empregou... esperando que aquilo que perdeu ou deixou de desfrutar acabaria, de alguma forma, sendo-lhe devolvido – com lucro. (BAUMAN, 2004, p.28)

O *homo consumens* não acumula bens assim como não acumula amores. Sua estratégia não é a de ter a casa entulhada das últimas novidades dos últimos anos, mas sim a de usar e descartar repetidamente, abrindo espaço para que novos objetos entrem para o ciclo de reciclagem. Assim, “A vida consumista favorece a leveza e a velocidade. E também a novidade e a variedade que elas promovem e facilitam” (*ibidem*, p.67). No universo relacional, o consumidor-amante irá buscar o sexo casual, os relacionamentos abertos e todas as propostas que incluem tempo reduzido e orgasmo garantido.

Como dizem as propagandas em todos os lugares, “Se não gostar do produto, devolvemos o seu dinheiro”. Se o outro é uma ação, nós também o somos, e uma insegurança constante de ser devolvido ao mercado transforma a vida em casal um negócio bem mais arriscado do que a solidão. Os amantes já não garantem que o amor que vivenciam será o último. O “até que a morte nos separe” saiu de moda e o *test-drive* foi escolhido em seu lugar. As pessoas fazem várias provas para concluir que alcançaram o amor; mas, para o autor, os padrões foram abaixados ao invés de mais pessoas atingirem um amor elevado. Passamos a nos questionar se o amor é algo que melhora com a prática e a assiduidade do exercício ou se isso é apenas uma exercitada incapacidade para amar. Elisabeth Badinter concorda com Bauman em sua impossibilidade do amor na sociedade atual, que considera o eu “nosso mais precioso bem” (COSTA, 1998, p.133). “Hoje preferimos a solidão a tudo que julgamos entrar nossa liberdade, inclusive o amor” (*ibidem*, p.134).

Abandonamos Eros para ficarmos com seu irmão, Antero<sup>4</sup>, e passa-se a racionalizar o amor e o sexo como um cientista frio, tirando-lhe a ilusão. Nessa *scientia sexualis*, a exigência de um prazer calculado e um amor esvaziado de significado, ao invés de trazer gozo sem sofrimento e segurança reforçada, aponta para um ser humano menos potente.

---

<sup>4</sup> Conhecido como o vingador do amor rejeitado.

Hoje, a sexualidade não condensa mais o potencial de prazer e felicidade. Ela não é mais mistificada positivamente. Como êxtase e transgressão, mas negativamente, como fonte de opressão, desigualdade, violência, abuso e infecção mortal. (ZIGUSCH *apud* BAUMAN,2003, p.56)

De forma ambígua, o amante vira prisioneiro do prazer, mas não consegue tirar dele mais do que uma melancólica conquista. Além de todas as contradições do amor, há ainda uma faceta a mais: o sofrimento que ele causa se não for recíproco. De acordo com Annette Baier, *misamorists* “são aqueles que dão ênfase aos sentimentos negativos existentes no estado psíquico de apaixonamento romântico: ciúme, ódio, medo, dor...” (COSTA, 1998, p.169). Afinal, a entrega à urgência romântica, quando não correspondida, leva à ansiedade, ao desespero e, muitas vezes, à morte nos braços das sereias. De forma análoga aos amantes líquidos de Bauman que, no medo de se perderem, optam por nunca se envolver, a paixão compromete a autonomia humana.

O amor romântico, em seu entender, nos impede de imaginar ‘outros elos afetivos que poderiam fazer do mundo um lugar menos triste’, pela importância que tem na ideia de felicidade do imaginário ocidental. (COSTA, 1998, p.157).

Apesar dos perigos do amor romântico, tal amor propôs, de forma inovadora, o desenvolvimento de uma vida individual, independente dos processos sociais, na qual a relação íntima possui prioridade especial. Dessa forma, pela primeira vez, criou-se um eixo entre amor e liberdade. “Os ideais do amor romântico...inseriram-se diretamente nos laços emergentes entre a liberdade e a auto-realização” (GIDDENS, 1993, p. 50-51). De maneira semelhante, a literatura romântica se instituiu como uma literatura de esperança e recusa que, frequentemente, quanto ao papel da mulher, “rejeitava a ideia da domesticidade estabelecida como o único ideal proeminente” (*ibidem*, p. 55). Além disso, o amor romântico apresenta um caráter mais ativo do que o apresentado nos registros literários medievais; porque, na sua busca,

Possui um caráter ativo e, neste aspecto, o romance moderno contrasta com as histórias românticas medievais, em que a heroína em geral é relativamente passiva. (*ibidem*, p. 57)

O amor romântico foi um modelo que ruiu, pois a liberdade de autorrealização que

propunha teve sua potência reduzida e limitada pela associação compulsória ao casamento, à maternidade e à eternidade. Tal obrigatoriedade fez com que muitas mulheres se submetessem a um casamento infeliz para se manterem “respeitáveis” (*ibidem*, p. 49). A princípio entendido como uma alforria do destino na cozinha, as mulheres que sonhavam com um amor maior que a vida, liberto de todas as obrigações sociais, acabavam apenas na casa de outro homem (não mais o pai), agora como mães e esposas.

Diante do existencialismo sartriano, essa tensão entre liberdades tornou o amor em uma meta impossível. Para Jean-Paul Sartre (2008), as relações só podem ser vistas a partir da ótica do conflito. Quando amamos, queremos o outro. O outro é um olhar, que molda quem sou, me possui e é a forma do eu experimentar o meu ser-Para-outro. Através desse olhar outro, eu existo, é o olhar dele que me cria. Assim como os apaixonados, num passe de mágica, se acham mais belos e melhores diante de um olhar amoroso. Por isso, eu preciso me tornar ser-objeto para existir, ser objeto do olhar do outro. Esse “ser-objeto é a única relação possível entre eu e o outro” (SARTRE, 2008, p.456). Dessa forma, a minha relação com o outro é de subjugação. Tenho de me objetificar, diante do olhar e da liberdade do outro, desistindo da minha liberdade, com que tanto sonhei ao ler os folhetins românticos, para que possa perceber que existo. Como num quarto cheio de espelhos em todas as paredes, sinto que só através dos olhos dos outros posso enxergar todas as facetas da minha própria essência, ainda que temporária. Através dos olhos de outras pessoas é que consigo me ver como parte do mundo, como totalidade. No amor, o eu se sente inteiro, como prometia o romantismo e o mito do andrógino de Aristófanes, como se finalmente fosse reavida a outra metade cortada pelos deuses. Mas essa certeza se dissipa rapidamente dando lugar ao desespero de perder-se.

Como existo pela liberdade do outro, me sinto inseguro e sinto que preciso recuperar o meu ser. Numa manobra semelhante a da minha objetificação para o outro, quero submeter a liberdade do outro à minha. Porém, a noção de propriedade, de possessividade, tão comum em tantos relacionamentos de ciúme, em que o aprisionamento do outro me dará as garantias que preciso, não se confirma. Queremos possuir a liberdade do outro, mas ela só existe enquanto liberdade e, portanto, algo livre: “o amante não quer possuir o amado como se possui uma coisa; exige um tipo especial de

apropriação. Quer possuir uma liberdade enquanto liberdade” (*ibidem*, p.458). Ninguém quer a servidão do amado, um robô de paixão mecânica. Ao lado do autômato, do servo, o amante sente-se abandonado, porque não é mais acompanhado por uma liberdade, um sujeito, mas um objeto desinteressante. Diante desse impasse, talvez a solução fossem os amores líquidos, as relações abertas, a troca de casais ou o sexo casual. Mas o amante não consegue confiar em um compromisso livre, sem subjugação, sem promessas, sem objetificação. Ao mesmo tempo em que quer ser amado por uma liberdade, não quer que ela seja livre. De forma ambígua, ele mesmo não deseja ser totalmente livre, mas pertencer ao amado. O amante quer ser um objeto para o outro, mas um objeto de fascínio, de idolatria, no qual o outro aceita perder-se e chamá-lo de “mundo”. O amante quer ser o objeto-limite de transcendência de seu amado.

Eu não quero o mundo, por mais belo que seja. Porque você é o meu mundo, minha verdade./ Esse é o maior dos segredos que ninguém sabe./Você é raiz da raiz, é o botão do botão./ E o céu do céu de uma árvore chamada Vida. (CUMMINGS, 1991)<sup>5</sup>

O amante quer ser o mundo do outro e também quer que o mundo do outro se revele a partir dele. Ele deseja aprisionar a consciência do outro, ser toda a vida do outro e não apenas um “isto” dentro outras coisas e pessoas. Ele quer ser o único e especial, quer o destaque da alma gêmea romântica e não mais um amor entre outros, um “amor no mundo”. Seu principal objetivo é ser amado. Contudo, o amor do amante revela-se um projeto de sedução. Na sedução, o amante se comporta como um objeto de fascínio, não revela sua subjetividade e se arrisca, buscando uma significação para ele mesmo na percepção do outro. A finalidade da conquista é fazer-se amar. Esta é a grande meta do amor. Neste momento, temos um impasse. Se o amado realmente me amar e pôr fim ao sofrimento da indefinição, está prestes a ser devorado pela minha liberdade e não ser mais atraente para mim. Pois os dois amantes querem ser amados, mas ambos querem um amor que não “se reduza de modo algum ao ‘projeto de ser-amado’” (SARTRE, 2008, p.467). Uma eterna gangorra em que ora eu conquisto ora o outro me conquista, faz com que a balança amorosa nunca consiga um equilíbrio prazeroso.

---

<sup>5</sup> Tradução da autora do poema [i carry your heart with me(i carry it in)] de E. E. Cummings. Disponível em: <http://www.poetryfoundation.org/poem/179622>. Acesso: 04/09/2012

Em Giddens (1993), a solução para viver relacionamentos mais puros, em que ambas as liberdades sejam respeitadas, são as relações confluentes. Para ele, o desejo de aprisionar a consciência é compatível apenas com um amor romântico, que pressupõe uma monogamia forçosa, criada de forma artificial e extrínseca aos afetos, apenas para controle de paternidade numa sociedade em que a propriedade e o patriarcalismo imperam.

A sociedade contemporânea, composta de uma massa de separados, divorciados e rejeitados não é uma constatação do malogro de amar, da impossibilidade de coexistência entre liberdades, mas sim a certeza de um momento social mais maduro, em que os amantes compreendem as relações como negociações de bem-estar, em que a monogamia, a heterossexualidade e a possessividade não entram como elementos obrigatórios. No amor confluyente, a única regra é a igualdade de doação e recebimento emocional. O amor só se desenvolve se satisfazer necessidades, então a objetificação está fora de questão. A busca do amor não deve ser a de totalidade, mas a de uma intimidade crescente, que só é possível se transpormos as tentações iniciais da projeção romântica ou do querer ver-se apenas pelo olhar do outro. Assim, o amor confluyente não consegue ser menos idealista do que os outros que o antecederam. Ele espera que os amantes sejam capazes de superar as contradições filosóficas do amor, a necessidade de posse, o desejo pela ilusão (que alcança animais e humanos) e presume uma sociedade em que quase todos têm a oportunidade de serem sexualmente realizados, em que o desaparecimento da separação entre mulheres “respeitáveis” e as “marginalizadas”, numa equidade entre gêneros, é uma realidade.

Diante desse panorama dos estudos sobre o amor, é possível perceber que todas as propostas se inserem dentro de uma tradição idealista ou de uma tradição realista. A tradição idealista é a que enxerga o êxtase amoroso como algo necessário para a vida. Ela entende o amor como a experiência essencial para o ser e um sentimento universal e inato. A tradição realista descreve o amor como uma consequência de fatores sociais, desejos edipianos e/ou valores econômicos. Portanto, nela se retira o encantamento e a fantasia do amor para vê-lo como uma estrutura lógica e construída socialmente. “O apaixonamento amoroso é visto principalmente como um produto social e não um atributo universal de nosso modo sentimental de ser” (COSTA, 1998, p.157).

Para compreender o estado da arte dos estudos sobre o amor, deve-se notar que, seja ele romântico, líquido, confluyente ou outro, sempre é apenas um ponto de vista, um olhar, uma prescrição do que o amor deve ser e do que é, uma tentativa de descrição de uma das abstrações mais complexas e alvo temático de uma grande parte da literatura, do cinema e das artes em geral.

### **1.3 Perambulações: caminhos metodológicos para estudar o amor no cinema atual**

Neste trabalho, a problematização proposta dentro da discussão do amor observa todas as correntes de pensamento do tema e busca descobrir que amor o cinema contemporâneo propõe diante da morte das sereias. Seria o amor cinematográfico atual líquido, confluyente, existencialista ou ainda algo mais?

Investigar o amor nos parece uma questão de grande relevância nos estudos teóricos atuais. Como afirma Bauman (2004, p.9), “‘relacionamento’ é o assunto quente do momento”, o amor é o tema “obsessional da cultura de massa”, o assunto “central da felicidade moderna” (MORIN, 1990, p. 131) e a discussão, que tem se mantido, de forma mais expressiva, nas áreas da sociologia, da psicologia e da filosofia, também deve multiplicar-se pelo audiovisual.

A temática poderia ser considerada irrelevante para o âmbito público, já que acontece essencialmente no espaço privado. Contudo, o amor é uma questão permanente e recorrente nas artes, compondo, o universo da expressão e do inconsciente coletivo sendo que “o homem é enquanto artista: *“homem coletivo*, portador e plasmador da alma inconsciente e ativa da humanidade” (SILVEIRA *apud* FRAYZE-PEREIRA, 2003). Tem-se, dessa forma, o amor como um fator importante e relevante para a sociedade contemporânea e para o estudo sistemático no cinema.

No cinema hollywoodiano clássico, a temática amorosa era majoritariamente romântica. Os afetos foram um foco central do cinema por décadas e a sua forma de representação foi repetitiva e normatizada. Já o cinema moderno carrega com ele a quebra de uma série de paradigmas e mostra a ruína de modelos de relacionamento embasados na família,

monogamia, heterossexualidade, estabilidade, eternidade e felicidade. Dessa forma, faz-se necessária a reflexão sobre as novas formas afetivas, pós-romantismo cinematográfico, para entender melhor o cinema contemporâneo e sua proposta de descrença no equilíbrio do mundo.

Esta pesquisa foi iniciada pela análise fílmica, porque os filmes são os objetos que poderiam nos contar ou revelar mais sobre o universo do amor no cinema. Partimos do princípio que as próprias narrativas e escolhas estéticas apontariam para a necessidade de uma teoria ou outra. Instintivamente, começamos pelo meio, como recomenda Gilles Deleuze, certos de que, na produção de conhecimento, não há mesmo começo ou fim, mas eternas ramificações. Logo, a necessidade de ler os estudos sobre o amor se mostrou presente e um olhar teórico regido por autores como Deleuze, Félix Guattari, Baruch Espinosa, Edgar Morin, entre outros, se mostrou necessário.

Assim, propomos que o analista se instale às vezes, até regularmente, diante do filme ou do fragmento, sem tentar fazer um esforço intelectual particular; sugerimos a ele que solte as rédeas, que se permita nada buscar, que deixe o filme estabelecer sua lei. Assim, então, ele volta a encontrar uma espécie de disponibilidade e outorga-se a possibilidade de deixar-se surpreender agradavelmente e de conseguir acolher elementos novos que se situam fora de suas projeções e de suas preocupações particulares. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 19-20).

Nas leituras, a crise dos afetos comprovou-se uma realidade social também extrafilme e resolvemos evitar o “mito da elucidação total do universo” (MORIN, 2003, p. 190) ou do pesquisador que não está contaminado pelo seu meio, sua formação cultural e social. Buscamos, então, não esconder essa relação de proximidade e até de paixão com o objeto de estudo. Como coloca Morin no prefácio de “O Cinema ou o Homem Imaginário” (1997), o cinema é máquina, mas também é sonho e magia e tal magia pode ser o que instiga uma investigação: “Mas era também atraído por qualquer coisa de mais íntimo: o fascínio da minha adolescência, e também o meu sentimento adulto de que o cinema é muito mais belo, comovente e extraordinário do que qualquer outra forma de representação” (1997, p.12). Essa realidade se confirmou, enquanto assistia aos filmes várias vezes em meu notebook e, durante as tardes, nas cenas mais escuras, encontrava o meu reflexo na tela, acompanhando os personagens.



Na escolha da amostra fílmica, optei por destacar um único filme do momento de ruptura entre o cinema clássico e o cinema moderno: “Uma mulher é uma mulher” (1961), de Jean-Luc Godard. Esse filme deixa claro, de imediato, as mudanças que aconteceram entre a imagem-movimento e a imagem-tempo e como a questão amorosa se desdobrou em questionamentos. Todos os outros filmes escolhidos são contemporâneos, lançados entre os anos de 2003 a 2010 e dialogam com as especificidades modernas, incorporando e dialogando com sua estética, em colaboração com as mesmas questões amorosas. Os filmes principais analisados da década de 2000 foram, nesta ordem: “A bela Junie” (2008), de Christophe Honoré; “Um lugar qualquer” (2010), de Sofia Coppola e “Os sonhadores” (2003), de Bernardo Bertolucci. Balizou essa seleção contemporânea a presença das seguintes características do cinema moderno:

- Narrativas mais frouxas, ambíguas e lacunares;
- Personagens hesitantes, pouco interessados na ação e conscientes do seu desequilíbrio interno;
- Indiscernibilidade entre subjetivo e objetivo;
- Câmera sensível;
- Valorização do prosaico.

Os filmes foram selecionados a partir de uma amostra estabelecida durante a experiência de estágio docente na disciplina Seminários Avançados em Audiovisual I, da Universidade de Brasília, para a qual montamos um curso sobre o amor no cinema. Durante três semestres, analisamos filmes contemporâneos e modernos, com destaque para a filmografia de Jean-Luc Godard. Em sala, estudamos os seguintes filmes: *Acosado (À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960, França, 90 min); *Alphaville (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy*, Jean-Luc Godard, 1965, França/Itália, 99 min); *O Demônio das Onze Horas (Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, 1965, França/Itália, 110 min); *O Desprezo (Le mépris*, Jean-Luc Godard, 1963, França/Itália, 103 min); *Masculino-Feminino (Masculin féminin: 15 faits précis*, Jean-Luc Godard, 1966, França/Suíça, 110 min); *Uma Mulher É Uma Mulher (Une femme est une femme*, Jean-Luc Godard, 1961, França/Itália, 85 min); *Viver a Vida (Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, Jean-Luc Godard, 1962, França, 80 min); *Os Sonhadores (The Dreamers*, Bernardo Bertolucci, 2003, Reino Unido/França/Itália, 115 min); *A Bela Junie (La belle personne*, Christophe Honoré, 2008, França, 90 min); *Um lugar*

qualquer (*Somewhere*, Sofia Coppola, 2010, Estados Unidos, 97 min).

Esses filmes foram escolhidos porque, tanto em sala quanto na dissertação, buscamos trabalhar com uma filmografia que obedecesse aos critérios estéticos e narrativos (já apontados acima) e que mostrasse uma conexão pungente com hipótese de que havia algo de melancólico na representação do amor nos filmes modernos e contemporâneos de características modernas.

A filmografia que analisamos para chegar a essa lista é muito maior e vários filmes, que obedeciam aos critérios, foram excluídos por uma necessidade de limitação para uma pesquisa acadêmica mais aprofundada. No entanto, escolhi filmes que representassem todo esse universo da forma mais panorâmica e complexa possível. Dessa forma, “Uma mulher é uma mulher” representa os filmes do momento de ruptura com o cinema narrativo clássico e o tipo de amor apontado ou questionado naquele momento e é um filme escolhido para dialogar com o cinema contemporâneo; “A bela Junie” representa um cinema experimentador, de expansão para além das rígidas definições de sexualidades e reflexão sobre o amor atual; “Um lugar qualquer” representa os filmes que possuem uma abordagem líquida para o amor e “Os sonhadores”, os filmes de amores confluentes.

Assim, o trabalho tem a proposta panorâmica de descrever as manifestações amorosas no cinema contemporâneo. Consideramos cinema contemporâneo, todos os filmes lançados depois do momento de efervescência moderna e que não seguiram a tradição clássica. Compreendemos que muitos filmes atuais ainda perpetuam as mesmas características desse período e que tais filmes repercutem a mesma maneira clássica já conhecida de pensar o amor e, portanto, não caracterizam um pensamento amoroso contemporâneo que precise ser estudado.

Para realizar esse trabalho, introduzimos o leitor no estado da arte das pesquisas sobre o amor e depois o convidamos a perambular pelas “Paisagens teóricas”, onde contextualizamos a pesquisa teoricamente com a caixa de ferramentas de conceitos que nos permitiram realizar a análise fílmica nos quatro capítulos seguintes: “O amor no cinema”, “Amores contemporâneos: um novo estágio de consciência”, “Amor em éter” e “Sonhos de confluência”. Na análise, aprofundamos as noções de quem é o amante contemporâneo, a partir de diálogos com o amante líquido e o amante confluyente.

Exploramos o mundo interior desses personagens: sua ambiguidade, sua crise existencial, a desmotivação, a inação, sua relação com o tédio e a impossibilidade de resolver as suas questões. No capítulo “Conclusão”, resumimos os resultados de todos os capítulos e apontamos para a existência de um amor criativo, que dialoga com sua natureza melancólica.



## 2. **! Paisagens teóricas**

No final da década de 60, a corrente teórica do estruturalismo é questionada em sua vocação de encontrar uma chave-mestra que abriria todas as portas do universo, uma tão sonhada teoria unificada que conseguiria organizar o caos amorfo em uma estável compreensão científica do mundo. Baseados nas ideias de instabilidade e desconstrução, pós-estruturalistas como Jacques Derrida, Michel Foucault, Jacques Lacan e Julia Kristeva, inauguraram um léxico que explorasse esse novo olhar: “deslizamento”, “fluidez”, “hibridismo”, entre outros. “A desconstrução investe contra os conceitos de signo estável, sujeito unificado e da verdade e identidade” (STAM, 2003, p.203).

Nesse momento, Gilles Deleuze (1925-95) já havia publicado várias monografias sobre filósofos e escritores e tinha começado a escrever os livros que marcaram sua filosofia da diferença. A desconstrução na obra de Deleuze foi a de acabar com os binarismos, os racionalismos, o pensamento de representação e qualquer tipo de compreensão que enjaulasse a vida em seu potencial. Com ideias como as de desterritorializações, linhas de fuga, agenciamentos e outras, Deleuze inventou também o seu próprio léxico.

A oposição entre estruturalistas e pós-estruturalistas, também se desenrolou na paisagem cinematográfica e no panorama amoroso. Os estruturalistas foram filmados nas relações de causa e efeito do cinema orgânico clássico, com relações amorosas causais e estáveis, codificadas por um mundo em que o amor sempre vence; já os pós-estruturalistas foram ao *écran* por um cinema de cortes aparentes, crise da ação e crise amorosa, em que os afetos não estavam mais protegidos em sua bolha, mas tinham se espalhado e se transmutado de forma inovadora.

Para entender a crise dos afetos, foi preciso inventar novos personagens, conceitos, um dicionário, uma caixa de ferramentas. Perambuladores, videntes se juntaram em rizomas, devires e desejos para se lançarem sobre o amor moderno e contemporâneo diante da questão: Como o cinema moderno e seus amores criaram novos territórios existenciais e afetivos?

## 2.1 Afetos em crise no cinema

Diante da falência de esquemas que sustentassem o modelo heroico, duradouro, monogâmico e heterossexual do romantismo, surgem novos questionamentos, soluções temporárias e, principalmente, novos modelos. Para compreender esse *status quo* amoroso, dialogamos não só com os que pensaram o amor, expostos na introdução, mas também com as obras sobre o cinema e os afetos. A obra “Imagem-tempo” (2007) estabelece este trabalho em sua área de pesquisa e comprova que a crise dos afetos está diretamente relacionada a uma crise da imagem (a imagem-ação).

A crise dos afetos se dá em um cenário do cinema moderno. Tendo como marco de início a Nouvelle Vague francesa, na década de 60<sup>6</sup>, esse cinema inaugura questões antes apenas tateadas e permite que crises existenciais de todos os tipos sejam o tema de seus filmes. Também chamado, por Gilles Deleuze, de cinema de vidente, é um cinema de quebra de paradigmas. Apresenta uma nova imagem, a imagem-tempo, questionamentos inéditos e uma outra forma de linguagem cinematográfica: uma nova proposta estética e narrativa.

Para entender esse momento, é preciso, primeiramente, compreender o período anterior, denominado de cinema narrativo clássico, que se enquadra, aproximadamente, entre 1917 e 1960, com o desenvolvimento dos estúdios de Hollywood, seu principal divulgador<sup>7</sup>. Neste cinema, predomina a imagem-movimento. Esta é formada por três imagens: a imagem-percepção (como o herói percebe a ação que o atinge); a imagem-afecção (como o herói se sente em relação à ação que o atinge) e a imagem-ação (como o herói reage para solucionar o problema, proposto pela ação que o atingiu, e restabelece o equilíbrio).

As três imagens tratam da relação entre o herói e uma ação que o atinge. Dessa forma, a história clássica se desenvolve em volta do conflito e os personagens são definidos pelo

---

<sup>6</sup> Porém, outros movimentos já tinham iniciado essa transformação no cinema moderno de forma menos profunda, como o neo-realismo italiano e, antes disso, as vanguardas europeias.

<sup>7</sup> Contudo, é inegável que a estética clássica e sua narrativa são utilizadas até hoje e que o marco histórico assinala apenas a quebra que o cinema moderno causou ao reinado quase hegemônico do cinema clássico.

que se consegue mostrar deles durante a resolução do problema nas limitadas duas horas de filme. Para isso, eles são mais simples e objetivos; sua motivação é clara e sua personalidade é linear; não há espaço para ambiguidades e suas angústias emocionais são resumidas ao que tange o tema do conflito.

Segundo a jornada do herói, apresentada no estudo mitológico de Joseph Campbell (1992), a narrativa clássica segue uma ordem padronizada. Primeiro o protagonista é apresentado em estado de equilíbrio, para, em seguida, ser alterado por uma perturbação (a ação que o atinge), o que força o herói a uma incursão em uma jornada pela busca de novo equilíbrio. Trata-se de um cinema de boxeador, com lutas e resoluções, vários assaltos, ganhadores e perdedores, em busca de manter a balança. Como um Ulisses que, após enfrentar os mais diferentes perigos, finalmente consegue voltar para a sua Penélope e reestabelecer a sua rotina anterior à guerra de Tróia.

A fim de cumprir com essa lógica temporal, cuja finalidade é vencer a luta, o cinema narrativo clássico é um cinema de encadeamentos sensório-motores, nos quais toda ação possui uma reação. Tais encadeamentos procuram relações de causa e efeito, em progressão, construindo imagens orgânicas. Devido às relações causais, a narrativa é desenvolvida de forma clara e direta, preenchendo todas as lacunas e fornecendo todas as informações necessárias para que o espectador compreenda o enredo e não restem dúvidas em relação aos fatos ou à motivação que move o herói.

A clareza e objetividade são decorrentes também de algumas regras da narrativa, sendo que esta costuma ser “onisciente, possuir um alto grau de comunicabilidade e ser apenas moderadamente autoconsciente” (BORDWELL, 2005, p. 285). Ou seja, a narração sabe tudo sobre os personagens e, raramente, declara que está se dirigindo ao público. Com essa suave manipulação, os espectadores esquecem de que estão assistindo a um filme e se projetam na história.<sup>8</sup> Os cortes invisíveis são uma ferramenta de linguagem fundamental para sustentar essa ilusão de realidade. A decupagem clássica privilegia o movimento fluido entre planos, a música não-diegética que enfatize o tema da cena, entre outros elementos. De fato, o cinema clássico é regido por uma série de regras, não é só a

---

<sup>8</sup> A regra não se aplica uniformemente a todo tipo de filme. Filmes policiais, por exemplo, restringem bastante o conhecimento da trama, sendo menos oniscientes.

decupagem, mas também de iluminação, enquadramento, etc, todos regulados por opções limitadas de representação. Por isso, denomina-se tal cinema de clássico, pois o classicismo, “em qualquer arte, sempre se caracterizou pela obediência a normas extrínsecas” (BORDWELL, 2005, p. 295).

O cinema clássico opta por uma narrativa canônica, em que a causa e efeito, a ação e o protagonista motivado prevalecem como tripé fundante:

o clássico conforma-se mais claramente à ‘história canônica’...a aposta no personagem como agente de **causa e efeito** e a definição de **ação** como a perseguição de um **objetivo** são aspectos salientes do formato canônico (*ibidem*, p. 279, grifo meu)

No cinema narrativo clássico, o espectador se relacionava com o personagem por projeção. Já no cinema moderno, o personagem se torna, ele mesmo, uma espécie de espectador de sua própria história, incapaz de realizar as ações que irão solucionar seu conflito.

Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. (DELEUZE, 2007, p. 11).

Os personagens passam a aceitar a sua própria covardia e impotência. Eles se veem impossibilitados diante de situações de conflito, descrentes que uma ação sensório-motora, física, irá solucioná-las. O personagem deixa de buscar uma resolução (elimina a imagem-ação), consciente de sua inabilidade em aniquilar o problema. Diante disso, o movimento passa a ser interno, subjetivo. Afinal, como no poema de Hilda Hilst, “tu não te moves de ti”:

Para onde vão os trens meu pai?  
Para Mahal, para Camirí, espaços  
no mapa, e depois o pai ria: também  
pra lugar algum meu filho, tu podes  
ir e ainda que se mova o trem  
tu não te moves de ti.  
(HILST, 2004, p.9)

O tempo descola do movimento. Não que o movimento pare, é que ele se transforma em



movimento aberrante, acêntrico. O tempo deixa de ser a medida do movimento e, em uma reversão, o movimento se transforma na perspectiva do tempo. Agora é possível ver o tempo na imagem e por meio dele provocar o pensamento, que não carece mais de ser representado. O pensamento é – na imagem-tempo. Com o afrouxamento dos vínculos sensório-motores, observa-se a ascensão das situações óticas e sonoras. Sobre estas, Deleuze afirma que o cinema moderno “é um cinema de vidente, não mais de ação” (2007, p.11). É um cinema que estimula um novo tipo de contemplação, de uma percepção diferenciada e mais aguçada do que o cinema de simples encadeamentos de ações, que era o cinema clássico. Instaure-se um novo olhar, de uma nova imagem.

No cinema de vidente, é possível ver o que antes era oculto. Sem o movimento, enxerga-se o que estava escondido para além da miríade de ações. Objetos transcendem a sua característica funcional, novas dimensões de personagens são conhecidas e outros olhares surgem. Apesar das revelações da paralisia, a ausência do movimento previsível, que já trazia em si todas as respostas, faz com que os personagens amantes, como se tivessem os olhos vendados por um novo tecido, tenham que adivinhar caminhos, descobrir frustrações e encontrar uma nova forma de experimentar a visão.

Deleuze não explicita a escolha da palavra vidente em nenhum de seus textos e deixa para que o leitor, numa escritura mútua, apresente com ele propostas para o conceito. Videntes são entidades liminares (TURNER, 1974), que vivem à parte da estrutura social pré-estabelecida. Talvez como as prostitutas e os jovens intelectualizados de Jean-Luc Godard, existindo ao largo de um mundo do trabalho e da produção, lendo livros mesmo em casas de *strip tease*. Como videntes, a visão do futuro apresenta o destino desses personagens-médiums:

era preciso um novo tipo de atores não-profissionais que o neo-realismo revalorizara, de começo, mas o que se poderia chamar de não-atores profissionais, ou melhor, ‘atores-médiums’, capazes de ver e de fazer mais que de agir, e ora ficar mudos, ora manter uma conversa qualquer infinita, mais do que responder ou seguir um diálogo. (DELEUZE, 2007, p.31)

Diferente da vidência comum, os videntes do cinema moderno não diferenciam o sagrado do profano. Tudo é celebrado como banalidade – é o sublime no banal apenas. “Trata-se da possibilidade de uma experiência de beleza que emerge de um cotidiano povoado de clichês, implica repensar o banal” (LOPES, 2007, p.42). A exaltação do banal como temática ou espaço para as narrativas modernas se dá porque é no cotidiano que se percebem as menores perturbações. Porque, quando é possível superar as leis determinantes da obrigação sensório-motora clássica, se é capaz de

escapar subitamente às leis desse esquematismo e de se revelar a si mesma (a banalidade) numa nudez, crueza e brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuperável, dando-lhe o aspecto de sonho ou de pesadelo (DELEUZE, 2007, p.12).

Ao mesmo tempo, não é que as dimensões mágicas do sagrado não existam, mas foram colocadas na mesma dimensão que o mundano e o comum. Já não é possível discernir o real do imaginário, nem o mágico do comum. Assim como os ilusionismos de “Uma mulher é uma mulher” (1961), de Godard, jogando ovos para o ar que duram minutos até descer pontualmente na frigideira, são o divino, o mágico, o inesperado, ao mesmo tempo em que dizem respeito a coisas banais, cotidianas – são uma convergência dos dois mundos.

Na banalidade e no cotidiano, revela-se o espaço da intimidade, das conversas privadas, dos atos comuns. Diariamente, assistimos à exposição da intimidade pela televisão. Em *reality shows*, as pessoas contam segredos e apresentam as suas atividades diárias. Escovar os dentes, tomar café, fazer nada. A intimidade do outro parece ser apenas um local intermediário entre um dia de trabalho e outro, acessível por um click ao chegar em casa. Mas será isso a intimidade? Uma extensão dos meios de comunicação, em que a presença da televisão orienta os tempos em família, os cômodos habitados?

A intimidade é um espaço da vida que não está diretamente conectada com a estrutura produtiva, mas nem por isso é algo irrelevante, um sinônimo oco de alienação; também não é um espaço vazio do lazer. É simplesmente um espaço poético, em que podem ocorrer encontros afetivos e, talvez, um reencantamento do mundo, em que o habitar “é já construir, ter a ilusão humana de pertencer e permanecer por pouco que seja” (LOPES, 2007, p.89), traduzindo-se como uma alternativa ética e estética. A própria forma de viver, suas banalidades, o objeto comum, cozinhar, dormir. Intimidade estética que afirma “que

o nosso mundo não é 'totalmente administrado, colonizado pela reificação'" (*ibidem*, p.84), que a existência é algo além da produção, da eficiência, do universo do trabalho.

Esse cinema moderno, de vidente, de banalidade, cotidianos e intimidades é encenado por personagens perambuladores, que numa forma de balada, percorrem a cidade e os seus pensamentos sem destino, errando na falta de objetivos claros, sem a intenção de chegar a lugar nenhum. Em total contraste com o motivado e certo herói clássico, o herói moderno está diluído, confuso ou, talvez, até mesmo entediado demais para buscar qualquer coisa. A imagem do caminho e da jornada se desfazem e são substituídos por outras que trazem mais perguntas do que respostas. É um tipo de feitiço ou de mistério que parece provir da nudez do tempo, do acesso direto ao pensamento e do poder não-domesticado dessa nova imagem.

Munido de desordem, o personagem vidente extrapola a ação ou o tema principal e se torna maior do que o conflito específico. No cinema moderno, a ação que atinge o herói se transforma em um problema que explode por dentro, as atitudes para atacá-lo tornam-se imprecisas e obscuras e o próprio incômodo vira algo de difícil discernimento. O protagonista deixa de ser um agente ativo de sua história: "Com a imagem-tempo, o cinema do agente transmuta-se em um 'cinema daquele que vê'" (STAM, 2003, p.287). Essa errância e desarticulação pode se utilizar de acontecimentos não-concernentes. Esses são situações que não estão ligadas à trama diretamente, mas possuem a habilidade de dimensionar o personagem e seus sentimentos e crenças sobre o amor. Os filmes que apresentam acontecimentos não-concernentes deixam mais evidente a aparente impossibilidade de resolver o conflito ou de até identificá-lo, apresentando ações que extrapolam os seus limites. Como um pote de tinta que, quando derrubado em cima de vários papéis, vai descendo e tingindo várias camadas de folhas, o conflito vai se distribuindo e sumindo cada vez mais de seu centro, seu núcleo duro, o pote de tinta. O problema se dissolve, deixando uma mancha de cor menos intensa, mas de um tamanho amedrontador.

Num universo de personagens manchados ao invés dos bem-resolvidos heróis clássicos, o espectador pouco se projeta. Não que seja impossível se projetar em tais personagens, mas as estratégias para garantir essa projeção não estão presentes. De acordo com Edgar

Morin: “As nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões, receios, projetam-se, não só no vácuo, em sonhos e imaginação, mas também sobre todas as coisas e todos os seres” (1997, p. 105). Na sala escura, podemos compor uma atmosfera de sonho em que cada espectador, livre dos olhos alheios, viajaria em sua mente para ser aquele herói ou heroína. Isso fica bem evidente em filmes contemporâneos como “Kill Bill” (2003 e 2004), de Quentin Tarantino, ou “As vantagens de ser invisível” (2012), de Stephen Chbosky (ambos de estrutura clássica), em que nos comparamos da personagem e sentimos que compartilhamos de seus dramas ou a achamos boa demais e queremos ser como ela. Porém, nos filmes de Godard, Resnais, no cinema experimental de Andy Warhol ou no cinema-corpo de John Cassavetes, não somos incentivados a ser como o herói. O próprio herói nos aproxima e nos repele, inconstante, ambíguo, pouco confiável, confuso até para ele mesmo, hermético. Como no teatro de Bertold Brecht<sup>9</sup>, o espectador é lembrado continuamente de que aquilo é um filme e os personagens são apenas atores e não se deve perder-se no mundo de magia e ilusão do cinema, mas interrogá-lo, vê-lo consciente, viver com ele uma experiência que não busca entregar-se à redenção ou ao alívio catártico. Como na interpretação de Michel Foucault a respeito da experiência, esta deve ser um arrancar-se de si mesmo, das suas estruturas conhecidas. Deve-se propor uma des-subjetivização, um verdadeiro encontro com o novo.

Em outro recurso brechtiano, ao invés de considerar a câmera como uma parede que deve ser ignorada, tornando o ambiente do espaço cênico algo fechado em si mesmo; o cinema moderno experimenta a autoconsciência rara no cinema clássico e, por várias vezes, o personagem pode olhar para câmera ou perguntar algo para o espectador. No primeiro cinema, era comum utilizar esse recurso, mas não havia a consciência dele como uma ferramenta de choque. Como no teatro e no *music hall*, o ator olhava para quarta parede, como quem olha para o público. Era uma consequência da frontalidade no enquadramento que acabou, assim que se percebeu que o cinema evocava o potencial de filmar de vários ângulos. Dessa forma, a ilusão da ficção estava segura em uma

---

<sup>9</sup> Bertold Brecht (1898 – 1956) foi um dramaturgo alemão que buscava, em suas peças de teatro, expor o público a um estranhamento, para que este, ao invés de se deixar levar pelo êxtase da encenação e pelo processo de projeção de identidade, se colocasse em uma posição consciente e crítica diante da peça. Os atores costumavam sair de seus personagens sem aviso e estabelecer pequenos diálogos com o público e esperava-se que a audiência deixasse de ser uma massa acrítica, apenas em busca de entretenimento, e buscasse se portar de forma ativa e politizada.

representação lógica do pensamento.

## 2.2 Como cristal

A imagem-tempo é um cristal. Possui uma imagem atual e outra virtual, uma parte opaca e outra brilhante; mas uma corresponde à outra como um reflexo, numa troca de liberação e captura que se confundem. Da mesma forma que esses pares de estados coexistem ou se intercambiam tão rápido que tendem a se tornarem inseparáveis, Henri Bergson (1859 - 1941) coloca que no presente coexiste o passado. Deleuze recupera essa ideia em um raciocínio que acompanha tanto as ideias de tempo, duração e memória da filosofia bergsonista, assim como o encontro com o cinema moderno, seus falsos *raccords*, sua indeterminabilidade de tempo, espaço, realidade e sonho.

No cinema clássico, os objetos e os meios tinham realidade funcional, determinada pelas exigências da situação, fechando a história de maneira circular, sem arestas. O cinema moderno vai além da função e cria imagens poéticas, pensantes. De acordo com Deleuze (2007, p. 18), não são apenas os objetos que são ressignificados, mas algumas barreiras tradicionais perdem a distinção: “as situações óticas e sonoras puras podem ter dois pólos, objetivo e subjetivo, real e imaginário, físico e mental, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta”. Não se tem mais a necessidade de diferenciar o que é real e o que não é. A história se passa no mundo subjetivo dos personagens, então as regras são mais fluidas e tendem para a indeterminabilidade ou indiscernibilidade.

A indeterminabilidade da imagem-tempo é compreendida pela imagem-cristal, com um lado virtual e outro atual que trocam constantemente de lugar num circuito. Dessa forma:

o que constitui tal ponto de indiscernibilidade é precisamente o menor circuito, quer dizer, a coalescência da imagem atual e da imagem virtual, a imagem bifacial, a um tempo atual e virtual. (DELEUZE, 2007, p.88)

A indiscernibilidade influencia também a forma de filmar o cinema de vidente. A câmera não segue apenas o personagem, mas cria seus próprios percursos, numa filmagem criativa, em que o espaço se subordina a expressões do pensamento. A impossibilidade de

diferenciar subjetivo de objetivo, o real do imaginário “que vai dotar a câmera de um rico conjunto de funções, e trazer consigo uma nova concepção do quadro e dos reenquadramentos” (DELEUZE, 2007, p.34). Por acompanhar o pensamento, a imagem-tempo nem sempre é fluida, com cortes invisíveis que montam o filme de forma orgânica. Ela pode ter cortes abruptos, falsos *raccords*, em que uma cena não acompanha o movimento da outra, em que se percebe claramente a presença do editor e a estrutura fílmica. De acordo com o Dicionário Teórico e Crítico de Cinema,

Na linguagem dos técnicos, o falso-*raccord* é uma articulação mal realizada ou mal concebida (insuficientemente contínua). Do ponto de vista estético, trata-se, antes, de uma mudança de plano que escapa à lógica da transparência que atua na articulação... ele não impede a compreensão correta da história contada, e só é ‘falso’ na visão de uma ‘veracidade’ convencional, a de uma certa continuidade do visível (AUMONT, 2003, p. 116).

Apesar da imagem-tempo buscar constantemente romper com os elementos da imagem-movimento, esta não some completamente, suas situações sensório-motoras estão apenas enfraquecidas. Os dois aspectos coexistem, servindo a imagem-movimento como linha melódica para imagem-tempo. Dessa forma, o cinema moderno, por ultrapassar a submissão aos encadeamentos sensório-motores das situações dramáticas, é um cinema que questiona a capacidade de representação cinematográfica do discurso amoroso.

### **2.3 Em busca de uma filosofia da vitalidade**

O herói moderno “está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado numa ação” (Deleuze, 2007, p.11). Mas o resultado da vidência é fragmentado, impreciso, performático, um perambular assistemático: a visão não apresenta uma realidade absoluta. É falsa a premissa de que a possibilidade de antevisão pressupõe uma história fixa. Destino e livre-arbítrio são categorias vaporosas. Na doutrina da predestinação cristã, Deus teria pré-selecionado os seus eleitos para subirem aos céus antes do Apocalipse. Os eleitos seriam aqueles que teriam crido no deus único. Mas a bíblia afirma também um mundo com a possibilidade de escolha baseada no livre arbítrio, gerando a eterna pergunta: como Deus pode ter me escolhido por saber que vou crer, se eu posso escolher não acreditar? Médiuns e videntes, os heróis modernos vislumbram a

queda de um paradigma e a impossibilidade de perpetuar mesmas narrativas e formatos estéticos, mas o seu futuro é nebuloso, é uma dúvida, um espaço para questionamentos e para a manifestação inédita, performática, desorganizadora.

Em sua teoria sobre o tempo, Bergson defende uma visão vitalista, em que é com a valorização do virtual no atual (em que passado e presente coexistem em um mesmo momento) que faz com que seja possível um abandono dos hábitos, impulsionando um impulso criador. Cada lembrança concentra em si todo o passado e é contemporânea das experiências presentes. A cada momento, acrescentamos mais passado à massa total que nos acompanha. Isto impede que cada experiência seja repetida. Cada momento se transforma em um instante radicalmente novo. A memória trabalha como uma máquina de futuro, de liberdade, de inovação. A duração se torna viva e criadora e permite que, como artistas, possamos criar a existência.

Deleuze e Félix Guattari buscaram criar uma filosofia da vitalidade, contra a teoria do superego, da culpabilidade e a lógica do ressentimento, recuperando Bergson, Friedrich Nietzsche e Baruch Espinosa. D&G<sup>10</sup>, em seu primeiro livro de co-autoria, “O Anti-Édipo”, escolhem como vilão contra a vida, a psicanálise, que enjaulou o inconsciente em seu teatro familiar edipiano e o absteve de qualquer força inventiva. Em oposição às subjetividades enrijecidas pelos traumas e predeterminações do complexo, eles buscaram formas de encontrar linhas de fuga, novos espaços para outras expressões subjetivas.

Grande parte da aposta nessa visão provém da experiência de Guattari como diretor em La Borde, clínica psiquiátrica idiossincrática na sua lida com a loucura, onde os doentes podiam circular pela cidade e interagir com não-doentes e onde os funcionários eram proibidos de cumprir somente suas funções e deviam estar em constante intercâmbio de atividades. Esta abordagem tinha como propósito dissolver a imposição de papéis e de estereótipos entre a equipe e os pacientes. Os enfermeiros usavam roupas semelhantes aos dos doentes, médicos eram deslocados para o serviço administrativo, psicólogos tinham que lavar louça, etc. Em constantes desterritorializações as subjetividades evitavam a homogeneização e o estancamento criativo. Nesse sentido, Jean Oury, criador

---

<sup>10</sup> Sigla que representa Deleuze e Guattari.

de La Borde e um tipo de mestre espiritual de Guattari, já havia desenvolvido uma tese sobre a relação entre criatividade e loucura, apresentando a loucura de forma afirmativa e lembrando as teses aristotélicas que colocavam sob uma mesma regência de Saturno, escritores, pintores, artistas em geral e os loucos.

Em Nietzsche, D&G encontram a ideia de vontade de potência, com a qual a vida torna-se um ato de criação. O indivíduo é soberano e deve livrar-se dos costumes e da moral, especialmente cristãos, que desprezam o corpo em favor do espírito, negando à vida sua vitalidade, por medo do incontrolável desejo e da possibilidade de devir. O corpo sempre foi acusado. Terreno temporário, diabólico, vulgar, estúpido e banal. A negação do corpo em função de uma alma considerada superior tem origem na filosofia socrática e repercutiu em outras linhas de pensamento como a cristã-judaica, o romantismo literário e muitas mais que colocaram o corpo como um empecilho para a revelação do verdadeiro conhecimento, a vida moral ou para o alcance do amor. Pois, a “beleza que está nas almas deve ele considerar mais preciosa que a do corpo (PLATÃO, 2003, p.161-162).

No século XVII, Baruch Espinosa realiza uma reversão filosófica e afirma não só que o corpo é paralelo à alma, não sendo superior nem inferior, como que o corpo é a própria vida. Na leitura espinosista de Gilles Deleuze:

O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar-se para se conseguir pensar. É, ao contrário, o corpo, aquilo em que o pensamento mergulha ou deve mergulhar para atingir a única coisa que importa – o impensado, isto é, a vida (2007, p.227).

O corpo sai de sua condenação de sepulcro do saber para ser uma forma de redenção filosófica em que a vida torna-se objeto principal do pensamento, sendo as categorias da vida, as atitudes e as posturas do corpo. Diante disso, pergunta-se: o que pode um corpo? A resposta vem em uma apresentação radiofônica de Antonin Artaud, de 1947, “Para acabar com o juízo de Deus”, que declarou uma guerra aos órgãos, a partir da qual D&G (1996) propõem um corpo sem órgãos (CsO). Não há nada de mais inútil e limitador do que um órgão: “O corpo do qual o artista tenta se livrar, aquele com o qual se debate, dentro do qual agoniza: corpo inteiro, fechado, organizado e sobrecodificado, corpo que não serve para sentir. O corpo-clichê, que sentencia o desejo à morte, ao estanque da



eletricidade que nos percorre. O corpo útil é sua maior prisão” (COSTA, 2003, p.157). O corpo sem órgãos é o corpo de significâncias e subjetivações, é um corpo que só pode ser preenchido por intensidades, por fluxos de desejo. Um corpo livre dos fantasmas psicanalíticos: “Onde a psicanálise diz: pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.13). Por meio de um corpo sem órgãos, podemos nos abrir para o devir e para uma intensa experiência criativa, livres da organização orgânica.

Ao invés de possuir uma estrutura funcional, o corpo se desorganiza e movimentos e gestos deixam de ser extensivos para se tornarem afetivos, por meio de uma performance que desterritorializa o corpo e o transforma em um corpo sem órgãos. O corpo vira espaço de criatividade anárquica, que ultrapassa a lógica cartesiana da sistematicidade do organismo para dar lugar a um corpo intuitivo. Sendo a intuição “um dos mais elaborados métodos da filosofia” (DELEUZE, 1999, p.7).

O corpo nômade, em constante andança, este é o corpo que devemos buscar. Ser subjetividade em movimento, mas um movimento interno, de criação, de mover-se em si mesmo. De desafiar o poema de Hilda Hilst e mover-se de si mesmo. Nesse sentido, é preciso recusar o pensamento clássico de separar a arte da vida e vivenciarmos uma ética estética. A ética é a arte de viver, como coloca Michel Foucault (1926-84). Ética que indica que se deve intensificar a experimentação em busca de novas modulações relacionais que sejam mais livres e criativas do que as já estabelecidas de forma institucional e identitária, como a relação matrimonial e a familiar. A experiência voltada para a inovação, novas conexões, ramificações. Um rizoma, com múltiplas entradas, uma brotação horizontal, a-hierárquica, um sistema aberto contra a árvore vertical, um sistema causal e linear. Um raciocínio de conexões, sem começo nem fim, em que o ideal é começar pelo meio.

#### **2.4 Um cinema vital**

O cinema é performático na medida em que o corpo pode inventar as narrativas. Nas posturas do corpo, captura-se a imagem-tempo. “A atitude cotidiana é o que põe o antes e depois no corpo, o tempo no corpo, o corpo como revelador do tempo” (DELEUZE, 2007,

p.228). É puro acontecimento. O acontecimento como o surgimento do inesperado. O personagem, com seu corpo produz a história, a desencadeia, a cria. O cinema mostra um corpo cerimonial, uma “teatralização cotidiana do corpo” (DELEUZE, 2007, p.230). O espetáculo provém das próprias atitudes do corpo, então a atuação não é mais o resultado da história. É como se a personagem fosse amnésica e tivesse que se inventar a cada momento. “Parece que as personagens ricocheteiam na parede do teatro, e descobrem atitudes puras, tão independentes do papel teatral quanto de uma situação real” (DELEUZE, 2007, p.233).

Essa proposta pode ser compreendida a partir do conjunto das ideias de instante pleno de Denis Diderot (e Gotthold Lessing) e *gestus*, de Bertold Brecht. No teatro, Brecht concebe a noção de *gestus* social, que afirma que são as posturas do ator que criam a história e não um roteiro pré-estabelecido, uma narrativa externalizada. A personagem se manifesta num processo espontâneo e inédito, performático-afetivo, sendo a performance “algo além de um cenário anterior ou preconcebido. A performance dá origem ao real. Enquanto a representação é algo mimético, a performance é algo criativo e ontogênico” (DEL RIO, 2008, pg. 4). Mas o *gestus* aparece em devir-pequeno, de um cinema de paralisia, de visão, em que “é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias, e...efetua uma teatralização direta dos corpos, frequentemente bem discreta, já que se faz independente de qualquer papel” (DELEUZE, 2007, p.231).

O instante pleno surge de uma concepção da pintura em que o pintor deve contar uma narrativa a partir de uma única imagem que deveria representar toda a composição do tempo, “o presente, o passado e o futuro, isto é, o sentido histórico do gesto representado. Este instante crucial, inteiramente concreto e inteiramente abstrato” (BARTHES, 1986, p.96). O corpo que se dá num instante pleno, por meio de um *gestus*, é um corpo inventivo, inaugurador, que supera o corpo feminino fetichizado, já exaustivamente escrito e o corpo representativo, mimético, do cinema clássico, tornando-se um espaço onde o evento afetivo acontece.

“Dê-me, portanto um corpo’ é antes de mais nada montar a câmera sobre um corpo cotidiano” (DELEUZE, 2007, p.227). O cinema é o meio em excelência para mostrar o corpo. Pensa-se que a própria imagem do filme já é, em si, um corpo. A noção de filme

como corporalidade data da metade dos anos 90, desprendendo a análise cinematográfica da psicoanálise e da semiótica, que conduziam sempre para oposições binárias e ideológicas: sujeito/objeto, pensamento/emoção, etc. Com obras como *“The skin of film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses”* (2000), de Laura Marks, institui-se a necessidade de experienciar o cinema de forma sensorial, e *“The Tactile eye”* (2008), de Jennifer Barker, mostra que, por meio da fenomenologia existencial de Merleau-Ponty, a experiência cinematográfica é uma relação tátil entre filme e espectador.

## 2.5 Um cinema desejante

Deleuze, em sua leitura da *Ética* (1997) de Espinosa, compreende o corpo como um punhado de forças e afetos que entram em contato com outras forças e afetos. Esses contatos são performáticos e criativos, desorganizando e desterritorializando conexões por um processo de automodificação, gerando a própria existência. É, portanto, afecção, a possibilidade de afetar e ser afetado. Dessa forma, afeto e emoção são noções diferentes, porém confluentes. O afeto se refere à capacidade do corpo de afetar e ser afetado. É por meio dele que se conhece um corpo e sua potência. A afetação provoca condições para que expressões de emoções surjam, sendo estas, códigos sociais e afetos localizados (tristeza, felicidade, amor). Assim, “as emoções atualizam e concretizam a forma em que um corpo foi afetado” (DEL REI, 2008, p.5).

O afeto-sentimento (alegria ou tristeza) emana de uma afecção-imagem ou ideia de que ela supõe (ideia do corpo que convém ou não ao nosso); e, quando o afeto retorna à ideia de que provém, **a alegria torna-se amor**, e a tristeza, ódio. (DELEUZE, 2002, p.57, grifo meu)

A atração ou a repulsa entre os corpos, seus choques, seus encontros e atropelamentos, suas trocas afetivas, são todas regidas pelo desejo. O desejo “administra as diferentes estratégias do movimento de atualização (territorialização) e desatualização (desterritorialização) de universos subjetivos. Não há eclosão de desejo, seja qual for o universo em que aconteça, que não coloque em cheque as estruturas emotivas já estabelecidas. O desejo é, nesse sentido, revolucionário, porque sempre quer mais conexões, mais encontros e mais trocas” (COSTA, 2003, p.33). Do desejo, surge um corpo desejoso de fluxos, um corpo nômade, que busca se desterritorializar em busca de novos

espaços, em um constante devir.

Na aclamação do desejo como forma de resistir às territorializações e homogeneizações subjetivas, se apresenta uma filosofia afirmativa, de prazer diante da vida e da busca de bons encontros. Na teoria dos afetos, Espinosa denuncia as paixões tristes. São delas que se tratam três tipos de pessoas que habitam largamente o mundo: o escravo (homem de paixões tristes); o tirano (homem que explora as paixões tristes dos outros pelo poder) e o padre (homem que se entristece com as paixões tristes do homem). Todos os três são igualmente ressentidos contra a vida e regidos pela culpa. O ódio, o sofrimento, a vergonha são formas de falsificar a vida e cultivar a morte.

Para Espinosa, o corpo não é mais algo funcional, é um corpo afetivo, que é definido pela sua capacidade de afetar e de ser afetado. Um corpo aberto, em contato com a vida e com o outro. Espinosa, assim como Nietzsche, propõe um plano de imanência em oposição a uma transcendência, como pretende uma tradição platônica. Em que a experiência sensorial é tão importante quanto qualquer outra, porque encara a vida em sua potência, em busca do trunfo dos afetos de alegria, eliminado o espaço entre o pensamento e o potencial de ação. D&G usam Espinosa e Nietzsche contra o discurso psicanalista, apresentando uma outra possibilidade, liderada pelo desejo, em busca de novos encontros que aumentem a potência e a capacidade de ação. A psicanálise limita o desejo a uma série de representações e não consegue enxergar o inconsciente como algo que produz, uma máquina desejante, que gera agenciamentos, que põem em relação todas as formas de conexões, realizando a máquina. O corpo sem órgãos recapitula esse desejo, que irriga todos os pontos.

## **2.6 O método de criação afetivo: a performance**

O agenciamento não perpetua algo velho. Ele está sempre em movimento, em constante desequilíbrio, afetado pelo campo de desejo em que tem o seu nascimento. Os agenciamentos são performáticos. A performance quer superar o clichê, a imagem puramente sensório-motora e previsível. “A imagem está sempre tentando atravessar o clichê, sair do clichê” (DELEUZE, 2007, p. 32). Para escapar do universo dos clichês, “Era preciso que se abrisse em revelações poderosas e diretas, as da imagem-tempo, da

imagem-legível e da imagem pensante. (*ibidem*, p. 34-35). O clichê é como os estancamentos subjetivos, o aprisionamento do louco na camisa de força e do médico em seu jaleco.

A performance é reconstrutora e criadora, na medida em que propõe o caos, a desorganização, a experiência, para que hajam novas territorializações, novos conceitos, novas obras provenientes de singularidades subjetivas. A arte performática quer fugir dos aprisionamentos teleológicos, que implicam que toda ação deve ter um fim e, por isso, restringem a exploração artística a formatos tradicionais, que compactuam com “visões totalizantes do mundo ou concepções colonizadoras” (CARVALHAES, 2012, p.17).

Por meio dos desejos e dos afetos, qualquer pessoa pode ser o artista de sua própria vida, criando um cotidiano estetizado, um mundo de beleza, colocando a estética “na esteira de Foucault, como possibilidade de existência, práticas do sujeito, mas também uma ‘estética das condutas’, performativa, definida por uma questão ética: como intervir no mundo” (LOPES, 2007, p.23). A performance é uma forma de estar no mundo e de buscar com ele novas formas de conexão, é o lugar da experiência afetiva. Nas últimas décadas, ela foi entendida como um sinônimo para atuação ou uma forma de contar para a construção da identidade social. Compreendemos que seu significado está esvaziado em seus usos generalizantes e adotamos aqui a concepção de performance como ato criativo. A performance é “simultaneamente um processo, uma prática, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e uma maneira de intervir no mundo” (TEIXEIRA, 2008, p. 23), indo muito além de seus sinônimos de teatralidade, espetáculo ou encenação; mas também se apropriando deles.

O artista (ou homem comum, que estetiza a existência) quebra as lógicas binárias, o racionalismo engessador da vida. Seu objetivo não é copiar um modelo, seguir uma representação, se submeter a costumes, a expectativas e formatos sociais. O artista é o criador da verdade, o grande falsário em oposição ao homem da verdade, das representações (família, traumas edipianos, etc). Zaratustra<sup>11</sup>, o artista criador que compreende que “a verdade não tem que ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela

---

<sup>11</sup> A teoria dos falsários aparece no livro IV de “Assim falou Zaratustra” (2000), de Friedrich Nietzsche.

deve ser criada” (DELEUZE, 2007,p.178). Uma ótica da diferença, da transformação.

O cinema moderno é a arte da diferença, um cinema de falsários, videntes, perambuladores, performers. Um cinema desterritorializado que não busca mais representações, mas a coisa em si. O pensamento no tempo, a história no corpo, o corpo inventivo, o puro devir. O que buscamos aqui é um cinema de agenciamentos múltiplos, de fluxos, de encontros afetivos, um cinema que desfez a busca pela verdade representativa, racional do cinema clássico, com seu amor estático, previsível, vencedor, para se lançar no desconhecido, no escuro, na nova cegueira diante das sensações, dos novos caminhos amorosos e suas ramificações constantes, num rizoma infinito.

3. **Um olhar para o amor no cinema**



### 3.1 O amor dos felizes

O cinema moderno trouxe inovações narrativas e estéticas e serviu como um cenário motivador das novas performances amorosas. Para entender como esse cinema foi o terreno experimental dos afetos contemporâneos depois da quebra do romantismo, é preciso compreender o período anterior e as suas representações desse tema.

No cinema hollywoodiano clássico (1917-1960), “80% dos filmes possuem uma linha narrativa amorosa” (BARBOSA, 2011, p.246). Como apresenta Barbosa (2009), o tipo amoroso que predomina nesse cinema é o amor romântico, então os conflitos dos heróis e heroínas do cinema narrativo clássico, em geral, giram em torno de conquistar o amado e superar as barreiras para encontrar tal felicidade. Porém, diferente do amor romântico histórico, definido na literatura romântica dos séculos XVIII e XIX, o amor romântico cinematográfico contém uma significativa perda da carga de questionamento e ambiguidade apresentado no seu formato original literário. Com a contração do personagem aos limites da narrativa do conflito, o herói deve apresentar menos facetas, grande clareza de emoções e perturbações reduzidas o suficiente para se resolverem no espaço da trama.

A filosofia romântica se digladiava entre a possibilidade que o amor romântico trazia de liberdade e o aprisionamento que a entrega ao outro implicava. No amor romântico hollywoodiano, praticamente não há esse questionamento. Quando ele existe, é ultrapassado. (BARBOSA, 2011, p. 248-249)

Para Morin, no cinema clássico hollywoodiano, o amor toma novos caminhos no imaginário, escapando de sua natureza integrada (submetida às censuras familiares) e de sua natureza desintegrada (que força os amantes à morte nos braços das sereias). O amor passa a ser integrador, agregando valores contraditórios.

Para chegar a esse triunfo, o amor imaginário teve que superar suas contradições internas, eliminar seus fermentos desintegradores, mitologizar de maneira nova sua própria aspiração ao infinito. (MORIN, 1990, p.133).

Em “Bonequinha de Luxo” (*Breakfast at Tiffany’s*, Blake Edwards, 1961, Estados Unidos, 115 min), apesar de Holly buscar um marido rico como solução para a sua tão desejada



vida de luxuosa, termina por se apaixonar pelo vizinho, um escritor desempregado que se prostitui. Após ter conseguido se casar com um milionário brasileiro, ela renuncia do seu sonho de extravagância e larga tudo para ficar com o paupérrimo Paul. Assim, não importam as limitações que o relacionamento lhe impuser ou o tipo de prisão que ele pode se tornar, o amor vence tudo.

Dessa forma, o clímax de um filme clássico é atingir o prazo final. Como destaca David Bordwell, o cinema clássico “demonstra a força de uma estrutura em definir a duração dramática como o tempo que se gasta para alcançar ou deixar de alcançar um objetivo” (2007, p. 280). Os dias com o vizinho Paul, bebendo champagne de manhã, andando pela cidade e se conhecendo, convergiram para o clímax emotivo com o beijo final debaixo de chuva.

No amor romântico (e, portanto, no cinema clássico de temática amorosa), não há espaço para obscuridade, ambivalências ou incoerências narrativas ou visuais. As emoções dos personagens devem seguir ordenações lógicas e objetivas, fazendo do amor romântico cinematográfico uma fórmula bem precisa e restrita. Os que amam, amam e buscam atingir o amor do amado, abastecidos por esse desejo e jamais desistindo dessa luta. As intenções dos amantes são precisas, certas e potentes o suficiente para fazer com que o personagem corra atrás de sua amada.

A certeza de que as histórias amorosas serão sempre parecidas provém das rígidas regras da narrativa e estética clássica. Neste cinema, mocinhos serão mostrados bem iluminados, enquanto vilões surgem da penumbra; as histórias começam com uma dificuldade que será enfrentada e superada e, no momento em que surgir uma música grandiosa, já se sabe que um momento de amor irá ser encenado. Por isso, há no cinema clássico uma estética universal e uma temática majoritária, que colaboram para a construção de uma equivalência entre cinema clássico e cinema romântico.

O herói clássico é um personagem capacitado e motivado o suficiente para sempre resolver os problemas a ele imputados. Da mesma forma, o herói romântico<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Nesse trabalho, herói se referirá sempre a “amante”, já que os temas, conceitos e objetos de estudo abordados sempre se referirão à situação amorosa.

cinematográfico é o herói simpático moriniano, que segue vitorioso em todas as suas disputas, conquistando sempre o amor de sua amada e o *happy end*. De maneira diferente do herói trágico ou do herói lastimável, o herói simpático “é o herói ligado identificativamente ao espectador. Ele pode ser admirado, lastimado, mas deve ser sempre amado. É amado, porque é amável e amante.” (MORIN, 1990, p.92). Tais heróis se beneficiam do *happy end* e toda luta ou fatalidade se resolve com ele. No cinema clássico romântico, diferente do trágico romantismo histórico, pontuado por mortes e amores impossíveis, os amantes ganharão seu final feliz<sup>13</sup>.

O desfecho dos filmes rompe com o equilíbrio em favor do *happy end*, uma mudança importante e decisiva para os rumos do amor romântico no cinema. (BARBOSA, 2011, p.247)

Há uma crença cega na força do amor e na felicidade que contém os outros elementos do amor romântico no cinema clássico. Os personagens têm poucas dimensões, questionamentos e ambiguidades. Tudo deve ser resumido a uma busca de autorrealização amorosa, em que as regras do jogo já estão postas e a garantia do sucesso sempre se apresenta no desfecho. Essa visão de mundo otimista torna-se falida após a Segunda Guerra Mundial<sup>14</sup>. Com a guerra, a jornada do herói (e do amante) é afetada pela compreensão de que não é possível, com apenas força (física ou de vontade), resolver os seus conflitos. Há uma consciência da impotência do amante diante deste cenário flagelado e ocorre uma crise da imagem-ação: “essa crise é ligada à Segunda Guerra Mundial e à aparição concreta, entre as ruínas da guerra e a profusão de vencidos, espaços desconexos e personagens atormentados em situações diante das quais eles não têm reação” (RANCIÈRE, 2009, p.12).

As crenças amorosas na felicidade, na clareza e simplicidade ficam abaladas e as dimensões que eram reprimidas pela objetividade da narrativa e da estética ganham energia, edificando um amor ambíguo, incompleto, ilógico. O cinema clássico abre-se para

---

<sup>13</sup> O final pode ser também justo, como é o caso de “Casablanca” (Michael Curtiz, 1942, Estados Unidos, 102 min), em que Rick não termina com Ilsa, mas salva o casamento dela com Victor, num grande ato altruísta. Afinal, o amor também supera todas as barreiras do ego.

<sup>14</sup> Gilles Deleuze marca o começo do cinema moderno, na década de 60, 15 anos após o fim da II Guerra Mundial. Para ele, a guerra é o evento histórico que mudou o cinema.

o cinema moderno, com uma nova imagem que transparece essa realidade crítica do amor: a imagem-tempo.

### 3.2 O amor dos videntes

No filme de Jean-Luc Godard, “Uma mulher é uma mulher” (*Une femme est une femme*, 1961, França/Itália, 85 min), o diretor aborda a impotência do herói amante de maneira lúdica. Émile e Angela vivem juntos e ela deseja ter um filho. Ele, no entanto, não se entusiasma com a ideia. Émile, ao avistar sua namorada, faz movimentos grandiosos, jogando o cachecol para trás, com afetação, e penteando o cabelo como um galã do *star system*<sup>15</sup>. Tudo isso é acompanhado de música eloquente, como quem vai realizar um grande ato romântico. Contudo, nada ao certo acontece. Pelo contrário, apesar de todas as indicações para o momento de ação em que herói reage ao conflito e o derrota, conquistando o amor e perdão da amada, a cena é preenchida de diálogos vulgares e o problema da gravidez indesejada segue sem solução dentro do relacionamento.

No cinema de vidente, é possível ver o que antes era oculto. O amor sai de sua prisão da caixa de ferramentas limitada e se expande em questionamentos, facetas e possibilidades. Tal alargamento provém da atual descrença na promessa de felicidade e eternidade românticas e afeta toda a filosofia do amor de maneira que os amantes não sabem mais o que fazer, o que esperar ou, até mesmo, como se mover. No cinema moderno, o apaixonado percorre a cidade e perambula pelos lugares como perambula emocionalmente e diante da vida. Da mesma forma, o diálogo passeia pelos assuntos como quem vaga sem nenhum destino definido. No mesmo filme, Alfred é um amigo do casal Angela e Émile, mas demonstra, claramente, ter interesse em ficar com ela. Em uma caminhada dos dois, ele tenta se aproximar declarando o seu amor, e ela procura se relacionar abordando o assunto que lhe é mais caro: filhos. Ambos são incapazes de misturar suas motivações e o diálogo amoroso é incompleto, confuso e impossível. A incomunicação entre os temas que se alternam sem conexão entre si gera o fracasso do amor, perdido entre as perambulações mentais.

---

<sup>15</sup> O cinema clássico hollywoodiano criou o star system, um sistema de criação de estrelas, ídolos, atores em destaque que, com seu charme, seduziam as plateias e as coadjuvantes.

“Eu te amo, isso não é importante?” diz Alfred. “Que engraçado...está mais escuro do que há uma hora atrás”, responde Angela. Em seguida, Angela pergunta sobre o filho dele, mas Alfred afirma: “Não sei. Isso não é problema meu”. Depois ele tenta de novo: “Não se importa que eu goste de você?”, ao que Angela responde de forma evasiva: “Em francês, muda o significado se o adjetivo estiver antes ou depois do nome?”

Essa forma de balada apresenta amantes perdidos, confusos, indecisos, que não se interessam mais pela assertividade clássica, a capacidade de conseguir bons resultados, mas erram sem rumo e sem objetivos, afundados no borrão insondável de seu interior. Na nova vidência, os apaixonados tropeçam e, como performers, esquecem suas falas e não sabem mais como responder às provas de amor.

A incomunicação entre os amantes não acontece apenas na narrativa, mas dentro da proposta estética do filme. Em uma cena, Angela e Émile estão em frente a uma vitrine, onde uma televisão está ligada. O diálogo consiste em uma briga banal de casal e a discussão de quem está errado. Mais uma vez, os personagens nada resolvem, em completa impotência, o que faz com que, durante todo o filme, eles questionem: “Isso é uma comédia ou uma tragédia?”. Enquanto isso, na televisão, passam imagens de uma mulher nua, que se observa num espelho; depois, de uma mulher que caminha, segurando sua bolsa, com aparência melancólica e cansada. As imagens da televisão se alternam com as imagens do casal e o som da briga é o componente de unificação dos elementos visuais. Contudo, em um efeito semelhante às propostas de Brecht, a soma de imagens; que, ao invés de se complementarem, se destoam, faz com que o espectador não consiga se projetar completamente no personagem, entrando e saindo da emoção da discussão calorosa para observar as imagens contrastantes da televisão.

A todo tempo, temos nossa emoção quebrada, como espectadores, por um elemento de linguagem ou pela ambiguidade pulsante dos personagens. Essa fratura acontece também entre os personagens que, quando estão perto de algum real significado, expressão amorosa ou grande realização para o relacionamento, se distanciam entre si, como a televisão nos distancia deles. Angela impede o envolvimento profundo tanto com Émile, quanto com Alfred, quanto com o espectador, com choques de estilização. Não sabemos se podemos levá-la a sério, ela não parece real ou alguém a quem devemos confiar nossas

emoções.



**Fig. 1**

Na cena da Fig. 1, Angela está triste porque acabou de brigar com Émile. Naquele momento, ela se sente rejeitada pelo namorado que não quer ter filhos e diz não se importar que ela os tenha com Alfred. A personagem possui motivação para viver uma cena de sofrimento e o espectador compactua com ela. Porém, apesar de haver o sentimento verdadeiro como justificativa para uma interpretação realista, ela opta pela apresentação performática, estilizada, e Angela, em interpretação teatral, encarna a mulher de uma peça que sofre um amor não correspondido. Como resultado, o espectador se distancia, sente-se zombado e questiona se a dor da personagem é real ou apenas mais uma de suas brincadeiras. Da mesma forma, a relação emotiva com Émile fica anuviada. Seu amor pode não ser verdadeiro e pressente-se que nem o espectador, nem ela, nem Émile jamais saberão a resposta.

A condição de performer é denunciada durante todo o filme pela quebra da quarta parede. Esse recurso é explorado constantemente já que a história começa com uma piscadela de Angela para o espectador. Nesse momento, ela nos convida, explicitamente, a fazer parte da história e distanciar-nos dos personagens.



**Fig. 2**

Essa explicitação da ficcionalidade da história e autoconsciência da narrativa chega ao ápice na cena, em que o casal interrompe uma briga para apresentar ao espectador sua “farsa”: “Antes de representar a nossa pequena farsa, saudemos o respeitável espectador”. O uso da palavra “farsa” traz múltiplos questionamentos. O mais óbvio é o do gênero teatral, que é uma comédia com crítica social, semelhante ao que ocorre no filme. Outro aponta para o fato de que o amor, no cinema clássico, era poderoso, invencível e sinônimo de felicidade, e, aqui, não é conquistado, por uma total falta de seriedade na sua crença. Os personagens são tão impotentes e covardes que, antes mesmo de tentar, ridicularizam o amor, seus próprios sentimentos e os dos outros. Eles se divertem, realizando uma paródia do malogro humano em amar, se abstendo da real experiência para que também não haja real frustração. Mas uma outra possibilidade para a palavra “farsa” ainda é possível, a que aborda os falsários nietzschianos, em que, na máxima potência do falso, era possível criar a verdade. Em todas as performances, das piscadelas, o cachecol jogado para trás, a interpretação teatral inesperada e esta última, os atores-médiuns traçam caminhos inesperados para o espectador, em agenciamentos para novas conexões, destruindo antigas formas cinematográficas em um devir criativo. A criação é

tanto afetiva quanto estética e narrativa, apostando em pontos de indeterminabilidade e confusão para minar as antigas estruturas, agregando novos territórios.

Isso fica evidente no filme, quando Angela tenta resolver seu desejo pela gravidez, negado pelo namorado, dormindo com Alfred, mas se dá conta que o problema transborda a simples abordagem da ação. A cena da traição, no formato clássico, seria um momento de grande impacto para o enredo, provavelmente um ponto de virada<sup>16</sup>. Porém, no cinema moderno, causa pouquíssimo dano à trama. A cena panorâmica, ilustrada na figura n.º 3, em que Angela e Émile se olham através do espaço vazio do apartamento, é muito mais trágica e importante para a história. Nesta, Angela, numa tentativa de pressionar Émile, avisa que irá dormir com Alfred para ter o filho que quer. Émile, no entanto, não aceita ser vítima desse jogo amoroso e convida Alfred para subir ao apartamento deles e engravidar sua namorada. Conscientes de sua situação impossível, a câmera gira 180 graus para direita, fazendo com que o olhar de Émile encontre o de Angela e, depois volta pelo mesmo caminho, para ela possa olhá-lo. A ação dos danos de fidelidade e confiança é apenas o menor elemento de um problema de muito mais camadas emocionais e ambos expressam seu desejo nessa cena de que alguma solução surja antes que seja tarde demais.



**Fig. 3**

A preocupação com a ambiguidade está em último lugar. Nesse formato, é possível explorar outras facetas do amor que não sejam as já tradicionalmente conhecidas. Há espaço para questionar a importância da traição em um relacionamento e se a verdadeira conexão e fidelidade entre os parceiros não aconteceu, na verdade, naquele olhar de 180 graus, em total cumplicidade (Fig. 3). Até tempos mortos e situações-limite não se distinguem facilmente. Tal diferenciação perde a importância na comparação desta cena,

---

<sup>16</sup> É um acontecimento que afeta profundamente o curso da ação dramática, criando novos obstáculos ou apontando soluções para o herói.

mais próxima do tempo morto, com a cena do adultério. Esta se classificaria como uma situação-limite, porém a cena do tipo tempo morto é a que realmente tem esse valor. Há uma inversão de valores estéticos e também da ética amorosa.

Percebe-se que o espaço se ressignifica neste momento. O apartamento é sempre mostrado como um local de expansão de Angela, que enche o lugar, cantando, dançando, encenando e ocupando seus cômodos com vivacidade nas posturas de seu corpo, em um cinema em que “Os corpos se abraçam e se batem, se enlaçam e se espancam, animam grandes cenas” (DELEUZE, 2007, p232). Agora, o local está preenchido pelo sentimento de vazio, de sofrimento e da ansiedade pela espera de Alfred, que irá entrar pela porta a qualquer momento para consumir o fracasso da relação de Angela e Émile.

Na cena, os objetos e meios conquistaram uma realidade autônoma e afetiva, há uma expansão do olhar do protagonista e não apenas do espectador. Percebe-se esse cinema de vidente, guiado por uma câmera sensível<sup>17</sup>, uma nova forma de experimentar a visão, que consegue mostrar a tensão do espaço, acompanhando-o em seus nadas, qualificando-o, ao invés de apenas apresentá-lo. Ela não apenas desenha a ação, mas extrapola e caminha pelo ambiente ou subordina-se ao estado subjetivo da personagem, ao seu pensamento e sentimentos.

Na longa cena, além do olhar de um personagem para o outro e das projeções ou impossibilidades de projeções do espectador sobre os personagens, é acrescentado um terceiro ponto de vista, que é a câmera. De acordo com Laura Mulvey, as múltiplas possibilidades de ponto de vista estão nesses três diferentes olhares: “o da câmera, enquanto grava; o da audiência, enquanto assiste ao produto final e o dos personagens um para o outro dentro da ilusão da tela” (MULVEY, 1989, p. 25)<sup>18</sup>. Essa disposição em tripé enriquece a proposta amorosa em dimensões. Diferente do amor no cinema clássico,

---

<sup>17</sup> A câmera deixa de ser apenas técnica para ser uma ferramenta que imprime estilo, uma câmera-caneta, como coloca Alexander Astruc, em 1958, quando publica “Nascimento de uma vanguarda: a câmera-caneta”<sup>17</sup>, defendendo o cinema como um meio de expressão análogo à pintura ou ao romance. Enquanto o escritor tinha sua caneta e o pintor seu pincel, o cineasta possui a câmera. O texto valoriza o ato de filmar e evoca o cineasta (no caso, o diretor) como um artista criativo.

<sup>18</sup> Tradução do autor.



objetivo e imutável, no cinema moderno, recebemos uma gama de informações para tentar desvendar um quebra-cabeças com peças que desconhecemos totalmente.

As novas relações amorosas confusas, ilógicas (em oposição ao padrão clássico) e fragmentadas transparecem também na montagem. Em diversos momentos, falsos *raccords*, descontinuidades, atrimam um plano com outro, forçam-se um contra o outro, se afetam, se encontram num tropeção. Combinações inéditas, livres de formatos aprisionadores, se apresentam, agenciando novos fluxos afetivos que não seguem uma relação orgânica causal.

No filme, Angela vai servir o jantar para Émile, que fica lendo o jornal. Ela percebe que queimou o assado que tinha feito e, como em uma brincadeira de criança, vai fazendo perguntas sobre o que ele gostaria de comer, eliminando as possibilidades até ele dizer querer exatamente o que ela fez. Em cada pergunta ou fase desse diálogo, a personagem se dispõe em um lugar diferente da sala. O falso *raccord* cria um aspecto humorístico para a cena que, na verdade, é a preparação para o início de um conversa difícil. Tudo parece falsificado, distante de uma verdade de representação, e uma estranha encenação sobre a mulher casada tradicional, que cozinha para o seu marido e recebe pedidos para o jantar.

“O que você quer para o jantar? Peixe ou carne?”

“Peixe.”

“E se quisesse carne, que carne iria querer?”

“Não sei. De vitela.”

“E se não fosse de vitela, fosse carne de vaca, você iria preferir um bife ou assado?”

“Um bife.”

“Se tivesse dito assado, preferiria bem ou mal passado?”

“Mal passado.”

“Pois está sem sorte, amor”





**Fig. 4**

Por fim, ela revela o verdadeiro assunto da conversa. Ela oferece fritar um ovo para ele, mas apresenta a condição: “Quero ter um filho”. A partir daí, a briga que estava tentando evitar com os rodeios amorosos tem início. O desconforto de cada plano quebrado se soma aos cacos do relacionamento, os planos vão se acumulando, se sobrepondo, em um amontoado de pequenos acontecimentos de uma história destrutiva.

Com a saída do amor do território do clichê romântico, o cinema moderno propõe um tipo de amor mais questionador e mais obscuro, que apenas nos dá pistas do que sentir, de como se expressar, do que crer. Com um foco ampliado para o banal e o cotidiano, a imagem-tempo penetra a vida dos casais, a intimidade dos problemas. Em “Uma mulher é uma mulher”, o trivial é o espetáculo: as brigas, os confrontos entre homens e mulheres, reconciliações, jantares e conversas. O prosaico é valorizado e “as situações cotidianas e mesmo as situações-limite não se assinalam por algo raro ou extraordinário” (DELEUZE, 2007, p. 31). Na banalidade cotidiana, a imagem-movimento tende a desaparecer em favor de situações óticas puras. O único elemento que foge desse banal é a linguagem, a forma, a exploração dos recursos cinematográficos.

O apartamento é espaço da intimidade, onde estética e ética se misturam ou se apresenta uma ética estetizada, em que a vida não apenas é uma ideia. “A vida é uma maneira de ser” (DELEUZE, 2002, p.19). A própria forma de viver, suas vulgaridades, o objeto comum, cozinhar... – a partir de um cotidiano de clichês, emana um sublime no banal. A casa, o lar, é um reflexo direto dos estados de alma dos personagens, um álbum de memórias e o palco para as experiências íntimas. A casa é também refúgio, espaço que abriga a dualidade de habitar entre o interior e o exterior, sendo “uma espécie de meia caixa, metade paredes metade porta”, esconderijo que “nos assegura um primeiro valor do ser: a imobilidade. Ela é o local seguro, o local próximo de minha imobilidade” (BACHELARD,

1988, p.146). A casa são seus ambientes de convivência doméstica, permeados de amenidades e trivialidades cotidianas, mas também é espaço para o ritual de passagem, como na experiência de G.H.<sup>19</sup>, em que a mulher tem uma epifania, ao se deparar com uma barata que muda sua concepção do mundo e termina sendo devorada. “A casa abriga o devaneio” (BACHELARD, 1988, p.26). A casa é também um espaço performático de uma intimidade que não é apenas a repetição de costumes. É um lugar para cantar no chuveiro, inventar uma dança pela sala, falar sozinho diálogos imaginados. Os habitantes podem se manifestar num processo espontâneo e inédito, performático-afetivo. Como Angela, que vive um processo ambíguo de encenação, no qual nunca se sabe quando ela está se inventando ou se revelando.

No ato performático final da vida privada, depois de ter dormido com Alfred em seu dia fértil, Angela e Émile, após muitas discussões, resolvem que se fizerem sexo naquele momento, o filho deixaria de ser do amante para ser do namorado. O casal cria novas regras e torna-se artista da própria vida. Trapaceando, realizando agenciamentos, em busca de novos caminhos que não aqueles já traçados e repetidas vezes representados, eles encontram uma linha de fuga. Eles inventam a verdade e Angela pisca para a câmera mais uma vez.

O filme termina e nos abandona no silêncio de nossas próprias indagações modernas-contemporâneas: o que seria esse novo amor, esse amor inventado, traidor e redentor? Na teoria dos afetos espinosista, são bons os encontros e boas as paixões quando aumentam em nós a potência de agir. No caso oposto, formam-se paixões tristes, em que o encontro subtrai nossa potência de agir, deixando-nos “altamente alienados, entregues aos fantasmas da superstição e às mistificações do tirano” (DELEUZE, 2002, p.34). Mas Angela e Émile, apesar das brigas, da covardia e da infidelidade, encontram um no outro ainda um espaço de invenção, de devir e de alegria. Uma alegria fora do previsto. Alegria performática.

---

<sup>19</sup> Personagem do livro “A paixão segundo G.H”, de Clarice Lispector.

4. Amores contemporâneos: um novo estágio de  
consciência



O amor não se encontra mais associado a categorias de perfeição, bem ou virtude, como coloca Platão. Pelo contrário, “Amar significa abrir-se ao destino” (BAUMAN, 2004, p. 21). Não há como prever que o amor será algo bom, verdadeiro e muito menos eterno, como acontecia no período anterior. Que o amor romântico clássico hollywoodiano era um amor de brincadeira, onde a vitória se dava a qualquer custo, já sabemos; mas o que dizer do amor moderno e que respostas dar às perguntas amorosas contemporâneas, não está claro. Não há como descrever o amor de forma única e universal. Ele se instalou num ambiente em que a única coisa de que temos certeza é de que ele não é a resposta nem o motivo da existência, como sugeria o amor cortês, uma “empresa de conversão dos sujeitos à crença de que o amor era o valor que dava sentido a suas vidas” (COSTA, 1998, p. 47).

O amor *caritas*, a mística religiosa e o amor cortês, projetaram sua realização para o futuro, no encontro pós-vida com Deus ou com o amado. Esses três tipos de amor optam por uma negação do sujeito em função de um objeto distante e soberano, estabelecendo a penúria como estilo de vida. Os românticos históricos se inspiraram na fusão de religiosidade com vassalagem amorosa e, em meio a sacrifícios, honraram o verdadeiro, único e eterno amor com a própria vida. No cinema clássico, os amantes românticos encontraram o *happy end* e o *status* de “felizes para sempre”. Contrariando todos os encontros de tristeza das gerações anteriores, os românticos cinematográficos se jogam às sereias e elas, por algum estranho tipo de encantamento, ao invés de devorá-los, acabam por se apaixonar também, fazendo uma festa de casamento no mar.

Com a ruptura do cinema narrativo clássico em um cinema moderno, percebe-se que o mundo está desequilibrado, há uma descrença generalizada em sereias ou em qualquer feitiço, um questionamento de antigos padrões e a conscientização de uma nova realidade: a da indefinição amorosa. Sempre estruturado, seja por limitações familiares, obrigações com o Estado, imposições religiosas ou modas de época, o amor parece ter se lançado em uma contínua linha de fuga, em um devir tão profundo que deixa apenas uma rala fumacinha com as migalhas de pão de seu caminho. Antes tão territorializado, o amor atual parece ter perdido qualquer tipo de endereço fixo ou temporário.

O filme “A Bela Junie”, (*La Belle Personne*, Christophe Honoré, 2008, França, 90 min) é

baseado na obra romântica de Madame de La Fayette, “La Princesse de Clèves”, mas é dirigido diante de um olhar moderno-contemporâneo. Com a análise, procuramos caminhar um pouco na compreensão do que seria esse novo amor, pós-romantismo, em plena crise dos afetos e da ação.

Junie é uma garota de beleza melancólica, que desperta a curiosidade de alguns homens na nova escola em que acabou de ingressar, depois da morte de sua mãe. Ela compartilha do grupo de amigos de seu primo, composto de vários casais, em que a infidelidade é uma constante.



**Fig. 5**

O filme começa com olhares. Otto olha para Junie e, então, olha para Mathias, que olha

para Henri, que parece olhar para Junie ou alguém além dela. Assim sucessivamente, os olhares cruzados em desencontro fazem a cartografia das emoções dentro da sala de aula. Há multiplicidade e desencontro. Matthias está transando com Henri e com Catherine, mas se apaixona por Martin e tem também uma namorada. Henri namora Catherine e tem um caso com Matthias. O professor Nemours está com a professora Florence Perrin e Marie (que sabemos que está com outro garoto), mas quer conquistar Junie.

Logo no começo, Junie se envolve com Otto, que afirma ter se apaixonado por ela à primeira vista. Otto é um garoto defendido por todos como “diferente”, inocente e sincero. Alguém que está fora do padrão dos relacionamentos de bolso que outros alimentam. Apesar de ter aceitado de imediato o relacionamento com ele, Junie reclama de estar sendo sufocada e parece sempre distante e mecânica. Ao mesmo tempo, o professor de italiano, Nemours, um grande conquistador, que já manteve casos com outras alunas e professoras, também se apaixona por ela. Ele anseia pelos frios na barriga, a sensação de êxtase romântico e termina com todas as suas amantes porque só consegue pensar em Junie. A primeira vez que ele a vê, não consegue percebê-la, mas quando encontra uma foto sua, entre o seu material, a enxerga pela primeira vez. Sua aparência é a da típica heroína romântica, de pele alva e olhar melancólico.



**Fig. 6**

Nemours tem o típico desinteresse na realidade objetiva dos românticos. De ética transcendentalista, o que ele busca está além da experiência sensorial, em uma negação da imanência que revela os preconceitos platônicos em que se contrapõe um ideal a um real, uma alma a um corpo de forma moralista. Diferente dos falsários da máxima

potência, o personagem ainda louva as representações e que forma melhor de fazer isso do que se apaixonando por uma fotografia?

Os dois homens que se apaixonam por Junie têm finais trágicos. Otto se suicida, quando vê que não pode ficar com ela e Nemours é abandonado a uma expectativa falsa de que ela vai descer as escadas do prédio a qualquer momento para consumarem seu amor. Ambos anseiam pela companhia de Junie e têm esperança de que ela corresponda, mas são frustrados, afinal a esperança “não é senão uma alegria instável, nascida da imagem de uma coisa futura ou passada, de cujo resultado duvidamos” (ESPINOSA, 1997, p.291).

Diferente da abordagem romântica, tão comum no cinema narrativo clássico, e ainda abundante no cinema contemporâneo, o filme questiona a crença inabalável no amor e aponta para os seus aniquiladores efeitos colaterais. Lembrando os surtos de suicídio registrados com o lançamento de “Sofrimentos do Jovem Werther”<sup>20</sup> (1774), após o contato muito intenso com o amor, Otto acaba com a própria vida, usando o constante casaco amarelo, que nos lembra o colete da mesma cor de Werther, e Henri, outro estudante rejeitado, tenta assassinar o ex-amante na frente de toda escola, indo parar na cadeia e no ostracismo social do colégio.

Antes dos múltiplos conflitos amorosos tomarem forma, Henri prevê, durante uma aula de italiano, quais as consequências de escolher o caminho amoroso sem reservas. Em uma apresentação para a classe, ele leva uma ópera de Gaetano Donizetti, chamada *Lucia di Lammermoor*. Nesta, o irmão de Lucia, Enrico, quer que ela se case com Arturo, em um casamento por conveniência, mas Lucia se recusa porque está apaixonada por Edgardo. Enrico garante que ela está sendo traída, então Lucia termina por aceitar o casamento. Na noite de núpcias, ela mata seu novo marido. Quando perguntado, por uma das alunas da aula, sobre qual era o final para Lucia e Edgardo, Henri responde sem nenhuma emoção: “Como o usual, Lucia morre e Edgardo comete suicídio”.

Fica claro nesta pequena parábola no começo do filme que a entrega ao amor possui fins trágicos e implacáveis e que Otto e Henri estão totalmente entregues aos ideais do amor

---

<sup>20</sup> A obra de Johann Wolfgang Von Goethe é um marco da escola literária do Romantismo alemão e um exemplo ficcional do amor romântico.



romântico<sup>21</sup>: a idealização do amado; a necessidade de fazer qualquer coisa – mesmo que isso signifique negar a si mesmo – para tê-lo; a vontade de possuí-lo; e, finalmente, a crença no sacrifício romântico.

A lufada de abismo pode vir de uma mágoa, mas também de uma fusão: morremos juntos de tanto amar: morte aberta, por diluição etérea, morte fechada do túmulo comum (BARTHES, 1985, p.9).

Os dois personagens tomam atitudes para tentar estancar ou fazer cessar a sua dor: o suicídio e o homicídio; mas, Junie, que também sofre de amor, opta por um caminho interior, de pesquisa da alma, de auto-análise e não de entrega. A personagem aceita a sua própria covardia, sua inabilidade de resolver o problema do amor. É necessário encontrar outra saída. Ela se vê impossibilitada diante de situação de conflito e termina por fugir, abandonando a cidade em um navio. Não é mais o escapismo romântico, a fuga social para o delírio amoroso, mas sim, a fuga do delírio amoroso em função da autonomia da vida ética. A desterritorialização de Junie é física, seu último recurso. Ela não quer ser enjaulada por uma nova estrutura, sair de um sufocamento com Otto para se atracar a outro semelhante com o professor. Sair de morte em morte: de sua mãe, para Otto, para sabe-se quem mais. As linhas de fuga tornam-se fuga real e a única forma de Junie recuperar sua potência de ação.

O heroísmo torna-se mito e o personagem reconhece-se como um ser humano ordinário e, portanto, limitado e igual a todos os outros. O problema está internalizado e, portanto, não pode ser combatido facilmente. O amante da balada, o perambulador, é o oposto do amante clássico romântico. Nesses filmes modernos, as

Personagens, envolvidas em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes, que existem tão-somente no intervalo do movimento, e não têm sequer o consolo do sublime, que os faria encontrar a matéria ou conquistar o espírito. Estão, antes, entregues a algo intolerável: a sua própria cotidianidade (DELEUZE, 2007, p. 55).

Como em “Uma mulher é uma mulher”, os amantes perambulam pelas ruas, pelos diálogos e pelos acontecimentos não-concernentes de suas vidas vulgares. Devem,

---

<sup>21</sup> Aqui, a referência é o amor romântico histórico e não amor romântico hollywoodiano.

diariamente, enfrentar a condição de impotência, lidando com o terror do amor, da existência ou das horas. Nada pode salvá-los de si mesmos. Não há nem mesmo um sublime arrebatador que traga um dado novo e reorganizador, um vislumbre de uma solução. O único caminho é desorganizador, fazer o caos ainda mais multifacetado. Multiplicar as entradas e saídas, se reinventar, viajar nas fronteiras do dentro e do fora, como um Ulisses em encontro de aventuras. Mas sem as sereias, dessa vez, sem as sereias. Junie contesta o modelo romântico, resultado secular do encantamento das cantoras metade peixe, metade mulher. Ela diz a Nemours: “Amor eterno não existe. Nem mesmo nos livros. Então, amar seria por um tempo determinado. Seria um milagre para nós, não somos diferentes de nenhuma pessoa.” O resultado é fugir do canto que, assim como o amor, é extremo, não aguenta competição, é absoluto. Uma vez entoadado, é impossível negá-lo ou fugir dele.

Quando a professora Florence, afirma que há no mínimo duas maneiras de ver as coisas, “Ninguém pode saber todas as verdades”, Henri pergunta se ela tem um namorado e se ela o ama. Ela responde que sim, ao que ele pergunta se ela já conseguiu se imaginar odiando-o da mesma maneira. Ela responde que não e ele conclui: “vamos parar com esse papo furado sobre duas maneiras de ver as coisas”.

Além de sua exclusividade, a proposta romântica, mais do que tudo, se baseia nas promessas de eternidade e felicidade juntos e no caráter extraordinário, especial e único do encontro das almas gêmeas. Ao afirmar: “não somos diferentes de nenhuma pessoa”, Junie opta por negar racionalmente o mito do amor, sabendo que isso terá seu ônus:

Eu diria sobre o amor o que digo em geral sobre o mito. A partir do momento em que um mito é reconhecido como tal, ele deixa de o ser. Chegamos a este ponto da consciência, em que nos damos conta que os mitos são mitos. Mas apercebemo-nos, ao mesmo tempo, que não nos podemos privar de mitos. Não se pode viver sem mitos, incluirei entre os <mitos> a crença no amor.... (MORIN, 1997, p. 31)

O amor romântico parece cobrar uma taxa pela sua realização e Junie avisa: “Se eu me der a você, eu vou explodir”. A protagonista sabe que a experiência do amor pode levá-la à dissolução e a um amálgama com o outro que a deixe totalmente indefesa. Somado a esse negativismo, Freud ratifica este pensamento quando coloca os perigos do estado amoroso, que estabelece uma relação desprotegida com o mundo externo:

No auge do sentimento de amor, a fronteira entre ego e objeto ameaça desaparecer. Contra todas as provas de seus sentidos, um homem que se ache enamorado declara que 'eu' e 'tu' são um só, e está preparado para se conduzir como se isso constituísse um fato. (FREUD, 1930, p. 2)

Junie não desconhece o amor romântico; porém, consciente dele, prefere optar por outro caminho. Apesar da abnegação dos seus prazeres do momento, a personagem consegue enxergar a compensação em não ter de viver os sacrifícios da separação no futuro. Assim, ela diz para Otto sobre sua fuga, "Eu vou embora para não me apaixonar" e, quando ele protesta que a ama demais para vê-la partir, ela só conclui impassível: "Isso vai passar". Junie busca um desapaixonamento, acreditando que "qualquer paixão é contrária ao modo de viver eticamente desejado" (COSTA, 1998, p. 165), pois causa sofrimento.

Evitar a paixão é uma simples defesa da economia narcísica do eu... No pensamento budista ou estóico-cristão, as paixões eram reprovadas por fazerem sofrer mas, sobretudo, por serem sinais de desgoverno, de perda da autonomia moral do sujeito (*ibidem*, p.166).

O objetivo não seria o de extirpar todas as paixões, mas o de destruir as paixões tristes, que antes ilusoriamente dominadas no cinema clássico, arrebentam a barragem em grande intensidade. O problema não é se desintegrar no amor, mas o de fazer dele uma fonte de maus encontros e num desejo constante de anestesiamento. Apesar disso, tanto Nemours quanto Otto buscam um tipo de amor que propõe a absorção de um parceiro no outro, renunciando à subjetividade e negando a alteridade, na plena confiança de que a renúncia dos eus irá produzir uma unificação em forma de casal, que alcançará a abstrata felicidade. Já Junie segue a crença de Sartre a respeito da impossibilidade de um "ideal do valor de 'amor'", que seria "uma fusão das consciências onde cada uma delas conservaria sua alteridade para fundar a outra". O que de fato acontece é uma anulação de um amante em função do outro e a perda da subjetividade e da liberdade:

E, a partir do momento em que ele me ama, me experimenta enquanto sujeito e se abisma em sua objetividade em face de minha subjetividade. O problema do meu ser-para-outrem permanece, então, sem solução. (SARTRE, 1997, p. 425 – 427)

Para Junie, a visão de mundo dos dois é insuficiente, pois a vida não é tão simples, nem os conflitos humanos serão facilmente decifrados com uma entrega apaixonada. A ideia de que um amor traria o *happy end*, como no cinema clássico, lhe parece ingênua. Como

afirmou Morin (1990), a felicidade é a religião do indivíduo moderno e é tão ilusória quanto todas as religiões. Diante de seus parceiros amorosos, dizimados pela crença romântica, a personagem Junie busca responder à questão fundamental de como amar sem ser territorializada pelo amor. O que ela propõe com a não-entrega não chega a se configurar como uma solução, apenas como uma indicação de formas de reflexão, sem conseguir ou ter a intenção de dar uma receita de sucesso, o que é, para qualquer observador lúcido, uma tarefa impossível e estéril. O que se apresenta é um outro estágio de consciência.

Em outros filmes, o diretor de “A Bela Junie” trata também do amor em tempos atuais, com suas infidelidades e novos formatos, usando-o como centro de sua reflexão sobre a vida, com os personagens sempre se batendo um contra os outros, em atritos de proximidade, em evocações de um corpo sem órgãos em procura de novas conexões. A marca de Honoré, além da temática amorosa é o claro desprezo pela felicidade como uma busca existencial. Em “Não, minha filha, você não irá dançar” (*Non ma fille, tu n'iras pas danser*, 2009, França, 105 min), Lena acaba de se divorciar do pai de seus dois filhos. Assediada pela família, que tenta lhe arranjar um emprego ou reconciliá-la com o ex-marido, ela termina por sufocar as crianças com a mesma preocupação, ficando sozinha em um estado de viuvez e abandono total. A história é interrompida por uma alegoria em que uma menina mata vários pretendentes de tanto fazê-los dançar. Por fim, quando encontra alguém que consegue acompanhá-la, ela termina por falecer. Trágicos, os personagens irão dar a vida por uma experiência que seja diferente da banalidade diária. A felicidade parece se incluir no pacote de vulgaridades evitadas e aparece como uma imposição, e os personagens se agarram aos seus temperamentos difíceis, em corrida da salvação de qualquer happy end. Não que Lena não queira ser feliz, mas ela não deseja ser feliz como a figura do herói triunfante clássico. Ela quer antes desconstruir a felicidade, desmembrá-la para depois buscar atualização.

Em “Canções de amor” (*Les chansons d'amour*, 2007, 100 min), um triângulo amoroso termina com a morte da namorada de anos de relacionamento. Lidando com o luto de perder alguém por um ataque cardíaco fortuito, “Não morreu por causa de nada”, Ismael se afasta do armário das roupas antigas, tenta fugir de seu apartamento para as ruas e bares de Paris e termina por conhecer Erwann, um estudante que o persegue

obsessivamente. Quando finalmente cede às investidas do garoto, a irmã mais velha de sua namorada falecida pega os dois nus na cama. A partir dessa cena homossexual, ela tenta decodificar o porquê dele nunca ter tido filhos ou o fato do relacionamento com a irmã ter sido expandido em um *ménage a trois*. Mas ele se irrita com essa necessidade de desvendá-lo, de percebê-lo como uma estrutura causal. Durante todo o filme, pedem que ele se expresse, que ele se cuide, que seja feliz, que supere e ele canta pelas ruas uma defesa contra as palavras e a necessidade de explicar tudo. Ismael se assume um mistério, um rizoma, em seu desejo livre que pode apontar para os caminhos mais inesperados – até mesmo para ele.

Contrariamente à ideia de uma família, um amor eterno, uma estrutura convencional de relacionamento, um modelo de maternidade, os filmes de Honoré apontam para um espaço em que o fracasso dos ideais permite que um desejo sem formatação preencha os personagens. “Ser independente é estar no fracasso. Nada de heroico, nem anti-heroico. Mas algo pode se fazer. Pode se tentar ao menos... Sem grandiloquência, sem espera de grandes momentos, o fracasso encena o difícil cotidiano.”<sup>22</sup>

Depois de passar o dia no cemitério, Ismael vê uma série de letreiros luminosos em sequência. “Bretanha”, que lembra o garoto bretão com quem não sabe se quer ter um caso; “Sim, está aqui”, que poderia apontar para a possibilidade do amor; “Chore um rio por mim”, que lembra a morte de uma amada e “Pequeno”, como ele chama o garoto na música seguinte, seu “pequeno tesouro”. Ainda em dúvida sobre se entregar para o novo relacionamento, eles cantam a ebulição de um desejo em lava, fogo para todos os lados, incontrolável, múltiplo, puro fluxo. Do lado de fora da janela, abraçados, Ismael olha para um lugar no alto que não podemos ver. Talvez mais um outdoor, que lhe encoraja a beijar o seu novo amante, diante dos olhos de quem quiser ver.

---

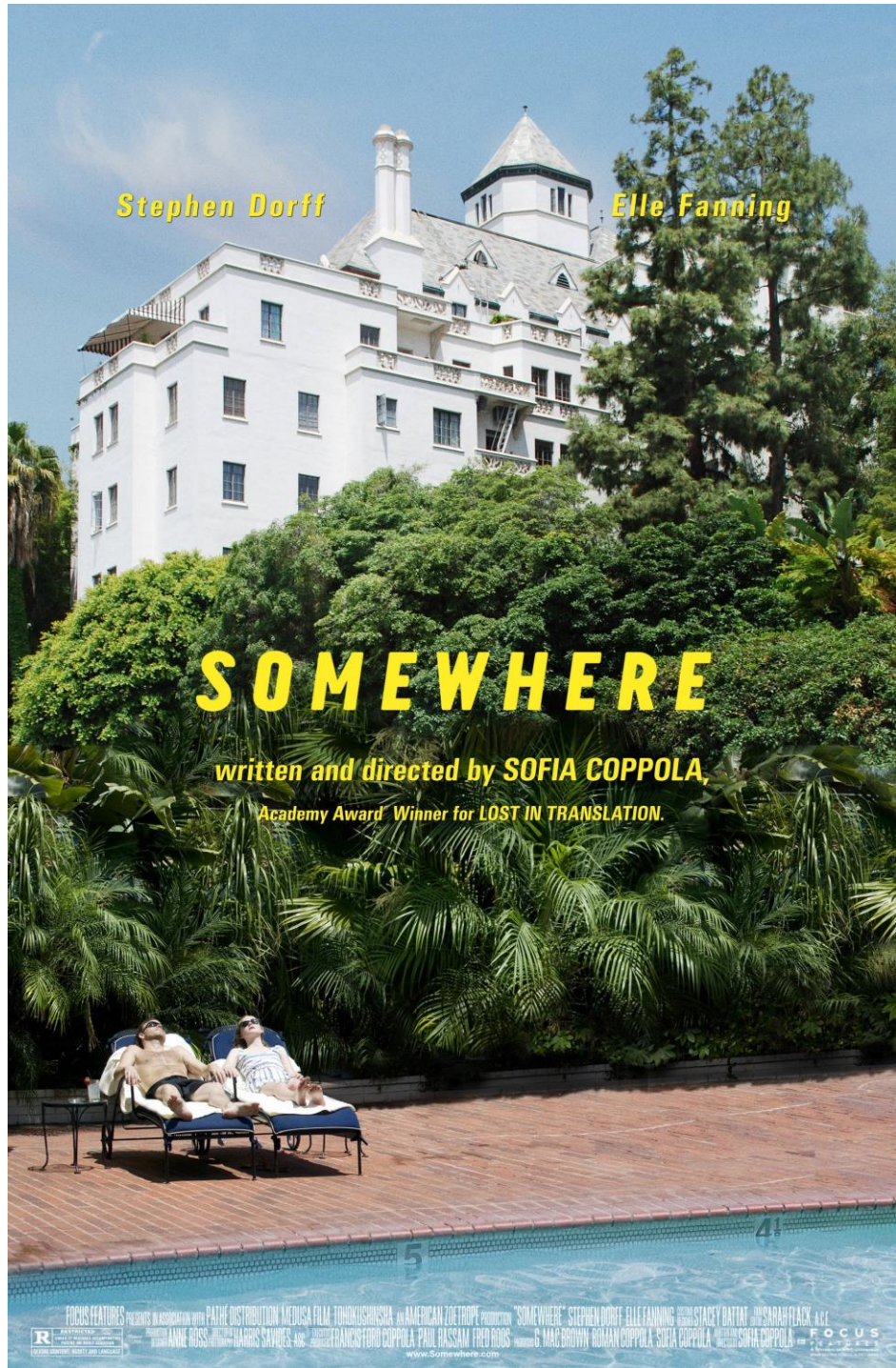
<sup>22</sup> Comunicação oral de Denilson Lopes durante o encontro da Socine de 2012.



Fig. 7

Ao contrário da objetividade clara do cinema clássico, que procurava esclarecer de forma maniqueísta o caráter e as motivações dos personagens, os amantes do cinema moderno abrem-se para dubiedades. São personagens hesitantes, em constante questionamento existencial e, também, em constante questionamento quanto ao amor. Mas o encontro aqui é feliz, aumenta a potência de agir e os ambíguos personagens de Honoré, num andar cambaleante, conseguem ir tateando uma outra felicidade.

5. **Amor em Éter**



“No líquido cenário da vida moderna, os relacionamentos talvez sejam os representantes mais comuns, agudos, perturbadores e profundamente sentidos da ambivalência” (BAUMAN, 2003, p. 8). Essa dualidade de que trata Bauman é a que existe entre o desejo de proximidade e o medo da perda da liberdade, de territorialização. Para o sociólogo, o amor líquido deriva de uma crise do sujeito pós-moderno que, ao mesmo tempo em que gostaria de ter um amor verdadeiro e duradouro, como a cara-metade romântica, tem medo de se sentir sufocado em um relacionamento que não traz mais lucros ou não mais corresponde ao que era prometido na venda do produto. A linguagem emprestada da economia provém da análise das publicações de psicólogos e especialistas em relacionamentos, que, ao aconselharem seus leitores, indicam que a vida a dois é um investimento; portanto, deve-se tomar cuidado para não perder dinheiro, tempo e a oportunidade de investir em uma ação com mais chance de valorização.

“Um lugar qualquer” (*Somewhere*, 2010, Estados Unidos, 97 min), de Sofia Coppola, é um filme contemporâneo com aspectos modernos. Nesse quarto filme da diretora, observa-se a intensificação do método, que já havia desenvolvido desde o primeiro filme, de apresentar o tédio e a melancolia como sentimentos-tema em uma linguagem dos tempos mortos e dos silêncios, como escolha estética recorrente. Em “Um lugar qualquer”, o protagonista é um ator famoso, Johnny Marco, que mora no *Chateau Marmont*, um hotel conhecido por acolher celebridades em busca de diversão e da proteção dos olhos do público. Apesar do estilo de vida glamoroso, Johnny está sempre entediado, seja diante das *strippers* que fazem um show particular em seu quarto; seja diante da imprensa, que ele não consegue responder de forma inteligente; ou das mulheres que ele abandonou após o sexo.

O filme começa com Johnny dirigindo rápido pelo deserto, em uma câmera fixa de um plano demorado, no qual o silêncio só é quebrado quando o carro de luxo passa outra vez pelo pedaço da pista que está enquadrado. O zumbido de velocidade é tão efêmero e sazonal que compactua com o outro som, o do silêncio, criando essa música da solidão, em que o barulho apenas aparece para anunciar o vazio. As cores do asfalto, da areia e do céu, se alternam em linhas horizontais e quase se misturam de tão próximas, nesse arco-íris mono colorido de um rosa acinzentado. Na cena inicial, se resume a proposta para o sentimento temático do filme: a ambiguidade do silêncio e da velocidade e o personagem



famigerado e luxuoso, porém profundamente entediado e triste, enquadrado em um sistema binário, entre dois extremos. Essas mesmas ambivalências tornarão do amor um assunto impossível. Para Johnny, as mulheres são objetos sexuais, fruto da riqueza e do reconhecimento, ou são pessoas maduras demais, que o fazem sentir humilhado por ser, na verdade, um homem inseguro e anestesiado.

Depois de algumas voltas, ele estaciona o carro e apenas olha para o deserto inóspito, com a inquietação de não saber o que fazer consigo mesmo. A perambulação é automotiva e não mais pela cidade. O personagem perde suas pernas para o carro, um corpo organizado, estratificado, e não o corpo sem órgãos que o libertaria.



**Fig. 8**

Na cena seguinte, o protagonista está bêbado e desce uma escada, ao lado de várias mulheres e amigos. Todos sorriem e representam o êxtase do estilo de vida de uma estrela do *star system*. Johnny termina por levar um tombo e, num corte seco, entramos no seu quarto, onde ele está deitado, enfadado e sonolento, com o braço engessado, enquanto

assiste a duas *strippers* gêmeas, vestidas de enfermeira, dançarem no poste. A música escolhida para a dança sensual é “My hero” da banda *Foo Fighters*. A escolha musical parece inusitada e contrasta completamente com o propósito de excitação sexual a que a dança se propõe. Os corpos das *strippers* acompanham as mudanças de *riff* de guitarra com rebolados que destoam tanto da melodia quanto da letra, que homenageia o herói morto, Kurt Cobain, e trata de morte e desaparecimento. Os movimentos coreografados das gêmeas, desconexos com a canção, fazem delas autômatas bonecas loiras.

Enquanto, em Godard, a trilha sonora inesperada quebra com a rigidez das regras clássicas; em Coppola, permite explorar, também de maneira moderna não-pleonástica em relação à ação, as temáticas-sentimentos principais do filme: a dualidade entre abundância e tédio. Enquanto as *strippers* simbolizam a fartura de vida sexual, de fama e de dinheiro, a antítese com a música gera o rosto sonolento de Johnny, que já está insensível tanto para a sensualidade da dança quanto para a melancolia da letra e a energia da melodia. Não há qualquer oportunidade para o amor e as relações de Johnny se dão no universo do consumo:

que favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, resultados que não exijam esforços prolongados, receitas testadas, garantias de seguro total e devolução do dinheiro. (BAUMAN, 2003, p.21)

Os encontros são vazios e qualquer intensidade irracional é punida. Nem as ilusões são permitidas e as sereias são servidas no prato com legumes ao vapor para o jantar. Durante o filme, Johnny dorme com *strippers*, vizinhas que ele nunca viu, colegas de profissão, estranhas em festas e as relações terminam assim que o sexo acaba. O desejo é “vontade de consumir” (BAUMAN, 2003, p.23) e, na voracidade com que ele se dispõe dessas pessoas como objetos, a possibilidade para o amor, frágil equilíbrio entre alteridades, está fadada ao fracasso. A solução temporária para ter algum envolvimento, mas nada que o deixe amarrado à mesma mulher são os “relacionamentos de bolsos” (BAUMAN, 2004, p. 36), dos quais se “pode dispor quando necessário e depois tornar a guardar” (*ibidem*, p.10).

No universo do personagem, em que o imediatismo é tão exacerbado que os sujeitos não agem para satisfazer os seus desejos, mas sim para dar vazão aos seus impulsos. Os

desejos, se tivessem espaço, produziriam, gerariam fluxos, irrigariam o corpo; mas é preferível a palavra “conectar” à “relacionar”, porque a conexão implica a possibilidade de desconectar-se, enquanto o “relacionar” exige troca e vivência compartilhada da intimidade. Para viver de satisfação, faz-se necessário algum congelamento. Parece que preferimos relações mornas a qualquer grande paixão que pudesse ameaçar as nossas liberdades. Da cultura da culpabilidade psicanalítica, migramos para a cultura do medo egótico. “Cultivamos uma ‘ética analgésica’ em que ‘não há lugar para os riscos de sofrimentos’” (COSTA, 1998, p.134).

Esteticamente, esse anestesiamento é expresso na longa cena do show particular das *strippers*. Ao contrário da montagem clássica, que seleciona as imagens em ordem de causalidade e objetividade para que o espectador possa apreender aquilo que se mostra e apenas aquilo, Sofia Coppola filma a dança das *strippers* durante toda a extensão da música, sem resumos, ordem de prioridade ou cortes que deem ritmo aos planos. O que vemos é apenas uma alternância entre os passos das loiras e o rosto inerte de Johnny, na linguagem gasta de campo e contracampo, que reverbera o clichê da situação. As gêmeas e o ator jamais ficam no mesmo quadro, sempre separadas por um corte e pela impossibilidade de uma verdadeira aproximação.

Há uma valorização de um tempo mais extenso, mais entorpecido. Não existe a busca por um atalho, que leve logo o espectador ao assunto principal, nem a obsessão de mantê-lo atento, de criar suspense e prender sua atenção na expectativa da nova cena. Pelo contrário, neste filme, o método de sobrevivência amorosa adotado é o tédio, a ausência e todas as características de um instante que insiste em alongar-se até a exaustão. A ética analgésica, praticada por Johnny para fazer a manutenção de seus relacionamentos de bolso “resulta da pressa com que devoramos o outro, pressa essa incompatível com o envolvimento amoroso” (COSTA, 1998, p.135).



Fig. 9

Entorpecido, Johnny não tem uma motivação clara, não está buscando um objetivo, não tem preocupações nem questões urgentes. Ele apenas vive ou, talvez, sobrevive à vida, incompleto e impotente. Ele é um perambulador de caminhos estanques, de desejo bloqueado, em estado de latência. Ele vaga de um ambiente a outro, em sua solidão, acompanhado sempre de uma garrafa de cerveja, ou dirige para diversos lugares, sempre em silêncio, sem um destino claro.

Alguns personagens inaugurados com a modernidade dialogam com esse amante perambulador, sendo eles o *flâneur* e o *blasé*. Assim como o perambulador, o *flâneur* ocupa as ruas e pertence ao cotidiano e ao prosaico. Esse personagem, criado por Charles Baudelaire (um *flâneur* ele mesmo) e adjetivado por Walter Benjamin, flanava pelas ruas das galerias de Paris, comungando da solidão da multidão. As galerias eram o “picadeiro de todas as pequenas ocupações” (BENJAMIN, 1989, p. 35). Ele fazia das ruas as portas de sua casa e um “remédio infalível contra o tédio” (*ibidem*, p. 35), ao contrário do perambulador que não encontra resolução nas calçadas e, mesmo em meio à multidão, não consegue sair de seu interior atormentado e anestesiado a não ser que consiga se desterritorializar, mover-se de si mesmo. O amante do cinema de vidente vive a vida interior e não a vida da multidão, já “Baudelaire amava a solidão, mas a queria na multidão” (*ibidem*, p. 46).

Em “Encontros e Desencontros” (*Lost in Translation*, Sofia Coppola, 2003, Estados Unidos/Japão, 104 min), segundo filme da mesma diretora, Charlotte é uma mulher de vinte e poucos anos, que mora temporariamente no Japão para acompanhar o marido fotógrafo. Ela se formou em Filosofia, ainda não trabalha e não deu nenhuma definição à sua vida profissional. O marido gasta todo seu tempo fotografando bandas de rock e eles

só se encontram para dormir ou para frequentar jantares com convidados que a sufocam. Charlotte se percebe sozinha, em um país de cultura e língua desconhecidas, sem ter muita precisão de quem é ou do que gostaria de fazer. Ela termina por conhecer Bob Harris, famoso ator norte-americano, que vive uma crise em seu casamento e em sua carreira e se sente igualmente deslocado diante da vida. Desterritorializados por completo, totalmente sem referências identitárias, nacionais ou subjetivas, ambos correm o risco de se desmaterializar no excesso e no tédio, o monstro que “num bocejo imenso engoliria o mundo” (BAUDELAIRE, 2004, p.14). Ela se joga tanto à multidão das ruas de Tóquio quanto à estranheza de seus restaurantes e ao silêncio de seus templos. Em nenhum lugar, ela consegue se libertar ou amenizar o seu conflito. Charlotte perambula pelas ruas japonesas, mas não alcança o flunar relaxado. É engolida pelo exterior e implode internamente, na solidão desconfortável em meio aos homens de ternos.

Os personagens de Sofia Coppola se aproximam mais do *blasé* de Georg Simmel. O personagem blasé não se deixa impressionar pelas diferenças abismais que a cidade grande proporciona com a “intensificação dos estímulos nervosos” (SIMMEL, 1967, p.12) e não possui a curiosidade ou a abertura para o maravilhamento de Baudelaire, a fazer poesia sobre velhinhas e suas anáguas gastas. O homem metropolitano

reage com a cabeça, ao invés de com o coração... A reação aos fenômenos metropolitanos é transferida àquele órgão que é menos sensível e bastante afastado da zona mais profunda da personalidade. A intelectualidade, assim, se destina a preservar a vida subjetiva contra o poder avassalador da vida metropolitana. (*ididem*, p. 13)

O fascínio do *flâneur* é convertido em anestesiamiento. Para o *blasé*, há tantos estímulos externos que tudo se torna igual, em um sintoma de agnosia<sup>23</sup>. Os rostos dos japoneses no elevador ou na multidão perdem a distinção; as amostras de tapete que Bob Harris recebe pelo correio são todas igualmente vermelhas; os pratos de salmão são todos homogêneos<sup>24</sup>. A agnosia está no princípio de indeterminabilidade. Os objetos não se diferenciam, assim como os tempos se embaralham e as mulheres e relações são todas

---

<sup>23</sup> Agnosia é a deterioração da capacidade para reconhecer ou identificar objetos e pessoas, que não possui qualquer relação com deficiência visual ou sensorial.

<sup>24</sup> Exemplo dado por Cláudia Busato, durante aula de Seminários de Pesquisa 1, na Universidade de Brasília (UnB), em 27/9/2011.

iguais.

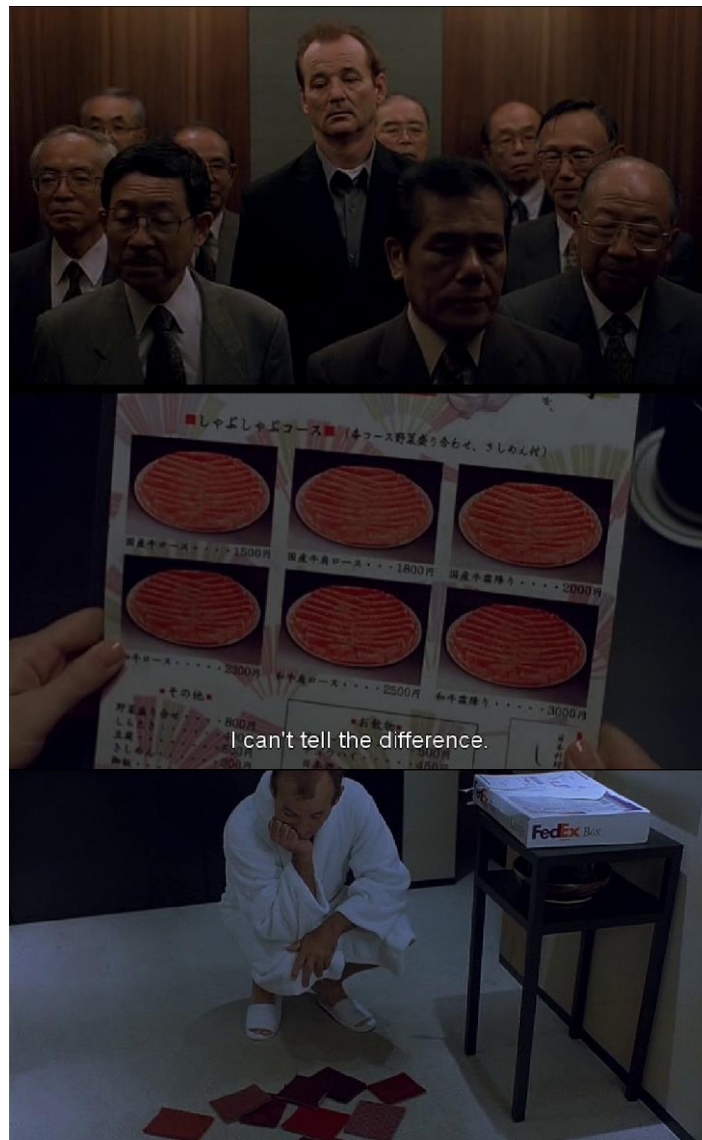


Fig. 10

Nisso, os personagens seguem em sua individualidade pulsante, com o sofrimento entorpecido ou a apatia dominante. A agnosia diante do mundo real (em oposição ao das ideias) os torna *blasé*, blindados para as agressões sociais, anestesiados para a vida, todos os fluxos interrompidos, as saídas entupidas. A razão ocupa o espaço emocional em uma tentativa de se adaptar a constante agitação urbana.

De forma semelhante ao anestesiamento *blasé*, Johnny Marco, em “Um lugar qualquer”, perambula em seus encontros sexuais ou pelas relações agressivas com as mulheres que ele abandonou, em pleno esforço de não sentir nada disso entre um copo e outro de

*whisky* ou uma garrafa de cerveja. Em uma coletiva da imprensa, a sua insistência na ausência de si mesmo fica evidente quando, depois de várias perguntas que ele não consegue responder sobre a representação da mulher, seu método de atuação e pós-modernidade, lhe perguntam: “Quem é Johnny Marco?”, ao que se segue um silêncio constrangedor e um corte seco.

A falta essencial de Johnny de uma causa, de uma paixão e de uma direção é anti-clássica. Johnny não é o amante determinado, claro e capacitado, que sempre conquista a sua amada<sup>25</sup>. Essa sua obscuridade da falta de um propósito é filmada de forma moderna, no plano do outdoor cortado (Fig. 11), incompleto, de mensagem imprecisa, assim como Johnny.



**Fig. 11**

Em uma festa no seu quarto de hotel, enquanto todos estão defendendo pontos de vista em suas conversas, Johnny passeia de um lado para o outro, mas não consegue ir além de uma não-conversa, marcada apenas pela função fática de “ois” e “tudo bens”. Os planos que envolvem Johnny se referem apenas à sua solidão embriagada e a interações mínimas com mulheres, enquanto as outras pessoas estão em grupos.

---

<sup>25</sup> Não eliminamos a possibilidade de a conquista ser realizada por uma mulher, apenas utilizamos o masculino como forma genérica de falar da situação amorosa.

O espaço para a afetividade na vida do ator se apresenta com a visita da filha pré-adolescente, que ele mal conhece, e vai passar alguns dias no hotel. Cleo e Johnny jogam videogames, ping-pong, tomam sol, cozinham ou dirigem pela cidade. O encontro é feito apenas de atividades banais e, na vulgaridade do cotidiano, os planos são preenchidos e os lugares ocupados: o nada é abrandado. Isso fica evidente nos períodos em que Cleo está fora e Johnny fica bebendo sozinho, sentado no escuro, esperando por outro momento de completude. O filme parece conter apenas acontecimentos não-concernentes. É difícil localizar o conflito na história e o amor só é abordado pela oposição com a solidão. Todas as cenas são apenas contemplações desse estado de espírito melancólico, que não evolui grandiosamente no decorrer da narrativa. Não enxergamos a ação, apenas o protagonista dimensionado em suas ruínas, sua profundidade.

Na Fig. 12, a cena de cor mais vívida do filme, Johnny e Cleo, simulam beber chá debaixo d'água. Nesta representação, o ator encontra um grau de plenitude e liberdade inocente, uma forma de relação com o mundo. A partir de um cotidiano de clichês, surge uma poética no banal. Em contraponto à estética do excesso da vida luxuosa do ator, Cleo traz intensidade de leveza e uma delicadeza para a relação com Johnny: “O sublime no banal estabelece mais um jogo de tensões entre a contemplação e o olhar distraído, a rapidez e a lentidão e prefere apostar mais na sutileza, na leveza” (LOPES, 2007, p.43). O conceito não propõe uma nostalgia de perda do encantamento com a vida, mas aponta para a possibilidade de encontrar uma outra relação com o mundo, que não está balizada exclusivamente pelo trabalho e pela produção.



**Fig. 12**



É a única cena do filme, em que a música e a ação se encaixam de forma harmônica, sem atritos, como um corpo que compõe com o outro. A diretora utiliza um recurso do cinema narrativo clássico, de uma montagem invisível, em que o espectador pode se entregar à cena, projetando-se e envolvendo-se sem questionamentos, embalado pela melodia e a fluidez dos movimentos na água. Um interlúdio de todos os cortes secos, os planos lentos e solitários, do malogro de viver.

Dois *travellings* longos<sup>26</sup> (Fig. 13) deixam claro esse percurso afetivo do herói no filme. No começo, um *travelling-in* leva o espectador para perto do rosto cheio de massa modelável de Johnny. O movimento faz com que o quadro fique menor e mais sufocante. O momento é tragicômico. Só ouvimos sua respiração forte e, após cerca de um minuto e meio, o resultado é mostrado e uma versão anciã do ator aparece à tela para o papel de um personagem velho. No segundo, um *travelling-off* leva o espectador para longe das cadeiras de praia, num espaço aberto, onde Johnny e Cleo se deitam após a brincadeira de xícaras, com uma música de fundo ao invés do som angustiante dos pulmões preocupados. A sensação é de expansão e amplitude.



---

<sup>26</sup> Deve-se reparar que não é o voyeurismo do zoom, de ver com um binóculo, para ver mais, sem se revelar, como a câmera de *Melancholia* (2011, Dinamarca/Suíça/França/Alemanha, 136 min), de Lars Von Trier, sempre se escondendo durante o casamento de Justine. Mas sim uma câmera próxima, exposta, afetiva, perscrutadora.



**Fig. 13**

O mesmo recurso estético é utilizado para opor as duas representações da dualidade que marca os relacionamentos de bolso. No primeiro, Johnny está sozinho, abandonado sem poder respirar direito. O medo da solidão o impulsiona a buscar alguém; mas, quando depois se vê na cama com uma vizinha, se sente ameaçado em perder sua liberdade e volta ao padrão solitário. De maneira diferente, com a visita da filha, viveu uma relação profunda, sem anestésias, que o abriu para a experiência do amor. Tanto o movimento de proximidade quanto o desligamento fazem parte da dinâmica do amor líquido e de sua sustentação. A flutuação é o lado da luta pela liberdade, do comportamento desinteressado e superior às necessidades e angústias amorosas; mas, por existir também insegurança, há atitudes de fixação:

Busca-se evitar a contingência, a errância da vida amorosa. A dívida e a obrigação moral substituem os riscos do amor...O resultado é um 'desconforto tranquilo', no qual se é poupado da 'incompletude crônica'" (COSTA, 1998, p.137).

A despedida entre os dois é um fim aberto. Não se sabe se ela conseguiu ouvir o que ele gritou, com o som do helicóptero abafando a sua voz, mas Cleo balança o braço em um adeus animado. O espectador é privado de saber se ela conheceu as desculpas do pai. Não há um final feliz, a ideia de eternidade ou de continuidade, mas uma abertura para o futuro.



**Fig. 14**

A perambulação se afirma até o final do filme, quando Johnny volta para o deserto, local do começo de sua jornada, ainda sem destino, porém mais motivado, caminhando confiante para lugar nenhum no meio do nada inóspito. Finalmente, ele se lança num devir, abandona seu carro com a chave na ignição e caminha enquanto o alarma grita alto, como um canto das sereias mecanizado, exigindo nova territorialização. Com um sorriso de Monalisa, a potência volta ao seu corpo. Fade out.

## 6. | Sonhos de confluência



Anthony Giddens lança seu olhar para o mesmo cenário contemporâneo que Bauman, denominado por ele como “alta modernidade”, com expressivo otimismo diante do novo panorama das relações afetivas. Em vez de ver a decadência do amor romântico com saudosismo, o que para Bauman só gerou uma exercitada incapacidade de amar, ele conclui que o fenômeno é um resultado da emancipação e autonomia sexual feminina, o que proporciona relações mais horizontais entre os sexos. No lugar de vivenciar uma versão do amor que, necessariamente, está ligada a sacrifício e dor, Giddens percebe um espaço para novas criações amorosas.

A maior parte das civilizações parece ter criado histórias e mitos que carregam a mensagem de que aqueles que buscam criar ligações permanentes devido a um amor apaixonado são condenados. (GIDDENS, 1993, p. 49)

Uma de suas principais preocupações é tentar entender o porquê das diferenças na compreensão das noções de sexo e amor entre homens e mulheres. No amor confluyente, presume-se uma igualdade na doação, não se estabelecendo diferenças de poder entre gêneros. Da mesma forma, a monogamia só será uma regra se o casal assim o estabelecer e as experiências não se restringirão apenas à heterossexualidade, pois a “sexualidade de uma pessoa é um fator que tem de ser negociado como parte de um relacionamento” (*ibidem*, p. 74). Todas as regras dessa relação pura devem ser escolhidas em comum acordo. Não há nenhum padrão exterior à relação, tudo deve ser criado a partir da intimidade em uma abertura mútua e igualitária de um para o outro. As estruturas pré-definidas são banidas como locais de estrangulamento dos fluxos desejanter e a vida amorosa se abre para as possibilidades de inovação.

Com a ruína dos modelos amorosos atuais, que resultam em casamentos infelizes, sustentados para manter as aparências, “É aparente uma consciência geral de que novos modelos de amor devem se desenvolver” (*ibidem*, p. 153). Porém, nenhum relacionamento está livre de inseguranças. Como o relacionamento puro pode ser terminado a qualquer tempo, sem promessas de eternidade e métodos previsíveis, o medo pode ser um sentimento comum. Diante da busca de uma desterritorialização completa de qualquer padrão ou base de sustentação, os amantes correm o risco de dissolução, perda de si semelhante à loucura, como o esquizofrênico que não reconhece mais os outros nem a si mesmo.

Esse é o risco de Matthew, um norte americano que vai estudar na França e acaba participando de uma relação a três com dois irmãos gêmeos. Em “Os Sonhadores” (*The Dreamers*, Bernardo Bertolucci, 2003, Inglaterra/França/Itália, 115 min), a Paris de 1968 está passando por suas revoltas estudantis e protestos contra a demissão de Langlois da Cinemateca Francesa. Os três personagens, Matthew, Isabelle e Theo são apaixonados por cinema e se trancam em um apartamento, durante um mês, experimentando sexualmente e discutindo sobre diretores, música e política, até que uma pedra faz com que a revolução atravesse a janela (“A rua veio voando pelo quarto”, diz Isabelle) e os retire de sua alienação.

Theo e Isabelle estão sempre se provocando em jogos sexuais e psicológicos. Aos poucos, Matthew é despertado para esse universo em que as regras da sua criação tradicional estadunidense não se aplicam. Logo na primeira noite como hóspede, ele vê os dois irmãos dormindo juntos, pelados e Isabelle o acorda lambendo seus olhos. Quando é convidado para ficar no apartamento durante os 30 dias da viagem dos pais dos gêmeos, Matthew caminha pela rua, para buscar sua bagagem em seu antigo quarto de hotel e a música tema de “Acossado” (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960, França, 90 min) surge como som não-diegético. Assim como no primeiro filme de Godard, a melodia anuncia uma grande aventura por vir, novos agenciamentos e a certeza de que em algum momento ele terá de fazer uma escolha terrível como a de Patrícia Franchini ao denunciar seu amante homicida à polícia. Correndo com a mala, Matthew já está apaixonado pelos novos amigos.

Theo e Isabelle gostam de fazer concursos de perguntas e respostas sobre filmes. Quando os dois percebem que Matthew é um grande cinéfilo e consegue ser bem sucedido nas fantasias que eles propõem, Isabelle anuncia: “Você está pensando o mesmo que eu? *Band-à-part*.” Como no filme de Godard (*Band-à-part*, 1964, França, 95 min), os três correm pelo museu do Louvre, tentando quebrar o recorde cinematográfico. A partir dali, os gêmeos o aceitam como o terceiro elemento, para viver, em cumplicidade, o que seriam os seus crimes. Enxergam em Matthew a oportunidade de encarnar a aventura que tinham visto no cinema; mas, enquanto em “*Band-à-part*”, a aventura é a tentativa de roubo e assassinato, em “Os Sonhadores”, a vida incestuosa e a alienação política

integram os componentes da criação amorosa dos três.

No amor confluyente, a *ars* erótica está no cerne do relacionamento e o prazer sexual recíproco é a base para a manutenção dele. Nos testes sobre filmes, quem erra, deve pagar uma prenda que é sempre sexual. Theo é o primeiro a perder um desafio. Como castigo, ele deve se masturbar para o pôster com Marlene Dietrich de “O Anjo Azul” (*Der blaue Engel*, Josef von Sternberg, 1930, Alemanha, 124 min). Sadicamente, enquanto ele se masturba, Isabelle passa o espanador de pó em sua bunda. No teste seguinte, Matthew perde e deve transar com Isabelle na frente de Theo. Este frita um ovo, enquanto a irmã e o hóspede fazem sexo no chão da cozinha.

Livre de rótulos, estruturas, eles são todos amantes, irmãos, incestuosos, gays, sádicos, masoquistas e voyeurs. Contudo, as novas regras são criadas pelos gêmeos e administradas por eles, o que deixa o norte-americano em constante estado de insegurança. Matthew é uma vítima constante das fantasias dos irmãos. Eles fingem que não o conhecem e o trancam para fora do apartamento, tentam raspar seu pelo pubiano e deixam claro que a presença dele na relação dos gêmeos tem prazo para acabar: “Você é um cara legal e gosto de você, mas não, não é para ser nós três sempre”, afirma Theo. O amor confluyente é contingente, discordando com as ideias de “para sempre” e “único” do amante romântico. Os relacionamentos perpetuam de acordo com os fatores e regras escolhidos pelos próprios participantes.

Na cena em que Matthew transa com Isabelle pela primeira vez, nem ele nem o espectador poderiam imaginar que ela seria virgem. A revelação é dada pelo sangue colado à sua vagina que Matthew esfrega na cara da amada em um beijo apaixonado. Esse é um momento arrebatador da narrativa, em que as possibilidades se expandem e os olhares de dentro e de fora do espaço cênico se engajam, arremessados para um devir completamente misterioso. Em um universo em que as ousadias parecem previsíveis para aquele tipo de personagem experimentador, resta ainda uma última transgressão.

Dentro dos padrões comuns de relacionamento tradicionais de onde Matthew vem, a perda da virgindade, a marca da virtude, significa amor verdadeiro, total entrega e confiança. Mas esse não é um relacionamento padrão e o rito de passagem que parece ser

sobre a descoberta do amor por Isabelle, na verdade, trata da perda da inocência de Matthew.



**Fig. 15**

No relacionamento puro, parâmetros são questionados, na busca de um amor ativo, que atua sobre si mesmo, como criador. A procura é por uma relação personalizada às necessidades de cada amante e não apenas um amor construído socialmente e imposto às massas. Para alcançar um patamar de satisfação igualitária entre os amantes envolvidos, é preciso superar a identificação projetiva do amor romântico, em função de uma abertura mútua, que precisa de mais intimidade para se desenvolver do que apenas o êxtase inicial de uma projeção apaixonada, que pressupõe a totalidade. A proposta de Giddens e do triângulo amoroso é ambiciosa. Procura-se traçar uma nova forma de amar, que traga mais felicidade, menos limites morais externos e a garantia de só estar no relacionamento, enquanto há satisfação e reciprocidade.

Historicamente, Jean-Jacques Rousseau tentou a união harmônica de tais elementos, sempre considerados antagônicos, sexo e amor, numa proposta de autorrealização. Para ele, a felicidade era possível, por meio do sexo e da família. Enquanto, para Platão, o sexo é o Eros vulgar, a deusa Pandêmia, apenas destinado à procriação; para os amores cristãos, *caritas* e na mística religiosa, ele representa o inferno, lascívia e a maior tentação do homem; e para o amor cortês e o amor romântico, ele é desnecessário para a experiência amorosa; para Rousseau, o sexo é uma força útil que trabalha para felicidade



do sujeito e do social<sup>27</sup>. A carne é dócil e não precisa da renúncia cortês nem das agonias religiosas. O sujeito e objeto amorosos convivem sem anulação. O amante não é individualista e nem tem que se negar em função do amado.

O modelo de sexo dentro da estrutura da família é uma ideia plausível de felicidade mundana, com bem-estar individual e bem-estar coletivo. Mas o fato de trancar a sexualidade no seio familiar fez com que a proposta fosse menos revolucionária e abrigasse menos ambiguidades, diferenças e desejos. Não houve nenhuma linha de fuga e seus amantes terminaram territorializados, trancafiados em subjetividades homogeneizadas, articulados em seus papéis de esposo e esposa, mamãe e papai.

Para os sonhadores do filme, as experiências só têm limites e censura quando ameaçam a união entre os gêmeos. Apesar de terem chamado uma terceira pessoa para dentro do relacionamento, a ação de Matthew é controlada e sua estadia tem a data de validade diretamente proporcional ao prazer que ele é capaz de proporcionar a eles. Por isso, quando o americano passa a questionar suas crenças, ele é excluído da relação.

Apesar de Theo e Isabelle desejarem a libertação sexual e emocional de um trio, eles são uma dupla fortemente consolidada em padrões ainda românticos de eternidade e fusão de almas. “Somos gêmeos siameses, juntados aqui”, diz Theo, apontando para sua cabeça. Depois, Isabelle completa: “Theo e eu? Foi amor à primeira vista”. Os dois possuem até mesmo cicatrizes idênticas que eles afirmam ser da separação cirúrgica de um nascimento siamês. Unidos, únicos, como os andróginos de Aristófanes.

Há uma distorção do relacionamento puro, pois abertura igualitária só existe entre os gêmeos e Matthew é explorado como um objeto de desejo a ser devorado. Theo e Isabelle, diante dele, se comportam como o sujeito do desejo de Thomas Hobbes. Os dois seguem de desejo em desejo, de abuso em abuso, porque seu objetivo não é gozar só uma vez. O sujeito do desejo é o homem no estado de natureza, competitivo e egocêntrico. O amor de si é violento e fundado na maldade essencial e egocêntrica do amante. Dentro dessa perspectiva, o amor é apenas um produto do desejo e um mero disfarce para o

---

<sup>27</sup> O biólogo Humberto Maturana, em “Reflexões sobre o amor” in **Ontologia da realidade**. Belo Horizonte: Ed Ufmg, 1997, afirma também que o amor é necessário para a socialização humana.

egoísmo natural a todos. Quando o amor passa a ser um conjunto de impressões sensoriais de prazer, Matthew se transforma em uma figura descartável, que cumpre um papel específico como funcionário temporário da relação real de Theo e Isabelle.

Há ainda outra contradição no relacionamento puro. O amor confluyente pressupõe que ambos os sexos possuem a liberdade de fazer suas escolhas na busca de um tipo de amor personalizado. A proposta é idealista, pois imagina uma sociedade em que quase todos têm a oportunidade de serem sexualmente realizados e presume o desaparecimento da separação entre mulheres “respeitáveis” e as “marginalizadas”, prejudicando uma verdadeira experimentação da sexualidade feminina. Isabelle passa a maior parte do tempo no quarto de Theo, que é caótico e cheio de posters. Quando Matthew finalmente a convence a mostra o seu quarto, ele é como o de suas irmãs em San Diego, igual ao de qualquer garota, é tradicional, é rosado, tem bichinhos de pelúcia e patins pendurados. Apesar de se portar como uma mulher de vanguarda, ela possui um lado retrógrado e conservador e sempre deve sua obediência a alguém, seja ao irmão ou ao pai.

A melhor representação de suas limitações está em uma das cenas finais, em que os pais a encontram nua, dormindo com Theo e Matthew (também pelados). Um close no rosto de Isabelle corresponde ao olhar do pai, uma câmera subjetiva desse personagem. Ele está completamente abalado e a crença em sua filha inocente em seu aposento cor-de-rosa está corrompida. Ao perceber que os pais estiveram ali por meio de um cheque em cima da mesa, Isabelle tenta se matar com gás de cozinha, mas é salva pela revolução, que entra pela janela e marca o fim do triângulo amoroso.





**Fig. 16**

O amor confluyente, ao tentar responder às grandes questões que fazem dos relacionamentos fonte de tristeza, submissão e sacrifício, pode tropeçar em sua própria autonomia. Tendo a liberdade sexual como um de seus pilares principais, o relacionamento puro luta contra séculos de submissão feminina, subjetividades engarrafadas e ataques morais contra o corpo. Mas as muitas linhas de fuga podem apontar para lugar algum e o que era a celebração da liberdade termina por ser apenas um produto para a sociedade de consumo, empacotado no estilo “satisfação garantida” dos amores líquidos. “Todas as formas de relacionamento íntimo atualmente em voga portam a mesma máscara de falsa felicidade que foi usada pelo amor conjugal e mais tarde pelo amor livre” (GIDDENS, 1993, p.64). Para criar é preciso de liberdade, mas sem nenhum sustentáculo também não há criação. As potências do falso são frágeis e é preciso cuidado para não balançar muito para um lado nem para o outro e perder qualquer forma de subjetividade. Por isso, “aceito tudo o que vem de mim porque não tenho conhecimento das causas e é possível que esteja pisando no vital sem saber” (LISPECTOR, 1997, p.27). Como apresenta Costa, “Trata-se de perguntar se não podemos reinventar um modo de amar menos trágico, heroico ou dramático e mais à altura de nossa liberdade” (1998, p.75).

## 7. **Conclusão**



## 7.1 Créditos sobem

Diante da aparente impossibilidade amorosa pós-crise romântica, o amor cinematográfico contemporâneo não parece ser rigidamente líquido, confluyente, existencialista, nem nada ao certo, mas uma oportunidade real de criação. Saindo de um atestado de felicidade absoluta imposto pela narrativa clássica, os amantes perambuladores vivem encontros tristes, mas também as paixões alegres e, entre os atritos de forças, criam para si corpos sem órgãos, abstêmios do organismo controlador, atuando em performances afetivas.

Para além da crítica de submissão do sujeito em prol de um objeto de amor idealizado ou da escravização do objeto por um sujeito tirânico, a caixa de ferramentas teóricas de D&G propõe uma experiência conceitual livre dessas categorias que tanto buscam enrijecer umas as outras em atitudes dominadoras. Eles vão para além da crítica das dualidades, se concentrando nos fluxos, intensidades, desejos e ramificações de formas de viver em criativa transformação e apontam para uma experiência amorosa outra, para além dos mundos já descobertos e teorizados. É a transmutação do “é” em “e”, que não impõe que se escolha um ou outro, mas acolhe ambos, porque o ser é sempre dois, é sempre fronteira. Por isso a escrita desse trabalho nunca estará completa, mas sim aberta a novos “e”s, pois “escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre se fazendo, e que ultrapassa toda matéria vivível ou vivida” (DELEUZE *apud* DOSSE, 2010, p.354). É preciso fazer a língua gaguejar.

Mas há uma clara crise da ação, uma paralisia, uma perambulação sem objetivos. Há a consciência de uma covardia, de algum tipo de impotência diante dos conflitos, que no cinema clássico eram facilmente resolvidos e agora parecem se espalhar e expandir. Porque Deleuze, depois de exaltar os pensadores da afirmação e formular uma filosofia vitalista, retomando Espinosa, considerado por ele o “príncipe dos filósofos”, iria se dedicar a escrever uma obra sobre um cinema da impotência? O que é possível na impossibilidade?

Na obra de Deleuze, há quatro vias para esgotar o possível: a via que cala os fluxos; a via da repetição que leva à exaustão; e as vias de extenuação da potência do espaço e da imagem. A imagem-ação entrou em crise, paralisou-se, mas deu lugar a uma grande

experimentação, a fluxos de pensamento, indo em direção ao novo, ao performático. A imagem ao invés de se esvaziar encontrou novas ramificações, novos afetos, com uma visão direta do tempo e expansão de recursos da linguagem cinematográfica e formas expressivas. O cinema clássico é um cinema de vitórias, de soluções, de personagens heroicos e satisfeitos, mas suas fórmulas são gastas, esgotadas e não sobra nada além das ilusões da projeção entretendo o espectador pelas próximas duas horas. Portanto, o amor da imagem-tempo não pode ser impossível. Na verdade, a impotência diante dos conflitos desperta outros tipos de potência de agir, muito mais energizadas para uma intensa criação de novas formas amorosas.

Os amantes-videntes que tinham que encontrar uma nova forma de experimentar a visão, encontraram, longe do certo 'felizes para sempre', uma percepção diferente do amor. Uma proposta menos presa aos paradigmas estabelecidos, mais ciente de seu laconismo, de seus flagelos. Como os videntes de fora das telas, eles se tornaram marginais em sua busca amorosa, caminhando para fora das regras tradicionais, em que o espaço da dúvida e da nebulosa incerteza da previsão é o espaço para a performance, para o ineditismo.

Parece que o amor sempre foi impossível. Quando não terminava em morte ou solidão, era apenas uma forma estéril de felicidade e fidelidade. O que se descobre com a declaração de impotência do amante é uma brecha, um espaço para criação: "Ser um artista é falhar, como ninguém se atreveu a falhar. E se abster de falhar na arte, recuar diante dessa dificuldade, seria praticar algo que não a arte"<sup>28</sup>. Se o panorama amoroso fosse apenas de enfado, se perceberia uma impossibilidade de agregar valor simbólico à experiência. Mas as sereias não precisam ser as lindas assassinas de Alphaville, nem o mito esquecido moderno. Podemos criar sereias. Fagulhas de criação sempre serpentearam em cada período dos tipos amorosos. Já se inventou uma cauda, o trecho de uma melodia cantada. No amor cortês a negação à experiência sensorial poderia ir além de uma moral da culpa e tornar-se uma verdadeira ode ao desejo. A contínua postergação do prazer "dá testemunho, ao contrário, de um estado conquistado no qual ao desejo nada mais falta, ele, preenchendo-se de si próprio, erige seu campo de imanência" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.20). A relação com o prazer pode ser dúbia, porque o objetivo é sustentar o fluxo

---

<sup>28</sup> Denilson Lopes em comunicação oral a respeito de Samuel Beckett durante o encontro da Socine de 2012.

dos desejos e um orgasmo, um toque, um encontro sensível, pode dar fim a esse curso. “Se o desejo não tem o prazer por norma, não é em nome de uma falta que seria impossível remediar, mas, ao contrário, em razão de sua positividade, quer dizer, do plano de consistência que ele traça no decorrer do seu processo” (*ibidem*, p. 21).

Esse gozo no sofrimento cortês é também compartilhado pelos masoquistas, que fizeram para si um corpo sem órgãos, de fluxos de desejo, apenas “povoado por intensidades de dor, *ondas doríferas*” (*ibidem*, p.15). O amor seria mesmo sempre meio sofrimento, meio loucura, mas o que importa é que seja um sofrimento e uma loucura afirmativos. Como Deleuze disse em uma entrevista para seu Abecedário, “O verdadeiro charme das pessoas é quando perdem a cabeça... se não captar a pequena marca de loucura em alguém, não se pode gostar desse alguém. É exatamente esse lado que interessa e somos todos meio dementes”<sup>29</sup>.

Diante disso, estamos livres para criar sereias, inventá-las de todo. O amor não é um conceito fixo que não pode ser repensado. Ele já mudou tantas vezes, que podemos agora muda-lo a nosso favor, virar o leme sociológico, escrever novas narrativas. Mas há perigos para a criação e ainda uma outra história para Ulisses. Um casal comum poderia ser facilmente sufocado pela simbiose da vida diária, as decisões sempre em família, a ausência de privacidade e lugar para o desejo. O discurso da desterritorialização seria sedutor, a possibilidade de reencontro com o mundo, de reinvenção e rejuvenescimento. Esse casal poderia abraçar a desterritorialização como seu novo objetivo de vida, como um dia foi o amor romântico, o amor cortês e todas as máquinas de conversão ao amor. Sem nenhuma solidez e nenhum território, esse casal poderia se diluir até se desmanchar completamente. “Essa sede insaciável de absoluto, de eterno. Sede que não nos dá trégua e que nos afasta de todos os fios do mundo – humanos ou não – com que poderíamos estar tecendo, nos tecendo” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p.284). Ir de encontro à aventura, às sereias, é ouvir seu canto inaugural que, ao contrário dos ritornelos, as repetições musicais típicas de refrãos, entoam frases musicais totalmente desterritorializadas, desejantes e destemidas.

---

<sup>29</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=OlnJL4Mv1vM>

Penélope tece com o mundo, mas tece sempre o mesmo tecido, nunca escapando dos mesmos territórios. Já Ulisses viaja, não tece nada e vive em constante desterritorialização. Ambos perdidos na mesma impotência. Penélope teme perder Ulisses e este tem medo de ser enrijecido pelo tecido de Penélope, territorializado, sucumbido a querelas familiares e para sempre banido de suas viagens. Ulisses existe no sofrimento e espera de Penélope e ela existe nas voltas dele. Os dois precisam do abandono e do reencontro. “Mas... um dia, o Ulisses – presente em cada um de nós, homens e mulheres – sai de cena” (*ibidem*, p.287), desagarra-se de Penélope, se desterritorializa completamente. A vida se expande, os fios se tecem e se esquecem, em puro estado de paixão.

No entanto, há também uma miséria nisso tudo: é que nunca articulam-se os fios, nunca territórios se organizam. E assim o potencial de expansão contido na recém-conquistada intimidade com o mundo se desperdiça. Dispersa. (*ibidem*, p.288)

O desejo total de desterritorialização é o desejo pelas sereias, sempre se transmutando, se adaptando aos mitos contemporâneos. Mas é, na verdade, apenas ilusão de desterritorialização. Como os peixes meros, nós só queremos nos entregar a uma fantasia, uma bocarra territorializante disfarçada. O mecanismo de territorialização e desterritorialização não é apenas uma lógica binária, de mal versus bem. A territorialização pode alienar os agenciamentos, mas a desterritorialização pode nos dissolver em linhas de fuga. Para se criar sereias, é preciso navegar, mas também voltar à terra firme.

Perambulando entre terras e o mar vasto, o construtor de sereias é um artista que torna possível uma vida de beleza, uma ética estética. Possuído por um desejo violento de invenção, ele se lança de suas produções para os períodos de vazio, alternando vontades de viajar com momentos caseiros. Como os melancólicos, um olhar sensível é lançado ao mundo ao custo de períodos de mania e outros de depressão.

A melancolia é o afeto fundador do moderno (LOPES, 1999), uma sensibilidade, uma nova forma de experimentar a visão, de tatear o cenário atual e amorosamente esquizofrênico.

Para entender a melancolia nas suas ambiguidades é necessário ir além da categoria de estrutura de sentimento. É nesse sentido que a sensibilidade é mais eficiente, pelo fato da melancolia não se constituir como uma estrutura...mas como uma categoria mais indefinida. (*ibidem*,



A melancolia é uma noção nômade, em constante desterritorialização. Os melancólicos seriam os filhos de Saturno, ameaçados pelo deus com acessos de depressão ou luminosa inteligência durante experiências de êxtase. São os artistas, os loucos, os videntes e profetas. Saturno, o último planeta a olho nu que Galileu confundiu com grandes luas. Distante e misterioso.

Talvez a felicidade criativa esteja na vivência tranquila com a tristeza. Uma melancolia alegre da bossa nova. “Mas a melancolia sempre levaria a um impasse?” (LOPES, 1999, p. 58). À sabotagem da própria história e ao cômico de “Uma mulher é uma mulher”? A uma solidão mais branda, mas ainda muito só, como em “Um lugar qualquer”? À alienação e banimento dos apaixonados lúcidos, como em “Os Sonhadores”? À fuga para não ser devorado pelas sereias, como em “A bela Junie”? “Mas será impasse ou a gestação de um paradigma estético, mais visível só agora, com os desdobramentos da crise da modernidade?” (*ibidem, idem*). Melancolia e solidão não são sinais de fracasso no amor. É um amor no mundo, para a beleza do mundo. Uma celebração de outro gênero, de uma suave tristeza constante que gera, que produz. Como na canção da sueca Lykke Li: “Sadness is a blessing / Sadness is a pearl/ Sadness is my boyfriend/ Sadness, I’m your girl”<sup>30</sup>.

A melancolia é ambígua, pois há gozo na solidão, mas esse gozo é triste – num processo masoquista, que lembra o amor cortês – mas como este não é filme clássico, sabemos que não há vilões nessa história do amor. A melancolia é sobre tragédias, mas também sobre a continuidade diante da catástrofe, da perda, do luto, da solidão: “‘a dialética melancólica envia imagens, como velas para os mortos’ (PENSKY, M.: 1993, p.247), mas também luzes cuja fragilidade possa guiar os vivos para casa” (LOPES, 1999, p.47). É um caminho de recuperação da morte de Otto, da namorada de Ismael, do medo de não ter um filho, de se perder no outro, uma forma de colocar a estética na vida, de transformar a banalidade da existência nessa suave beleza. O desafio é ser melancólico sem ter de sê-lo por meio das paixões tristes, a depressão e a perda do sentido de viver.

---

<sup>30</sup> Tradução da autora: A tristeza é uma benção/ A tristeza é uma pérola/ A tristeza é meu namorado/ Tristeza, eu sou sua garota.

É preciso distinguir uma melancolia vulgar, sentimental, de uma melancolia sublime, da sensibilidade. O olhar sensível desperta agenciamentos e desterritorializações, dando início ao processo criativo de estímulo a subjetividades singulares e modos de viver inéditos.

Ao longo do itinerário de uma genealogia do sujeito moderno, se encontra sempre a melancolia, uma constelação que constitui uma surpreendente distância dos mecanismos do poder, que produz um saber transgressivo e enigmático... quase sempre capaz de desorientar os dispositivos destinados a controlar o sujeito (M. GALZINA *apud* LOPES, 1999, p.82).

Seria impreciso não perceber algo de triste, de quebrado no mundo dos personagens videntes. Algo está perdido, há uma nostalgia ou até mesmo um desprezo em suas vidas. Mas como poderiam ser infelizes os agentes de um cinema tão vigoroso em sua experimentação da linguagem e da narrativa? Como em uma nota bemol, eles parecem um pouco fora da estrutura, apenas meio tom fora do espaço. Mas desse lugar intermediário, novas descobertas foram feitas, sereias foram construídas, por artistas-pessoas comuns, strippers com uma vida estetizada ou trágicos personagens andando por uma Paris de morte e encontro, melancólicos, afetados, criativos.

Nisso, cumpriu-se a hipótese desse trabalho que sugeria que havia algo de melancólico no amor do cinema contemporâneo. Essa hipótese foi construída a partir da livre observação dos filmes atuais e do estudo das teorias sobre o amor. Como descrito na introdução, o amor percorreu um longo percurso conceitual, tendo apresentado funções idealizadas e sociais, como nos discursos do Banquete de Platão; subjugado o amante diante de um objeto de desejo inalcançável, como nos amores religiosos e no amor cortês; declarado independência e morte, na potência dos amores românticos; se revoltado contra o objeto amoroso, como na versão de Thomas Hobbes; tentado resolver esse conflito de amantes, em Rousseau ou desistido do conflito, em Sartre; dado como esgotado o amor verdadeiro em troca de um amor líquido, em Bauman ou tendo descoberto as potências criadoras do amor, em Giddens.

Nas descrições ou prescrições contemporâneas do amor, destacaram-se Bauman e

Giddens que contemplam uma sociedade atual de casais divorciados, sexo casual, relacionamentos abertos, trios e relações pouco duradouras. Bauman olha o cenário com pessimismo e nostalgia de um tempo em que o amor era mais valioso; já Giddens encara os novos formatos amorosos como uma chance para o amor poder se inventar e as relações serem mais justas, apesar de concordar que um amor que não garante sua eternidade ou fidelidade pode trazer sofrimento. A partir desses dois olhares, percebemos que um olhava para o amor como se estivesse quebrado e o outro ignorava muitas das cicatrizes e peças que estavam faltando. Com a análise dos filmes, concluímos que além da hipótese da melancolia ter se cumprido (visão mais próxima de Bauman), descobrimos mais um dado sobre o amor atual cinematográfico: ele é criativo e, nesse sentido, alegre (visão mais próxima de Giddens).

O amor do cinema contemporâneo nasce de uma tristeza, mas não é falta. É antes uma dor potente, permeada de fluxos, de ideias, de vontades de agir para além do ordinário. Esse amor não poderia ser menos inventivo, menos singular ou explorador. Sua marca é a perambulação, o andar à deriva, sempre em busca, sempre ciente de que nunca vai encontrar. Em um outro estágio de consciência, os amores contemporâneos não querem mais as projeções, os modelos idealizados, um amor transcendente ou moralista. Imanentes, vivem a experiência, transitam entre desterritorializações e territorializações, na eterna tentativa de criar territórios afetivos, para os quais sejam capazes de migrar. Um amor que desloca as placas tectônicas e cria outra ilha para as sereias:

I shuffle around  
The tectonic plates  
In my chest  
You know I gave it all  
(Björk – Mutual Core)<sup>31</sup>

É um amor nômade, mas nem por isso efêmero. É apenas uma consciência amorosa em trânsito. Essas caminhadas podem acontecer de relacionamento em relacionamento ou dentro da mesma relação. O tipo de experiência será determinado pelo grupo envolvido, diante da criação de regras individuais para o amor.

---

<sup>31</sup> Tradução da autora: “Eu movo em volta/ As placas tectônicas/ No meu peito/ Você sabe que eu dei tudo”.

Apesar da divisão didática que fizemos, com um capítulo de análise só para Giddens e outro para Bauman, fica evidente que, em todos os filmes, (“Uma mulher é uma mulher”, “A Bela Junie”, “Um lugar qualquer” e “Os Sonhadores”), as visões de ambos os teóricos estão presentes como guias do pensamento melancólico e do inventivo. Em “Uma mulher é uma mulher”, a incomunicação e a impossibilidade de resolver os desejos conflituosos sobre a gravidez marcam a vida do casal e sua aparente impotência como heróis. No filme, a criação é tanto afetiva quanto estética e narrativa, utilizando mágica, indeterminabilidade e diálogos confusos para minar as antigas estruturas amorosas e cinematográficas. Em um ato performático, eles inventam uma nova verdade e trapaceiam na concepção do filho. Em “A bela Junie”, Junie é uma personagem perseguida por seu rosto e sua postura melancólicos, acompanhados da tragicidade dos eventos ao seu redor, entre suicídios e tentativas de homicídio. Diante disso, a personagem aceita sua impotência em resolver o conflito amoroso e se desterritorializa em uma fuga, na busca de extirpar as paixões tristes que consomem a todos. Junie busca desmontar, dolorosamente, a felicidade certa no amor do pensamento clássico, em busca de uma significativa criação de uma forma de se relacionar que não seja plena em maus encontros. Em “Um lugar qualquer”, Johnny Marco é um solitário artista que vive uma vida entediante, mesmo repleta de luxos e sexo fácil. Suas relações são esvaziadas de sentido e a individualidade do seu universo o deixa apático. Nos dias em que passa com a filha até o momento final em que abandona o carro no deserto (maior representante de suas perambulações), Johnny aprende a se lançar em um devir indeterminado, em uma experiência profunda com o novo. Em “Os Sonhadores”, o trio de cinéfilos rompe barreiras tradicionais, inventam regras e experimentam em constante desterritorialização, mas aí também incide a perversidade dos gêmeos e a insegurança de Matthew, sempre excluído e vitimado pelos irmãos. A potência da criação não permitiu que nenhum território fosse criado e os amantes ficaram sem bases para se segurar e criar mais.

O amor no cinema contemporâneo é essa mistura de dor e uma excitação da inovação. Enquanto parte do cinema atual seguiu regras clássicas ainda bastante dominantes, a outra parte se voltou para os questionamentos e reflexões sobre as quedas de antigos padrões e o surgimento de outros. Esse é um resultado panorâmico a respeito desses filmes que seguiram dialogando com as novidades modernas, dando continuidade a elas. Diante dos parâmetros já estabelecidos por Gilles Deleuze, em “Imagem-tempo”,

expandimos a reflexão desse novo momento cinematográfico para a temática amorosa.

Não pretendemos, contudo, dar por esgotado o assunto. Isso seria como calar os fluxos, que finalmente foram desatados. Este trabalho faz o serviço de olhar no buraco da fechadura e, voyeuristicamente, espiar as representações amorosas no cinema atual. Como caminhos para pesquisas futuras, seria necessário abrir toda a porta, agregar um número de filmes maior à análise e prosseguir sempre procurando novas portas para derrubar.

## 8. Referências Bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. **Poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARBOSA, Karina Gomes. **Um amor desses de cinema: os amores nos filmes hollywoodianos - 1977-2007**. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação, 2009.
- BARBOSA, Karina Gomes. A narrativa da intimidade: o amor romântico no cinema de Hollywood. In: **Comunicação e Cidadania: Conceitos e Processos**. Brasília: Editora Francis, 2011.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1985.
- \_\_\_\_\_. **El obvio y ló obtuso: imágenes, gestos y voces**. Barcelona: Paidós, 1986.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire – Um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). **Teoria contemporânea do cinema: Documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Editora Senac, 2005. Vol. II.
- CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Cultrix, 1992.
- CARVALHAES, Ana Goldenstein. **Persona Performática**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2012.
- COSTA, André Gonçalves da. **Da emergência de novas subjetividades no universo pop contemporâneo: As aventuras subjetivas de Björk**. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação, 2003.
- COSTA, Jurandir Freire. **Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- CUMMINGS, E. E.. **Complete Poems: 1904-1962**. Liveright Publishing Corporation, 1991.
- Disponível em: <http://www.poetryfoundation.org/poem/179622>. Acesso: 04/09/2012
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: cinema 2**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Bergsonismo**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Cinema – imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012. Vols.1 a 5.

DEL RIO, Elena. **Deleuze and the cinemas of performances: powers of affection**.  
Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

DOSSE, François. **Gilles Deleuze e Félix Guattari**. Biografia cruzada. Porto Alegre: Artmed, 2010.

ESPINOSA, Baruch. **Espinosa**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997. (Os Pensadores)

FRAYZE-PEREIRA, João A.. Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política. **Estudos Avançados**. vol.17, nº.49, São Paulo, setembro/dezembro. 2003.  
Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142003000300012&script=sci\\_arttext&tIng=en](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142003000300012&script=sci_arttext&tIng=en). Acesso: 01 out. 2010.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. 1930. Disponível em:  
<[http://www.opopssa.info/Livros/freud\\_o\\_mal\\_estar\\_na\\_civilizacao.pdf](http://www.opopssa.info/Livros/freud_o_mal_estar_na_civilizacao.pdf)>. Acesso em: 01 mai. 2011.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**. Cartografias do desejo. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1986.

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

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Sofrimentos do jovem Werther**: Edição comentada. Porto alegre: L&PM Pocket, 2003.

HILST, Hilda. **Tu não te moves de ti**. São Paulo: Globo, 2004.

HOMERO. **A Odisséia**. São Paulo: Atena Editora, 1960.

KAFKA, Franz. **Narrativas do Espólio**. Trad. Modesto Carone, São Paulo: Cia das Letras, 2002.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LOPES, Denilson. **A delicadeza: estética, experiência e paisagens**. 1ª ed. Brasília: UnB/Finatec, 2007.

\_\_\_\_\_. **Nós os mortos**. Melancolia e Neo-barroco. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

MORIN, Edgar. **Uma ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Relógio D'Água Editores: 1997.

\_\_\_\_\_. **Amor, Poesia, Sabedoria**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

\_\_\_\_\_. **Cultura de massas no século XX: O espírito do tempo, neurose**. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

MULVEY, Laura. **Visual and other pleasures**. Hong Kong: Indiana University Press, 1989.

- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falou Zaratustra**: Texto integral. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- PLATÃO. **O banquete**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- PRETTO, Z.; MAHEIRIE, K.; TONELI, M. Um olhar sobre o amor no ocidente. In: **Psicologia em Estudo**, vol.14, nº.2, Maringá, abril./junho. 2009 Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-73722009000200021](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-73722009000200021)>. Acesso em: 15 set. 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. De uma imagem à outra. Deleuze e as eras do cinema. Tradução de Luiz Felipe G. Soares. **Intermédias**. 9 ed., ano 5. 2009. Disponível em: <<http://www.intermedias.com/txt/ed8/De.pdf>>. Data de acesso: 30 set 2010.
- SARTRE, Jean Paul. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. Petrópolis: Vozes, 1997.
- SIMMEL, Georg In: VELHO, Otávio Guilherme. **Fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- TEIXEIRA, João Gabriel L. C. **Artificações, inquietações e experimentações em sociologia da arte**. Brasília: Revista do programa de Pós-Graduação em Arte da UnB. V.7, nº.1, janeiro/junho, 2008.
- TURNER, Victor W. **O processo ritual**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.
- VANOYE, Francis; G.LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.