

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

**“EU TE AMO”
A REPRESENTAÇÃO DO AMOR PÓS-MODERNO
NO FILME DE ARNALDO JABOR**

PEDRO AUGUSTO FONTOURA ARGENTI

Porto Alegre
junho de 2010

PEDRO AUGUSTO FONTOURA ARGENTI

**“EU TE AMO”
A REPRESENTAÇÃO DO AMOR PÓS-MODERNO
NO FILME DE ARNALDO JABOR**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo.

Orientação: Prof^a. M^c. Ana Paula Penkala

Co-orientação: Prof^a. Dr^a. Miriam de Souza Rossini

Porto Alegre, junho de 2010

Autoria: Pedro Augusto Fontoura Argenti

Título: “Eu Te Amo” A representação do amor pós-moderno no filme de Arnaldo Jabor

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo.

Banca Examinadora			
	Nome	Assinatura	Instituição
1			
2			
3			

O amor é a capacidade de reconhecer como semelhante aquele em quem as diferenças nos incomodam – e também encantam.

Theodor W. Adorno

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de estudar a representação do amor pós-moderno proposta pelo diretor brasileiro Arnaldo Jabor em sua obra cinematográfica *Eu Te Amo* (1981). O amor é contemplado por essa pesquisa como uma expressão cultural cujas qualidades são atribuídas pelos valores encontrados no âmbito social e temporal em que está inserida, e será descrito através de duas bases teóricas principais: a história do amor no Brasil, conforme observada e descrita por Mary Del Priore, e a elaboração do conceito de *amor líquido* no espaço da pós-modernidade, preconizada por Zygmunt Bauman. O estudo da representação do amor nesta pesquisa é feito com base na percepção do cinema como uma prática social e do filme como um produto cultural de massa que condensa concepções e paradigmas vigentes em sua época e sociedade.

Palavras-chave: *Eu Te Amo*, Arnaldo Jabor, cinema brasileiro, amor, pós-modernidade.

ABSTRACT

This assignment's goal is to study the representation of postmodern love proposed by the Brazilian film director Arnaldo Jabor in his motion picture *Eu Te Amo* (1981). Love is beheld by this research as a cultural expression with qualities attributed by the values found in the social environment in which it is inserted, and will be described through two main theoretical bases: the history of love in Brazil, according to what observed and described Mary Del Priore, and the elaboration of the concept of *liquid love* in the field of postmodernity, as conceived by Zygmunt Bauman. The study of the representation of love in this research is done based on the perspective of cinema as a social practice and of film as a mass cultural product which condenses conceptions and paradigms valid in its era and society.

Keywords: *Eu Te Amo*, Arnaldo Jabor, Brazilian cinema, love, postmodernity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Bárbara abandona Paulo	67
Figura 2 – A personagem de Sonia Braga entra em cena.....	69
Figura 3 – Mônica em seu vestido de baile	72
Figura 4 – O sexo mediado por interfaces	75
Figura 5 – Os corpos fragmentados de Mônica e Paulo	76
Figura 6 – Paulo e Maria cobertos de tinta	78
Figura 7 – O casal na disputa pelo controle.....	81
Figura 8 – Paulo e Maria anunciam o sabonete <i>Eu Te Amo</i>	82

SUMÁRIO

Introdução	9
1 Contextualização Histórica	13
2 A representação do amor e a pós-modernidade	19
2.1 <i>O amor nos primeiros tempos</i>	19
2.2 <i>O século XIX</i>	22
2.3 <i>O século XX</i>	25
2.4 <i>O amor na pós-modernidade</i>	29
2.4.1 <i>O que é pós-modernidade?</i>	29
2.4.2 <i>Representação do amor na pós-modernidade</i>	33
2.4.2.1 <i>Amor</i>	34
2.4.2.2 <i>Sexo</i>	36
2.4.2.3 <i>Corpo</i>	37
2.4.2.4 <i>Síntese</i>	38
3 Cinema, Cultura e Ideologia	43
3.1 <i>Relações entre cinema e cultura</i>	44
3.1.1 <i>Cinema nacional</i>	46
3.2 <i>Ideologia</i>	47
3.2.1 <i>Construções hegemônicas</i>	47
4 “Eu Te Amo”	51
4.1 <i>O filme</i>	51
4.2 <i>O diretor</i>	57
4.3 <i>Os atores</i>	59
4.3.1 <i>Sonia Braga</i>	59
4.3.2 <i>Paulo César Pereio</i>	61
4.3.3 <i>Tarcísio Meira</i>	63
4.3.4 <i>Vera Fischer</i>	63
5 Análise	65
5.1 <i>O amor enquanto jogo de poder</i>	66

<i>5.2 O fetichismo dos corpos</i>	74
<i>5.3 O amor como produto</i>	79
Considerações finais	85
Referências	88

INTRODUÇÃO

Ao contrário do que se possa imaginar, para falar de amor não é preciso estabelecer pressupostos dogmáticos radicais. Não é necessário determinar que sua existência dependa de crença, muito menos colocá-lo no plano metafísico em que geralmente o confinam os que buscam identificá-lo, isolá-lo e descrevê-lo. Se o amor é um sentimento, uma força que movimenta a psique, se é resultado de um conjunto de processos bioquímicos, se é um sacramento religioso, não importa. O que importa verdadeiramente é o questionamento sobre o amor: indagar-se sobre ele já o torna existente, é sua possibilidade que o torna real, é o seu sonho, a sua proposta, a sua representação.

O amor deve ser encarado como uma manifestação dentro da cultura. Como todas as manifestações humanas, a expressão do amor vem mudando de acordo com o tempo e vem se adequando conforme nós modificamos nossa cosmologia e nossos olhares sobre o mundo e nós mesmos. Chamamos o amor por nomes diferentes e o identificamos em diferentes situações, mas ele sempre permanece como modo de caracterizarmos as relações que temos uns com os outros. O amor é o modo abstrato e imaginativo com que explicamos nossos laços familiares, de afeição, de atração física, de desejo.

Os meios de comunicação de massa passam, a partir do século XIX, a exercer um papel centralizador na produção e no manejo das expressões culturais. Diferentes representações do amor passaram pelos mais variados suportes: os livros das prensas de Gutenberg que espalhavam histórias míticas como a de Abelardo e Heloísa ou a de Romeu e Julieta, as rotativas imprimiram nos jornais os grandes romances de José de Alencar e Machado de Assis, as ondas do rádio e mais tarde os discos dos gramofones fizeram ressoar o amor de Beethoven por Elise e as paixões e desventuras da cigana Carmen de Bizet. Conforme as tecnologias foram se sucedendo, também foram mudando os contextos sociais e, portanto, as representações de

amor reproduzidas na mídia. Durante o século XX, uma nova forma de comunicação de massa se institui: a combinação da imagem em movimento do cinematógrafo e do áudio proveniente de gravações magnéticas irá consolidar o cinema e o desenvolvimento de uma linguagem própria o elevará ao status de arte, tornando-o um suporte extremamente atraente para as ricas representações do amor.

Sob a égide do intenso potencial do cinema como meio de comunicação de massa, capaz de registrar expressões culturais e produzir documentos sobre as ideias correntes em seu ambiente, voltaremos nosso olhar para o amor que está representado num contexto específico, que retrata valores da pós-modernidade e da sociedade brasileira. Eis então nosso problema de pesquisa: como é representado o amor pós-moderno por Arnaldo Jabor na obra cinematográfica *Eu Te Amo*, de 1981? Essa representação do amor consistirá em nosso objeto de pesquisa e através de sua análise buscaremos os valores do final do século XX, do prenúncio da era pós-moderna, cujo entendimento em nosso estudo se centrará nas proposições de Zygmunt Bauman, em quem encontraremos o embasamento para precisar o conceito de amor pós-moderno.

O objetivo central desta pesquisa é entender o modo como o amor é representado no universo pós-moderno e numa obra cinematográfica nacional, lançando o olhar sobre o filme de Jabor e buscando vislumbrar os valores referenciais que levaram o diretor às proposições que nos apresenta em sua narrativa. Os objetivos específicos são identificar os elementos que nos permitem enxergar um ingresso da pós-modernidade no cinema brasileiro, segundo conceituação focada nas ideias de Bauman, e compreender as interações entre o texto de Arnaldo Jabor em sua fita e o seu contexto sócio-cultural marcado pelo quadro histórico do Brasil das últimas três décadas do século XX, cujos valores que determinam as expressões do amor são herança de sua trajetória desde os primeiros tempos coloniais.

A pertinência deste trabalho para o campo da Comunicação reside em três pontos fundamentais: estamos buscando respostas sobre a representação do amor num meio de comunicação de massa de extrema importância, o cinema; estamos olhando para esse meio através de uma perspectiva especial que o considera como uma prática social que se utiliza dos conceitos disponíveis em seu tempo e espaço e contribui para a formação, divulgação e fortalecimento de novas ideologias, difundindo e inaugurando correntes de pensamento na sociedade; voltamos nossa atenção para o cinema brasileiro para refletirmos sobre como nosso cinema interage com a nossa sociedade, como ele colabora para a mudança e estabelecimento dos valores

pós-modernos em nosso país, prezando a realização de estudos que descrevam nossos produtos culturais e nossos modos de fazer comunicação de massa.

Esta pesquisa tem um viés qualitativo e exploratório que faz uso das metodologias da pesquisa bibliográfica sobre os elementos teóricos, como passo fundamental para a construção de seu caráter acadêmico (STUMPF, 2005; in DUARTE; BARROS, 2005), e da sistematização proposta por Graeme Turner (1997) para análise cinematográfica sob o paradigma do cinema enquanto prática social, considerando os aspectos do texto, isto é, os elementos narrativos de uma obra específica isoladamente, e do contexto, seja este a ambientação histórico-cultural da sociedade que fornece ao cineasta as peças com as quais ele montará a sua narrativa.

No primeiro capítulo, é feita uma breve contextualização histórica do Brasil no período que formou as ideias e circunstâncias nas quais Jabor esteve inserido na década que precedeu o lançamento do filme aqui analisado. Através da articulação de informações teóricas, será possível observar o que acontecia no ambiente sócio-cultural brasileiro para entendermos o que influenciou na elaboração da narrativa e na construção deste produto cultural. Em seguida, passamos para o capítulo em que serão abordados os pressupostos filosóficos dos elementos que constituem o tema central da obra, o amor, por meio de um olhar sobre o histórico brasileiro, baseado nos estudos de Mary Del Priore (2005), e sobre o período que se prenunciava, a pós-modernidade, com suas novas proposições de valores na expressão do amor, centradas nas conceituações de Zygmunt Bauman (2003).

Nesse segundo capítulo construiremos ainda uma síntese das proposições teóricas apresentadas e formularemos as três categorias de análise que serão utilizadas adiante na pesquisa: “amor enquanto jogo de poder”, “fetichismo dos corpos” e “amor como produto”. A escolha dessas categorias se dá a partir da articulação dos pressupostos de Bauman sobre o amor pós-moderno visando à instituição de parâmetros que servirão o propósito de organizar nossa análise. Para tanto, a concepção dessas categorias foi pensada também a partir de aspectos percebidos no filme de Arnaldo Jabor, alinhando os elementos teóricos de modo a estruturarem a análise de maneira concisa.

O terceiro capítulo é dedicado à metodologia proposta para análise do objeto, a análise do cinema do ponto de vista da prática social, observando as representações fílmicas como derivações da cultura e da ideologia, conforme propõe Graeme Turner (1997). O quarto capítulo

dedica-se à descrição do *corpus* desta pesquisa, o filme *Eu Te Amo*, no qual está inserida a representação do amor pós-moderno que é objeto de nossa análise, trazendo informações detalhadas sobre seu idealizador, sobre os artistas envolvidos e sobre aspectos estéticos, técnicos e logísticos da produção. No quinto capítulo será apresentada a análise da representação do amor pós-moderno encontrada em nosso *corpus* de acordo com os conceitos teóricos e metodológicos escolhidos. Esse capítulo será dividido em três partes, cada uma contemplando a identificação das categorias apresentadas nos fundamentos teóricos no decorrer de momentos selecionados da narrativa do filme que melhor evidenciam as ideias articuladas na representação do amor pós-moderno proposta por Arnaldo Jabor.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

O filme *Eu Te Amo*, de Arnaldo Jabor, foi concebido em meio às circunstâncias históricas da época precedente à sua produção e exibição, em 1980-81. Sua criação, desse modo, encontrou-se atrelada aos acontecimentos nacionais e mundiais do período que influenciou e possibilitou a manifestação das ideias apresentadas por essa obra, uma vez que os produtos culturais dos meios de comunicação não se produzem nem se projetam no vazio. O Brasil, na década de 1970, encontrava-se sob o comando civil-militar iniciado em 1964:

O golpe civil-militar de 31 de março de 1964 significou no plano econômico o abandono da política externa independente que estava sendo praticada pelos governos Jânio Quadros / João Goulart, e a retomada de uma política econômica desenvolvimentista de caráter associado-dependente ao capital estrangeiro. Tal política econômica, apesar de resultar em um relativo desenvolvimento do país, especialmente entre os anos 1968 e 1973, teve como principais consequências uma mais acentuada concentração de renda, um aumento significativo das desigualdades inter-regionais e um vertiginoso crescimento da dívida externa. (CORSETTI; CUNHA; MANSAN, 2008, p. 180)

Num contexto mundial, era a Guerra Fria que causava preocupações. Enquanto o poderio bélico e a estrutura de Estado da URSS cresciam vertiginosamente, os americanos retiravam-se do Vietnã como perdedores de uma guerra cujo significado para a sociedade dos Estados Unidos vinha imbuído de uma crítica às instituições, originando uma contracultura (HOBBSBAWM, 2003). Em meio às disputas políticas entre soviéticos e americanos, o mundo encontrava-se dividido e cheio de questionamentos.

Vários países, a exemplo do Brasil com seu milagre econômico, passaram por uma melhora financeira. O Japão voltava a crescer e o oriente manifestava os primeiros interesses pela tão celebrada democracia liberal do outro lado do mundo. No entanto, uma ferida gravou o mundo capitalista em 1973. O embargo do petróleo da OPEC travou a economia dos Estados Unidos e produziu um efeito dominó que acabou gerando inflação e grande insatisfação nas

massas que cada vez menos confiavam nas instituições. Um discurso de renovação começava a fervilhar, culminando em uma liberalidade que invadia os espaços da moral social, através da música, do teatro e do cinema. A cultura hippie, os yuppies, a discoteca, o feminismo e a liberação sexual são algumas das marcas da década (HOBSBAWM, 2003).

Em decorrência da ação da censura imposta pelo regime, este período foi referido no Brasil como "vazio cultural" (GASPARI; HOLLANDA; VENTURA, 2000), já que a produção artística na época havia sido desmantelada graças ao exílio de expoentes músicos, escritores e pensadores, por vezes ordenado pelo governo, mas também ocorrido em diversos casos espontaneamente, pois o país se demonstrava ambiente inóspito para as atividades culturais comparativamente aos anos 1950 e 1960.

Só o estudo conjunto dos pilares básicos da repressão (espionagem, polícia política, censura da imprensa, censura de diversões públicas, propaganda política e julgamento sumário de supostos corruptos) permite compreender que, a partir de 1964, gestou-se um projeto repressivo global, fundamentado na perspectiva da "utopia autoritária", segundo a qual seria possível eliminar o comunismo, a "subversão", a corrupção etc. que impediriam a caminhada do Brasil rumo ao seu destino de "país do futuro". A leitura segundo a qual a montagem de tal aparato repressivo decorreu da conjuntura de 1968 e deu-se de maneira reativa (em relação à chamada "luta armada") ou aleatória não parece ser a melhor. Tal projeto forjou-se na fase dos primeiros IPMs de 1964, a partir do descontentamento dos integrantes da então "força autônoma" (embrião da linha dura) com a morosidade das punições aplicadas por Castelo Branco durante a primeira "Operação Limpeza".

O SNI foi criado ainda em 1964, com propósitos mais modestos do que os que assumiria a partir de março de 1967, quando, de produtor de informações para subsidiar as decisões do presidente da República, transformou-se, sob a chefia do general Emílio Garrastazu Médici, em cabeça de uma ampla rede de espionagem. Ao contrário do que supôs Golbery do Couto e Silva, que afirmou ter criado "um monstro", não foi ele, mas a linha dura, que gestou tal criatura. A vitória definitiva da corrente, representada pela decretação do AI-5, fez com que a espionagem passasse a atuar a serviço dos setores mais radicais, divulgando as avaliações que justificavam a escalada e a manutenção da repressão. (FICO, 2004, não paginado)¹

A censura de costumes, ao contrário da censura política, que atingia mais acentuadamente os setores de diversão pública e cultura, existia na época anterior ao regime militar, desde 1945. Era praticada e defendida com orgulho por funcionários considerados especialistas, os censores. A principal diferença com relação ao regime militar foi que, durante a sua vigência, não se tratava mais de uma fiscalização moral, mas, essencialmente, política. Desse modo, a mudança mais significativa

¹ Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a03v2447.pdf>>

(...) foi a penetração da dimensão estritamente política na censura de costumes – justamente em função da mencionada vitória da linha dura caracterizada pelo AI-5. Aliás, tal politização da censura de diversões públicas por vezes transpareceu a impressão de unicidade das censuras durante o período. Curiosamente, houve grande diferença entre as fases mais punitivas de uma e de outra. A censura da imprensa acompanhou o auge da repressão (quando se pensa em cassações de mandatos parlamentares, suspensões de direitos políticos, prisões, torturas e assassinatos políticos) que se verificou entre finais dos anos 60 e início dos anos 70. A censura de diversões públicas, porém, teve seu auge no final dos anos 70, já durante a "abertura" (FICO, 2004, não paginado)²

Alguns problemas sociais do Brasil não pareciam ceder aos esforços da ditadura e o *déficit* criado pelo endividamento do país. O endividamento causado pelos militares para o fortalecimento de áreas consideradas estratégicas pelos governantes, como sistemas de controle, repressão e unificação, dificultava a implementação de direitos sociais como a assistência médica, a previdência pública e o ensino, que vão necessitavam de profundas reformas graças às mudanças do quadro demográfico. A população brasileira contava no ano de 1970 aproximadamente 93 milhões de habitantes. Desde os anos 1940, com o processo de industrialização que provocou a expulsão dos trabalhadores rurais e tornou o centro-sul pólo de atração, mais acentuadamente durante o fim da década de 1960, houve o prelúdio da nova característica concernente à distribuição desta população: os anos 1970 seriam marcados pela maior concentração nas áreas urbanas.

A concentração populacional na região Sudeste foi intensificada nos anos 70, localizando-se aí 46% do incremento nacional, todo ele nas áreas urbanas (ver Tabela 2). As regiões Norte e Centro-Oeste também tiveram a sua participação aumentada no total nacional devido a um crescimento populacional mais expressivo, localizado também nas áreas urbanas. (BELTRÃO; CAMARANO, 2000, p. 13)³

A intensificada industrialização do país contribuiu para o fenômeno conhecido como êxodo rural, atraindo os habitantes do interior do país às grandes cidades e subúrbios com a promessa de melhores trabalhos em fábricas como as automobilísticas integrantes do ABC paulista e as grandes beneficiadoras de alimentos.

Com a entrada do capital estrangeiro, a aceleração da industrialização na década de 1950 acentuou esse processo. A destruição da manufatura e da pequena indústria, ocasionada pela empresa monopolista, fez com que os trabalhadores desempregados engrossassem os fluxos migratórios em direção às cidades maiores e às do Centro-Sul. O modelo de desenvolvimento econômico, que adquiria características urbano-industriais, passou a demandar técnicos especializados para ocupar os cargos tanto

² Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a03v2447.pdf>>

³ Distribuição espacial da população brasileira <http://www.ipea.gov.br/pub/td/2000/td_0766.pdf>

nas indústrias quanto no serviço público. (CORSETTI; CUNHA; MANSAN, 2008, p. 175).

A movimentação rumo às urbes, juntamente com esforços tecnológicos promovidos pelo governo militar para a intensificação da rede de comunicações, ditou uma nova imagem ao Brasil: seria um país industrial, moderno, unificado por uma malha de transportes, rodovias e canais de comunicação com ênfase na telefonia e na televisão.

A Rede Globo, fundada em 1965, fez sua escalada rumo ao primeiro lugar em cobertura e audiência nos anos 1970. A empresa de Roberto Marinho contratou profissionais da TV Excelsior e passou a implementar suas inovações. Após a empresa introduzir o Jornal Nacional em 1969, nos anos seguintes foram lançados o Jornal Hoje, o Globo Repórter e o Fantástico. Em 1972 a emissora participou da inauguração do sistema de cores PAL-M, desenvolvido por intermédio dos militares com fins de restrição nacional da programação.

A Globo teve a felicidade histórica de capitanear a indústria no seu período áureo, com todo o apoio que o Estado brasileiro pode lhe oferecer, acabando por constituir barreiras à entrada sólida, especialmente se comparadas com as de suas concorrentes mais antigas, que se mostraram completamente incapazes de fazer frente ao seu ingresso avassalador. (BOLAÑO, 2005, p. 23)

Naquela década, a emissora também criou o seu quadro fixo de programação que se configuraria na estratégia principal de ascensão da preferência do público: o esquema de horário nobre composto de duas telenovelas entremeadas pelo sintético e dinâmico Jornal Nacional. A consagração deste modelo cria um espaço regular de produção audiovisual de ficção no qual se inicia uma forte descoberta das telenovelas como mediação massiva, aproveitadas para estabelecer diálogos, relações mercadológicas e difundir ideais industriais, modernos e nacionais, consolidando o sucesso de uma fórmula que perdura até os dias de hoje. Conforme salienta Bourdieu:

De fato, penso que a televisão (...) expõe um grande perigo as diferentes esferas da produção cultural, arte, literatura, ciência, filosofia, direito: creio mesmo que, ao contrário do que pensam e dizem, sem dúvida com toda a boa-fé, os jornalistas mais conscientes de suas responsabilidades, ela expõe a um perigo não menor a vida política e a democracia. (BOURDIEU, 1997, pp. 9-10)

A História do Cinema também passou por profundas mudanças no período referido. Aos poucos, o cinema ia ocupando um lugar de denúncia, de discussão moral e social, falando de modo mais íntimo e direto com seus públicos, despindo a maquilagem e os grandes figurinos de uma era de ouro ultrapassada. No Brasil, o Cinema Novo surgiu em 1960 (XAVIER; BERNADET; PEREIRA, 1985) e durante as duas décadas seguintes tomou o lugar de autenti-

cidade de um movimento de vanguarda cinematográfico de reconhecimento internacional, com filmes exibidos em Cannes. Na França, diversos ramos da *Nouvelle Vague* começaram a se expandir com o trabalho de Jean Luc Godard e François Truffaut e alguns novos caminhos foram traçados por diretores como Claude Lelouch e Louis Malle (BAZIN, 1998).

Paralelamente, o Brasil viu nascer com filmes como *Matou A Família e Foi Ao Cinema* (1969), de Júlio Bressane, um cinema denominado “marginal”. Embora seu posicionamento político pudesse ser encarado como progressista, suas preocupações principais sempre foram a subversão da linguagem cinematográfica e um apreço pelo cinema que extrapolava o ativismo político. (ABREU, 2006). O Cinema Marginal, surgido já durante o governo militar, não tinha as mesmas pretensões sociais do Cinema Novo. Suas influências são estéticas e artísticas, passando por Godard; pelos neo-expressionistas americanos (Orson Welles, Samuel Fuller, Robert Aldrich, Stanley Kubrick); pelo deboche das chanchadas, donde vinha o humor, ausente por completo nos filmes do Cinema Novo anteriores a *Macunaíma*, de 1969; e com marcas da literatura de Oswald de Andrade, a arte conceitual de Hélio Oiticica, a música popular da Tropicália, o teatro de Zé Celso Martinez Correia.

Imersa em um contexto de dualidade de movimentos e de controvérsia política, a indústria cinematográfica brasileira encontrava-se guarnecida por leis que a protegiam do produto externo. Regulamentações que obrigavam a exibição de um percentual de filmes nacionais em cada sala mantinham uma demanda por produtos, suprida tanto pelas realizações em conjunto com a Embrafilme, a Empresa Brasileira de Filmes, (GATTI, 2007) criada para financiar e coproduzir o cinema nacional, mas também para garantir que os rumos da atividade fossem alinhados aos interesses do Estado, visando ao estabelecimento de uma indústria de cinema exportadora (XAVIER; BERNADET; PEREIRA, 1985), quanto por produções da famosa e infame Boca do Lixo paulista, um verdadeiro ciclo de cinema que assumiu uma estrutura industrial dentro do gênero da *pornochanchada* com o tripé “título chamativo, insinuação de sexo e caráter popularesco” (ABREU, 2006, p. 89).

O sucesso da *pornochanchada* expande-se pelo país, produzindo uma estética própria e dando base para a criação de novos tipos de filmes. É então que surge o *pornochic*, um flerte infiel entre Cinema Novo e Marginal, inaugurado por Neville D'Almeida em 1978 com *A Dama do Lotação*. A presença de artistas famosos como Sonia Braga e Nuno Leal Maia, a temática do sexo protagonizando a narrativa e a discussão moral, apresentando nesse filme in-

clusivo um ponto de vista da psicanálise, são os fatores que fazem esse 'subsubgênero' deter um caráter marginal, intelectual e comercial (FREITAS, 2002)⁴.

(...) a pornochanchada 'de luxo' surgiu no Rio de Janeiro. Produções caras, bem cuidadas e de temática geralmente existencial, com erotismo suave e ambientadas em cenários sofisticados. A primeira delas foi "Dama do Lotação", (...) recordista de bilheteria. Seguiram-se outros sucessos como *Eu Te Amo* (1981, de Arnaldo Jabor, com Vera Fischer e Sonia Braga). (...) diretores do gênero expressam nesses filmes uma visão bastante pessoal do mundo. (CHAGAS, 1987, p. 212)

A pornochanchada, classificação criada por uma camada elitista dos estratos da produção cinematográfica aliando a chanchada do cinema das décadas de 1940 e 1950 com o pornô que surgia nos anos 1970, não era um estilo refinado e orgulhosamente proclamava-se contrária à complexidade de seu parente Cinema Novo. Ela constituía uma ramificação do Cinema Marginal, chamado por Glauber Rocha inúmeras vezes de "aborto" ou "bastardo" do movimento do qual fazia parte (RODRIGUES, 2004), e não era pornográfica, a despeito do que as plateias dos dias de hoje foram ensinadas a pensar. Eram filmes com insinuações explícitas de sexo, que fugiam à inocência da sensualidade das antigas chanchadas, mas tão somente insinuações.

Este contexto histórico e social é o cenário dentro do qual Arnaldo Jabor conceberá o filme *Eu Te Amo*, um grande êxito do cinema nacional, produzido em 1980 e lançado em todo o país em 1981, inaugurando a fase final do sucesso da Embrafilme, que até aquele período era a estrutura principal que garantia a produção cinematográfica nacional bem como a sua distribuição e promoção. A fita de Jabor, por vezes descrita de maneira equivocada, segundo veremos mais adiante, como do gênero da pornochanchada, cristalizará características sócio-culturais da época através da construção narrativa de dois personagens imersos nas condições filosóficas e sociais do momento em que o Brasil ingressava em uma nova era marcada pela volatilidade e pela incerteza do crescimento financeiro face às dúvidas que eram suscitadas pelo final iminente da ditadura militar e pela liberação moral da sociedade.

⁴ Pornochanchada: capítulo estilizado e estigmatizado da história do cinema nacional
<http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera07/conteudo_rep_mfreitas.htm>

2 A REPRESENTAÇÃO DO AMOR E A PÓS-MODERNIDADE

Neste capítulo, pretendemos estabelecer uma conceituação do amor pós-moderno cuja representação, que é objeto de nossa análise, buscaremos identificar no filme *Eu Te Amo*. Para isso, precisamos entender algumas ideias sobre a expressão do amor dentro da sociedade brasileira, ao longo de sua trajetória, embasados na autora Mary Del Priore, dando ênfase aos séculos XIX e XX, períodos em que importantes valores foram implementados e questionados. Em seguida, passaremos a abordar o resultado desse questionamento como inauguração de uma nova condição cultural à qual nos referimos como pós-modernidade, e que será descrita e analisada através de aspectos sociológicos e filosóficos que estarão centrados nas ideias de Zygmunt Bauman. Vislumbrada a era pós-moderna e suas proposições para as relações humanas, delimitaremos o amor dentro de seu contexto, finalmente estabelecendo as diretrizes ideológicas que serão observadas na análise.

2.1 O amor nos primeiros tempos

A chegada dos portugueses no Brasil em 1500 traz para esta parte do Novo Mundo não apenas caravelas, instrumentos de navegação, missões em busca de minérios preciosos e interesses de coroas europeias. O descobrimento faz aportar nessas terras o homem ocidental e seu pensamento, seu modo de relacionar-se com o ambiente e com os outros indivíduos e encarar suas diferenças. Mary Del Priore em seu livro “História do Amor no Brasil” (2005), que servirá como base para este segmento da pesquisa, determina que é na bagagem desta chegada que desembarca a forma portuguesa de vivenciar o amor naquele período.

O colonialismo tratou-se não apenas da conquista de novas riquezas, mas também de novos territórios que deveriam ser controlados e mantidos através de uma cruzada espiritual que

regulamentava através da orientação ética e religiosa o cotidiano das pessoas que iriam compor os novos contingentes populacionais de impérios vastos e de limites longínquos. Para unificar e coordenar essa vastidão, os valores e ensinamentos vigentes nas metrópoles seriam expandidos juntamente com seus interesses. Na Europa renascentista, os valores da igreja católica vigoravam e regiam as vidas dos súditos de diversas coroas, dentre elas a portuguesa, de tradição fervorosa e responsável por trazer à colônia os fundamentos ideológicos que mediariam as relações pessoais e fariam o Brasil ingressar no universo filosófico do ocidente cristão.

Os princípios dos sacramentos, da vigilância doutrinal e da expiação espalhavam-se através da conversão e catequização dos indígenas e dos povos que eram trazidos para o trabalho escravo nas terras coloniais. A relação de poder do escravismo, presente em nossa história desde o berço do descobrimento, reproduzia-se nas relações afetivas dos primeiros casamentos de nosso país. Preferencialmente endogâmicos, ou seja, entre indivíduos pertencentes à mesma origem, os matrimônios dos primórdios do Brasil pressupunham sempre a primazia do homem sobre a mulher, que assumiria o papel de escrava doméstica, obediente e submissa, cuja existência se justificava “por cuidar da casa, cozinhar, lavar a roupa e servir ao chefe da família com seu sexo” (PRIORE, 2005, p. 22).

O sexo era visto tão somente como direito a ser exercido pelo homem em razão da procriação e só era consentido pela moral religiosa se com essa finalidade fosse praticado, e apenas dentro do matrimônio. Isso, no entanto, não coibiu os arroubos sexuais que levaram ao abuso de mulheres indígenas por parte de sedentos colonizadores portugueses. De todo o modo, o instinto sexual não controlado pela doutrina matrimonial era considerado luxúria e pecado, passíveis da condenação divina, ou mesmo como doença grave nas elementares teorias médicas da época. O casamento era então o único âmbito no qual o sexo poderia ser realizado, dentro das condições estabelecidas pelas encíclicas e bulas das autoridades católicas.

O princípio fundamental que orientava a contração de um casamento era o da igualdade racial e material entre as partes contraentes, o que explicava a recomendação por casamentos endogâmicos, de indivíduos de mesma condição social, cor de pele, estado de saúde e qualidades, pois assim evitavam-se infortúnios dentro dessas relações. O divórcio era considerado um recurso para último caso, pois consistia num gravíssimo episódio que marcava moralmente qualquer um que dele fizesse parte, sendo então fortemente desencorajado. A indissolubilidade do matrimônio doutrinada pela igreja católica coibia a prática das separações e servia

como principal argumento em defesa de uma escolha cuidadosa visando ao futuro. Casamentos jamais deveriam ser celebrados em favor de impulsos e paixões motivadas por interesses físicos. O amor passional era indesejado como critério para união de quem quer que fosse.

O casamento já existia como um contrato civil muito anteriormente à sua adoção como sacramento pelo cristianismo e consistia numa das mais antigas instituições reguladoras da transmissão de patrimônio, razão pela qual deveria sempre ser oriundo de acordos familiares e não de escolhas pessoais dos cônjuges. O que interessava era unir propriedades e mantê-las dentro dos domínios de determinados círculos sociais hegemônicos, perpetuando a prosperidade de reinados, fazendas ou mesmo simplórios lares paisanos. Para tanto, não interessavam em absoluto as vaidades pessoais e o desprezo pela beleza física ou qualquer atrativo que valorizasse o sexo era, até mesmo, bem visto como requisito de um bom casamento que seguisse a moral religiosa e a lógica patrimonialista. Qualquer ato sexual extraconjugal ou com outra finalidade que não a reprodução era condenado com veemência. Métodos contraceptivos ou abortivos de qualquer natureza eram banidos.

Apesar dos ensaios europeus em direção ao Humanismo e à centralização dos propósitos da vida nos seres humanos, a moral religiosa até o século XVIII mantinha na figura divina a origem e a explicação do amor, enquanto o homem seria um instrumento através do qual o amor se manifestaria como inclinação à bondade, esta certamente de acordo com aquilo que Deus ordenasse. Del Priore traz a definição do primeiro dicionário da língua portuguesa publicado entre os anos de 1712 e 1728, o *Vocabulário portuguez e latino*, para o amor:

Desde o trono de Deus até a mais ínfima das criaturas, tudo no mundo é amor. No homem – geralmente falando – é uma inclinação da vontade para o que lhe parece bem, ou por via do entendimento, que assim o julga, ou pelas potências e sentidos externos que assim o representam. Destas duas fontes de amor se derivam outros muitos amores, a saber, amor de complacências, e que consiste em querer, por querer, e por amor do próprio bem-amado e não por outra razão. Amor de concupiscência é querer bem em ordem ao bem, convivência ou gosto de quem ama. Amor de benevolência é querer bem para o bem da pessoa amada. (BLUTEAU in PRIORE, 2005, p. 35)

A mesma publicação trazia no conceito de amor conjugal a denúncia do seu oposto como sendo o amor lascivo, ilícito e tirano das virtudes, deixando claro que amor e arroubos passionais e sexuais não se sobrepujam. Aquilo que a igreja católica tinha a dizer sobre o casamento e o amor era central para definir o modo como seriam exercidos os papéis nas relações humanas. No entanto, eram as próprias missas os ambientes em que se burlariam as proibições, ainda que de maneira extremamente tímida, mas muito significativa para a época. Risos, ace-

nos e olhares furtivos eram trocados nas igrejas no Brasil do século XVIII, que configuravam então o principal espaço da convivência social, o local onde se encontravam as pessoas e manifestavam ali a pertença a uma coletividade.

A reunião social no compromisso dominical sagrado tornava as missas ocasiões sedutoras em que entravam em cena os interesses dos possíveis amantes, dos enamorados, e para isso contribuíam as alcoviteiras e moleques-de-recados que ajudavam a marcar encontros. A manifestação artística do século XVIII nas colônias através da poesia dará também alguma visibilidade ao amor e à sedução. Os versos de poetas como Alexandre de Gusmão, Francisco de Melo Franco e Domingos Caldas Barbosa falam da bênção de carícias e beijos na contramão dos sermões dos padres que os condenavam e proibiam. Enquanto a arte sugeria a prática sensual amorosa, a religião a coíbia, fazendo originarem-se dois tipos de conduta sexual: aquela com finalidade da procriação, realizada dentro do matrimônio, em que o sexo era consentido pelas normas morais cristãs tão somente para esta finalidade; e aquela caracterizada pela paixão e pela busca do prazer, de natureza extraconjugal e pecaminosa.

O amor motivado pela paixão ou pelo apetite sexual era reprovado e mesmo desaconselhado por potencialmente causar loucura, doenças do corpo e abreviar a vida. Amar nesse sentido era algo que devia se restringir então a eventuais episódios, por arroubos físicos e apenas fora do casamento, já que numa boa união deveria prevalecer a moral e a racionalidade. Apenas no século XIX é que essa separação entre amor e casamento irá começar a se diluir e o primeiro passará lentamente a fazer parte dos pressupostos para o segundo. É neste novo século que o Brasil encontrará um novo patamar para a mudança das estruturas sociais que determinam as relações amorosas.

2.2 O século XIX

O século XIX traz um novo contexto econômico, político e social que demarcará a transformação dos comportamentos amorosos (PRIORE, 2005). Apesar de nosso país manter-se agrário e sua produção ainda ser baseada na força de trabalho escrava, a ocorrência de eventos logo no começo desta nova fase será determinante para que isso se altere de forma a proclamarem-se as mais drásticas transformações que levarão a colônia portuguesa a tornar-se um estado republicano. O primeiro acontecimento marcante é a chegada da corte real ao Rio de

Janeiro em 1808 que trará pela primeira vez às Américas a nobreza do Velho Mundo e uma série de burocratas, fidalgos, colonos e interessados na novidade dessa transferência.

Fugindo da ameaça napoleônica por terem quebrado o Bloqueio Continental, imposto pela França, ao continuar suas relações mercantis com a Inglaterra, a família real portuguesa vem ao Brasil. A presença da coroa na colônia faz com que Dom João VI inaugure o Reino Unido de Brasil, Portugal e Algarves, promovendo uma série de obras e inovações no território: a fundação do primeiro banco, a criação da imprensa régia e da academia militar, a abertura de escolas de medicina na Bahia e no Rio de Janeiro, a construção da Biblioteca Real, do Jardim Botânico do Rio de Janeiro e do Museu Real. Todas as implantações favoreceram a disseminação de novos ideais que juntamente da realeza e de novas ondas de colonos europeus aportavam no país.

O movimento romântico da literatura trazia um discurso amoroso inspirado nas proposições de autores franceses como Rousseau, ainda recheados de metáforas religiosas, que descreviam a mulher sempre como anjo de pureza, valorizando sua virgindade, e falavam do sofrimento redentor sobre estar perdidamente apaixonado. Esse caráter feminino cria um paradigma de desejo masculino para uma mulher com quem se casar, determinando então a maneira como seriam criadas e educadas as jovens nos ambientes familiares, sempre com modos regrados e sob as vistas dos pais e da sociedade como testemunhas da sua boa moral, resultando em uma padronização de certa melancolia. Raros eram os momentos em que essa pasmaqueira mantenedora da sobriedade era quebrada, e um deles era o entrudo, como era chamado o Carnaval, que já aparecia no século XIX como festa em que surgiam oportunidades de contato entre homens e mulheres movidos por interesses passionais.

Aos poucos, e devido às importações de modismos franceses, encorajadas pela grande influência mundial que exercia a era napoleônica, o ambiente de interação social passava a abranger, além da igreja, as reuniões em residências particulares onde os amigos e vizinhos juntavam-se para dançar e fazer música. Saraus tornaram-se gradativamente mais frequentes e as expressões artísticas serviam como excelente pretexto para reunirem-se os possíveis amantes, em contextos em que as próprias canções e danças podiam traduzir sentimentos. Del Priore (2005) traz como exemplo o lundu, uma dança nacional, em que as mulheres movimentavam os quadris, enquanto os homens giravam em torno delas como que as perseguindo. Mas o que encantava aos mais jovens eram mesmo as canções e quadrilhas francesas e o Rio de Ja-

neiro consolidava-se como a resposta meridional ao domínio que Paris lançava sobre o planeta.

Nesses bailes particulares, impressionar através da aparência começava a ganhar sua importância. Produtos que prometiam embranquecer quem os utilizasse revelavam que a beleza e a cor da pele se sobrepunham numa sociedade eurocentrista e cujo sistema escravocrata explorava a mão de obra negra, de origem africana. Os cabeleireiros, os costureiros, os professores de dança, música e desenho, os perfumes, as *lingeries* e toda uma variedade de artigos trazidos da Europa tornavam-se os recursos para a construção das imagens da beleza, da distinção e da sedução dentre os mais abastados. Nessa vertente, o homem passa a ditar para a mulher um modelo de existência e aparência que a tornam essencialmente diferente e nesse sistema reforçam sua dominação: ele é o sexo forte e nobre, ela é o sexo frágil e belo.

Num universo em que a sedução, a beleza e a paixão começam a ser incitadas, principiam-se também os atritos entre pais e filhos por conta dos casamentos. Dentre os mais ricos, o matrimônio por amor torna-se um pesadelo que pode levar fortunas e linhagens à ruína, enquanto para os mais pobres o carinho e o amor passam a ser aspectos cada vez mais relevantes. Para esses últimos, os padrões morais se flexibilizavam, pois não havia muito a ser perdido em termos materiais. O sexo, no entanto, continua sendo tratado como assunto restrito a condições severas em que o centro é o homem e a mulher apenas deve preocupar-se em servi-lo. Os corpos deviam estar sempre cobertos, mesmo durante o ato sexual, algo que se fazia com camisolas especiais com furos na altura da vagina. A nudez total, as luzes no quarto, o apetite e o prazer são elementos só aceitos em ambientes moralmente decaídos: nos bordéis.

O século XIX cria dois tipos de mulher: a dona-de-casa, mãe de família, com a qual o homem quer se casar por seus ideais de pureza e devoção; e a cortesã, a mulher da vida, sem moral, que também presta para servir ao homem, mas com o seu corpo, com o sexo, oferecendo-lhe o prazer que ele não deve obter nem desejar dentro da própria casa. A fidelidade conjugal passa a ser compromisso apenas da mulher e é sobre ela que cairá toda a responsabilidade do sucesso de um casamento. O homem deve cumprir apenas com o seu papel de provedor e não deve responder a qualquer outro compromisso. Nesse contexto, a prostituta faz-se necessária já que se trata de uma era em que a vida conjugal é coagida enquanto promove-se o bordel.

Mulheres estrangeiras, em específico francesas, sinalizavam traços de libertinagem, fossem elas desfrutáveis ou não, pois diferentemente das brasileiras, estavam acostumadas a ter um grau de liberdade que lhes era atribuído pelos seus exercícios profissionais, mesmo que na maioria dos casos fossem eles essencialmente ligados a tarefas consideradas femininas como a costura ou a cozinha. As jovens brasileiras nasciam e eram preparadas para o casamento, não para a vida, muito menos para proverem seu próprio sustento: esse era atribuição do homem. As mestiças e negras também eram vistas como fáceis, mas qualquer mulher branca que se comportasse de modo julgado inadequado não seria poupada pela crítica social: seria tratada como ordinária, como mulher pública.

Os prostíbulos passaram a ter certa importância à medida que introduziam uma nova concepção de prazer, beleza e desejo, tornando-se também uma grande ameaça às mulheres “puras” e às famílias. Estes “antros de perdição”, como descreviam os moralistas, eram responsáveis também pela disseminação da sífilis, mal que acabava adentrando os lares e os casamentos já que o sexo extraconjugal do homem era prática bastante difundida. Esse clima tenebroso, em que o amor passional e sensual fora do casamento representava um perigo, sinalizou para a importância do desenvolvimento da vida conjugal no matrimônio. A igreja já não detinha a influência de anteriormente e as instituições civis, a medicina, as ciências e a própria sociedade começavam a revisar o papel do amor no casamento e o significado dos ideais de pureza. No século XX, grandes evoluções técnico-científicas mudarão em definitivo a visão obscura do sexo como perverso, transmissor de males do corpo, causador de loucuras, e irão engatilhar discussões para trazê-lo, enquanto forma de busca de prazer, para dentro do casamento.

2.3 O século XX

A consolidação da república no Brasil ocorre após o começo do século XX e é nesse instante que a libertação da influência da religião e do moralismo vigilante avança a um estágio de efetividade. As redes sociais passam a ser inteiramente tramadas pelos vínculos estabelecidos através do trabalho, uma vez que o escravismo chega ao fim. As desigualdades entre homens e mulheres, indivíduos de diferentes origens étnicas e sociais, entretanto, não desaparecem, mas gradualmente os oprimidos passam a dizer mais “não” (PRIORE, 2005). O casa-

mento como negócio e conveniência passa a ser visto como vergonhoso e o amor toma lugar como estrutura básica para uma relação.

A eclosão da Primeira Guerra Mundial marca o início de uma era em que assuntos políticos, econômicos e sociais passam a reger eventos de abrangência e consequências globais. Se as guerras napoleônicas já propunham debates e posicionamentos culturais nas acaloradas ocasiões da sociedade brasileira, o conflito mundial eclodido na aurora do século trazia ainda mais impacto, envolvia as nações de dezenas de milhares de imigrantes recém aportados, chegava aos jornais através de fotografias e anunciava que o mundo estava para ser reinventado através do embate de poderosas ideologias.

A expansão do capitalismo promove um salto tecnológico vertiginoso para a humanidade: o desenvolvimento das indústrias químicas e metalúrgicas, a implementação de extensas redes energéticas, a utilização do petróleo como combustível e matéria prima de toda a sorte de utensílios, a invenção de novos meios de transporte e a popularização dos já existentes, os estudos sobre microorganismos e as descobertas da medicina como a penicilina, a expansão dos meios de comunicação em escala global e a introdução de novos meios revolucionários. Num período curto de tempo o mundo é tomado por automóveis, aviões, telefones, liquidificadores, máquinas de lavar, aparelhos de rádio, cinematógrafos, drogas farmacêuticas, objetos de plástico, etc.

As primeiras décadas do novo século são marcadas no Brasil por reformas urbanísticas que criam espaços públicos de trabalho e entretenimento que se tornam o palco da vida e das relações humanas em nosso país. O cotidiano brasileiro passa a ser fortemente influenciado pela industrialização que chega, apesar de tardiamente, e pelas novas ondas de imigração não-ibérica de massas provenientes de países das mais variadas culturas e crenças como Itália, Alemanha, Holanda e Japão. Consagram-se o casamento civil, o respeito às diferentes práticas religiosas, a intensa vida social nos cafés, teatros e cinemas, as campanhas de vacinação contra pestes temíveis como a sífilis.

Essa metamorfose do século XX afeta profundamente os valores que norteiam as relações humanas e o amor passa a ser representado e posto em evidência cada vez mais e para um número crescente de pessoas, essas agora convertidas em públicos, e seus dilemas em enredos para o cinema ou para radionovelas. Os padrões de beleza também mudam com a introdução dos esportes e da ginástica como práticas incentivadas para a saúde do corpo e da mente. To-

davia, no começo desse século algumas noções sobre o casamento ainda vigoravam, como a aversão ao divórcio. Esse, para ser evitado, fez com que o amor, o bem-querer e a paixão fossem incluídos no rol de critérios de escolha dos pares. A expansão do ensino tornou escolas e universidades, bem como os locais de trabalho, as fábricas e escritórios, ambientes em que os interesses afetivos podiam se despertar no indivíduo, fora do olhar permanente e controlador da família.

Paralelamente, o divórcio, apesar de indesejado, começava a ser encarado como decorrência de um casamento fadado ao fracasso, e portanto, necessário nos casos de infortúnios muito debilitantes. Del Priore (2005) cita a história de vida de Tarsila do Amaral, famosa pintora brasileira, que teve seu primeiro casamento arranjado com um primo de sua mãe e que terminou em divórcio, depois do qual ela conheceria o segundo marido, Oswald de Andrade. Este relacionamento teve início no contexto da Semana de Arte Moderna de 1922 e levou o casal a ter uma vida frenética e turbulenta, guiada pelos impulsos de ambos, que logo os separariam em favor da realização amorosa com novos parceiros. Esta relação paradigmática simboliza o “amor livre” que dava espaço à plena manifestação das emoções entre homens e mulheres.

As representações artísticas populares expressavam novas imagens da mulher. O samba, gênero então recém consolidado e que passava a ganhar projeção dentre os diferentes estratos sociais brasileiros, traz uma visão da sociedade urbano-industrial falando de três tipos de mulher: a doméstica, passiva e submissa; a piranha, louca, sensual, fácil; e a onírica, que era bela, perfeita, mas inexistente. O colapso da indústria cinematográfica europeia decorrente da guerra fez Hollywood ganhar enorme projeção e visibilidade. No Brasil, o cinema introduz novas expressões e maneiras de enxergar a sensualidade, o sexo e o amor. Palavras como *sex-appeal* e *it* passam a integrar o vocabulário das relações indicando a “malícia” e atributos específicos da atração para a paixão. Del Priore (2005) chama o cinema de “máquina de difusão do amor” e afirma que ele também contribuía para a consolidação de imagens distintas das mulheres: a boa e a má. A mocinha da história com quem o herói casava, e aquela fácil, imoral e que deveria ser jogada fora.

Os espaços de convivência dos cafés, cinemas, praças, jardins e lojas que surgiam com as reformulações urbanísticas criavam o novo palco das relações sociais onde passaria a acontecer o contato romântico: o namoro. Os primeiros olhares e gestos significativos aconteciam

nesse momento em que as moças começavam a se expor deliberadamente. As cidades tornaram-se cada vez mais atraentes tanto do ponto de vista de possibilidades financeiras quanto sociais, fazendo crescer a população urbana e trazendo para esses centros gente de todos os tipos que iriam democratizar as relações afetivas. Nasciam também os personagens dessas relações: o bom partido, rapaz honesto e trabalhador; a boa moça, de família e que sabia impor respeito e limites aos avanços masculinos; a galinha, mulher desfrutável.

A partir da segunda metade do século XX, depois de um segundo conflito mundial que dessa vez dividia o mundo em dois pólos, o capitalista, controlado pelas potências ocidentais, especificamente pelos Estados Unidos, e o socialista, representado pela União Soviética, instauraram-se regimes totalitários em diversas nações visando à manutenção ou à disputa ideológica das sociedades. Na América Latina, países como Argentina e Brasil sofreram golpes militares que resultaram em anos de governo ditatorial que refreava, em nome da moral, da família, dos bons costumes e, evidentemente, do capitalismo, as expressões culturais e filosóficas que se desalinhassem da ordem civil vigente. Os anos 1960 e 1970, no entanto, espalham por todo o planeta a “revolução sexual”, e a pílula anticoncepcional chega ao nosso país trazendo consigo uma nova maneira de vivenciar o sexo. Livres da sífilis e ainda afastados da AIDS, os jovens podiam experimentar abertamente e a cultura popular incitava uma desenvoltura erótica que já estava consolidada nos países do “primeiro mundo”, principalmente Estados Unidos e Inglaterra.

A moral sexual também se flexibilizava e os casais não casados já podiam circular socialmente. A igreja católica, que havia perdido drasticamente sua influência, passa a se readaptar frente às mudanças da sociedade: o planejamento familiar passa a ser encorajado a partir de métodos naturais e o amor conjugal é valorizado como encontro espiritual e físico. Os meios de comunicação também ajudam a tornar o vocabulário amoroso menos embaraçoso popularizando termos como coito, orgasmo e masturbação. Os beijos de língua passam a ocupar o lugar do tímido colar de lábios e as preliminares começam a tomar mais tempo no ato sexual, indicando que o prazer feminino era finalmente concedido. Quando o amor acabava, buscava-se a separação como alternativa aceitável. Os avanços da legislação civil permitiam que o casamento fosse encarado com olhos mais práticos e menos moralistas.

A entrada cada vez mais ostensiva da mulher no mercado de trabalho e o seu reconhecimento enquanto público consumidor dá espaço para a criação de veículos específicos que vão

tratar das suas questões: são lançadas as primeiras revistas femininas que discutem amor, sexo e comportamento. A família abandonava o patriarcalismo e para as novas gerações os cônjuges são colocados em pé de igualdade total como indivíduos com os mesmos direitos. Homens e mulheres devem ouvir o coração e o diálogo torna-se a maneira mais apropriada de mediar as relações. No final do século XX, culminam os processos de transformação que separaram conceitualmente o sexo, o casamento e o amor. A ciência, através do domínio da reprodução em função dos métodos contraceptivos, passa a se impor sobre a ideia de pecado sexual.

Em toda a história do amor, o casamento e a sexualidade estiveram sob controle; controle da Igreja, da família, da comunidade. (...) Apesar dos riscos da AIDS – descoberta popularizada nos anos 80 –, a sexualidade foi desembaraçada da mão da Igreja, separada da procriação graças aos progressos médicos e, mais, foi desculpabilizada pela psicanálise e mesmo exaltada. (...) O casamento, fundado sobre o amor, não é mais obrigatório e ele escapa às estratégias religiosas ou familiares; o divórcio não é mais vergonhoso e os cônjuges têm o mesmo tratamento perante a lei. A realização pessoa coloca-se acima de tudo: recusamos a frustração e a culpa. Mas tudo isso são conquistas ou armadilhas? (DEL PRIORE, 2005, pp. 311- 312)

O final do terceiro milênio promoveu uma ruptura do controle da moral religiosa e da vigilância social sobre a sexualidade e sobre o casamento, que anteriormente estiveram sempre sob suas ordens e influência. Os sentimentos, no entanto, nunca puderam ser plenamente dominados, por mais que se tentasse fazê-lo. As últimas décadas do século XX tiraram o sexo das mãos sufocantes da igreja, tornaram o divórcio uma possibilidade amplamente aceita numa sociedade em que homem e mulher predispunham de mesmo tratamento perante a lei e fizeram inclusive com que o casamento se tornasse opcional e fosse visto não como uma expressão do amor, mas sim como uma formalidade contratual civil que aos poucos ia sendo questionada. A libertação desse período é encarada como o triunfo do indivíduo perante as instituições. Mary Del Priore (2005), no entanto, questiona essas conquistas. Observaremos possíveis respostas, analisando a nova condição cultural, fundada por essas mudanças, que dará origem ao amor contemporâneo, o qual chamaremos de amor pós-moderno.

2.4 O amor na pós-modernidade

2.4.1 O que é pós-modernidade?

O termo pós-modernidade vem se tornando cada vez mais recorrente nos discursos filosóficos e teóricos que procuram identificar e caracterizar as expressões e valores contemporâ-

neos. Essa crescente utilização parece oriunda de um sentimento de inadequação com um conjunto de diretrizes ideológicas que até então era assumido como próprio da era a qual pertencemos, um desconforto tal que aumenta na mesma proporção em que percebemos que não estamos mais de acordo com os ideais e pressupostos que, há menos de um século, moveram nações em guerras e depuseram governos.

O uso da palavra pós-modernidade, entretanto, acaba se tornando indiscriminado, muito provavelmente em decorrência da intensidade do impacto que sofremos quando nos deparamos com a mudança de pensamento tanto em contextos acadêmicos e artísticos ou, até mesmo, naqueles mais corriqueiros da vida particular e pessoal. A pós-modernidade torna-se então uma “gaveta” à qual atribuímos a responsabilidade de guardar toda uma série de significados que parecem atraídos para dentro dela, sejam eles apocalípticos e pessimistas, ou mesmo surpreendentemente atraentes e promissores. As crises do sistema financeiro, o caos urbano, a expansão dos transportes e meios de comunicação, a difusão dos idiomas e práticas culturais, a multiplicidade de identidades, a banalização da violência, a polêmica dos direitos dos condenados do sistema prisional, os conflitos fronteiriços: parece haver explicações para todas as perguntas quando abrimos a prática “gaveta”. Ernest Gellner nos alerta sobre o modismo que acerca o movimento pós-moderno e como ele vem sendo caracterizado de modo incerto e evasivo.

O pós-modernismo é um movimento contemporâneo. É forte e está na moda. Sobre e acima disso, não está completamente claro o que ele de fato é. Na realidade, clareza não se faz notar entre seus atributos determinados. (...) O pós-modernismo pareceria estar mais claramente a favor do relativismo, naquilo que diz respeito à sua capacidade de clareza e hostilidade à ideia de uma verdade única, exclusiva, objetiva, externa e transcendente. A verdade é elusiva, polimorfa, introspectiva, subjetiva e talvez mais algumas outras coisas também. Direta ela não é. (...) Tudo é significado, e significado é tudo, e a hermenêutica é o seu profeta. O que quer que seja, é derivado do significado que se confere. (GELLNER, 1992, pp. 22-24)

A pós-modernidade aqui não será tratada desta maneira. Buscaremos apresentá-la de uma perspectiva filosófica e sociológica baseada enfaticamente nos contornos oferecidos pelo sociólogo Zygmunt Bauman (2000), professor emérito da Universidade de Varsóvia. A primeira orientação que tomaremos do olhar de Bauman é a da própria ausência de consenso sobre o termo do ponto de vista conceitual e teórico. Segundo o autor, diferentes correntes de pensamento utilizam terminologias distintas para descrever o que vem sido rotineiramente referido por pós-modernidade. O sociólogo britânico Anthony Giddens preconiza nossa contemporaneidade como uma “modernidade tardia”, algo que o professor alemão Ulrich Beck chama de

“modernidade reflexiva”, enquanto o filósofo francês Gilles Lipovetsky trata esse período como “era do vazio”.

São comuns, no entanto, os valores identificados por quase todos os autores dedicados a descrever o momento pós-moderno, e esses são destacados por Bauman como característicos de uma sociedade forjada pela descrença e desistência das ambições que eram próprias da era moderna. Com essa elucidação, vamos nos ater ao termo pós-modernidade justamente porque parece o que melhor revela esse movimento social descrito por Bauman, o de ultrapassagem da modernidade, deixando-a para trás, mas não a abandonando nem a esquecendo, e sim a contrariando, utilizando suas propriedades justamente para contrapor-se a ela, produzindo desta feita a sensação de inadequação e desconformidade com aquilo que importava à modernidade. Não devemos encarar essa escolha como derivada de um aspecto etimológico, pois o que importa é encarar a pós-modernidade como a passagem por uma transformação.

Não se trata da invenção de um mundo novo, se trata, antes, do falseamento daquele que já existia. A pós-modernidade não foi responsável por uma nova ciência, uma nova política ou uma nova ética, o que ela fez foi instaurar uma primazia exacerbada da liberdade, um valor que é essencialmente moderno. Esse primado abre as portas faceiramente para as divergências, garante espaço para todas as argumentações e revela uma valorização, e de fato uma necessidade, permanente do debate das opiniões. Só que o objetivo é não chegar a nenhum lugar específico, mas manter-se intermitentemente mudando de direção, pois a ordem é não manter nenhuma opinião nem valor que sejam fixos. A pós-modernidade é caracterizada pela refutação do compromisso que propunha a modernidade. Se antes estávamos comprometidos com o progresso, com a chegada a um estágio superior de desenvolvimento fosse técnico, científico ou ideológico, agora estamos comprometidos com a efemeridade, com a fugacidade, com a liquidez. Observando tudo isso, Bauman cria a sua própria dicotomia para ilustrar essa passagem de períodos de uma *modernidade sólida* e engajada com uma ordem universal e a *modernidade líquida* dos valores instáveis, disformes e fluidos, nossa pós-modernidade.

O século XX foi marcado por mudanças indeléveis na história da humanidade: as guerras atingiram, pela primeira vez, dimensões globais, assim como o fizeram os meios de transporte e comunicação, fazendo surgir então inúmeras instituições internacionais preocupadas em lidar com tantos assuntos quantos possíveis e gerir, de acordo com seus múltiplos interesses, as decisões que passariam a afetar não uma ou outra sociedade, mas a sociedade global. Ao lon-

go do século, nossas pretensões foram avançando das esferas da ficção científica às políticas de estado de nossas nações: depois de conquistado o mundo, começamos a conquistar o espaço. As promessas tecnológicas faziam crer que tudo aquilo com que sonhávamos estava ao nosso alcance e aquilo que não existia era tão somente porque ainda não havíamos inventado. Essa extrapolada auto-confiança humana nos fazia caminhar em direção ao progresso.

Entretanto, o mágico e atroz século XX, o que mais havia matado gente em todo o planeta, tenha sido com bombas atômicas, gás mostarda ou pistolas *Glock*, foi chegando ao fim e em suas últimas décadas tomaram conta sensações generalizadas de insatisfação, insegurança, dúvidas e incertezas. A busca desenfreada pelo progresso desembocava num mundo com que ninguém havia sonhado: o da crise mundial do petróleo, de pesados conflitos armados, do consumo indiscriminado de entorpecentes, da inflação incontável, do êxodo das populações, da epidemia de doenças fatais, da AIDS. A modernidade que fez erguerem-se os templos do *art déco* em Nova Iorque fez ruir nossa confiança e passou a causar ressentimento. Os eventos finais do século XX introduziram então a pós-modernidade: todas as nossas crenças e valores passaram a ser questionados, caducados, substituídos por outros e mais outros, ridicularizando assim a solidez do período anterior.

Na pós-modernidade os ambientes sociais são tomados de nebulosidade e a incerteza é dada sempre como certa e, portanto, a sociedade passa a se organizar de maneira com que qualquer contrato possa rapidamente ser diluído, que qualquer ação possa ser instantaneamente vendida, que qualquer casamento permita, a qualquer tempo e por qualquer razão, o divórcio. Bauman (2000) afirma que no mundo pós-moderno tudo nasce com data de validade, tudo que surge já tem dia e hora para acabar. Essa efemeridade das coisas torna o caminho, o movimento e, mais precisamente, o processo como a finalidade dos acontecimentos. As aventuras da viagem passam a importar mais que o destino, já que na plataforma da estação o que sobra é apenas o vazio do espaço recém ocupado pelos prazeres e sensações da procura. Nesse universo, passa-se a valorizar a intensificação dessas experiências em detrimento dos objetivos. A pós-modernidade encoraja os impulsos com a mais variada gama de recursos que prometem melhorar a performance e potencializar os sabores assim como fazem o aspartame e o glutamato monossódico.

As relações sociais também passam a ser mediadas pelas incertezas e tornam-se um jogo no qual as aparências contam mais que as essências, que não importam mais justamente por-

que é raro que se haja tempo ou interesse em chegar nelas. O objetivo é sempre aumentar o número de admiradores e conquistas, mas sempre tomando a precaução de manter a distância certa que vai impedir que se criem quaisquer laços sólidos (BAUMAN, 2003). O centro das atenções está no prazer e nas vantagens que se pode obter dessas interações. O sexo livre, desvinculado de quaisquer responsabilidades, compromissos e consequências, vira parte do jogo e oferece mais que nunca a segurança necessária para que dele se desfrute apenas o que interessa, a experiência do momento.

Na pós-modernidade, a trama da sociedade é regida pelo princípio da suspeita universal, onde espreitam em todos os indivíduos e situações uma série de armadilhas que podem nos tirar da brincadeira e nos privar de continuar gozando e experimentando. Tudo que temos é a título precário e experimental, portanto vivemos sempre provisoriamente e nos apegamos às sensações dessa existência incerta, visando a permanecermos durante o maior tempo possível na roda e prolongando cada vez mais nossa participação nela. O final da brincadeira nunca chega porque diante de infinitas incertezas é impossível declarar vitória quando a saída do jogo resulta necessariamente no cessar do gozo. Quem para de brincar está fadado a esperar friidamente a morte fora dos limites do mundo atraente dos que ainda estão ocupados se excitando. Quem para de brincar está, assim como os miseráveis, os aleijados, os loucos e improdutivos, fora do mercado (BAUMAN, 2003).

2.4.2 Representação do amor na pós-modernidade

Agora que localizamos aspectos históricos e ideológicos do amor no Brasil e demarcamos filosoficamente a pós-modernidade, podemos falar da conceituação da expressão cultural cuja representação é o objeto desta pesquisa: o amor pós-moderno. Para tanto, vamos nos aprofundar naquilo que Zygmunt Bauman tem a dizer sobre a contemporaneidade e, mais detalhadamente, em suas proposições específicas sobre o amor na pós-modernidade. No livro *Amor Líquido* (2003), o autor nos fala do significado e forma que adquire o amor com a transformação dos valores sociais. Considerando a importância do amor como expressão das relações humanas e da cultura, é evidente que as mudanças de pensamento de nosso tempo irão reformular sua concepção, seus valores e sua maneira de existir na sociedade.

O amor pós-moderno é um amor que traz consigo, assim como a própria pós-modernidade faz com a modernidade, uma contraposição com o amor anterior. Bauman

(2003) afirma que em nossa época aumenta rapidamente o número de indivíduos que chamam de amor mais que uma experiência de suas vidas, deflagrando logo um sinal dessa contraposição. O autor diz que a condição de “apaixonado” passa a ser recorrente e que existem até mesmo pessoas que se gabam de seus estados transitórios de paixão. A multiplicidade e efemeridade das paixões passam a refletir uma abundância de “experiências amorosas” num contexto em que noites avulsas de sexo passam a ser chamadas pelo codinome de “fazer amor”. Percebe-se então uma aproximação das categorias amor, paixão e sexo em um mesmo eixo de experiências breves e reincidentes na vida.

2.4.2.1 Amor

A ideia do amor como uma construção começa a desaparecer ao passo que surge o amor como uma situação. Para demonstrar essa transformação, Bauman (2003) traz a proposição platônica do amor enquanto impulso criativo, cujo objeto não era o belo, mas sim a geração e ao nascimento do belo. Amar era entregar-se ao destino de forma que o medo e o prazer dessa entrega estivessem fundidos. Mas, na pós-modernidade, o medo e o prazer são opostos e a incerteza do destino impossibilita qualquer entrega. Não há tempo para construir o amor e tampouco há interesse, já que a lógica imediatista do consumo passa a reinar também no universo dos sentimentos. Amar converte-se em situação à medida que a arte do amor pós-moderno é uma promessa vazia, semelhante a das mercadorias que prometem os resultados sem os riscos, o desejo sem a ansiedade e o prazer sem os esforços.

Bauman (2003) então nos apresenta o desejo e o amor como campos opostos. O amor, que é vontade de construir, opõe-se ao desejo, que é vontade de consumir. Para explicar este último, o autor convoca a ideia de alteridade, proposta por Emmanuel Levinas. Tanto amor como desejo estariam sujeitos a presença da alteridade, mas o desejo basta-se dela pois nasce da afronta das diferenças, que nos compelem a admirá-las mas também nos repulsam por nos separarem, e pretende aniquilar essa afronta na ânsia de saciar-se. Saciado o desejo, ele morre, sendo portanto nada mais que um impulso de destruição. O amor é, de forma diametralmente inversa, a vontade de preservar e cuidar, culminando na posse do objeto amado e realizando-se na sua durabilidade.

Na sociedade pós-moderna, a durabilidade causa horror. Já observamos que o valor máximo dessa era é a inconstância da mudança permanente, o culto à efemeridade, e portanto

não pode haver espaço para nada que dure, quanto mais para algo que dependa de durar para poder realizar-se. Por essa razão, o amor pós-moderno baseia-se em outros princípios e traduz-se em outras relações sociais. Bauman (2003) aponta que as novas relações estão des preocupadas com o longo prazo e que são regidas por fundamentos de mercado. Um relacionamento passa a ser iniciado sempre com a expectativa de um lucro, que pode ser uma sensação de segurança ocasionada pela proximidade e pelo apoio oferecidos nos momentos de dificuldades, pelo consolo nos momentos de perda e pela admiração e reconhecimento nos momentos vitoriosos.

As relações pós-modernas estão calcadas na satisfação da necessidade de sensações para garantir o bem-estar em momentos específicos e transitórios. O longo prazo não interessa, pois as condições ambientais são incertas até lá. De modo ilustrativo, Bauman (2003) compara a atitude dos amantes pós-modernos com a dos acionistas que estão sempre dispostos a livrar-se de suas ações assim que os jornais lhes derem informações desfavoráveis sobre o mercado de capitais. Comprar uma ação não pressupõe fidelidade nem compromisso, assim como não pressupõem os relacionamentos amorosos pós-modernos em que a incerteza é permanente e por isso a possibilidade de descartá-los deve ser sempre garantida. Investir na relação, quer dizer antes, assumir altos riscos, o que faz com que as relações que procuramos como remédio para nossas aflições pareçam cada vez mais com dores de cabeça sem solução. O amor pós-moderno não se difere da solidão: ambos produzem, em última instância, a mesma insegurança.

A transformação das relações amorosas seguiu as diretrizes de todo o pensamento da pós-modernidade, tornando-as então situacionais e justificáveis na sua instrumentalidade, na sua potencialidade de anunciarem-se como experiências que ofertam os produtos que desejamos, as vantagens que procuramos, o gozo de que necessitamos, mantendo sempre o nosso direito de livrarmo-nos delas a qualquer tempo, até que cansemos delas ou até que durem seus benefícios. O sexo tornou-se um dos principais produtos oferecidos pelo amor pós-moderno, completamente transformado pelas mudanças morais e tecnológicas que o tornaram um evento em si, totalmente desprovido de consequências indesejáveis.

2.4.2.2 Sexo

Bauman (2003) cita Lévi-Strauss afirmando que o sexo é o terreno onde a natureza e a cultura encontraram-se pela primeira vez. Desse encontro surgiram os papéis assumidos pelos indivíduos dentro das sociedades, produzindo relações de poder e a submissão de filhos a pais, de mulheres a homens, de passivos a ativos. A importância do sexo dentro de uma cultura é intensa, pois revela aspectos fundamentais das raízes ideológicas das estruturas sociais. O sexo é o processo responsável pelo prosseguimento do mundo: a reprodução ocasiona a sucessão das linhagens das elites e a renovação das fileiras de trabalhadores. A ideologia do sexo motiva a naturalização pretensa da paternidade, da maternidade, da família, do casamento. Até mesmo as doenças venéreas contribuem para reforçar as lógicas da prática sexual que conta com conceitos como monogamia, fidelidade, traição.

Na pós-modernidade, o sexo livrou-se disso tudo e tornou-se um evento em si. Os métodos contraceptivos e a revolução feminina, bem como os avanços tecnológicos no campo da saúde, participaram do surgimento do novo sexo: o sexo seguro, aquele que pode ser feito a qualquer tempo e que não vai resultar nem em filhos, nem em casamentos, nem em doenças, nem em nada que não o próprio gozo. O mito grego das metades separadas e que buscam através do sexo reunirem-se como explicação do desejo humano pelo sexo encontra o momento em que as tentativas finalmente são livres de quaisquer condenações. No entanto, a união promovida por esse sexo pós-moderno é ilusória, como afirma Bauman (2003) ao recorrer às ideias de Erich Fromm. O ato sexual é união de corpos ardentes, que buscam acabar com a solidão, e ilusão, porque repulsam um ao outro logo após o clímax orgástico. A frustração é o resultado dessa experiência sexual destituída de amor, segundo Fromm.

Os fortuitos e frequentes encontros sexuais na era do amor pós-moderno resultariam necessariamente em frustrações. A metade é sempre procurada, nunca encontrada, mas as tentativas são sinônimos de gozo e, para gozar constantemente, ninguém em sã consciência irá querer encontrar a metade, pois esse encontro é sinônimo de sair da brincadeira e do mercado das experiências sexuais (BAUMAN, 2003). A mulher, nesse jogo sexual livre, encontra finalmente sua independência e seu direito de gozar também: ela é objeto, mas o homem agora também é. Todos os corpos são fetiche e o mercado precisa de todos eles assim, disponíveis, enquanto necessários e desejáveis.

Toda essa libertação sexual que, em tese deveria significar uma vitória, pode causar ressentimento. O sexo é tratado como evento fisiológico do corpo e está sobrecarregado de expectativas graças a sua oferta como cura para as necessidades de segurança e satisfação. A valorização do desempenho, o fetichismo dos corpos, o culto exagerado ao desejo e a apropriação do sexo como valor agregável a qualquer mercadoria afetam diretamente a sua capacidade de realização e, portanto, promovem o seu esvaziamento. Bauman (2003) descreve a “purificação” do sexo como uma adaptação da prática sexual a padrões avançados de compra e locação. Os indivíduos engajados em encontros puramente sexuais passam a lidar como detentores da garantia de que seus atos estão restritos a um momento de gozo e nenhum compromisso será originado nesse engajamento.

2.4.2.3 Corpo

No livro “A Sociedade de Consumo”, Jean Baudrillard (1970) tem o corpo como o mais belo objeto de consumo e com mais capacidade conotativa que o automóvel. Após uma era milenária de puritanismo, hoje o corpo é o objeto de salvação que substitui a alma, o qual é imensamente explorado na publicidade e na comunicação de massa. Nesse sentido, o modo de organização da relação ao corpo reflete o modo de organização da relação às coisas e das relações sociais – as atuais estruturas de produção/consumo induzem no sujeito uma dupla prática do seu próprio corpo: o corpo como capital e como feitiço, de modo a ser investido com toda determinação.

O corpo limita-se a ser o mais belo dos objetos que se possuem, manipulam e consomem psiquicamente. O reinvestimento narcisista, orquestrado como mística de libertação e de realização, constitui sempre e ao mesmo tempo um investimento de tipo eficaz, concorrencial e econômico.

O corpo não se reapropria segundo as finalidades autônomas do sujeito, mas de acordo com o princípio normativo de prazer e da rendibilidade hedonista, segundo a coação de instrumentalidade diretamente indexada pelo código e pelas normas da sociedade de produção e de consumo dirigido. (BAUDRILLARD, 1970 p. 121)

Desta forma, o corpo, agora, passa a ser o corpo funcional, deixando de ser “carne” segundo a visão religiosa, e força de trabalho conforme a lógica industrial, para ser retomado na sua materialidade como objeto de culto narcisista no qual a beleza e o erotismo constituem dois motivos condutores de grande importância. Estes estabelecem a nova ética da relação ao

corpo, válidos tanto para o homem – o atletismo – quanto para a mulher – o frineísmo, sendo a mulher, contudo, protagonista neste processo:

A beleza tornou-se para a mulher imperativo absoluto e religioso. Ser bela deixou de ser efeito da natureza e suplemento de qualidades morais. Constitui a qualidade fundamental e imperativa de todas as que cuidam do rosto e da linha como sua alma. (BAUDRILLARD, 1970, p. 143)

A beleza constitui um imperativo tão absoluto pela simples razão de ser uma forma de capital. A ética da beleza, que também é a da moda, pode definir-se como a redução de todos os valores concretos e dos “valores de uso do corpo” ao único “valor permuta” funcional que, na sua abstração, resume a ideia de corpo glorioso e realizado. A sexualidade é que orienta, atualmente, por toda a parte a redescoberta e o consumo do corpo promovendo o seu fetichismo. Conforme Baudrillard (1970), o imperativo de beleza, que é imperativo de *fazer-valer* o corpo pelo desvio do reinvestimento narcisista, implica o erótico como encarecimento sexual. Nesse sentido, o imperativo erótico que, tal como outros rituais de cortejamento, passa por um código de sinais, reduz-se a variante ou a metáfora do imperativo funcional.

2.4.2.4 Síntese

Em linhas gerais, as ideias que caracterizam o amor pós-moderno são as mesmas que definem o padrão de comportamento consumista. Se para o consumismo o que importa não é acumular bens, mas sim usá-los e, tão logo, jogá-los fora para abrir mais espaço para novos bens e usos, para o amor da pós-modernidade o importante não é contrair compromissos, não é construir, nem pensar em planos que requeiram a contemplação de longos prazos. Esse novo amor está voltado ao momento e à necessidade imediata de sensações que possam aumentar o repertório de experiências cada vez mais, conquistando assim o indivíduo a admiração de outros e conseqüentemente novas interações a acrescentar na sua lista. O amor pós-moderno é resultado de uma sociedade que enxerga nas relações humanas a mesma nebulosidade e incerteza que vê em todas as partes e busca aproveitar delas somente as vantagens que possam ser obtidas instantaneamente.

Observando essa caracterização geral proveniente das ideias de Bauman (2003), podemos construir três linhas específicas para a síntese do conceito de amor pós-moderno que interessa à nossa pesquisa. Essas linhas servirão como balizas da análise da representação do amor em *Eu Te Amo* (1981), que constitui nosso problema de pesquisa, sendo elas nossas categorias de

análise, cujo teor demarcaremos no presente item, articulando as ideias apresentadas neste capítulo, para a posterior identificação e avaliação nas proposições do filme de Arnaldo Jabor. A primeira categoria diz respeito à visão de “amor enquanto jogo de poder”: Bauman apresenta as relações amorosas na pós-modernidade como um investimento sobre o qual se realiza constante exercício de avaliação de riscos e possibilidades.

Investir no relacionamento é inseguro, (...) é uma dor de cabeça, não um remédio. Na medida em que os relacionamentos são vistos como investimentos, como garantias de segurança e solução de seus problemas, eles parecem um jogo de cara-ou-coroa. A solidão produz insegurança – mas o relacionamento não parece fazer outra coisa. (BAUMAN, 2003, p.30)

Exatamente como o jogador de pôquer, que analisa suas cartas e blefa de acordo com suas impressões e expectativas, deve estar sempre pronto a descartar aquilo que está em sua mão e não mais lhe sirva, o indivíduo deve manter-se preparado para largar qualquer relacionamento. Ele deve poder livrar-se de todo peso existente a qualquer tempo, e fazê-lo em nome das inúmeras possibilidades que um compromisso possa sonegar. A capacidade de se desvincular, ou mesmo de não criar vínculos, de promover um senso de liberdade que implica em jamais assumir responsabilidades e firmar acordos que lhe venham a custar outras chances e experiências, é um imperativo necessário na pós-modernidade. A leveza com que uma borboleta paira de flor em flor é uma expressão de poder num mundo fugaz em que o homem deve ser leve para voar de oportunidade em oportunidade.

Mover-se leve, e não mais aferrar-se a coisas vistas como atraentes por sua confiabilidade e solidez – isto é, por seu peso, substancialidade e capacidade de dureza – é hoje recurso de poder. (BAUMAN, 2000, p. 21)

O jogo de poder do amor pós-moderno está na possibilidade constante de partir com facilidade, mas também de atrair, aparentar, seduzir. Para manter-se na ciranda das experiências amorosas, Bauman (2000) reitera a ideia pós-moderna de identidades múltiplas e descartáveis que podem ser facilmente adotadas e despojadas ao sabor das finalidades individuais. Mais importante que pertencer a um círculo ou levar uma vida permeada por determinadas atitudes, parecer estar no círculo e agir como tal é o que conta para que se possa permanecer sempre no jogo (BAUMAN, 2003). A partir desta percepção, e evidenciando a importância dos corpos e sua aparência nas práticas sexuais livres consagradas na pós-modernidade, é que exploraremos a segunda categoria que trata do “fetichismo dos corpos”.

Citando Lévi-Strauss, Bauman (2003) afirma que o encontro dos sexos é o terreno em que nasceu a cultura, apresentando dessa maneira a concepção de que através do contato sexual

entre os indivíduos é que fica clara sua inclinação ao convívio, uma vez que o desejo sexual se dirige a outro ser humano. Em última instância, o sexo pode ser encarado como uma das bases fundadoras das relações. Na pós-modernidade, ele passa a ser encarado com um caráter científico, é observado como uma prática técnica e metódica, cujos efeitos biológicos e consequências morais já foram estudados e ultrapassados.

Quando o sexo se apresenta como um evento fisiológico do corpo e a palavra “sensualidade” pouco evoca senão uma prazerosa sensação física, ele não está liberado de fardos supérfluos (...). Está, ao contrário, *sobrecarregado*, inundado de expectativas que superam sua capacidade de realização. (BAUMAN, 2003, p. 65)

Como sugere Bauman, o sexo que passou a ser considerado como uma técnica para obtenção do prazer está sobrecarregado de expectativas, sendo provavelmente a ânsia pelo imperativo da beleza física uma das mais proeminentes. Baudrillard (1970) postula esse dever para com o corpo como regra mais importante para o gozo e o aponta como um capital. O autor coloca que através da fragmentação e das representações imagéticas feitas pelos meios de comunicação, o caráter de objeto do corpo se sobrepuja à integridade do indivíduo, torna-o um produto a ser ou não consumido, de acordo com sua desejabilidade.

Tomando as partes do corpo como amuletos e símbolos de prazer, Baudrillard (1970) nos remete à ideia do fetichismo revelando que a sexualidade orienta a redescoberta e o consumo do corpo. Bauman (2000) irá também revelar que as preocupações do homem para com seu trato físico estão centradas na importância dele enquanto objeto cuja característica mais louvável é a da flexibilidade. Bauman diferencia os conceitos de saúde e aptidão e refere que o cuidado pós-moderno está voltado à segunda, que é determinada não por exames ou dados mensuráveis, mas por proposições simbólicas cujos limites se deslocam permanentemente para longe do alcance. O corpo desejável, esteja sadio ou não, é aquele apregoado como tal e será o grande altar do prazer que nos oferece o amor pós-moderno. Ele é o território das sensações instantâneas, valoradas acima de qualquer prospecção a longo prazo, essas só se fazem perceber no campo da mente. É preciso estar com o corpo pronto para podermos experimentar o valor e sentido máximo das relações na pós-modernidade.

Nosso corpo é nosso canal para a experiência do “amor como produto”, terceira categoria de análise que formularemos. Quando Bauman (2003) descreve os relacionamentos enquanto investimentos, ele emprega um jargão próprio do ambiente pós-moderno em que todas as relações estabelecidas são mediadas por leis de mercado. Segundo o autor, uma vez que esses

relacionamentos são impregnados de incertezas em relação ao futuro e que ao mesmo tempo nos suprimem de outras experimentações possíveis no tempo presente, seu caráter de durabilidade e solidez e seus compromissos pressupostos são indesejáveis. Na pós-modernidade de Bauman, a liquidez é o traço mais valorizado, algo que se reflete na capacidade de consumir e descartar os produtos que nos são ofertados. Para livrar-nos da insegurança impingida por um relacionamento amoroso, nos é sugerida a proposta pós-moderna de amor enquanto um produto que igualmente podemos consumir e descartar, sem maiores preocupações com consequências vindouras.

O momento que conta para o amor pós-moderno é o imediato, não se pensa no porvir, pois esse é dado como incerto, e dada essa circunstância tudo passa a ser rotulado com prazo de validade. Enquanto essa data não vem, importa é o proveito do prazer que a relação pode proporcionar (BAUMAN, 2003), e à medida que o prazer sexual toma a dianteira das buscas por satisfação individual, o prazo tende a ser tão curto quanto a duração de um orgasmo, o que se evidencia no sexo casual liberado e até mesmo desculpabilizado em nossa contemporaneidade (PRIORE, 2005). Se olharmos através do ponto de vista pós-moderno, percebemos que o amor assume a forma de um artigo consumível, oferecido numa escala constantemente em expansão, uma vez que todos são encorajados a permanecer sempre disponíveis e abertos, que nos propicia o capital último pelo qual vale a pena algum empenho: o prazer.

Recuperando as três categorias, percebemos o quadro pelo qual se pode identificar a ideia de amor pós-moderno e as interações entre as linhas propostas. O “amor enquanto jogo de poder” é uma expressão da constante insegurança que paira sobre compromissos e relacionamentos voltados ao longo prazo que será contornada pelo exercício de poder através da especulação e do descarte ágil e leve (BAUMAN, 2003) que se pressupõe na pós-modernidade. Nesse jogo, os indivíduos devem estar preparados para o próximo passo, para uma constante permuta de situações e identidades que facilitam tanto o abandono quanto a sedução. O “fetichismo dos corpos” é uma manifestação da busca pelo prazer instantâneo por meio das relações sexuais, que passam a ocupar o lugar de destaque entre as interações amorosas que se deve prezar no contexto pós-moderno. O imperativo da beleza e a fragmentação do corpo (BAUDRILLARD, 1970) e a transformação de suas partes em objetos de prazer evidenciam a decomposição do indivíduo e do amor que o contempla íntegro. O “amor como produto” é uma resultante do processo de tomada da lógica mercantilista em todas as frentes da sociedade pós-moderna, representando uma categoria cuja essência está tanto na prática dos jogos especula-

tivos sobre os relacionamentos quanto naquela do sexo “purificado” (BAUMAN, 2003) e centrado apenas na satisfação.

Determinadas nossas três categorias de análise construídas a partir da revisão teórica focada nos conceitos da pós-modernidade de acordo com Zygmunt Bauman, prosseguiremos o trabalho que nos levará à construção desta análise por meio de uma metodologia que viabilizará a observação das categorias na representação do amor pós-moderno realizada por Arnaldo Jabor em *Eu Te Amo* (1981).

3 CINEMA, CULTURA E IDEOLOGIA

Visando ao entendimento da dinâmica entre cinema e cultura, observam-se inúmeros esforços na tentativa de relacionar interações tais quais: cinema e sociedade, cinema e política, cinema e cultura de massa, etc. Neste capítulo, exploraremos uma metodologia de observação de tais interações de acordo com Graeme Turner (1997) e, a partir de seus pressupostos e sugestão de análise, iremos explicar a metodologia de busca textual e contextual de elementos que nos possibilitem identificar a representação do amor pós-moderno no filme *Eu Te Amo*.

Turner nos alerta de que é preciso observar a ingenuidade das abordagens de análise cinematográfica que pressupõem relações “reflexionistas” entre cinema e sociedade, considerando o cinema um “espelho” dos credos e valores hegemônicos numa cultura. Essa falta de precaução é deflagrada pelo autor dentro do cinema norte-americano:

Se os musicais norte-americanos da década de 1940 eram utópicos e otimistas, então isso deve refletir o otimismo da sociedade. (...) Sabemos, por exemplo, que a sociedade norte-americana também produziu o alienado e cínico filme *noir*, durante a década de 1940: qual dos dois reflexos foi exato? (TURNER, 1997, p.128)

É preciso atentar ao fato de que a metáfora da reflexão, conforme menciona o próprio autor, é insatisfatória já que ignora por completo o processo de seleção e combinação envolvido na prática criativa de qualquer expressão, seja no cinema, na música, na prosa ou mesmo no diálogo. Não podemos esquecer jamais da arbitrariedade com que se utilizam as linguagens e que, portanto, configuram as construções do discurso produzido pelos humanos. Entre a sociedade e qualquer pretense espelho de suas atitudes e pensamentos há um apanhado de fatores culturais, subculturais, industriais e institucionais que estão frequentemente contrapostos e concorrem para ocupar um mesmo espaço.

Como alternativas às visões reflexionistas, apareceram as teorias linguísticas, estruturais, analíticas e marxistas que buscavam enxergar nas representações culturais o exercício da subjetividade, da arbitrariedade ou dos conflitos de classes e interesses sociais que promoviam o ruído intenso entre o mundo tal qual ele era e o mundo representado pelas expressões humanas. Todas essas teorias contribuíram para chegarmos à conclusão de que o cinema igualmente não refletia nem registrava a realidade. O cinema seria então uma representação, através da qual a realidade é recortada, reconstruída e “re-apresentada” por meio de códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura, e também pelos próprios sistemas e recursos de significação desse veículo de comunicação.

Observando essa definição que nos é apresentada por Turner (1997), podemos entender que o trabalho do cineasta é um trabalho de colagem. Sendo assim, o autor propõe que nomeemos o cineasta como *bricoleur*:

O cineasta, como o romancista ou o contador de histórias, é um *bricoleur* – uma espécie de faz-tudo que realiza o melhor que pode com o material que tem à mão. O cineasta usa os repertórios e convenções representacionais disponíveis na cultura a fim de fazer algo diferente mas familiar, novo mas genérico, individual mas representativo. (TURNER, 1997, p.129)

Levando tudo isto em consideração, verificamos que deduzir o significado de representações no cinema vai muito além de observar aquilo que se passa na tela como se o realismo tecnológico pudesse propiciar uma reflexão objetiva e fiel da realidade.

3.1 Relações entre cinema e cultura

As abordagens culturais da representação cinematográfica surgem da identificação das relações entre as linguagens representacionais do cinema e da ideologia. É neste ponto que o autor explicita que para identificar tais relações é preciso levar em consideração dois aspectos distintos, duas categorias de abordagem dessas relações entre cinema e cultura.

A primeira dessas categorias é a textual, que é um modo analítico que se focaliza no texto dos filmes e busca neles os elementos através dos quais se irá verificar algum traço em específico da ideologia. O texto deve ser entendido não apenas como o conjunto de elementos verbais, das falas dos personagens e eventuais legendas, mas sim como o conjunto de todos os recursos dos quais dispõe o cinema em sua linguagem para a construção da diegese (AUMONT, 1995): os planos, os cortes, os enquadramentos, a fotografia, as cores, os efeitos so-

noros, a música, as elipses, etc. Todas as escolhas feitas por um diretor se refletem nos aspectos estéticos e caracterizam o conteúdo da obra, ou, como denomina Turner (1997), o texto. Análises que levam a determinações de movimentos cinematográficos são um exemplo da abordagem textual: lêem-se nos filmes os conflitos expressados, os debates, as características técnicas, o comprometimento com valores estéticos e, a partir disso, identificam-se movimentos ideológicos como o expressionismo alemão ou como a *Nouvelle Vague* francesa. Neste tipo de análise, a ideologia é buscada naquilo que o cinema propõe através da sua linguagem, no seu conteúdo, e então se parte para o estudo comparativo e investigativo desses elementos.

A categoria contextual é aquela que vai buscar não no texto do filme, mas sim no universo em que ele é pensado, produzido, gerido e consumido, as características ideológicas e culturais da representação cinematográfica. A abordagem contextual preocupa-se com os elementos culturais, políticos, institucionais e industriais que compõem um determinado cinema em que se realizou determinado filme. Este determinado cinema é mais frequentemente referido como um cinema nacional. Busca-se a ideologia numa ambientação específica, conhecida, que pressupõe valores históricos decorrentes da fruição de correntes filosóficas próprias de um período em um país. Mas o foco aqui é colocado sobre o processo de produção cultural, não no trabalho da representação. Uma análise contextual está voltada para o exame das funções políticas culturais, das intervenções governamentais, da censura, da disponibilidade e avanços tecnológicos, do modo de organização do mercado e das demandas por produtos culturais fílmicos, da operacionalização do tripé cinematográfico (produção-distribuição-exibição), fatores todos que se revelam determinantes e que exercem influência absoluta na forma textual dos filmes por terem primazia sobre o próprio processo de criação envolvido e estarem todos dados anteriormente à concepção de qualquer obra.

Turner (1997) afirma que por meio das duas abordagens – textual e contextual – temos acesso a uma excelente capacidade explanatória. No entanto, lembra também da dificuldade implícita em qualquer pesquisa que tenha que lidar com tantas variáveis necessárias para o entendimento pleno das relações culturais que predominam em qualquer instante da história do cinema. Mesmo deparados com a dificuldade, devemos valorar os esforços que têm por finalidade delinear a estrutura ou a organização teórica das relações entre o cinema e a cultura. Como vantagem, temos o fator irrefutável de que ambos segmentos textual e contextual são complementares, porque na indústria cinematográfica o texto e os processos de produção, distribuição e recepção encontram-se sempre necessariamente relacionados às ideologias.

3.1.1 Cinema nacional

A partir do momento em que se entendem as capacidades geridas pelos cineastas enquanto *bricoleurs* e, portanto, proponentes de novas colagens do repertório cultural e ideológico social, entende-se também a relevância que jaz no controle de uma agenda representacional como a do cinema para uma nação, por meio da qual é possível modelar a visão que os indivíduos têm de si mesmos e a visão que uns terão dos outros. É exatamente em função desse poder de controle exercido pelos que detêm as rédeas dos meios de representação que o mundo passou a temer a centralização da produção cinematográfica num pólo único, os Estados Unidos da América. O domínio norte-americano acaba normatizando imagens e ideologias que são fruto de um contexto específico e regido por interesses próprios e que podem ser temerários não somente por uma questão de mercados e indústrias, mas também por uma capacidade de administrar os *representamens* propostos que se consomem e adotam como reflexões de objetos que são retratados por vezes maniqueisticamente. A hegemonia cultural fornecida pelo controle dos meios de comunicação de massa provoca inquietação e desconforto.

Esse questionamento e temor impulsionam através da segunda metade do século XX até os dias atuais a indagação não sobre a necessidade de que existam os cinemas nacionais variados, mas sim quais tipos de cinemas nacionais cada país pretende ter. Em decorrência desses fatos e perguntas que grande parte das nações formou redes de instituições governamentais que intervinham no mercado cinematográfico controlando a entrada e o consumo do filme estrangeiro, em geral o norte-americano, e encorajavam a indústria doméstica através da abertura de linhas de financiamento, garantias de exibição e esforços promocionais. No Brasil, a instituição que ficou a cargo de desempenhar esse papel foi a Embrafilme (GATTI, 2007), que ao longo de sua história participou intervindo em todas as três facetas do tripé cinematográfico e inclusive, ainda que de modo limitado, tratou de traçar iniciativas de exportação do produto fílmico brasileiro.

Turner (1997) nos fala que o incentivo à produção doméstica está sempre intimamente ligado à representação e disseminação de imagens nacionais no próprio território e também no exterior. Esse caráter produz um efeito interessante nos filmes de cinemas nacionais variados que assumem o papel de representantes das nações em telas estrangeiras, onde as imagens, sons e narrativas estarão sujeitas a um regime de inspeção diferente, serão observadas como

retratos da vida nacional ou como paisagens turísticas de determinadas regiões, o que segundo o autor é algo que não tende a acontecer com filmes norte-americanos.

3.2 Ideologia

A utilização do termo ideologia exige uma série de cuidados explanatórios acerca de sua inconstância. Como diz Turner (1997), ele é continuamente redefinido, contestado e explorado em todos os campos das teorizações sobre a cultura. Não existiria então qualquer definição de ideologia que fosse incontestável. Através das proposições de John B. Thompson (1990), é possível, entretanto, precisar ao menos duas concepções para esse termo que esclarecem a importância da discussão de seu significado. A primeira é uma concepção neutra, associada geralmente ao nexo de conjunto de pensamentos e visões de mundo de um grupo, enquanto a segunda é uma conceituação crítica, partindo do pressuposto de que a ideologia é o uso de ferramentas de construção de sentido como instrumento de dominação. Essa dualidade entre as acepções neutra e crítica revelam a potencial importância que detém a ideologia na formação e manutenção de relações de controle numa sociedade.

A concepção crítica de ideologia (THOMPSON, 1990) é marcada pela influência das ideias apresentadas por Karl Marx em “A Ideologia Alemã”. Em sua obra publicada no final do século XIX, o filósofo e jornalista alemão critica a produção de uma ideologia conservadora disfarçada de revolucionária pelos pensadores hegelianos de seu tempo, que colocava a origem das transformações sociais sempre na esfera do pensamento, fazendo a realidade estar subjugada às ideias que eram manifestadas sempre pelos indivíduos integrantes das elites intelectuais e detentoras das rédeas dos meios de controle social (ENGELS; MARX, 2007). Marx referencia apenas indiretamente os meios de comunicação de massa em sua construção conceitual sobre ideologia (DEVEREUX, 2007), mas suas proposições irão conduzir à concepção de hegemonia desenvolvida pelo cientista político italiano Antonio Gramsci na primeira metade do século XX.

Hegemonia, segundo afirma Eoin Devereux em seu livro “Understanding Media” (DEVEREUX, 2007), é um conceito de Gramsci para descrever a dominação ideológica de uma classe social sobre outra obtida centralmente através da organização da cultura feita por via dos meios de comunicação de massa escritos. Essa relação de dominação é resultado de um esforço constante exercido dentro dos textos midiáticos para que a classe dominante seja tam-

bém efetivamente dirigente e consiga obter, no mínimo, um consentimento passivo das camadas dominadas (GRAMSCI, 1982). No entanto, os esforços nunca são exaustivos para a consagração do domínio e permanecem sendo reforçados nos meios de comunicação de massa, uma vez que para Gramsci, em avanço das ideias precedentes observadas em Marx (THOMPSON, 1990) de que as classes trabalhadoras teriam apenas uma falsa consciência de si e da realidade, os dominados estariam sempre, em diferentes níveis e por meio de variados mecanismos, renegociando a validade dos pensamentos e proposições da ideologia propagada através do domínio da classe hegemônica.

No final do século XX, o sociólogo John B. Thompson irá propor uma percepção mais aberta sobre a concepção crítica de ideologia (DEVEREUX, 2007). Em seu livro “Ideology and Modern Culture” (1990), o autor reúne e revisa conceitos de Marx e Gramsci e caracteriza a ideologia como os modos através dos quais o sentido pode ser utilizado para criar e manter as relações de dominação. No cenário dos meios de comunicação de massa, Thompson propõe que uma análise tripartida das proposições ideológicas seja necessária para a compreensão da divulgação de sentidos com a finalidade de sustentação de ideias hegemônicas. Essa análise deve contemplar o contexto de produção das mensagens midiáticas, o conteúdo do texto dessas mensagens e as condições em que se encontram as audiências. Para Thompson, a ideologia não é automaticamente uma forma de dominação como uma primeira leitura de Marx induz a crer, uma vez que, em sua concepção, os receptores das mensagens dos meios de comunicação de massa (os dominados, na terminologia marxista) têm também um papel ativo na construção do conjunto de pensamentos e ideias correntes. Nesse sentido, para que uma ideologia seja dominante e garanta a hegemonia, é necessário que seja elaborada através de uma abordagem hermenêutica aprofundada.

De modo geral, devemos nos ater aqui à ideologia enquanto um sistema de credos e práticas que é secretado por uma “teoria da realidade” oriunda de uma específica sociedade, como nos propõe Turner em “O cinema como prática social” (1997). A visão estabelecida em seu livro está alinhada às propostas de Thompson, segundo quem a ideologia é resultado de um trabalho constante em que as construções hegemônicas vão sucessivamente sendo reajustadas nos processos de interação entre as audiências e os meios de comunicação de massa. A ideologia nesta pesquisa é encarada como o modo de pensar e agir resultante de uma cosmologia produzida em uma sociedade cuja realidade é organizada pelos mesmos valores de bem e mal, certo e errado, aliados e inimigos, etc. Conquanto modo de pensamento e ação, a ideologia

não pode ser encontrada numa forma material, como um código civil ou penal, mas são esses, dentre tantos outros, os efeitos materiais da ideologia: a criação de identidades, leis, relações de sexos e classes, concepções da constituição e dos direitos dos indivíduos. A ideologia acaba também assumindo o papel de atividades da linguagem e da representação da cultura que permitem que as formações políticas e sociais sejam elaboradas e efetivamente se pareçam como decorrência natural da existência.

O quadro ideológico cultural não é único nem compacto. As culturas comportam conflitos de interesses e disputas de classes e modos de pensar caracterizados por bases ideológicas distintas, como observamos ao decorrer das discussões em torno da conceituação de ideologia. Dentro das representações cinematográficas também é possível enxergar embates da ideologia, principalmente em momento de efervescência cultural e de mudança de valores (TURNER, 1997). A batalha travada entre a tradição e a inovação, entre uma ordem social antiga e uma nova, dentro de uma cultura única, é observada no cinema assim como em todas as expressões humanas. Nessas representações de embate que encontramos os questionamentos de valores e nos deparamos com poderosos momentos de exposição de ideais que podem resultar na adoção de novos valores ideológicos, bem como no abandono de tabuletas antigas e não mais conformes com a cultura e a sociedade. Os filmes são sistemas sofisticados de representação e, com suas estruturas narrativas, são um excelente campo para análises ideológicas.

Observado o potencial ideológico do cinema, mais claramente se percebe a importância da dissecação do contexto político no qual estão inseridas as indústrias cinematográficas, já que serão os interesses desse âmbito que determinarão quais filmes serão feitos e, assim obviamente, quais serão vistos. O exame da atuação das entidades cinematográficas nos permite enxergar os propósitos aos quais elas servem, os objetivos que almejam e o significado de sua função para o público, para a indústria e para a cultura de modo geral.

3.2.1 Construções hegemônicas

Vimos até agora que os argumentos sobre as qualidades estéticas de obras cinematográficas nunca são despojados de objetivos ou interesses, o que nos permite afirmar que, na realidade, tanto a produção quanto a recepção de um filme estão inseridas dentro de contextos providos de caráter ideológico, mesmo que isso seja refutado de modo sistêmico. A ideologia, portanto, apresenta-se também no próprio texto cinematográfico e será sempre lida, seja de

maneira consciente ou inconsciente, e as relações entre textos e sua cultura irão sempre remeter a raízes de cunho ideológico (TURNER, 1997).

É fundamental que não esqueçamos de observar também a natureza dinâmica da ideologia. Muito embora a cultura possa apresentar construções hegemônicas, dentro de uma sociedade ou através da dominação representacional de uma sociedade sobre outra, isso tudo é derivativo de processos e nada constitui um estado permanente. Os interesses hegemônicos estão sujeitos a mudanças e esses processos podem ser verificados sendo representados nas próprias narrativas fílmicas em que ideologias se confrontam como antíteses estruturais dentro do texto, a serem desenvolvidas e a disputarem até o final do filme. Turner (1997) afirma que o desfecho de uma fita simula os eventos individuais de tomada de decisões, de assunção de posições e de busca de sentido nas experiências cotidianas, fazendo então com que as ideologias no cinema se conflitem e definam a própria narrativa.

4 “EU TE AMO”

Este capítulo é dedicado à descrição da obra cinematográfica *Eu Te Amo*, de Arnaldo Jabor, que constitui o *corpus* em que se encontra o objeto desta pesquisa. A contemplação do filme será feita aqui de modo que aprecie suas características artísticas, estéticas e técnicas, dando, no entanto, ênfase ao papel desempenhado pelas correntes ideológicas e culturais nas quais estavam imersos os indivíduos que participaram da criação desta obra, com especial atenção ao papel do diretor, que é aqui demarcado, de acordo com o que preconiza Turner (1997), como o *bricoleur* dos elementos filosóficos e sociais que compõem o universo representacional da obra. Entendendo e apreciando o *corpus*, poderemos dar seguimento à análise do nosso objeto de pesquisa no próximo capítulo: a representação do amor pós-moderno neste filme.

4.1 O filme

Eu Te Amo é um filme de longa-metragem brasileiro, realizado em formato 35 milímetros, em cores, escrito e dirigido por Arnaldo Jabor, co-produzido pela Embrafilme e por Walter Clark, através de sua empresa Flávia Filmes, lançado numa distribuição de dimensão nacional a cargo também da Embrafilme no ano de 1981⁵. *Eu Te Amo* é um representante de uma fase extremamente próspera do cinema do nosso país e figura como o terceiro filme brasileiro mais assistido em 1981, perdendo apenas para as produções “Os Saltimbancos Trapalhães” e “O Incrível Monstro Trapalhão”⁶, e como o 26º. filme brasileiro mais assistido entre

⁵ IMDB.com *Eu te amo* (1981) <<http://www.imdb.com/title/tt0082343/>>

⁶ Pornô perdeu para o amor e os risos das rendas de 81 <<http://www.millarch.org/artigo/porno-perdeu-para-o-amor-o-riso-das-rendas-de-81>>

1970 e 2007, segundo listas oficiais elaboradas e divulgadas pela Ancine⁷, com um público de 3.457.154 espectadores.

A narrativa de *Eu Te Amo*, criada por Arnaldo Jabor e roteirizada com o auxílio de Leopoldo Serrán, trata do encontro de Paulo, um industrial brasileiro falido e abandonado por sua esposa, e Maria, uma mulher que enfrenta o fim de seu caso amoroso com um piloto de aviação comercial casado. Esse encontro ocorre por acaso nas ruas do Rio de Janeiro, quando Paulo, completamente bêbado, se depara com Maria, que havia recém sido dispensada por seu amante. É marcado pela tentativa inicial de abolir as relações terminadas através de uma reafirmação do amor. Paulo convida Maria para que vá a seu apartamento, local onde se transcorre praticamente toda a ação do filme, para quebrar o tédio instaurado pela falência e a ruína amorosa de sua vida. Ela aceita esse convite com o objetivo de entregar-se a um novo homem, como forma de livrar-se da memória do ex-amante.

Ambos os personagens adotam comportamentos fantasiosos com o objetivo de se libertarem de seus sentimentos: Maria se apresenta como Mônica, uma prostituta de luxo que despreza o amor e mantém relações mediadas através do dinheiro, e Paulo se apresenta como industrial bem sucedido interessado em usufruir dos serviços sexuais e afetivos de Mônica protegido pelas condições frias e contratuais de uma relação entre cliente e prostituta. No decorrer da trama, Paulo e Maria começam a abrir seu passado amoroso e a revelar as dificuldades enfrentadas com a perda de seus parceiros e, a partir daí, se inicia um jogo de análise por meio do qual os desejos, crenças e pretensões de ambos são dissecados e suas identidades são questionadas e deflagradas, bem como suas visões sobre a realidade e a possibilidade do amor.

O sucesso de *Eu Te Amo* enquanto produto cinematográfico deve-se a uma combinação de numerosos elementos. Primeiramente, devemos mencionar o apoio da Embrafilme, empre-

⁷ ANCINE – Filmes nacionais com mais de um milhão de espectadores (1970/2000) por público
<http://www.ancine.gov.br/media/SAM/Filmes_nacionais_mais_de_um_milhao_espectadores_1970-2007_por_publico_260308.pdf>

ANCINE – Filmes nacionais com mais de um milhão de espectadores (1970/2000) por ano de lançamento
<http://www.ancine.gov.br/media/SAM/Filmes_nacionais_mais_de_um_milhao_espectadores_1970-2007_por_ano_260308.pdf>

sa estatal que prestava serviços de produção, financiamento e distribuição para garantir o desenvolvimento e fortalecimento do cinema nacional, que entre as décadas de 1970 e 1980 encontrava-se num estado de plena consolidação (GATTI, 2007). A empresa brasileira fazia frente aos grupos de distribuição estrangeiros, garantindo bons resultados de audiência para os filmes nacionais por meio de uma combinação de leis de proteção de mercado, oferta de recursos financeiros e aplicação de estratégias promocionais. O papel desempenhado pela Embrafilme que contribuiu de maneira mais evidente para o êxito de *Eu Te Amo* concentra-se na promoção concebida para a sua distribuição.

Em 20 de abril de 1981, o filme de Arnaldo Jabor entrava em cartaz num circuito de 28 cinemas espalhados por todo o Brasil, dentre eles o Odeon, no Rio de Janeiro, o Ipiranga-I de São Paulo e o Marrocos, de Porto Alegre. Conforme o texto publicado sobre a estreia de *Eu Te Amo* na revista *Veja*⁸, em edição de 29 de abril de 1981, esse lançamento foi concebido por Marco Aurélio Marcondes, então superintendente de comercialização da Embrafilme, que em uma semana tratou de ampliar o número de salas de exibição de *Eu Te Amo* para 76, criando aquilo que foi descrito na reportagem como um *supercircuito*. Em entrevista publicada pelo veículo, Marcondes afirma que esse esforço daria mais impacto ao filme, diminuindo custos e trazendo mais rapidamente os lucros. Outro aspecto relevante arquitetado pela equipe estratégica da Embrafilme, abordado na reportagem citada, é a data escolhida para a estreia, uma segunda-feira que sucedia o feriado da Sexta-Feira Santa e antecedia uma terça-feira que caía no dia 21 de abril, feriado de Tiradentes, algo que o próprio texto da revista define como uma “felicidade que só se repetirá no ano 2013”.

A consagração de *Eu Te Amo* contou também com a participação de Walter Clark, à frente da empresa Flávia Filmes, co-produtora da obra, e seu extenso conhecimento sobre o mercado audiovisual brasileiro. Considerado um dos responsáveis pelo crescimento da Rede Globo e pela sua chegada à hegemonia da televisão em nosso país, Clark esteve envolvido na concepção deste filme desde o seu momento mais seminal. Em documentário realizado para lançamento promocional de *Eu Te Amo* em DVD (2006), Arnaldo Jabor conta que a saída do produtor da Rede Globo o teria motivado a procurá-lo para que juntos fizessem um filme com

⁸ O rico cinema novo – Arquivo Veja <http://veja.abril.com.br/arquivo_veja/capa_29041981.shtml>

Sonia Braga. O nome da atriz surge como ideia fundamental para a produção por ser, à época, sinônimo de sucesso.

Sonia Braga havia emplacado em 1976 o maior sucesso da produção cinematográfica brasileira até a queda da Embrafilme, o filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, dirigido por Bruno Barreto e baseado em obra literária homônima de Jorge Amado (FLÓRIDO; SOUZA, 2006). Além disso, Braga desfrutava de fama mundial adquirida através de papéis em telenovelas da Rede Globo como o personagem-título de *Gabriela* (1975), baseada igualmente em livro de Jorge Amado, e como a protagonista de *Dancin' Days* (1978), que lhe rendeu um artigo na revista *Newsweek* em novembro de 1978⁹, e abordava a temática das discotecas como uma resposta latino-americana ao fenômeno do filme estadunidense *Os Embalos de Sábado À Noite* (Saturday Night Fever, 1977).

Percebe-se que o sucesso de *Eu Te Amo* estava amplamente fundamentado em figuras ativamente participantes e de grande visibilidade na televisão nacional. Dentre estas, podemos ainda destacar Tarcísio Meira, ator que faz parte das telenovelas brasileiras desde seus primórdios, e Vera Fischer, ex-Miss Brasil que teve a carreira marcada por frequentes participações em filmes da Boca do Lixo (FLÓRIDO; SOUZA, 2006), mas também em trabalhos televisivos em que consolidou sua fama junto ao grande público que os consumia. A dupla Sonia Braga e Vera Fischer constituía em si outra característica que contribuiu para a prosperidade do longa-metragem de Jabor, principalmente pela intensa conotação sexual evocada pelos nomes das atrizes que, neste filme, aparecem em cenas de nu frontal. O apelo gráfico da nudez das principais intérpretes em *Eu Te Amo* rendeu comentários agressivos da crítica. A reportagem supracitada da revista *Veja* menciona aquilo que caracteriza como “ataque” do crítico de cinema paulista Rubens Ewald Filho, que teria classificado o filme simplesmente como uma pornochanchada.

A definição como uma pornochanchada e as acusações de alguns setores da crítica brasileira é que suscitam o outro lado da explicação do êxito de *Eu Te Amo*, defendido pelo seu próprio diretor, mas que mais tarde seria corroborado pelo reconhecimento internacional e pela própria aceitação massiva do público, algo que não acontecia tipicamente com os produtos que autenticamente se enquadram no sistema da Boca do Lixo, o reduto mais evidente do gê-

nero pornochanchada (ABREU, 2006). Arnaldo Jabor descreve *Eu Te Amo* como um filme de autor, abstrato e auto-irônico. Um filme sobre amor e sexo, não um filme *de sexo*. O mesmo texto da *Veja* que traz a opinião de Ewald Filho afirma que os nus do filme de Jabor não servem para rotulá-lo como um filme menor já que a principal reação do público era a de envolvimento com a trama proposta pelo autor e diretor. Jabor descreve mais recentemente o seu filme como uma realização de pouco oportunismo que visava a versar sobre afetividade e sexualidade, re-avaliando no entanto as cenas que despertaram criticismo:

O *Eu Te Amo* é um filme sobre sexo, sobre amor, não é um filme de amor que tem umas sacanagenzinhas, ele filma realmente a sexualidade. Com bem pouco oportunismo. Não foi “vou fazer um filme pra ganhar dinheiro”. Tinha um negócio de filmar realmente a sexualidade. Tem algumas cenas que hoje acho que poderiam ter sido cortadas que estão um pouco fortes que eu deixei na época um pouco por oportunismo também e um pouco pra forçar a barra da censura porque nos estávamos numa época em que começava haver uma liberdade de censura bem maior em 1981 e o negócio era forçar a barra do permitido. (JABOR, 2006, não paginado)

Apesar da justificativa apresentada pelo diretor para os nus ainda parecer incerta para muitos observadores, devemos atentar para o fato de que não temos apenas a nudez frontal de mulheres, como era praxe nas pornochanchadas, mas também do ator Paulo César Pereio, o que já afastaria de algum modo o filme deste gênero já que nele a nudez masculina era preferencialmente suprimida (ABREU, 2006). Mas as razões que nos levam à conclusão de que *Eu Te Amo* é uma produção brasileira de maior respeitabilidade enquanto obra artística dizem maior respeito aos valores estéticos e narrativos que contribuem qualitativamente para o filme, bem como a excelência técnica.

Atentemos ao fato de que o filme obteve reconhecimento em festivais de cinema e veículos de comunicação especializados no Brasil e no exterior. *Eu Te Amo* fez parte da mostra não-competitiva *Un Certain Regard* do Festival de Cinema de Cannes em 1981. A fotografia de *Eu Te Amo* ficou a cargo de Murilo Salles, que havia alcançado grande projeção com seu trabalho em *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (FLÓRIDO; SOUZA, 2006), e lhe rendeu o Kikito de Melhor Cinematografia de 1981 no Festival de Cinema de Gramado e o prêmio de 1982 na categoria respectiva da Associação Paulista de Críticos de Arte¹⁰. O resultado do trabalho de Salles refletiu em um filme de visual imagético extremamente coeso e límpido, permeado por jogos entre a luz natural e fontes artificiais e que harmonizava com a cenografia de

⁹ Intercom – Trilhas sonoras e a década de 70 <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1138-1.pdf>>

Marcos Weinstock, também vencedor do Kikito de sua categoria pela participação em *Eu Te Amo*.

Lembrando a proposta de Arnaldo Jabor de gravar um filme mais introspectivo e de análise comportamental, cuja ação desenvolve basicamente em uma mesma ambientação, torna-se evidente a importância da cenografia de Weinstock. Ela é a responsável pela criação do misterioso apartamento em que Paulo e Maria, o casal de personagens protagonistas da trama, travam seus diálogos e vivem seus conflitos. Os elementos utilizados para a composição deste cenário são variados: uma série de aparelhos televisores formando uma fileira suspensa, câmeras de vídeo e aparelhos eletrônicos gravadores, luminárias de néon combinadas com candelabros de prata, bonecos manequins misturados às esculturas de inspiração renascentista ou neoclássica e as pilhas de caixas de sutiãs anatômicos da recém falida indústria de Paulo. Todos esses objetos encontram-se espalhados por este largo apartamento que, de um lado, apresenta ampla janela que expõe na tela uma imagem esplendorosa do Rio de Janeiro, mostrando a Marina da Glória e o Pão de Açúcar, e, de outro, traz os espelhos e corredores que confundem a vista do espectador, remetendo à ideia opressora e obscura de transitar pelos pensamentos humanos.

As dicotomias reveladas na cenografia de Weinstock trazem para o âmbito visual de *Eu Te Amo* elementos do pós-modernismo arquitetônico. As combinações de objetos e materiais de épocas diferentes, da alta tecnologia eletrônica com artigos de concepção clássica e a primazia das formas assimétricas e desligadas da estrutura (VENTURI; SCOTT BROWN; IZENOUR, 1977) constituem um dos aspectos que evidenciam as qualidades estéticas pós-modernas do filme. Esse cenário fantástico é descrito por Arnaldo Jabor como ponto crucial para a construção narrativa da obra:

A gente fez um apartamento misteriosíssimo, como se fosse um palácio de espelhos, uma casa mágica, um cenário típico pra uma história de amor porque o amor é feito de delírios, alucinações, paixões, ilusões, enganos, desenganos, mentiras, verdades, então o apartamento reflete um pouco a psicologia do filme. (JABOR, 2006, não paginado)

O ambiente misterioso favoreceu também que a fotografia de Murilo Salles imprimisse ao filme uma qualidade “caleidoscópica”, conforme preconizado por Jabor, decorrente do con-

¹⁰ IMDB.com *Eu Te Amo* (1981) – Awards <<http://www.imdb.com/title/tt0082343/awards>>

traste entre a escuridão e a policromia das luzes vibrantes presentes no apartamento¹¹. O figurino marcante de Sonia Braga, que certamente torna-se peça fundamental na caracterização do filme, tanto que a imagem da atriz utilizando seu vestido de baile coberto de paetês prateados figura em seu cartaz promocional, contribui para a construção da personagem que se liberta de sua condição de mulher submissa à vontade dos homens, abraçando a volatilidade e a conve-xidade de uma vida sem amor, aparentemente deslumbrante, mas essencialmente contraditória. As imagens esfuziantes de *Eu Te Amo* fundem-se numa montagem que consegue manter-se num nível de simplicidade cognitiva da narrativa sem apelar para uma linguagem meramente televisiva. O uso de supressões temporais e lembranças e a constante brincadeira entre as tomadas do filme e os *videotapes* do personagem Paulo impõem no aspecto da linguagem cinematográfica uma ambiguidade (SANTAELLA, 2005) e um enfrentamento de estéticas que denotariam mais fatores pós-modernos na fita de Arnaldo Jabor.

4.2 O diretor

O cineclubismo exercido na PUC do Rio de Janeiro, sua cidade natal, foi também o primeiro caminho cinematográfico para Arnaldo Jabor¹², um dos grandes atuantes do movimento do Cinema Novo no Brasil¹³. Sua experiência inicial veio como técnico de som em documentários de Paulo César Sarraceni e Leon Hirszman e assistente de direção de Mário Carneiro em 1964, passando então a dirigir curtas-metragens, sendo notados *O Circo* (1965) e *Os Saltimbancos* (1972). Com um grupo de amigos de Ipanema (entre eles Vinicius de Moraes e Glauber Rocha) atuou em *Garota de Ipanema* (1967), de Leon Hirszman (FLÓRIDO; SOUZA, 2006).

Tornou-se diretor de longas em *Pindorama* (1970) e, dois anos depois, fez o roteiro e dirigiu *Toda Nudez Será Castigada* (1972), considerado um dos melhores enfoques da obra de Nelson Rodrigues no cinema. Sua versão para as telas deste conto de Rodrigues rendeu a Darlene Glória, que interpretou a prostituta Geni, um Urso de Prata como melhor atriz no Festival de Berlim (FLÓRIDO; SOUZA, 2006). Filmou *Tudo Bem* em 1977, com Fernanda Montene-

¹¹ Filmes Polvo – Tudo Bem, Eu Te Amo e Eu Sei Que Vou Te Amar: Arnaldo Jabor e a trilogia do apartamento <<http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/close/210>>

¹² IMDB.com Arnaldo Jabor <<http://www.imdb.com/name/nm0413020/>>

¹³ Meu Cinema Brasileiro <<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/personalidades/arnaldo-jabour/arnaldo-jabour.asp>>

gro no elenco, um roteiro seu em parceria com Leopoldo Serrán, conhecido pelos trabalhos de sucesso como *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto, e *Bye, Bye Brasil* (1979), de Carlos Diegues.

O jogo elegantemente erótico de *Eu Te Amo* (1981) reúne a dupla novamente levando às telas um dos pontos altos da carreira de Sonia Braga, muito bem secundada pelo cinismo de Paulo César Pereio, levados com mão firme na direção de Jabor. *Eu Sei Que Vou Te Amar*, que veio cinco anos depois, trazendo Fernanda Torres e Thales Pan Chacon em uma ideia similar a de *Eu Te Amo*, colheu mais graças que o filme anterior do diretor, o que incluiu uma Palma de Ouro para Torres como melhor atriz no Festival de Cannes de 1986 na França e uma indicação ao próprio Jabor como melhor diretor.

Com o sucateamento da indústria cinematográfica promovido pelo governo de Fernando Collor de Mello no final da década de 1980 e começo dos anos 1990, Arnaldo Jabor deixou a atividade como cineasta e passou a trabalhar como colunista do jornal O Globo. Mais tarde ele começa as atividades como comentarista nos programas jornalísticos da Rede Globo, debatendo de forma irônica os assuntos da atualidade brasileira, de modo símile ao que fazia em seus filmes, sempre extremamente preocupados com a representação do Brasil, principalmente da classe pequeno burguesa carioca. Seus questionamentos perpassam os planos político, social e sentimental, retratando interações entre diversos componentes da sociedade de nosso país.

Em *Eu Te Amo*, Jabor fala sobre o amor no Brasil do final do século XX, debatendo de modo corajoso as relações eróticas e passionais entre um homem e uma mulher desconhecidos. Apesar da dicotomia entre esses pólos, ambos estão colocados em pé de igualdade por conta das circunstâncias de um país onde as garantias financeiras do homem burguês comum estavam abaladas com o final do milagre econômico e a submissão da mulher havia sido abolida com a liberação sexual e a chegada da pílula, ambas promovendo a ideia do sexo como um exercício centrado em si, não mais na procriação. O sexo não estava mais necessariamente restrito ao âmbito familiar e do casamento como preconizava a moral católica, tradicional e conservadora que havia feito atrasar no Brasil (PRIORE, 2005), por intermédio da ditadura militar, as mudanças de valores que já haviam tomado conta dos Estados Unidos e da Europa desde a década de 1960.

4.3 Os atores

Neste item, serão descritas as trajetórias dos atores e atrizes mais importantes que participaram de *Eu Te Amo*, em especial as de Sonia Braga e Paulo César Pereio, os protagonistas, para evidenciar a importância do significado das escolhas do diretor Arnaldo Jabor no momento de definir quem iria dar vida a seu texto. É relevante destacar aspectos da carreira e da popularidade dos artistas que fizeram parte do filme para que seja possível compreender como o impacto ideológico da narrativa foi catalisado pelo extenso alcance da imagem construída publicamente destes astros e estrelas, que agregam valores próprios à representação das relações amorosas na película, que é objeto desta pesquisa.

4.3.1 Sonia Braga

Sonia Braga é a atriz que interpreta Maria, a metade feminina do casal que protagoniza a história de *Eu Te Amo*¹⁴. Sua trajetória, marcada por grandes êxitos do cinema nacional bem como da televisão brasileira¹⁵, faz com que a escolha de Arnaldo Jabor para encarnar a personagem principal de seu longa-metragem de 1981 o favoreça em dois sentidos: traz para o filme a atenção de uma artista extremamente presente no imaginário popular graças ao sucesso obtido em papéis televisivos como Gabriela, da série homônima de 1975 da Rede Globo, inspirada na obra de Jorge Amado, e também traz para a sua personagem um aspecto físico genuinamente brasileiro, resultante de sua miscigenação.

Flório e Souza (2006, p. 160) trazem em seu livro sobre as grandes personalidades do nosso cinema na década de 1970 o seguinte relato da atriz: “Creio que sou o produto de uma mistura de índio caramuru, portugueses e africanos”. Seu tipo físico a permite encarnar tanto heroínas sulistas quanto nortistas, fazendo de si uma atriz de boa versatilidade que através de *Eu Te Amo* se tornaria ícone da mulher brasileira mundo afora. Nos anos 1960, Sonia Braga faz teatro amador em Santo André e acaba integrando o elenco para uma montagem de *Hair*, seu primeiro trabalho profissional, causando grande furor sua aparição em cena totalmente nua aos 18 anos de idade. Logo após, ela faz pequenas participações em filmes do Cinema Marginal como *Atenção, Perigo!* (1967), de José Rubens Siqueira, e *O Bandido da Luz Ver-*

¹⁴ IMDB.com Sonia Braga <<http://www.imdb.com/name/nm0000968/>>

melha (1968), de Rogério Sganzerla. Em 1970, Sonia Braga participa da novela *Irmãos Coragem* da TV Globo e ganha o estrelato em *A Moreninha*, filme de Glaucio Mirko Laureli.

Em 1976, a atriz entra na mais expressiva fase da sua carreira protagonizando *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, uma adaptação da obra clássica de Jorge Amado para o cinema feita por Bruno Barreto (FLÓRIDO; SOUZA, 2006). A resposta da crítica é tão positiva quanto a do público: tratava-se da maior bilheteria do cinema brasileiro até então, batida somente anos depois, com a segunda retomada do cinema no país após o fechamento da Embrafilme e o glacial início dos anos 1990 (GATTI, 2007). Em 1978, Neville D'Almeida dirige Sonia Braga, ao lado de Nuno Leal Maia, no igualmente bem sucedido *A Dama do Lotação*. A atriz protagoniza a fita, interpretando o papel de Solange, a mulher que casa virgem e, por não se sentir sexualmente à vontade com seu marido, vai buscar com outros homens uma resposta sobre sua suposta frigidez. A personagem criada por Nelson Rodrigues é apenas mais uma dentre as diversas mulheres marcantes que foram interpretadas pela atriz. Sua carreira esteve repleta de importantes papéis cujo potencial de representatividade da figura feminina sempre apareceu carregado de questionamentos morais.

Em 1983, Bruno Barreto faz uma tentativa de adaptar com Sonia Braga para o cinema a telenovela *Gabriela* protagonizada pela atriz em 1975, mas não obtém o êxito esperado, mesmo contando com a participação do astro italiano Marcelo Mastroianni. Em 1985, é a vez de *O Beijo da Mulher Aranha* de Hector Babenco figurar como o filme de maior destaque na carreira de Braga, atuando ao lado de William Hurt e Raul Julia em uma co-produção com os Estados Unidos, filmada em língua inglesa. O sucesso na América do Norte a motiva a transferir-se para lá, trabalhando em seriados e telefilmes. Em 1996 ela retorna ao Brasil para gravar com Carlos Diegues o filme *Tieta do Agreste* e em 2001 ela atua em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, um sucesso da segunda retomada, ano em que também faz uma participação no seriado americano *Sex And The City*. Sonia Braga é considerada internacionalmente, ao lado de nomes como o de Fernanda Montenegro, uma das mais importantes atrizes brasileiras.

¹⁵ Memória Globo – Sonia Braga <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYP0-5271-262735,00.html>>

4.3.2 Paulo César Pereio

Paulo César Pereio é o ator que interpreta Paulo, a metade masculina do dicotômico casal protagonista de *Eu Te Amo*¹⁶. Tornou-se uma figura ímpar no cenário das artes dramáticas do Brasil por encarnar um protótipo rude e cafajeste, traços presentes em boa parte dos personagens que interpretou no cinema nacional, especialmente na década de 1970¹⁷ em que as pornochanchadas tiveram acentuada projeção e consolidaram-se como gênero. Intérprete dos tipos faladores de palavrões, sendo “porra” o mais consagrado de seus bordões, com atitudes vulgares e derivadas de uma sociedade de parâmetros machistas, Pereio era o ator ideal para dar vida a Paulo, o homem falido e conflitante, obsoleto porque inadequado à nova ordem: a de Maria como uma mulher que se dispõe a buscar a libertação através do domínio do sexo, do próprio corpo e do próprio destino.

O ator estreia no cinema em *Os Fuzis* (1964), do diretor Ruy Guerra, uma fita que se tornaria um clássico importantíssimo pelo seu contexto histórico, marcado logo em seguida pelo começo da ditadura militar no país. Sua carreira cinematográfica avança em participações em mais filmes de grande relevância como *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e em *Bravo Guerreiro* (1969), de Gustavo Dahl. No começo da década de 1970 a trajetória de Pereio muda e ele passa a se envolver com o cinema marginal. É nesse momento que começa a se construir sua imagem como *maldito* em filmes como *Gamal, O Delírio do Sexo* (1970), de João Batista de Andrade, e *Bang-Bang* (1971), de Andréa Tonacci.

Sua interpretação, no entanto, destacava-se dentre seus contemporâneos graças à autenticidade que podia conferir aos homens grosseiros e ambigualmente galantes, causando um misto de empatia e repulsa nas plateias, provando que não era um canastrão, mas um bom *ordinário*. Em 1973, trabalha pela primeira vez com Arnaldo Jabor na aclamada adaptação do conto de Nelson Rodrigues, *Toda Nudez Será Castigada*, encarnando o irmão vagabundo e oportunista do personagem principal, seu oposto porque ícone do homem da moral católica e tradicional brasileira, fiel à esposa morta e acima de qualquer suspeita. O personagem de Pereio leva o irmão a envolver-se com uma prostituta, o que desencadeia a revelação de uma série de

¹⁶ IMDB.com Paulo César Pereio <<http://www.imdb.com/name/nm0675828/>>

¹⁷ Meu Cinema Brasileiro – Personalidade – Paulo César Pereio
<<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/personalidades/paulo-cesar-pereio/paulo-cesar-pereio.asp>>

traços sexuais e afetivos geralmente escondidos pela moralidade brasileira, funcionando como o promotor do propósito narrativo favorito de Rodrigues: revelar a vida como ela realmente é.

O começo dos anos 1980 é marcado pelo segundo trabalho com Arnaldo Jabor, *Eu Te Amo*, em que junto com Sonia Braga, alcança intensa prosperidade nas bilheterias nacionais, sendo assim provavelmente o seu filme de maior êxito com o público e alcançando também boa projeção internacional, muito por conta do interesse da crítica norte-americana e europeia em sua co-protagonista que chamava muita atenção. Neste filme, Pereio interpreta o homem que vinha construindo ao longo de sua carreira, o cafajeste sedutor, deparando-se com um cenário de mudança. O futuro havia chegado, a pílula já havia se consolidado, a independência da mulher estava decretada, e a ideologia de livre mercado que aos poucos ia afrouxando as tramas protecionistas da ditadura militar chegava nos domínios da moral. O sexo passava de um modo de dominação do homem sobre a mulher, do ativo sobre o passivo, a uma moeda de grande circulação sem mais regras que regulassem seus limites.

A abertura dos mercados foi inclusive a grande causadora da decadência do cinema nacional, a despeito do glamuroso *debut* dos anos 1980, com o esvaziamento das políticas de proteção à nossa produção audiovisual (XAVIER; BERNADET; PEREIRA, 1985). Nessa década, Pereio participa de menos filmes, como *Tensão no Rio* (1982), de Gustavo Dahl, e *Rio Babilônia* (1982), de Neville D'Almeida. A partir de 1985, o ator volta-se à televisão que revela em entrevista à revista *Trip*¹⁸, publicada em 2 de fevereiro de 2009, jamais ter sido de seu agrado por não adaptar-se ao ritmo e ao compromisso prolongado das gravações e da diferente linguagem deste veículo, algo que persiste durante os anos 1990 como reflexo da aniquilação da Embrafilme que resulta no desmonte total da indústria cinematográfica brasileira. No final desta década que ele volta a aparecer em alguns trabalhos menos marcantes como *Navalha na Carne* (1997), uma tentativa de retomada de Neville D'Almeida. Somente nos anos 2000 que Pereio volta a se envolver com produções mais relevantes como *Árido Movie* (2004), de Lírío Ferreira, e *O Cheiro do Ralo* (2006), de Heitor Dhalia, filmes que condizem melhor com a importância e o teor ideológico que circundavam o ator anteriormente.

¹⁸ Revista Trip – Liberade e eu com isso? <<http://revistatrip.uol.com.br/170/negras/home.htm>>

4.3.3 Tarcísio Meira

Tarcísio Meira, interpreta em *Eu Te Amo* o personagem Ulisses¹⁹, componente secundário da narrativa, o pai de família, comandante de Boeing, amante da personagem de Sonia Braga que a abandona e desencadeia nela as tensões que a levam à ação desenvolvida no decorrer do filme. Meira é o ator que durante o mais longo período de tempo conseguiu ostentar o título de galã mais querido do Brasil (FLÓRIDO; SOUZA, 2006). Sua carreira se inicia no teatro na década de 1950 e logo passa a trabalhar nas radionovelas, formato extremamente popular nos anos 1960, fase em que o rádio é o meio de comunicação de massa mais abrangente e em que a televisão recém dá seus primeiros passos em nosso país.

Em 1963, atua na primeira telenovela diária da televisão brasileira²⁰, *2-5499 Ocupado*, feita pela TV Excelsior. No mesmo ano, estreia no cinema atuando no clássico de Amácio Mazzaropi, *Casinha Pequenininha*, dirigido por Glaucio Mirko Laurelli. A partir daí passa a trabalhar em inúmeros filmes, incluindo produções estrangeiras, mas é através da televisão, e mais especificamente, com seu trabalho na Rede Globo desde o final da década de 1960, que o ator consolida sua imagem como homem virtuoso e admirado pela audiência. Interpreta tipos heróicos e valorosos, incorporando o oposto de seu colega de elenco Paulo César Pereio em *Eu Te Amo*.

4.3.4 Vera Fischer

No filme *Eu Te Amo*, Vera Fischer interpreta Bárbara Bergman²¹, personagem secundário na narrativa que explica miticamente a desilusão amorosa de Paulo, o protagonista vivido por Paulo César Pereio que começa o longa-metragem sendo abandonado por ela. O papel de Fischer é o de uma encarnação de uma mulher ideal, resultado de uma mistura entre pai sueco e mãe brasileira, de aparência exótica, e independente por ter uma profissão de prestígio, pois é médica legista. Por ser uma mulher com uma atividade profissional, a personagem de Vera Fischer detém o controle de si em suas próprias mãos, característica que é revelada logo no início do filme, quando Paulo rememora o momento em que é abandonado.

¹⁹ IMDB.com Tarcísio Meira <<http://www.imdb.com/name/nm0576967/>>

²⁰ Memória Globo – Tarcísio Meira <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYP0-5271-236830,00.html>>

²¹ IMDB.com Vera Fischer <<http://www.imdb.com/name/nm0279152/>>

Assim que venceu o concurso de Miss Brasil em 1969, Vera Fischer muda-se para o Rio de Janeiro e começa a galgar uma carreira nos meios de comunicação participando de programas televisivos (FLÓRIDO; SOUZA, 2006). Na década de 1970 ela estreia no cinema paulista no filme *Sinal Vermelho: As Fêmeas* (1972), de Fauzi Mansur. Logo passa a estrelar pornochanchadas que se tornariam muito populares e que a projetariam como uma mulher excepcionalmente poderosa pelos seus atributos físicos, especialmente, como *A Superfêmea* (1973), de Aníbal Massaini Netto. Com filmes cujos títulos sempre enfatizavam o termo *fêmea*, a atriz logo torna-se um símbolo sexual de sua geração e uma musa da Boca do Lixo (ABREU, 2006), uma espécie de segmento da indústria cinematográfica nacional que naquela década produzia obras de pornochanchada em ritmo contínuo e de maneira independente.

Entre os anos 1970 e 1980, Vera Fischer teve sua imagem vinculada a gêneros fílmicos eróticos²², o que ao mesmo tempo repercutia fortemente na imprensa, mas a mantinha geralmente afastada de papéis maiores na televisão. Com o declínio da produção cinematográfica brasileira na década de 1980 e durante os anos 1990, a atriz voltou sua carreira novamente a atrações televisivas e ganhou personagens de destaque em novelas da Rede Globo que finalmente consolidaram sua imagem como atriz desvinculada da pornochanchada junto ao grande público.

²² Meu Cinema Brasileiro – Personalidade – Vera Fischer <<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/personalidades/vera-fischer/vera-fischer.asp>>

5 ANÁLISE

Neste capítulo desenvolveremos a análise da representação do amor pós-moderno proposta por Arnaldo Jabor em *Eu Te Amo*. Para o cumprimento dessa tarefa, esta pesquisa é construída sobre a abordagem metodológica de Turner (1997) para o entendimento do cinema como uma prática social. O autor nos orienta a fazer interpretações e inferências sobre as mensagens e sentidos numa obra cinematográfica sempre levando em consideração dois aspectos: o contextual, que diz respeito às ideias, valores e acontecimentos relevantes no momento e na sociedade em que o filme analisado é concebido por seus criadores e apresentado a seu público; e o textual, que trata especificamente dos elementos da narrativa e das construções feitas pelo diretor e dispostas no filme através dos recursos próprios da linguagem cinematográfica.

A avaliação dos fatores contextuais nesta pesquisa está amparada em elementos que foram apresentados nos dois primeiros capítulos: a breve contextualização histórica do período de produção e lançamento do filme apresentada no primeiro capítulo; a recuperação histórica sobre as expressões do amor na sociedade brasileira calcada nos estudos da autora Mary Del Priore (2005) e uma conceituação da pós-modernidade e das formas pelas quais o amor passa a ser representado e reconhecido nessa fase, centralizada nas proposições de Zygmunt Bauman (2000, 2003), feitas no segundo capítulo. O terceiro capítulo deste trabalho voltou-se à descrição do filme *Eu Te Amo*, o *corpus* em que está inserido o objeto de nossa análise, colecionando informações contextuais a respeito da obra, da sua produção, do seu lançamento, do seu diretor e dos seus intérpretes, e traçando um esboço tópico do conteúdo textual da narrativa e de alguns elementos empregados em sua concepção.

Partiremos na análise para uma fase em que exploraremos com maior profundidade o texto do filme de Arnaldo Jabor, de modo a identificarmos em passagens selecionadas da narrativa as três categorias de análise que propusemos na síntese de nossos referenciais teóricos no

segundo capítulo: “o amor enquanto jogo de poder”, “o fetichismo dos corpos” e “o amor como produto”. Essas categorias são resultado de uma articulação das proposições de Zygmunt Bauman sobre o amor na pós-modernidade e aspectos percebidos no filme de Arnaldo Jabor que transcorrem como fases cronológicas da narrativa. Dentro dessas fases, foram selecionadas cenas que melhor representam os fatores característicos das categorias trabalhadas. Os fragmentos escolhidos serão analisados contemplando os aspectos textuais estéticos utilizados na realização do filme, com ênfase na construção dos personagens através dos elementos verbais e de sua caracterização visual, na composição dos ambientes em que se transcorre a ação e na alteração de recursos de linguagem, de acordo com cada cena referida.

O primeiro item neste capítulo trata da categoria “o amor enquanto jogo de poder” e lidará com o jogo de conhecimento dos personagens proposto pelo diretor nos momentos iniciais de sua fita; o segundo item se ocupará das representações de cenas de contato sexual e dos corpos dos seus atores na obra enfatizando a categoria “o fetichismo dos corpos”; o terceiro item irá finalizar a análise abordando a oferta de uma nova visão de amor, aquela concebida através da categoria “o amor como produto”, feita pelos protagonistas de Jabor nos últimos instantes do filme e, portanto, resultada dos seus confrontos através da narrativa. A escolha das categorias de análise e sua divisão de acordo com fases cronológicas do filme servem como baliza para a articulação das ideias que foram reunidas até aqui e que tomará a forma da análise apresentada, ao que nos debruçamos sobre *Eu Te Amo* e seu universo para identificar o retrato do amor pós-moderno num produto cinematográfico brasileiro.

5.1 O amor enquanto jogo de poder

Arnaldo Jabor faz questão de deixar claro que *Eu Te Amo* não é um filme de amor, mas um filme sobre o amor. Esta diferença, que se vista de modo precipitado pode parecer sutil, constitui uma característica indiscutível da obra e é revelada através de um jogo de linguagens que surge logo na primeira cena, em que o personagem Paulo surge na tela em uma imagem marcada pelas linhas de varredura de um televisor para anunciar, num estilo telejornalístico, um episódio surreal na Câmara dos Deputados em Brasília. Jabor dá a largada de seu filme com o anúncio do final de uma era. O encontro da “cagada nacional” anunciado pelo apresentador irônico é o momento derradeiro do milagre econômico dos anos 1970, é a hora da desilusão e da entrada num universo de valores perdidos.



Figura 1 – Bárbara abandona Paulo

Adiante, vamos conhecer Paulo, o personagem mergulhado na escuridão de seu apartamento, que vai nos guiar através do seu mundo, acendendo seu candelabro, vela por vela, até ligar os disjuntores do sistema elétrico para trazer-nos à luz de sua ambientação. Antes de qualquer coisa ouvem-se os televisores, múltiplos e frenéticos, bombardeando a sala que aos poucos se ilumina. Paulo reclina-se sobre sua poltrona e, exposto aos sons e luzes dos aparelhos à sua frente, volta-se a seus pensamentos. A imagem da personagem Bárbara surge na tela, igualmente marcada pela varredura de um vídeo. Ela está de pé a pontificar sobre o relacionamento dos dois, enquanto Paulo está esparramado pelo chão como o observamos na Figura 1. “Não me larga, Bárbara”, suplica Paulo, e esta lembrança do nosso personagem nos conta sobre seu momento emocional e financeiro: está sendo abandonado pela esposa enquanto vê sua fábrica de sutiãs anatômicos ir à falência. Bárbara não está apenas abandonando Paulo, ela o está trocando por um médico cardiologista.

“E agora desliga essa merda desse *videotape*”, esbraveja Bárbara, enquanto Paulo acaricia a imagem da ex-companheira através de um monitor. Paulo tem câmeras espalhadas pelo

seu apartamento e estabelece relações mediadas por aparelhos. Câmeras e televisores são interfaces da memória, das lembranças, das advertências, dos fetiches e desejos, e agora são o baluarte do adeus. As últimas e indolentes palavras de Bárbara: “Eu não te amo mais Paulo, é triste, mas as coisas acabam, tchau”. Paulo implora “me dá”. Bárbara tira sua calcinha, joga na direção de Paulo e o abandona em seu apartamento. O vídeo encerra e a estática domina a tela e o áudio. Assim inaugura-se a descartabilidade do relacionamento amoroso ao sabor de riscos calculados e fracassos, abandonando-se completamente a firmeza dos laços de outrora. O poder está nas mãos de quem pode deixar o outro para trás, as rédeas do desejo estão nas mãos de quem o cessa, é Bárbara quem joga sua calcinha e vai embora.

A modernidade "sólida" era uma era de engajamento mútuo. A modernidade "fluida" é a época do desengajamento, da fuga fácil e da perseguição inútil. Na modernidade "líquida" mandam os mais escapadiços, os que são livres para se mover de modo imperceptível. (BAUMAN, 2000, p. 140)

Mas Paulo é um homem brasileiro captado por Jabor em suas cores naturalistas e que, ao contrário de personagens alencarianos, não nega o histórico que nos propôs Del Priore. De volta ao seu apartamento e ao bombardeio de suas televisões, Paulo saca do bolso um bilhete e telefona: “Alô, é a Mônica?”. Do outro lado da linha, atende uma mulher misteriosa, retratada por uma imagem sensual e inebriante, uma fantasia de Paulo. “Tô afim de te ver”, diz Paulo. “Ah, não sei... tô meio louca, quer dizer, meio rouca”, responde a mulher, hesitante mas insinuante, e cede. “Falou. Vem cá como é que é mesmo o seu nome?”, ela diz. Um silêncio intercala o telefonema. “Paulo”. Tudo sugere a fugacidade desse encontro que, por enquanto, o espectador conhece a partir da proposição do nosso homem, Paulo, ferido e falido, que no tédio da lembrança toma o telefone movido por desejo para dar início ao exorcismo ao seu mal fadado relacionamento com Bárbara.

“Esse país é uma churrascaria”, diz Paulo ao telefone a seu sócio, um certo Oliveira, numa conversa que representa as típicas interações pequeno-burguesas, para utilizar a terminologia do próprio personagem de Arnaldo Jabor, no Brasil do final do século XX. “O Brasil é uma ilusão, só existe o povo... tá na merda mas existe”, continua Paulo numa referência contextual à célebre declaração do ex-presidente general Emílio Garrastazu Médici, que teria dito em 1972, durante o ápice do milagre econômico brasileiro, após uma visita às vítimas da seca

no Nordeste do país: “o Brasil vai bem, o povo é que vai mal” (GOMES, 1993)²³. A fala do personagem coloca novamente em evidência a preocupação de Arnaldo Jabor em apresentar as construções de sua realidade contemporânea num plano de questionamentos institucionais, algo central no entendimento dos valores pós-modernos.



Figura 2 – A personagem Mônica entra em cena

A fábrica de Paulo desapareceu em “trinta segundos”, como ele conta a Oliveira, após o ministro receber uma propina para favorecer um grupo estrangeiro. Aqui Jabor apresenta novamente a fugacidade e a liquidez dos acontecimentos no momento ideológico em que seu filme se ambienta. Agora Paulo não passa de um homem de 37 anos, falido, despojado de qualquer outra coisa que não seu apartamento, que ainda nem terminou de pagar, mil e duzentas caixas de sutiãs anatômicos e uma “puta duma dor de corno”. “Eu estou a procura de palpabilidade”, diz o personagem em referência a coisas concretas, contrastantes com o amor,

²³ O que piorou na década perdida?

<http://fmauriciograbois.org.br/portal/revista.int.php?id_sessao=50&id_publicacao=129&id_indice=565>

com o trabalho, com a fábrica de sutiãs, com o relacionamento, com a volatilidade pós-moderna. Quando toca a campainha, Paulo interrompe a conversa: “Vem uma mulher aí”. Surge então na tela Mônica, a misteriosa mulher chamada por Paulo, que toma a cena. Sua presença, com a cabeça coberta por um manto negro como mostra a Figura 2, representa em primeira instância a entrada de um objeto de desejo no universo masculino.

Desejo é vontade de consumir. Absorver, devorar, ingerir e digerir – aniquilar. O desejo não precisa ser instigado por nada mais do que a presença da alteridade. (BAUMAN, 2003, p. 23)

O estímulo visual, mais destacado dentro das delimitações da própria experiência cinematográfica, acompanhado de uma faixa sonora incidental, cria um instante de encantamento, de sedução, em que os outros valores são suspensos em favor da experiência extasiante do desejo. Em função deste novo fator, deste novo interesse que se encontra no ambiente, Paulo inverte completamente sua linha de raciocínio em favor da estratégia da sedução e das aparências. A conversa ao telefone com Oliveira muda de tom: “olha Oliveira, a minha posição na bolsa é ótima, vende todas as ações da Vale e compra da Petrobras”.

Mas a personagem que está ali na sala não parece entrar no jogo, absorta num pensamento que silencia a voz de Paulo, a exemplo de sua rememoração que calava os televisores, afastando-o de uma realidade tão discursiva e imprecisa quanto o falatório que Mônica deixa escapar ao que o diretor Arnaldo Jabor revela ao espectador as lembranças que se passam no introspecto de sua personagem. “Casa comigo Ulisses, casa?”, implora ela através de um espelho, enquanto um homem recoloca sua gravata de olhos fixos em sua própria imagem, contemplando a si mesmo no reflexo. “Casar, como? Você acha que minha vida é uma aventura. Eu tenho mulher”, responde o homem, interpretado por Tarcísio Meira, que nem volta os olhos à personagem que a ele se dirige. “Eu não aguento mais te esperar Ulisses, você parece um sonho”, diz ela.

Neste fragmento, o espectador conhece Maria, a verdadeira mulher por trás de Mônica, que irá se revelar mais adiante para Paulo. Uma mulher que mantém um caso amoroso com um homem narcisista, casado e pai de família, comandante de aviação civil, na expectativa de firmar com ele um relacionamento. “Minha vida está toda misturada, Monróvia, Manaus, Nova Iorque, Hong Kong, eu sou um pobre homem, meu destino é ficar voando”, é o que diz Ulisses, revelando mais um aspecto do mundo pós-moderno em que está inserido. A inconstância ou a permuta permanente entre espaços físicos é uma expressão da relativização dos laços

afetivos, é parte do projeto líquido de liberdade que permite a troca constante de ambiente, condições, parceiros e sensações. Maria é apenas mais uma mulher, assim como o Rio de Janeiro é apenas mais uma cidade. Na rua, Ulisses toma um táxi e vai embora enquanto Maria, a Mônica de Paulo, promete que será do primeiro homem que aparecer, ao que Ulisses simplesmente parte sem manifestar espanto nem interesse. Eis que o primeiro homem surge, é Paulo, bêbado, tosco, grosseiro. Enquanto segue Maria que de olhos inchados caminha por Botafogo, o homem vai disparando cantadas torpes: “Você é o tijolinho que faltava na minha construção, eu vou te chupar todinha, gostosa. Vem cá, qual é teu telefone?”. É assim que Jabor cria o encontro dos seus heróis, Paulo e Maria, ambos fragilizados, numa concorrência de circunstâncias afetivas.

A ação retorna ao apartamento de Paulo, que se despede de Oliveira ao telefone. Com um controle remoto, ele ativa luzes na sala para que seja iniciada a partida lançada por Arnaldo Jabor, o entrave da alteridade entre o homem e a mulher. A capa preta que cobre a personagem cai e revela o seu corpo esguio envolto no brilho de um vestido de paetê, um símbolo vigoroso de poder e sedução. “Você está lindíssima nesse vestido”, balbucia Paulo em sua perplexidade, no que Mônica inicia calma, senhora da situação, seu monólogo de apresentação: “Sabe há quantos anos eu não ponho esse vestido?”. Mônica é a mulher do vestido de baile, coberta de lantejoulas prateadas, uma roupagem de fantasia e desejo que é artifício da sedução, assim como seu discurso. O traje, que não usava desde seu baile de debutante, é parte da loucura que constrói ao narrar uma história aos moldes de Nelson Rodrigues. Ao contar que já não era mais virgem quando debutante, que já “dava” desde os doze anos de idade, Mônica bota em xeque todos os valores de Maria, num jogo que faz consigo mesma. Se apresenta como uma personificação do sexo dentro do apartamento de um homem estranho.

“Ontem eu não nem te vi direito, tava num porre doido”, desculpa-se Paulo. “Nem eu, tava chorando. Tinha levado... uma porrada de um freguês”, responde Mônica. A pausa na fala é o sinal que Jabor reserva ao espectador sobre o jogo de aparências que se desenrola em cena. Maria está interpretando Mônica, se apresentando como uma prostituta para anunciar as regras com que pretende desenvolver sua relação com Paulo. Quando perguntada sobre o porquê do vestido de baile, Mônica chama a certeza da inconstância pós-moderna afirmando que com ele estará sempre bem vestida, seja num mictório público, num hotel da Lapa ou no Itamaraty: “Como não sei mais porra nenhuma da minha vida, posso estar aqui e depois num depósito de lixo, uso logo vestido de baile, não é?”. A fala da personagem está impregnada de desilusão,

uma construção irônica que se refere topicamente ao desapego das certezas e a prescindibilidade de planos. Num tempo em que tudo é possível e também imprevisível, os usos e experimentos independem de justificativas e o momento é o principal subterfúgio para o gozo, para o brilho dos paetês de um vestido de baile.



Figura 3 – Mônica em seu vestido de baile

Mônica, em seu figurino extravagante observado na Figura 3, proclama que a partir de então está vivendo uma vida nova, a despeito de não saber se amanhã estará numa boa ou se estará morta. Essa vida nova a que se refere a personagem é a tradução de um desejo de se livrar de Maria, a concubina que espera inutilmente o dia em que o amante a tomará como esposa, mas, para além disso, é uma revolta contra a sua própria condição determinada pelo papel que tem a mulher na sociedade a que pertence. Fala que a impressão que tem é a de que sua vida é um sonho dos outros: “*Maria, fica assim mais de lado, eu ficava. Maria, levanta, e eu levantava. Maria, cala a boca, e eu calava*”. É aí que Maria começa a entregar sua situação a Paulo, que logo lhe pergunta se seu nome não era Mônica. “Nome de guerra”, ela responde, já deixando claro que agora a situação é diferente e que não obedece mais a ninguém que lhe venha

dar ordens. Sua ânsia de liberdade é uma manifestação comportamental pela qual ela declara guerra ao tédio de sua existência demarcada pelo cumprimento com suas designações enquanto Maria, enquanto mulher subjugada pela herança cultural e hegemônica das instituições afetivas e morais do cenário brasileiro.

Cansada da espera pelo inesperado em dias de incertezas pós-modernas, Maria revela a Paulo que está a procura de algo. Ele a antecipa recuperando aquilo que ele mesmo, em outro momento da narrativa, dizia procurar: “palpabilidade, coisas mais concretas”. Maria confirma. “É isso aí, pegar um pão, passar a manteiga no pão e pensar assim: *eu estou comendo pão*”. Arnaldo Jabor reúne aqui o anseio dos dois personagens por uma concretude encontrada nas coisas mais prosaicas da vida. O pão e a manteiga referidos pela personagem representam o simples, contraponto da complexidade das redes abstratas de organização social pós-modernas, e também o sólido, contraponto da liquidez que Bauman (2000) refere como característica do novo estágio. Entretanto, os signos da realidade material se tornam circunstanciais nessa era de especulações ilimitadas sobre a imaterialidade do tempo futuro e das possibilidades promovidas pelas condições da pós-modernidade.

As oposições importantes que constituíam a estrutura da antecessora modernidade sólida foram canceladas: oposições entre artes criativas e destrutivas, entre aprendizado e esquecimento, entre passos adiante ou para trás. O ponteiro foi removido da seta do tempo; agora se tem uma seta que não aponta a nenhuma direção. (BAUMAN, 2007, p. 121)

O nexos da “palpabilidade” pode ser observado como uma oposição à liquidez ensaiada na era em que as proposições da obra estão ambientadas e na qual estão imersos seus personagens. Maria está no transe de Mônica, afastada da realidade, envolta nos seus paetês em sua *persona* exuberante, longínqua demais do concreto, perdida numa trama de incongruências. Maria transformada em Mônica é uma manifestação daquilo que Bauman preconiza como as múltiplas identidades na pós-modernidade (2000). A identidade de Maria, forjada pela missão de cumprir com seu papel de mulher passiva, subjugada, espectadora de sua própria vida, é vista pela personagem como descartável a partir do momento em que um vestido de paetês lhe basta para entrar num novo estado de espírito, o de Mônica.

Em vista da volatilidade e instabilidade intrínsecas de todas ou quase todas as identidades, é a capacidade de “ir às compras” no supermercado de identidades, o grau de liberdade genuína ou supostamente genuína de selecionar a própria identidade e de mantê-la enquanto desejado, que se torna o verdadeiro caminho para a realização das fantasias de identidade. Com essa capacidade, somos livres para fazer e desfazer identidades à vontade (BAUMAN, 2000, p.98).

Para Mônica, o limiar da existência está no dinheiro e é disso que ela está atrás: “Grana de papai rico, grana de filho de papai rico”, o que não passa de uma fuga de Maria, similar à fuga dos demais personagens de suas próprias identidades conforme observa o crítico José Carlos Avellar.

Paulo abraça a televisão com a imagem da mulher que foi embora. Maria abraça a fantasia de prostituta porque o amante foi embora. Ulisses abandona Maria fantasiado de aviador da primeira guerra mundial, olhos no céu à procura do Barão Vermelho. Oliveira inventa o azulejo novo que finge ser um azulejo velho. Bárbara abandona Paulo para cuidar da vida como médica legista. Como o Brasil na realidade é uma ilusão (só existe o povo, que existe mas está numa merda) Paulo, Maria, Bárbara, Ulisses, Oliveira e todos os demais procuram ir embora de si mesmos para melhor se inserir na ilusão de país em que vivem. (AVELLAR, 2005, não paginado)²⁴

Jabor propõe a fuga libertária de Maria para o universo da prostituta Mônica para subverter completamente o modo de vivenciar o amor de sua personagem. A mulher que vende favores sexuais é aquela que não casa, que não espera, que não se atribui o papel idealístico e sacrossanto da mulher de respeito cristalizada no imaginário brasileiro das relações afetivas.

A “purificação” do sexo permite que a prática sexual seja adaptada a esses avançados padrões de compra/locação. O “sexo puro” é construído tendo-se em vista uma espécie de garantia de reembolso – e os parceiros do “encontro puramente sexual” podem se sentir seguros, conscientes de que a inexistência de “restrições” compensa a perturbadora fragilidade de seu engajamento. (BAUMAN, 2003, p. 68)

O dinheiro pago pelo sexo da prostituta é o contrato que sela a diferença entre amor e apetite, o primeiro constituindo um caminho desaconselhado e o segundo sendo o ápice da experiência pós-moderna do gozo livre. Mônica é a mulher aperfeiçoada pela liberalização do desejo, ao contrário de Bárbara ou Maria, cujas afetividades existem sob uma série de condições que tornam o amor uma enfadonha perda de tempo.

5.2 O fetichismo dos corpos

Após selado o encontro de Paulo e Mônica, identidade assumida por Maria em seu processo catártico de refutação do amor, a ação proposta por Arnaldo Jabor irá enveredar pelo caminho do sexo, demarcado pelas curvas e vincos dos corpos emprestados a seus personagens. O ingresso nessa jornada se dá através de um relato de Paulo sobre o contato sexual com a sua ex-mulher. Abraçado em sua câmera de *videotape* como que preenchendo no peito um

²⁴ Tião amanhã – José Carlos Avellar <http://www.escrevercinema.com/Arnaldo_Jabor.htm>

vazio material com os resquícios de uma memória eletronicamente cristalizada, o homem se transporta para o tempo passado numa viagem que Jabor demarca com o fetiche das imagens e interfaces

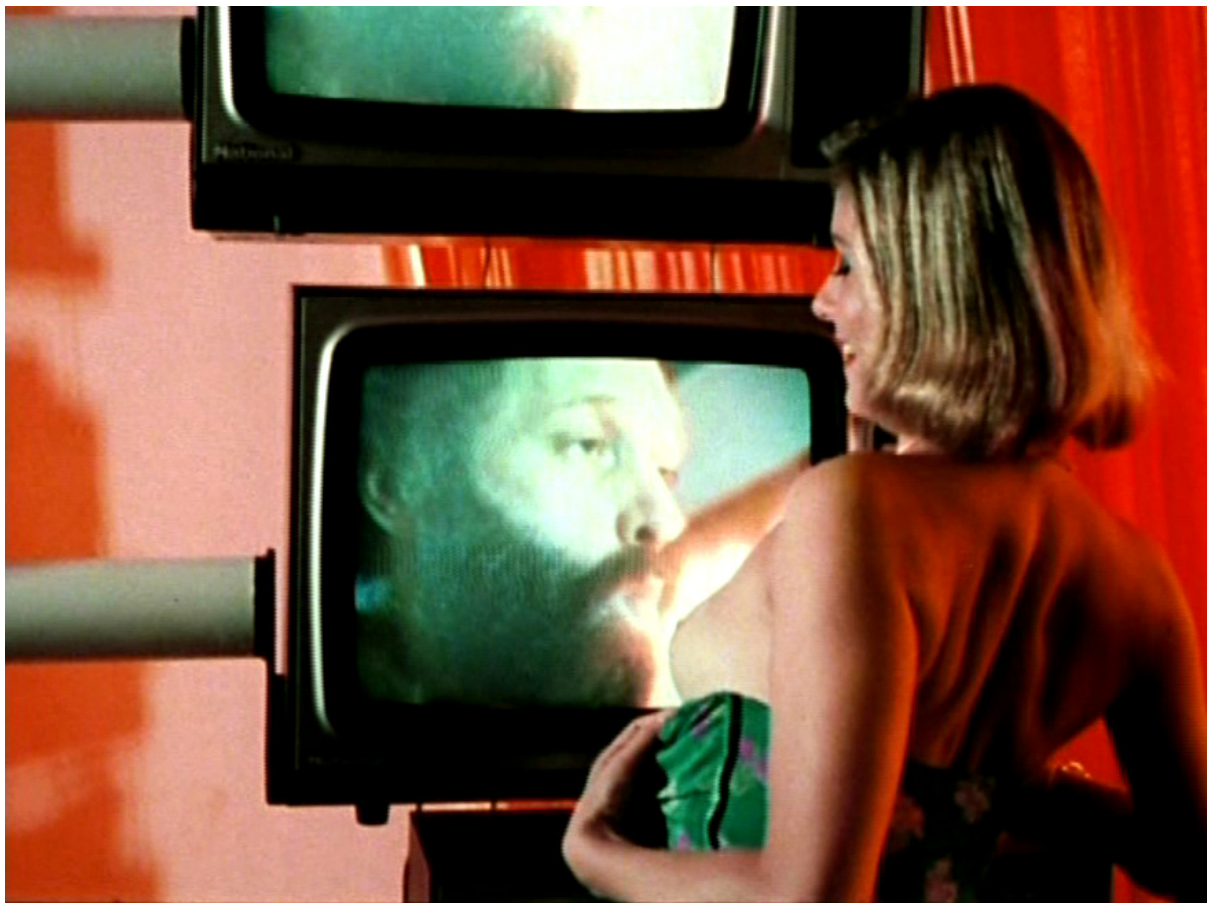


Figura 4 – O sexo mediado por interfaces

O contato físico de Paulo e Bárbara através da câmera e do monitor revela aspectos extremamente relevantes sobre o sexo nas relações pós-modernas. Num primeiro plano podemos identificar a incompletude da entrega numa prática que via de regra é essencialmente física, algo que traduz o caráter clínico e extremamente calculado nos acordos tácitos de uma sexualidade pós-moderna: os meios utilizados para a prática sexual delineiam os limites de suas consequências e circunstâncias. O sexo mediado por aparatos técnicos como apresentado na Figura 4 é o baluarte do gozo, ele está apenas compromissado com uma realização sem efeitos práticos posteriores e, na verdade, meramente representacional. É neste ponto que está a significação mais importante da mediação apresentada por Jabor neste coito aperfeiçoado, a representação por meio de imagens de vídeo é um sinal do fetiche sobre o sexo.

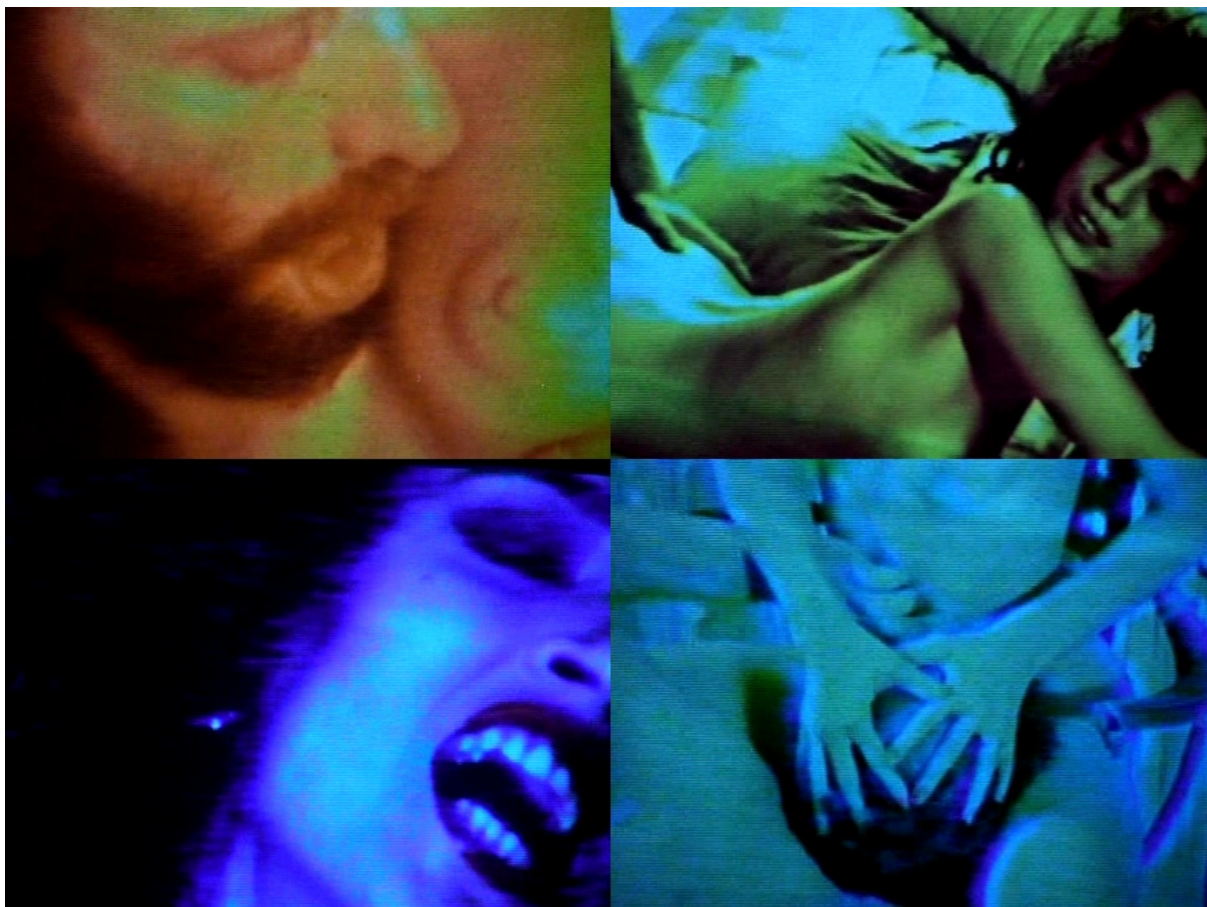


Figura 5 – Os corpos fragmentados de Mônica e Paulo

A reprodução dos corpos através do vídeo coloca em evidência a ideia de que, numa era em que o mundo material se confunde com suas representações por meio de imagens técnicas, mais excitantes e relevantes que o próprio contato físico são as imagens desse contato e dos elementos que possibilitam sua concretização. A pornografia vira então mote para o sexo, ela passa a ser a razão pela qual os indivíduos se dedicam às atividades sexuais. A possibilidade de controlar as imagens do vídeo catalisa também a vontade pós-moderna de ingerência do sexo em todas as suas perspectivas. A obsessão de Paulo pelo videografismo é um sinal da ânsia do homem em capturar o prazer que pode obter em sua existência através das tecnologias que estão ao seu dispor. O sexo captado pelo vídeo passa a ter a partir daí novos aspectos derivados de limitações técnicas e de linguagem específicas.

A linguagem do sexo pós-moderno passa a se ocupar dos corpos sem preservar sua integridade, sem preocupar-se com seu inteiro. O primeiro encontro sexual de Paulo e Mônica é apresentado por Jabor por intermédio de uma colagem de imagens videográficas, como contemplamos na Figura 5, que não retratam seres humanos, mas fragmentos, planos fechados em

partes dos corpos desses personagens que são transformados em signos do deleite. A nudez dos tratos físicos recortados pelos enquadramentos do vídeo redimensiona os valores daquilo que está representado: mãos, seios e dentes se transformam em amuletos eróticos. O espectador, quando confrontado com essas imagens, não está contemplando um homem ou uma mulher em sua totalidade física, o que leva a um esquecimento conveniente do trato psicológico e moral que existe nesses indivíduos. Quando enquadrados em suas partes desnudas, não são sequer mais indivíduos, mas representações de objetos cujo valor principal está no seu patamar estético.

A decomposição da figura humana por meio da valorização de suas partes materiais como objetos de finalidade erótica facilita a desvinculação dos sentimentos e dos desejos. O contraste entre o íntegro e suas partes desmembradas por imagens isoladas incita a ideia da existência dos corpos como ferramentas cujas propriedades estão concentradas em torno de sua capacidade de estímulo de sensações. A destruição do corpo em retratos fragmentados de suas partes pode sugerir a anulação do intelecto e a refutação de todas as suas reflexões e expectativas sobre os atos num plano que está além do momento instantâneo do prazer sexual. Ao mesmo tempo em que aniquila o indivíduo por trás do corpo pelo seu desmonte, a cena de sexo entre os personagens concebida pelo diretor amplia o valor dos membros enquanto entidades materiais de fruição do gozo.

A experiência sexual entre Paulo e Mônica representada através das imagens videográficas está centrada em sua essência simbólica, muito provavelmente sendo essa a razão pela qual o prazer é potencializado dentro de um universo em que a importância dos signos pode ultrapassar aquela das instâncias reais. O espectador é exposto a uma sucessão de enquadramentos que mostram representações do sexo por intermédio de uma interface tecnológica, o que sugere uma valorização das imagens sobre a prática sexual e seus desdobramentos na vida cotidiana. Podemos observar essa proposição e compará-la com a preocupação pós-moderna com o sexo voltado apenas para a experimentação e realização dos desejos. Não há outro caráter na interação de corpos dos personagens que o da satisfação das fantasias sexuais cujo cerne está no prazer.

(...) a união alcançada no breve instante do clímax orgástico “deixa os estranhos tão distantes um do outro como estavam antes”, de modo que “eles sentem seu estranhamento de maneira ainda mais acentuada”. Nesse papel, o orgasmo sexual “assume uma função não muito diferente do alcoolismo e do vício em drogas”. Tal como estes, ele é intenso – mas “transitório e periódico”. (BAUMAN, 2003, p. 62)



Figura 6 – Paulo e Maria cobertos de tinta

Os encontros sexuais ao longo da obra de Arnaldo Jabor sugerem uma supremacia do homem plástico sobre o homem espiritual. Uma imagem marcante apresentada pelo diretor que revela esta concepção para uma sexualidade pós-moderna é a dos corpos pintados de Paulo e Maria, já despida da Mônica do início da narrativa, sobre o fundo branco de um estúdio fotográfico. Observemos que, mais uma vez, o diretor está trazendo referências sobre as representações gráficas para a caracterização do sexo. Os dois personagens estão despidos e seus corpos entrelaçados estão cobertos de uma pintura que ao mesmo tempo os colore de modo erótico e os desumaniza. Os tons de roxo, cinza, verde e branco presentes no torso, nas costas e na face de Paulo e Maria lhes atribuem uma feição plástica alheia a sua humanidade, criada como pura fantasia para que se consuma no desejo do contato sexual que os aproxima.

Os corpos nus de Paulo e Maria ao entremear-se nas cores das tintas despojam-se de suas identidades assim como quem se despe de si ao vestir uma fantasia de carnaval. O homem e a mulher mergulhados em tonalidades que, quando apresentadas por um mamífero geralmente sugerem doença, falência orgânica ou morte, estão completamente alienados de sua

condição de seres vivos ou mamíferos: em sua nudez, estão vestidos de desejo, e esse encontra os seus limites nas proposições de seus fetiches e delírios. O colorido das identidades múltiplas que podem ser assimiladas através dos signos plásticos é mais uma representação dos valores pós-modernos que preconizam a primazia das impressões e aparências como artifícios para a busca do prazer, seja pela via do enriquecimento dos repertórios sensoriais ou pelo jogo de poder e conquista implicado nessa saga.

5.3 O amor como produto

Quando Maria retorna ao apartamento de Paulo, Arnaldo Jabor inicia o percurso para o encerramento de suas proposições sobre o novo relacionamento de seus personagens cujo início catártico e a derrubada de valores tradicionais a partir do jogo de identidades e sedução irão determinar o cerne pós-moderno da interação amorosa do par. Há neste momento uma batalha final entre dois aspectos complementares da definição da relação afetiva que na obra surgem através da definição do personagem de Paulo como “sentimentalidade” e “genitalidade”. Essa dicotomia é o mote de todo o segmento final do texto de Jabor, em que de um lado está a figura feminina, cujo surto libertário a encaminha de volta para o amor, e do outro está a figura masculina, empenhada na satisfação de desejos que levam, a despeito da intenção, na direção de vínculos afetivos construídos.

A escuridão do apartamento de Paulo é o cenário do reencontro. “Você voltou, você tá linda”, diz o personagem aos beijos com sua contrapartida, vivenciando o êxtase da satisfação do desejo cultivado por ambos durante o intervalo de separação. O contato físico logo é cesado por Maria, o que vai nos demonstrar que seu retorno se desenvolve a partir de razões já outras que aquelas que motivaram sua primeira chegada nos domínios de Paulo. Arnaldo Jabor trouxe a mulher de volta à presença do homem como resultado da formação de um vínculo: “senti uma falta enorme de você”. Enquanto Paulo tenta tocar seu corpo e tirar seu vestido, Maria o afasta, revelando a descoberta de um sentimento cujo horizonte aponta para as incertezas repudiadas dos relacionamentos amorosos. A reação da personagem é o medo face à imaterialidade de seus sentimentos e de um futuro condicionado a eles, o exercício da sentimentalidade e das expectativas provoca resistência à entrega. Em linhas gerais, encontramos aqui a típica escrutinação de prós e contras, e uma refutação de situações de riscos especula-

dos na busca por um relacionamento ideal pós-moderno que Bauman explica através de ideais de Anthony Giddens.

O “relacionamento puro” tende a ser, nos dias de hoje, a forma predominante de convívio humano, na qual se entra “pelo que cada um pode ganhar” e se “continua apenas enquanto ambas as partes imaginem que estão proporcionando a cada uma satisfações suficientes para permanecerem na relação”. (BAUMAN, 2003, p. 111)

Paulo, a representação masculina na balança da afetividade cuja característica central é a busca pela realização do desejo, vai responder de modo veemente à hesitação de Maria e sua sonegação do contato físico. O embate entre as palavras e as carícias abre o vinco pelo qual Jabor deixará fluir o amor entre seus protagonistas. Maria diz a Paulo que o ama. “Ama o cacete”, replica ele na incredulidade face à recusa do sexo, do prazer e do físico. O personagem revela sua crença na entrega física como manifestação do amor, no que Arnaldo Jabor faz uma reflexão crítica à centralidade que os sentimentos passaram a tomar nas discussões sobre relacionamentos. Paulo fala que sentimentalidade é o “departamento de estado” querendo se intrometer nos seus assuntos pessoais, criticando a agenda das análises contemporâneas sobre a valorização de laços afetivos por meio de construções sentimentais.

Como alternativa para o temor que a sentimentalidade suscita em Maria, Paulo oferece o sexo terapêutico. Maria o ridiculariza e questiona quem seria ele para poder curá-la das incertezas do amor simplesmente através do contato genital. O sexo libertário não teria essa propriedade clínica além daquela de proporcionar uma experiência com uma finalidade em si. Quando os personagens não eram muito mais que estranhos desconhecidos, o sexo casual e degustativo não representava nenhuma dificuldade, assim como não ambicionava nenhuma consequência. Mas o conhecimento do outro, o encontro das alteridades e o próprio sexo enquanto interface desse encontro é que trouxeram Maria de volta, agora com uma nova peça no tabuleiro, o amor por Paulo, construído justamente no decorrer de um processo de refutação do amor na vida de ambos, encontrado na busca por uma saída para longe do próprio amor, cuja inconstância é fonte apenas de desespero indesejado, ao contrário do sexo contratual e laboratorialmente isolado e dominado.

A luta entre o sentimento e o desejo transporta Paulo e Maria para o cenário do entrave histórico entre o homem e a mulher ou entre os dominadores e dominados. Seu espaço dentro da narrativa de Arnaldo Jabor é a penumbra de um apartamento cujas janelas contemplam a noite do Rio de Janeiro, coberto de pontos de luz. Paulo e Maria são o Brasil do final do sécu-

lo XX tentando encontrar no seu confronto uma resposta para seu problema existencial, são os dois o resultado de processos históricos e sociais que se reúnem num conglomerado de crenças e expectativas sobre sua vida e a possibilidade de continuá-la. A escuridão do ambiente em que se encontram na imagem concebida para o filme é a mesma em que irá mergulhar a própria sociedade brasileira a partir da perda de referenciais que a pós-modernidade inaugura. Neste ambiente descontrolado, prevalecerá então a hostilidade e a batalha entrará no campo da selvageria.



Figura 7 – O casal na disputa pelo controle

Maria e Paulo são transportados à beira da loucura por Jabor. Quando Maria saca uma faca como observamos na Figura 7 e passa a ameaçar Paulo numa passagem surrealista, voltamos à questão do domínio e do jogo de poder em que a mulher logo perderá, em sua fragilidade, o controle da situação. Maria tem a faca tirada por Paulo que, tomando as rédeas do embate psicológico, irá humilhar sua coadjuvante até o ponto de entregar-lhe um revólver e suplicar que, a partir dali, se defenda. A troca de agressões verbais e, finalmente, o ingresso da força bruta na cena sinalizam a chegada aos extremos, ao estágio das vias de fato e dos riscos irrefu-

táveis, aqueles que incorrem sobre a vida, que a ameaçam de morte. Arnaldo Jabor não hesita em levar seu filme ao limite da realidade através da violência selvagem proposta no texto, mais uma temática que remete ao contexto brasileiro de altos índices do uso de práticas violentas no cotidiano civil (SOUZA; LIMA, 2008)²⁵, dentro do ambiente familiar e nos espaços urbanos como expressão da própria criminalidade. Na sua obra, Jabor traz a agressividade e a ameaça à vida como modo último de embate entre as perplexidades do amor sob as pressões do desejo instantâneo e do relacionamento.



Figura 8 – Paulo e Maria anunciam o sabonete *Eu Te Amo*

Maria, perdida no escuro, dispara tiros contra a criatura com que se confronta, uma espécie de monstro, que nada mais é que Paulo coberto por uma pele animal. Ela vê o sangue verter e se desespera com a possibilidade da morte do ser amado, provocada por sua própria ação. Mas o sangue é falso e Paulo vive, nada passa de uma espécie de brincadeira, um jogo de aparências e sugestões em que Maria busca orientações a esmo na seara dos seus sentimentos. Se

²⁵ Panorama da violência urbana no Brasil e suas capitais <<http://www.scielo.br/pdf/csc/v11s0/a11v11s0.pdf>>

as dores do entrave pelo amor e pela satisfação dos desejos podem não ser mais que meras impressões, assim como o sangue de mentira e a morte da falsa besta encarnada por Paulo, as balas disparadas pelo revólver de Maria são reais. A agressão e a morte são realidade pura e essa aflição, promovida pela constante possibilidade do fim, é o caminho que leva ao amor sugestionado por Arnaldo Jabor no final de sua obra. Abraçados no piso da sala destruída pela fúria da disputa, exaustos do cansaço promovido pela batalha entre desejo e sentimento, Paulo e Maria, com seus corpos parcialmente despidos e manchados, ofegam no sofrimento. Sua imagem é a sugestão de um calvário, como uma *pietà* cujo tema não é agonia da morte, mas a da própria vida e da necessidade de prosseguir-la. Como única alternativa, os corpos se entregam e surge o amor como concretização do desejo carnal de uma alegria momentânea a caminho da plenitude eterna.

Os corpos nus de Paulo e Maria entregam-se ao deleite do sexo e Arnaldo Jabor constrói a imagem do amor pós-moderno numa síntese de todas as promessas de satisfação e regozijo. Correndo despidos na escuridão de um deserto, assim como Adão e Eva na primeira noite da Terra, Paulo e Maria vão oferecer a nova solução para os anseios da vida: “O que é o amor? O que é o desejo? O amor que uniu Romeu e Julieta, Abelardo e Heloísa, Édipo e sua mãe” narra a voz de Paulo enquanto os corpos dos amantes, como retratados na Figura 8, se enlaçam nus entre neons coloridos e disformes, iluminando de maneira impressionista e difusa o escuro que os rodeia. “E foi com as mais raras essências que fizemos o sabonete *Eu Te Amo*, nas essências jasmim, *rêve d’amour* e *american alpine*. *Eu Te Amo*, o Romeu dos sabonetes. Agora em nova embalagem”. Não interessa a possível ilusão que seja a promessa de eternidade quando se pode transformá-la em uma mensagem vertente, quando se pode convertê-la num produto fabricado em ritmo industrial às centenas de milhares, ofertando-a aos sabores, cores e aromas que mais agradarem a quem busca o prazer proposto por sua natureza, tal qual um sabonete.

E assim é numa cultura consumista como a nossa, 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. A promessa de aprender a arte de amar é a oferta (falsa, enganosa, mas que se deseja ardentemente que seja verdadeira) de construir a “experiência amorosa” à semelhança de outras mercadorias, que fascinam e seduzem exibindo todas essas características e prometem desejo sem ansiedade, esforços sem suor e resultado sem esforço. (BAUMAN, 2003, p. 21, 22).

O amor pós-moderno de Arnaldo Jabor é uma sensação, é uma novidade não por se tratar de artigo novo no mercado das experiências humanas, mas por assumir nova roupagem, “nova

embalagem”. Assim como as barreiras que estancavam o Brasil do livre mercado mundial começam a ruir, todos os aspectos da moralidade construída pelos processos históricos e sociais passam para a categoria do prescindível, e inicia-se a era da liberalização do amor. A justificativa maior é a iminência do fim e o objetivo é saciar todo e qualquer desejo. O relacionamento de Maria e Paulo, inaugurado na catarse dos amores envoltos por expectativas, compromissos, cobranças, inseguranças e decepções, chega na apoteose do prazer dos corpos como explicação de si e de sua essência, já despojados de qualquer espécie de contrato como os que se firmam entre prostituta e cliente, concubina e amante, marido e mulher. A ausência de quaisquer pressuposições identitárias é que abre todas as fronteiras para a instituição de um amor cujo prazer obtido e proporcionado é o capital único e verdadeiro; no caso específico, aquele proveniente das relações sexuais. O amor pós-moderno, portanto, é um meio de resistir ao flagelo da vida através das regras de um jogo de incertezas e especulações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise realizada nesta monografia nos permite fazer algumas considerações sobre o filme *Eu Te Amo* enquanto uma representação do ingresso dos valores pós-modernos no cenário sócio-cultural brasileiro. O propósito deste trabalho era entender o modo como o diretor Arnaldo Jabor apresenta suas ideias sobre o amor em sua obra e observar em seu esforço o emprego de proposições descritas como características do conceito de amor pós-moderno segundo as bases teóricas relatadas, com centralidade para os preceitos de Zygmunt Bauman calcados na construção da era da *modernidade líquida* que chamamos comumente de pós-modernidade. Após atravessarmos uma trajetória que contempla um histórico das expressões do amor em nosso país e de voltarmos nosso olhar para *Eu Te Amo* e seus elementos textuais e contextuais, podemos afirmar que Jabor introduziu factualmente em seu filme uma noção pós-moderna sobre o amor e sua condição no final do século XX.

Os três pontos trabalhados nesta análise e derivados da conceituação de amor pós-moderno tornam-se claros no olhar que esta pesquisa lança sobre seu objeto. Na primeira parte do filme enxergamos os conflitos do amor enquanto um jogo de poder e especulações que determina o fim dos relacionamentos entre Paulo e Bárbara, Maria e Ulisses, e demarca o princípio da relação entre os protagonistas Paulo e Maria. Abandonados por seus pares e mergulhados no flagelo da finitude de suas prospecções afetivas, esses personagens travam uma luta inicial do conhecimento e do controle do poder no confronto de suas identidades múltiplas, o que fica evidente na figura encarnada por Maria e seu vestido de paetês, a prostituta Mônica, e na mudança discursiva sobre seus negócios e sua vida que Paulo promove em face da nova situação de desejo e sedução inaugurada pela entrada de Maria em seu apartamento.

Em sequência, nosso estudo ocupa-se da observação reflexiva sobre o retrato dos contatos sexuais proposto por Arnaldo Jabor no jogo de conhecimento entre seus personagens. Perce-

bemos então a importância central do sexo como fonte de prazer e da utilização dos corpos como objetos da fruição do desejo. O contato sexual através da interface eletrônica com Bárbara nas memórias de Paulo sugere o limite da entrega no exercício da sexualidade pós-moderna e as imagens videográficas do sexo entre Paulo e Maria evidenciam a supervalorização da experiência plástica e das sensações. A decomposição dos corpos dos personagens sugere também a anulação da integridade dos indivíduos, colocando no cerne da prática sexual o gozo do instante em detrimento das consequências e implicações morais ou espirituais em torno de sua realização. As identidades alteradas pelas entidades técnicas e representacionais do retrato imagético dos corpos evidenciam o prestígio da fantasia no universo pós-moderno, o que consente a consideração do prazer como finalidade máxima da existência e do engajamento nas relações amorosas.

Por último, a análise identifica a proposição última de amor resultante dos entraves sexuais e afetivos dos protagonistas do filme. Arnaldo Jabor e seus personagens nos trazem a ideia de amor enquanto um produto que reúne todos os elementos necessários para a sobrevivência através das dores da existência. O amor inicial apresentado por meio das incertezas e inseguranças que revolvem as vidas de Paulo e Maria é rearranjado, é colocado em nova embalagem e oferecido em aromas e formas diferenciadas para solucionar todas as aflições do confronto com a vida. Jabor remove todas as camadas de pudor e moralidade quando despe seus heróis e os coloca corpo a corpo na procura da plenitude do desejo. No entrave entre a “sentimentalidade” e a “genitalidade”, sai vitoriosa a busca pela equação por meio da exploração dos corpos e da sexualidade a caminho de uma possibilidade de relacionamentos amorosos oriundos de uma era de identidades fugazes e inconstância. O amor pós-moderno nos é apresentado por Paulo e Maria como um sabonete que nos percorre o corpo trazendo a sensação de prazer por meio da experiência material, lavando-nos das feridas das decepções e expectativas e nos orientando para uma existência cujo mote máximo é a possibilidade do gozo incessante.

Feitas as considerações acerca dos três pontos observados em *Eu Te Amo*, é preciso destacar a relevância destas conclusões para o entendimento da contribuição do diretor para a construção de uma nova ideia de amor no nosso cinema nacional. Este trabalho está embasado na determinação do filme como um produto de uma prática social que irá conter necessariamente expressões de sua época e da cultura que o origina e que, ao mesmo tempo, retrata. A associação dos ideais pós-modernos na representação do amor num filme brasileiro do final do século XX demonstra uma mudança de pensamento na sociedade do nosso país, sobretudo

em se tratando de uma expressão como o amor que é tema e objeto dos discursos das instituições morais de nossa constituição enquanto nação desde o começo de nossa história. A valorização do corpo e da experiência sensorial sobre os padrões morais e comportamentais destacada neste filme é uma demarcação clara do ingresso de um novo ideário no panorama da cultura de massa do Brasil.

O filme em questão, se contemplado como uma representação social da cultura, traz um interessante recorte de nossa sociedade e constitui uma rica ilustração do contexto sócio-histórico que irá contribuir para a formação da contemporaneidade brasileira e até mesmo global. Arnaldo Jabor em suas proposições sobre relações sexuais intermediadas por interfaces eletrônicas foi visionário, uma vez que o sexo virtual, praticado através de aparelhos de protocolo de som e imagem ligados em redes de informações como a internet, é uma realidade cada vez mais difundida na nossa atualidade. A relativização e aceitação do sexo casual e a utilização crescente das imagens do corpo e incitações sexuais na publicidade dos mais variados artigos de consumo em nossos dias também são figuras que *Eu Te Amo* já propunha e ensaiava há três décadas. A ideia do amor como uma promessa de solução para o sofrimento da vida através do prazer e do desejo é igualmente uma construção que os anos finais do século XX viram desenvolver-se através dos meios de comunicação.

A importância deste trabalho respalda-se na percepção do caldo de valores e elementos culturais no qual o filme foi concebido e que passou a integrar como contribuinte para a formação de uma representação de amor que cresceu e tornou-se predominante na sociedade de nosso tempo. O amor pós-moderno de Arnaldo Jabor, como pudemos identificar através de uma conceituação centrada em Zygmunt Bauman e apoiada por diversos argumentos teóricos da pós-modernidade, é mais que apenas uma ideia proposta e retratada em *Eu Te Amo*, é uma expressão cultural que serve de registro do estágio de um espaço e de uma era que introduziram uma série de valores determinantes para o nosso entendimento do amor no Brasil contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Nuno C. **Boca-do-Lixo** – cinema e classes populares. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.
- AVELLAR, José Carlos. Tião amanhã. **Escrever cinema**. Rio de Janeiro, 2005. Não paginado. Disponível em: <http://www.escrevercinema.com/Arnaldo_Jabor.htm>. Acesso em: 21 de novembro de 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. **L'échange symbolique et la mort**. Paris: Gallimard, 1976.
- BAUDRILLARD, Jean. **La société de consommation: ses mythes ses structures**. Paris: Danoël, 1970.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: Sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. Liquid Arts. **Theory, culture & society**. Vol. 24 (1): 117-126. London: SAGE, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BAZIN, André. **Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)**. Paris: Cahiers du Cinema, 1998.
- BELTRÃO, Kaizô Iwakami; CAMARANO, Ana Amélia. **Distribuição espacial da população brasileira: mudanças na segunda metade deste século**. Rio de Janeiro: IPEA, 2000. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/pub/td/2000/td_0766.pdf>. Acesso em: 10 de junho de 2010.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1979.

BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. Mercado Brasileiro de Televisão, 40 anos depois. In: BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César Ricardo Siqueira (Orgs.). **Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia**. São Paulo: Paulus, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1997.

CORSETTI, B.; CUNHA, J.; MANSAN, J. Barra 68: a UNB e a repressão à educação superior pública durante a primeira fase da ditadura civil militar brasileira (1964-1968). In: GUAZZELLI, César A. Barcellos; PADRÓS, Enrique Serra. **Conflitos Periféricos no Século XX. História e cinema**. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008.

DEVEREUX, Eoin. **Understanding the media**. 2ª. edição. Londres: SAGE, 2007.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**, vol.24, no.47. São Paulo, 2004. Não paginado. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a03v2447.pdf>>. Acesso em: 10 de junho de 2010.

FILMES nacionais com mais de um milhão de espectadores (1970/2007) por público. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/media/SAM/Filmes_nacionais_mais_de_um_milhao_espectadores_1970-2007_por_publico_260308.pdf>. Acesso em: 17 de agosto de 2009.

FILMES nacionais com mais de um milhão de espectadores (1970/2007) por ano de lançamento. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/media/SAM/Filmes_nacionais_mais_de_um_milhao_espectadores_1970-2007_por_ano_260308.pdf>. Acesso em: 17 de agosto de 2009.

FLÓRIDO, Eduardo Giffoni; SOUZA, Flávio Leandro de. **As grandes personagens do cinema brasileiro V. 3 1970-1979**. Rio de Janeiro: Fraha, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Dits et écrits**. Paris: Gallimard, 1994.

FREITAS, Marcel de Almeida. **Pornochanchada: capítulo estilizado e estigmatizado da história do cinema nacional**. Não paginado. Disponível em: <http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera07/conteudo_rep_mfreitas.htm>. Acesso em: 4 de novembro de 2008.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque; VENTURA, Zuenir. **70/80 Cultura em trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

GELLNER, Ernest. **Postmodernism, reason and religion**. Londres: Taylor & Francis e-Library, 2003.

GERBASE, Carlos. **Direção de atores: como dirigir atores no cinema e TV**. Artes e Ofícios Editora: Porto Alegre, 2003.

GOMES, Luiz Marcos. O que piorou na década perdida? **Revista Princípios**. Edição 30. São Paulo, 1993. Disponível em: <http://fmauriciograbois.org.br/portal/revista.int.php?id_sessao=50&id_publicacao=129&id_indice=565>. Acesso em: 16 de junho de 2010.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: O breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

IMDb Eu te amo (1981). [S.l.]: sem data. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0082343/>>. Acesso em: 16 de junho de 2010.

IMDb Eu te amo – awards. [S.l.]: sem data. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0082343/awards>>. Acesso em: 16 de junho de 2010.

IMDb Arnaldo Jabor. [S.l.]: sem data. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0413020/>>. Acesso em: 16 de junho de 2010.

IMDb Sonia Braga. [S.l.]: sem data. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0000968/>>. Acesso em: 16 de junho de 2010.

IMDb Paulo Cesar Pereio. [S.l.]: sem data. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0675828/>>. Acesso em: 16 de junho de 2010.

IMDb Tarcísio Meira. [S.l.]: sem data. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0576967/>>. Acesso em: 16 de junho de 2010.

IMDb Vera Fischer. [S.l.]: sem data. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0279152/>>. Acesso em: 16 de junho de 2010.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**. São Paulo: Manole, 2005.

LEMOS, Nina; REZENDE, Marcelo. Liberdade e eu com isso. **Revista Trip**. Edição 170. Seção Páginas Negras. São Paulo: Trip Editora, 2008. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/170/negras/home.htm>>. Acesso em: 21 de novembro de 2009.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990-2003.

MEMÓRIA Globo – Perfil Sonia Braga. [S.l.]: sem data. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYP0-5271-262735,00.html>. Acesso em: 16 de junho de 2010.

MEMÓRIA Globo – Perfil Tarcísio Meira. [S.l.]: sem data. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYP0-5271-262735,00.html>. Acesso em: 16 de junho de 2010.

MEU cinema brasileiro – Personalidade – Arnaldo Jabor. [S.l.]: sem data. Disponível em: <<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/personalidades/arnaldo-jabour/arnaldo-jabour.asp>>. Acesso em: 16 de junho de 2010.

MEU cinema brasileiro – Personalidade – Paulo César Pereio. [S.l.]: sem data. Disponível em: < <http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/personalidades/paulo-cesar-pereio/paulo-cesar-pereio.asp> >. Acesso em: 16 de junho de 2010.

MEU cinema brasileiro – Personalidade – Paulo César Pereio. [S.l.]: sem data. Disponível em: < <http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/personalidades/paulo-cesar-pereio/paulo-cesar-pereio.asp> >. Acesso em: 16 de junho de 2010.

MEU cinema brasileiro – Personalidade – Vera Fischer. [S.l.]: sem data. Disponível em: <<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/personalidades/vera-fischer/vera-fischer.asp>>. Acesso em: 16 de junho de 2010.

MILLARCH, Aramis. Pornô perdeu para o amor e o riso das rendas de 81. **Estado do Paraná**, 30 de dezembro de 1981. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/porno-perdeu-para-o-amor-o-riso-das-rendas-de-81>>. Acesso em: 28 de agosto de 2009.

MOTTIER, Véronique. **Sexuality** A very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2008.

PRIORE, Mary del. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006

O RICO cinema novo. **Veja**, 29 de abril de 1981. Não paginado. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/arquivo_veja/capa_29041981.shtml>. Acesso em: 12 de agosto 2009.

ROCHA, José Antonio Meira da. **Modelo de Trabalho de Conclusão de Curso**. Disponível em: <<http://meiradarocha.jor.br/news/editorias/tcc/>>. Acesso em: 12 de junho de 2010.

SANTAELLA, Lúcia e Winifried NÖTH. **Imagem Cognição, semiótica, mídia**. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SOUTO, Mariana. Tudo Bem, Eu Te Amo e Eu Sei Que Vou te Amar: Arnaldo Jabor e a trilogia do apartamento. **Filmes Polvo Revista de Cinema**. Edição n. 20. Belo Horizonte, 2008. Não paginado. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/close/210>>. Acesso em: 21 de novembro de 2009.

SOUZA, Edinilsa Ramos de; LIMA, Maria Luiza Carvalho de. Panorama da violência urbana no Brasil e suas capitais. **Ciência & Saúde Coletiva**. Edição 11. Rio de Janeiro: ABRASCO, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/csc/v11s0/a11v11s0.pdf>>. Acesso em: 10 de julho de 2010.

STUMPF, Ida Regina C. Pesquisa bibliográfica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

THOMPSON, John B. **Ideology and modern culture**. Stanford: Stanford University Press, 1990.

TOLEDO, Heloísa Maria dos Santos. Trilhas sonoras e a década de 70. **Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom**. Natal, 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1138-1.pdf>>. Acesso em: 16 de junho de 2010.

TRILARD, Jean. **Dicionário de cinema – os diretores**. Porto Alegre: L&PM, 1996.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. **Learning From Las Vegas**. Cambridge: The MIT Press, 1977.

XAVIER, Ismail; BERNADET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel. **O desafio do cinema: A Política do Estado e a Política dos Autores**. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1985.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

APRESENTAÇÃO do diretor Arnaldo Jabor. Direção: Oceano Vieira de Melo. In: EU te amo. Direção: Arnaldo Jabor. Intérpretes: Sonia Braga; Paulo César Pereio. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2006. 1 DVD (5 min), son., color.

EU te amo. Direção: Arnaldo Jabor. Intérpretes: Sonia Braga; Paulo César Pereio. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2006. 1 DVD (106 min), son., color.

EU sei que vou te amar. Direção: Arnaldo Jabor. Intérpretes: Thales Panchacon; Fernanda Torres. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2006. 1 DVD (115 min), son., color.

TODA nudez será castigada. Direção: Arnaldo Jabor. Intérpretes: Paulo Porto; Darlene Glória; Paulo César Pereio. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2006. 1 DVD (102 min), son., color.

SITES

FILME B <<http://www.filmeb.com.br/>>

IMDB <<http://www.imdb.com/>>

ANCINE <<http://www.ancine.gov.br/>>

SCIELO <<http://www.scielo.com.br/>>

MEMÓRIA GLOBO <<http://memoriaglobo.globo.com/>>

MEU CINEMA BRASILEIRO <<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/>>