

Silvana Rea\*

## Amor

*Na medida em que te amo, e em que tu me amas, eu me reencontro em ti, que pensas em mim, e me reconquisto depois de ter-me entregue a ti, que me sustentas.*

Marsílio Ficino

*As dores do verdadeiro amor residem no cerne de nossa existência; tomam conta de nosso ponto mais vulnerável, fincam raízes mais fundas que as de qualquer outra dor e se ramificam para todas as partes de nossos corpos e nossas vidas.*

Orhan Pamuk

A cena de abertura invade a tela abruptamente; o filme começa sem aviso, o espectador leva um susto. Um grupo de bombeiros arromba a porta de um apartamento e lá encontra o corpo de uma mulher. Só então surge o letreiro *Amor*, e em seguida, os créditos.

Trata-se de um filme que tem amor por nome e que começa com a morte. De súbito, traumática e concreta: a invasão do apartamento fechado, o odor que os leva a cobrir o rosto, a náusea, a decomposição do corpo; ainda que um corpo bem cuidado, bem vestido e adornado com flores. Um corpo investido de amor.

Falo aqui da obra do diretor austríaco Michael Haneke, cuja filmografia trata da violência em suas mais diversas manifestações. São dele *A professora de piano* (2001), *Caché* (2005), *A fita branca* (2009), e um filme chamado *Amor* (2012) que, aparentemente, destoaria de sua poética. Mas não...

Palma de Ouro em Cannes e Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro, *Amor* (Haneke, 2012) tem total consonância com suas preocupações, que além de cineasta, possui formação em filosofia. Sua proposta é a discussão das questões mais profundas do ser humano; aquelas que muitos gostariam de deixar sob o tapete.

\* Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo.

Portanto, não se trata exatamente de um filme de amor; ele propõe uma reflexão sobre o amor. Existe amor puro? Há violência no amor? Há apenas um tipo de amor? Até onde se vai por amor?

Vamos começar pela abertura: o filme começa pelo fim e se desenvolve em um longo *flashback*. Assim, já sabemos de antemão que não há a possibilidade de um final diferente. No filme e na vida, posto que todos nós teremos a morte como fim. E mais, a morte, como é sempre negada, nos pega de surpresa e é violenta.

Na sequência seguinte conhecemos Anne e Georges.

Haneke não mostra o início do amor entre eles. Apresenta o casal já idoso unido por um longo e bem-sucedido casamento. A escolha por dois emblemáticos atores franceses que fazem parte da memória de uma geração de cinéfilos, inclui o espectador em uma rede afetiva. Ficamos felizes e nos sentimos em casa ao ver Jean-Louis Trintignant de *Um homem, uma mulher* (1966), de Claude Lelouch<sup>1</sup>, e Emmanuelle Riva de *Hiroshima meu amor* (1959), obra prima de Alain Resnais<sup>2</sup>. Dois filmes clássicos sobre o amor, suas possibilidades e impossibilidades.

Conhecemos Georges e Anne à distância. Eles vão assistir a um concerto e mal os percebemos, pois a câmera fixa no ponto de vista do palco nos mostra as pessoas chegando à plateia e se acomodando em seus lugares. Não sabemos quem são, mas o diretor oferece uma pista nesta charada para aqueles que reconhecem Trintignant e Riva na multidão. O concerto tem início e nós, enquanto espectadores do filme e não do concerto, ouvimos a música sem assistir à orquestra. Haneke de saída nos avisa que não compartilharemos o confortável olho onipresente e onisciente do cinema *mainstream*. Sim, o diretor cria artifícios que quebram ilusão da edição cinematográfica e nos deixam como na vida..., de fora, pois muitas vezes a câmera está fixa em um cômodo enquanto a ação se desenrola em outro. Não temos acesso a tudo, nem tudo entendemos.

Na saída do espetáculo percebemos que se trata de um casal elegante e culturalmente sofisticado. Musicistas, ela é professora de piano (novamente). Estavam assistindo o concerto de seu ex-aluno, papel interpretado pelo pianista francês Alexandre Tharaud, especialista em peças de Schubert, como no filme. O som do concerto acompanha o casal nos cumprimentos na saída do teatro, no ônibus em direção à casa.

De volta ao apartamento, percebem que ele foi violado e esta ruptura traumática inicia o diálogo entre eles. Não foram exatamente assal-

1. Jean-Louis e Anne se conhecem em visita a seus filhos no colégio interno. Viúvos recentes, eles iniciam um relacionamento, mas a memória dos amores perdidos é uma presença entre eles.

2. Uma jovem atriz francesa passa a noite com seu amante japonês em Hiroshima, onde ela está trabalhando em um filme sobre a paz. Ele a faz lembrar do seu primeiro amor, um soldado alemão da Segunda Guerra Mundial, estabelecendo um jogo de memória e dor.

tados, nada foi roubado, há um clima de hesitação quanto a reconhecer violência deste ato. Seria vandalismo? Do apartamento, nada falta. No dia seguinte eles se perguntam sobre o que fazer: alguns vizinhos relataram invasões, vamos mudar o trinco, chamar um marceneiro? Aqui, a primeira indagação de Haneke: se a vida, como a música, é uma questão de tempo, quanto tempo dura o amor? Uma vida inteira, até a morte? Por outro lado, a vida submete-se a um assalto invisível, mal notado, que lentamente vai roubando a memória, o vigor físico, até que a morte se impõe. Enfim, o tempo é o limite da nossa vida.

Então, Haneke, nos prepara para o que virá. Em seguida ele vai introduzir o que desenvolverá nas próximas horas: o anacronismo temporal da vulnerabilidade, da experiência dos primeiros afetos, do primeiro amor, aquele dirigido à mãe na situação primordial de desamparo e de dependência do outro (Freud, 1926/2014).

Durante a conversa Anne tem um lapso. Um episódio de ausência que dura os exatos quatro minutos nos quais assistimos George perceber que ela não responde, colocar uma toalha molhada em seu rosto, chamá-la insistentemente, dirigir-se ao quarto para se vestir e levá-la ao hospital. A sequência angustiante é acompanhada do som da água que corre solta pela torneira que ele deixa aberta, como o tempo que escorre na areia de uma ampulheta, em contraste com a paralisação no tempo do lapso de Anne. Para Georges, um tempo sem fim do horror, do medo.

Sabemos que algo grave aconteceu porque na sequência seguinte Haneke nos mostra o apartamento escuro e com todos os cômodos vazios.

A partir daí, fica mais evidente que a proposta que ele faz ao espectador é a de não se contentar a ocupar este lugar relativamente passivo, mas convocá-lo a entrar no filme como experiência, porquanto não se trata apenas de contar uma história com uma narrativa conduzida linearmente. Aqui somos levados à mesma experiência emocional pela qual os protagonistas passam, vivendo com eles, mas desejando estar de fora porque é muito doloroso. Não é por acaso que muitas pessoas não conseguem assistir o filme até o final.

Durante a hospitalização de Anne, Georges recebe a visita da filha, Eva, também musicista. Papel de Isabelle Huppert que já protagonizara em *A professora de piano* (2001) do mesmo diretor. Georges conta que Anne está com medo e ele angustiado: “já passamos por muita coisa, sua mãe e eu, mas isso é novo”. Eva, para se tranquilizar e para tranquilizar o pai, lembra da segurança que sentia quando era criança e os escutava fazendo amor, segurança da certeza do amor que sentiam um pelo outro e que ficariam juntos para sempre. O amor garante a segurança de estar no mundo? O amor faz ficar juntos para sempre? O pai e mãe, as duas árvores do jardim de cada um (Chasseguet-Smirgel, 1988), são sustentadas pelo amor. O chão é firme quando se sente ser fruto do amor entre duas pessoas.

Mas aqui há um confronto entre possibilidades semânticas diante do que se chama amor. O pai pergunta como está o casamento da filha, que friamente conta dos diversos casos extraconjugais de seu companheiro, particularmente o último, com uma musicista que por ele se apaixonou, chegando a tentar o suicídio. Após um breve silêncio, Georges pergunta se Eva ama o marido. E ela responde: “Sim. Eu acho”.

Na pergunta de Georges continua a indagação de Haneke: quantas possibilidades de amar existem? Podemos chamar de amor a fusão passional, a idealização do outro que leva a inoportuna amante à tentativa de suicídio? Ou o movimento narcísico que induz o marido de Eva à uma coleção de relações sem discriminação? E o amor de Eva por ele, que tipo de amor é? Frio? Frívolo? Conveniente? Que tipo de amor seria esse, que quando perguntado apresenta-se com: “Sim. Eu acho”?

Afinal, quando se fala de amor, fala-se da mesma coisa?

Bauman (2004) aponta que no cenário contemporâneo a busca por relacionar-se vem acompanhada do temor pelos encargos e responsabilidades de uma ligação. Os relacionamentos são “líquidos”, opostos à noção de compromisso e atendem, como ele diz, à necessidade de diluir as relações para poder suportá-las. Neste mundo, de “fúrida individualização” segue no filme um desfile de personagens em várias situações e modalidades de que poderíamos chamar de amor: o amor do companheirismo, de renúncia, amor solidário dos *concierges* imigrantes, dos vizinhos, amor de gratidão do ex-aluno.

Anne retorna em cadeira de rodas, parcialmente paralisada. Chega com ela a cama hospitalar. Escorada em Georges, ela se arrasta até a poltrona e pede que ele se comprometa a nunca mais levá-la ao hospital. Ele fica atônito diante da insistência dela: “não fale nada, não explique nada... prometa”. Ela sempre foi independente e não quer suscitar pena ou obrigação. Aqui sela-se um pacto porque o estado de Anne é degenerativo. E se fechamos o pacto com eles, ficamos – como eles – prisioneiros no apartamento onde o filme se passa, sem o respiro de uma cena externa<sup>3</sup>.

O apartamento é simultaneamente personagem e prisão. É no confinamento dessa sofisticada residência que assistimos à progressiva deterioração física e mental de Anne. Nas paredes, as obras de arte; paisagens delicadas, o belo idealizado convivendo com as fraldas geriátricas, com a dor, com o mais básico e concreto das necessidades humanas. Tudo aquilo que eles conquistaram do ponto de vista cultural: objetos, prestígio, sofisticação, nada impede que o seu fim seja diferente do de todos nós; o objetivo de toda vida é a morte, já dizia Freud (1920/1969).

3. Ao escrever o roteiro, Haneke tinha o apartamento de sua família em Viena em mente. O layout é idêntico, apenas o mobiliário foi adaptado ao gosto francês.

A casa é adaptada ainda mais às novas necessidades. A sucessão narrativa vai aumentando o grau de desconforto e de angústia do espectador. São muitas as sequências com a câmera fixa e de ação em tempo real sem o uso de cortes, como a repetição dos exercícios de fisioterapia. O tempo se estende, se arrasta, longo, dificultoso, em diálogos cheios de hiatos. Encarcerados, envolvemo-nos com as dores dos cuidados que Georges dispensa a Anne, que vai perdendo sua condição de sujeito independente para depender totalmente: ele cuida dela, corta a comida para ela, veste-a, leva-a ao banheiro, conta histórias para acalmá-la. Juntamente com eles vivemos ao longo de duas horas o lento processo da decadência e finitude humana com naturalismo, realismo e intensidade.

E aos poucos, Anne retira o seu investimento na vida. Não quer mais ouvir música, recusa a visita do ex-aluno, do genro; ela não quer ser vista neste estado. Até que conclui, aparentemente se despedindo em paz diante dos álbuns de fotografias que registram a sua história: “É linda a vida”. Em seguida, seu estado se deteriora rapidamente. E como se trata de um filme sem concessões, Haneke mostra por intermináveis minutos a sua tentativa de se comunicar com Eva, sem sucesso. Inválida, Anne não consegue articular as palavras, talvez não consiga mais articular o pensamento; não sabemos. A angústia é intensa. Eva se desespera, cobra do pai que a interne e ele conta o que prometeu à esposa no pacto inicial. Diz que a ama e confirma que sim, que ficará com ela até o fim.

Contrata-se uma enfermeira, depois outra. Todas são demitidas. Elas trocam fralda, dão banho, alimentam. Destituída completamente de sua subjetividade, Anne vira um objeto em mãos estranhas, “uma boneca” com diz uma delas. Outra questão se coloca: o que determina o estar vivo: o funcionamento orgânico ou o exercício da subjetividade? E onde está o amor quando o objeto amado está nessa condição?

Então, a vulnerabilidade dela abre o desamparo dele. E ele vai se lembrando dos esquecidos de sua vida, e assim aprofundando a discussão de Haneke em duas lembranças, particularmente.

Na primeira delas, durante uma tranquila refeição a dois, Georges conta à Anne um fato de seu passado. Certa vez ele assistira a um filme sobre um amor impossível; não conseguia se lembrar claramente da história, mas lembra da emoção que sentiu, que como o amor, resiste ao tempo. No caso deste filme antigo, trata-se de amor de sacrifício. Ele rememora a situação que viveu à saída do cinema, quando encontrou um valentão do bairro e ao relatar o filme a ele, sentiu novamente a emoção, que trouxe consigo o pranto convulsivo. As lágrimas o humilham, expõem sua vulnerabilidade ao vizinho. Anne se espanta por não conhecer esta passagem de sua vida. Ele a provoca, não conhece tudo dele, e ela responde que por vezes ele pode ser um monstro, mas um monstro gentil. Ou seja, alguém capaz de amar, mas cujo amor também contém ódio.

De fato, não há amor sem pulsão de morte, uma vez que sendo constitutiva ela mantém a sua ubiquidade. E por ser desligada, ela precisa do amor para efetivar ligações. E são estas ligações que vão tecendo os diferentes caminhos psíquicos de cada um. Como representante da pulsão de morte, impossível o ódio deixar de comparecer nas relações amorosas se levamos em consideração a ambivalência, a mobilidade e a intensidade dos afetos que aí estão em jogo (Freud, 1923/2011).

A outra lembrança, ao final da película, constrói-se a partir da questão: “O que você faria no meu lugar?”. Uma pergunta que surge pela voz dos personagens no decorrer da narrativa, e que também é dirigida a cada espectador.

A resposta de Haneke está em mais uma história da infância de Georges. Ele conta a Anne que, apesar de sua recusa, os pais o enviaram a um acampamento de férias. Ali sofreu muito, e seu ponto máximo da violência foi ser submetido à obrigação de comer o que não gostava. Ficou sozinho por três horas no refeitório até conseguir terminar o prato, com grande dificuldade. De volta ao alojamento, chorou por longo tempo, humilhado. Quando se acalmou, ardia em febre e por fim, perceberam que ele contraíra difteria. Foi hospitalizado e finalmente sua mãe veio vê-lo, mas o contato só poderia ser feito através de um vidro.

Destituída de subjetividade, Anne não dá sinais de ouvi-lo ou de entendê-lo. Mas ele se percebe, recuperando em si no momento presente, a impotência, o medo, o desamparo, a humilhação. Ser violentado. O que ele sentiu na falta da mãe aproxima-se da dor pelo estado de alheamento de sua esposa. Como diz Barthes (2011), a ausência do objeto amado tende a se transformar em prova de abandono e aquele que ama sempre fica esperando, encolhido, em sofrimento.

Mas diferentemente da paixão, o amor traz compaixão; na experiência amorosa a dor do outro me dói. E aqui, efetiva-se a completa identificação de Georges com Anne.

Primeiro laço amoroso, primeira experiência de enlace afetivo com outra pessoa; a identificação descreve um modo fundamental pelo qual um comparece no outro (Freud, 1932/2010b).

Condição inescapável para que o ser humano seja sujeito, identificar-se faz um ser no significante do outro, o inclui, insere na consideração do outro (Kristeva, 1988). É pela identificação primária entre um e outro, que o eu torna-se reservatório primeiro de investimento amoroso. Ou seja, se toda vida humana tem seu início no vazio e no desligamento, é fundamental a importância de o narcisismo especular que atua simultaneamente como uma defesa contra este vazio e dá início às possibilidades de representação sobre o vazio. No entanto, é tal a fragilidade da construção narcísica, que a qualquer momento suas rachaduras fazem vazar a violência da pulsão de morte (Kristeva, 1988). Uma situação sem qualquer possibilidade de representação, onde não há narrativa possível.

E então Georges mostra-se um monstro, mas gentil; a pulsão de morte matizada pela identificação amorosa. Recusando-se a ficar encolhido em um canto, abandonado ou impotente, vale-se do potencial destrutivo da pulsão de morte como vontade de destruir para recomeçar, ainda que em um não-lugar.

Ele a sufoca com um travesseiro na cama onde eles faziam amor. Ela pouco reage, praticamente se entrega. Poderia até ser uma reação orgástica. Ele a veste, enfeita cuidadosamente com flores, monta o cenário que vimos no início do filme. E se deita, aguardando a própria morte.

Na cena final, Eva caminha pelo apartamento vazio e sem vida, ainda que mobiliado e com os objetos de arte. Como sempre a morte venceu, resta a cultura. Ela senta e aguarda. Será que à espera de ouvir o som dos pais fazendo amor?

O século XIX viu o amor se transformar e transformar as pessoas, as constelações familiares e as convenções sociais pela noção de amor romântico. Um ideal correlativo à emergência da experiência subjetiva interiorizada; um sentimento espontâneo onde depositamos nossas expectativas de realização subjetiva e de livre escolha (Iannini e Tavares, 2018). Mas a liberdade para escolher chega ao extremo com o advento do mundo virtual, que facilita a constante troca de parceiro uma vez que é cada vez mais rápido e fácil conhecer mais pessoas. Como diz Andrea Iorio, diretor do site de encontros *Tinder* para a América Latina, à medida em que as barreiras espaciais e de classe, religião, gênero, diminuem, as relações duram menos (Longman, 15 de setembro de 2018).

Poderia ser uma crise do amor como o conhecemos? Para Han (2018), a excessiva oferta pode mascarar o fato de que há uma erosão do outro. Na sociedade do desempenho, onde tudo é iniciativa e projeto, o amor torna-se uma fórmula de fruição, um objeto de consumo que se reduz ao cálculo hedonista; o potencial transgressor do amor é domesticado, ele perde a transcendência. Narcísicos, permanecemos iguais. E no outro, só se busca a confirmação de si mesmo.

Neste cenário, “até que a morte os separe” parece algo distante e irreal.

## Resumo

A partir do filme *Amor* de Michael Haneke (2012), a autora tece considerações sobre as relações amorosas do ponto de vista da psicanálise, e suas possibilidades no mundo contemporâneo.

**Palavras-chave:** *Amor, Cinema, Psicanálise.*

## Abstract

Taking as a starting point the film *Love* of Michael Haneke (2012), the author makes considerations on love relationships from the point of view of Psychoanalysis, and about their possibilities in the contemporary world.

**Keywords:** *Love, Cinema, Psychoanalysis.*

## Referências

- Barthes, R. (2011). *Fragments de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI.
- Bauman, Z. (2004). *Amor líquido: Sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1988). *As duas árvores do jardim*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Freud, S. (1969). Além do princípio do prazer. Em J. Salomão (trad.), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (vol. 18). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1920).
- Freud, S. (2010a). O mal-estar na civilização. Em P. C. de Souza (trad.), *Obras completas* (vol. 18). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1930).
- Freud, S. (2010b). Por que a guerra? Em P. C. de Souza (trad.), *Obras completas* (vol. 18). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1932).
- Freud, S. (2011). O Eu e o Id. Em P. C. de Souza (trad.), *Obras completas* (vol. 16). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1923).
- Freud, S. (2014). Inibições, sintomas e angústia. Em P. C. de Souza (trad.), *Obras completas* (vol. 17). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1926).
- Han, B.-C. (2017). *Agonia do Eros*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Heiduschka, V., Menegoz, M., Michael Katz e Arndt, S. (produtores) e Haneke, M. (diretor) (2012). *Amor* [produção cinematográfica]. Áustria, França, Alemanha: Les Films du Losange, X Filme Creative Pool, Wega-Film, France 3 Cinema, ARD degeto, Bayerischer Rundfunk (BR), Westdeutscher Rundfunk (WDR), France Télévisions.
- Iannini, G. e Tavares, P. H. (2018). Sobre amor, sexualidade, feminilidade. Em M. R. Salzano Moraes (trad.), *Amor, sexualidade, feminilidade: Obras incompletas de Sigmund Freud* (vol. 7). Belo Horizonte: Autêntica.
- Longman, G. (15 de setembro de 2018). Relações tendem a durar cada vez menos, diz chefe do Tinder na América Latina. *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/09/relacoes-tendem-a-durar-cada-vez-menos-diz-chefe-do-tinder-na-america-latina.shtml>
- Kristeva, J. (1988). *Histórias de Amor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Pamuk, O. (2008). *O museu da inocência*. São Paulo: Companhia das Letras.