



Universidade de Brasília – UnB  
Faculdade de Comunicação – FAC  
Departamento de Jornalismo – JOR

# Só se for a três

Os acordos do amor confluyente nos relacionamentos  
triangulares cinematográficos

Autora: Clara Moraes Campoli

Matrícula: 09/41751

Orientador: Professor Doutor Gustavo de Castro e Silva

Coorientadora: Patrícia Colmenero

Brasília, Distrito Federal

Outubro de 2012



Universidade de Brasília – UnB  
Faculdade de Comunicação – FAC  
Departamento de Jornalismo – JOR

## Só se for a três

### Os acordos do amor confluyente nos relacionamentos triangulares cinematográficos

Autora: Clara Moraes Campoli

Monografia apresentada à Banca Examinadora da Faculdade de Comunicação da  
Universidade de Brasília como exigência final para obtenção do título de  
Bacharel em Comunicação com habilitação em Jornalismo,  
sob orientação do Professor Doutor Gustavo de Castro e Silva.

Brasília, Distrito Federal

Outubro de 2012

MORAES CAMPOLI, Clara

Só se for a três – Os acordos do amor confluyente nos relacionamentos triangulares cinematográficos. Orientação: Gustavo de Castro e Silva e Patrícia Colmenero.

78 páginas.

Projeto Final em Jornalismo - Departamento de Jornalismo - Faculdade de Comunicação - Universidade de Brasília.

Brasília, 2012.

1. Amor 2. Análise de filmes 3. Cinema 4. Comunicação

## AGRADECIMENTOS

Maria Guizelda Zampronha faleceu aos 88 anos, no dia de Finados de 2005, feriado, para não atrapalhar ninguém. Depois de uma década com Alzheimer, esquecendo os novos rostos e confundindo os antigos, tendo dificuldade em realizar ações básicas como mastigar e não tendo muita certeza se aquela casa em Goiânia era o lar de seus pais, seu coração imenso parou de bater. O que ficou da Gui foram lembranças, sempre alegres e engraçadas. Sentada confortavelmente em uma poltrona de couro, com um cigarro na mão e um olhar que desafiava aqueles que questionavam o hábito, minha tia-avó, envolta na fumaça do cigarro e no cheiro que sua casa tinha, contava histórias lúcidas no começo, confusas depois.

Lembro bem de uma determinada anedota, que ela me contou quando eu era bem pequena. Disse que, quando nascemos, um anjinho desce do céu e amarra um laço mágico no nosso pé. Do outro lado, ele amarra a pessoa que vamos amar para o resto da vida. Com o passar do tempo, dizia ela, o laço fica mais curto, até que os dois se encontram e vivem felizes para sempre. Sem saber, Gui me contou uma versão cristã e recheada de poesia do mito do andrógino, que Aristófanes, dramaturgo grego, conta em O Banquete, de Platão. As duas histórias tratam da busca da cara-metade, do sentimento de completude com a pessoa amada, elemento motor da alma humana e deste trabalho.

Agradeço aos meus orientadores Patrícia Colmenero e Gustavo de Castro, que me mostraram que o amor é um maravilhoso objeto de estudo. Aos professores queridos que me ensinaram tantas coisas mais: Caíque, Ciro, Clodoaldo, Gabriela, Hélio, Liziane, Lourenço, Luiz, Márcia, Mariana, Mike, Nelia, Paulino, Paulo, Regina, Samuel, Sérgio Ribeiro, Susana, Tânia, Zélia.

Aos meus pais, que são até hoje, para a filha adulta, exemplo de amor perfeito. Ao meu irmão, Heitor, companheiro para toda a vida. Aos meus outros amores fraternos: Antônio, Eduardo, Elisa, Helena, João, Liege e Luana. Aos meus avós Ivanilce, João, Marcello e Maria, dois casais unidos há 54 anos. À minha madrinha de coração, tia Marcela, e a todos os meus tios e tias, que me deram amor como se dá a uma filha: Marco, Maria, Marinalda, Nelson, Patrícia, Roberto e Selena.

Ao Braitner, meu melhor amigo, meu grande companheiro na jornada que foi a graduação, meu amor. Àqueles que me mostraram que amizade é o amor mais honesto que se pode ter: Ana Flávia, Luiza, Marcela, Nayara, Rebecca, Victor Hugo; Carícia, Bárbara,

Dandara, Flávio, Gabriel, Mateus, Raíssa, Thaís. Às companheiras de monografia, Ana Flávia e Larissa.

Às pessoas incríveis com quem eu tive o prazer de trabalhar e aprender: André, Caroline, Felipe, Flávia, Francisco, Gabriel, Gabriela, Glauco, Guilherme, Irlam, Juliana, Joana, José Carlos, Lucas, Lúria, Maíra, Manoela, Marcelo, Márcia, Mariana, Marina, Nahima, Pedro, Raquel, Rosualdo, Sérgio, Severino, Teresa, Valério, Yale.

Agradeço à Gui, que recusou um pedido tardio de casamento por saber que o homem que fez a proposta não a amava, e escolheu ser sozinha até o fim. Na época de cabeça confusa, ela me dizia: “Eu já tive meus amores, menina, nos meus tempos de moça. Você vá atrás dos seus.”. Foi a Gui, que provavelmente nunca se apaixonou, que me ensinou o que é alma gêmea.

## SUMÁRIO

RESUMO .....	7
ABSTRACT .....	8
1 INTRODUÇÃO .....	9
1.1 OBJETO DE PESQUISA .....	12
1.2 METODOLOGIA DA PESQUISA .....	13
1.3 OBJETIVO DA PESQUISA.....	16
1.3.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	16
1.4 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .....	17
1.4.1 AMOR SECULAR .....	17
1.4.2 SOLUÇÕES DA VIDA MODERNA .....	20
1.4.3 SIAMESES, CLONES, CÓPIAS.....	23
1.4.4 O TERCEIRO APOIO .....	24
1.4.5 ELAS E ELES.....	26
2 CARAMURU – A INVENÇÃO DO BRASIL.....	28
2.1 AS PRINCESAS E O PLEBEU.....	29
2.2 AMOR NA FLORESTA.....	34
2.3 TRIO LÍQUIDO.....	37
2.4 HAPPY ENDING? .....	43
3 OS SONHADORES.....	45
3.1 O ESTRANHO NO NINHO .....	46
3.2 UM DE NÓS.....	50
3.3 A SEGUNDA PRENDA.....	52
3.4 A REVOLUÇÃO DE MATTHEW .....	54
4 VICKY CRISTINA BARCELONA .....	58
4.1 MARIA ELENA, A MULHER INESQUECÍVEL.....	59
4.2 AMOR, OBRA DE ARTE SUPREMA .....	63
4.3 INSATISFAÇÃO CRÔNICA.....	69
CONCLUSÃO.....	72
BIBLIOGRAFIA .....	75
CINEMATOGRAFIA .....	77

## RESUMO

Pretende-se, com este estudo, compreender a dinâmica dos relacionamentos nos filmes *Caramuru – A invenção do Brasil* (2001), de Guel Arraes; *Os Sonhadores* (2003), de Bernardo Bertolucci; e *Vicky Cristina Barcelona* (2008), de Woody Allen, por meio da análise da narrativa e da estética. Com consulta à bibliografia de teóricos do amor e do cinema, esta monografia busca responder como se configuram os acordos de relacionamentos a três nos longas selecionados, partindo da ideia de que o casal inicial, que tem características físicas e psicológicas quase iguais, acolhe um estranho no ninho. A partir da análise minuciosa de pontos chave nos filmes, procura-se estabelecer como funciona a linguagem cinematográfica e amorosa nas narrativas e como essa nova tendência se firma no audiovisual. Pode-se concluir que os casais iniciais são, de fato, estética e psicologicamente similares, praticamente iguais, e que o terceiro elemento traz algum equilíbrio – talvez até momentâneo - à relação. Os três finais são diferentes, mas as dinâmicas no decorrer dos filmes são parecidas.

Palavras-chave: amor, análise de filmes, cinema, triângulo amoroso.

## ABSTRACT

It is intended, with this study, to comprehend the dynamics of the relationships in the movies *Caramuru – A Invenção do Brasil* (2001), by Guel Arraes; *The Dreamers* (2003), by Bernardo Bertolucci; and *Vicky Cristina Barcelona* (2008), by Woody Allen, by the narrative and aesthetics analysis. With bibliography consults to theoretical authors on love and cinema, this study tries to answer how are the dynamics of the relationships between three people on the selected movies, keeping in mind that the initial couple is a very similar duo that shelters a cuckoo in the nest. With thorough analysis on the movies' key points, it is intended to establish how the cinematic and loving language works on the narratives and how this new tendency is acknowledged in the audiovisual works. It may be inferred that, indeed, the initial couples are aesthetically and psychologically similar, mostly equals, and that the third element brings some balance – maybe even transitory – to the relationship. The three endings are different, but the dynamics throughout the movies are similar.

Keywords: love, film analysis, cinema, love triangle.



## 1. INTRODUÇÃO

Françoise e Pierre formavam um casal de meia-idade, moravam juntos e compartilhavam uma vida boêmia com os vários amigos artistas. Ela era feminista; ele, praticamente um libertino. Mantinham um relacionamento a dois, mas sem um acordo necessário de exclusividade. Interessada em dar boas chances de vida a Xavière, uma jovem conhecida do interior, Françoise a convida para viver na capital e a inclui na vida agitada que levava por lá com o companheiro.

De início, Xavière e Pierre não se davam muito bem, mas acabaram se identificando. Não demorou muito para que começassem um romance. As duas mulheres passaram a dividir o mesmo homem, e seguiram normalmente com a amizade. Aos olhos da sociedade, a proximidade entre os três era indecente, e alguns até suspeitavam que as duas tinham encontros sexuais.

Essa história tem um fim trágico: as duas se envolvem em uma espiral de ciúmes, agravada com a preferência do homem pela jovem e com o envolvimento de Françoise com um namorado de Xavière. Quando o casal original decide pela exclusividade, chega a Segunda Guerra Mundial e Pierre precisa ir para o campo de batalha. Sozinha em casa com Xavière, Françoise a mata asfixiada.

Aos 35 anos, Simone de Beauvoir escreveu seu primeiro romance, cuja história, com fortes elementos autobiográficos, foi contada acima. Em *A Convidada* (BEAUVOIR, 1943), um casal de personas similares recebe um terceiro elemento completamente diferente e, depois de um tempo de paixão e realização a três, chegam perto da destruição do relacionamento que originou toda a história. Quando Beauvoir escreveu o romance, ela já estava envolvida com Sartre, seu parceiro amoroso e de escolha filosófica. Os dois tiveram diversos amores múltiplos, triangulares e paralelos, e o desfecho do livro de Simone leva a questionamentos sobre a crença dela nesse relacionamento aberto que os dois mantiveram por toda a vida.

Os seres humanos copiam comportamentos. Dos pais, da família, dos professores, dos amigos e da cultura que os cerca. A forma como um brasileiro entende o amor é diferente da visão de um francês, e, provavelmente, mais diferente ainda da concepção de um egípcio. Ao mesmo tempo, dois vizinhos que cresceram juntos também podem ter visões diametralmente opostas sobre o sentimento. Também é diferente a concepção de uma adolescente das ideias de seu bisavô. O que determina isso são os estímulos e a recepção de cultura de cada um. O

amor é um sentimento que aparece em todas as sociedades do mundo. O que determina as características de cada visão é a cultura e o tempo histórico onde o indivíduo se encontra.

No Ocidente, um dos primeiros registros do amor foi feito na Grécia Antiga. Discutido em *O Banquete*, de Platão, não é visto só enquanto sentimento, mas como arte e deus. Com a ascensão do Cristianismo, o amor deixa de ser encarado como algo entre seres humanos – tudo vira pecado – e passa para o plano teológico: só é possível amar a Deus e à Virgem Maria. Depois de quase um século de cultura de cavalaria, a burguesia sobe ao poder e, com ela, vem um novo formato do sentimento: o amor romântico.

A partir da noção de individualidade que a burguesia propôs (daquele momento em diante, o amor era algo íntimo, que não dizia respeito a mais ninguém, além do amante e do amado), a cultura em torno do amor conjugal foi se formando. Romances e poesias passaram a povoar o imaginário dos apaixonados, que começaram uma busca por um grande amor para se sentirem completos.

O amor romântico seguiu forte na cultura ocidental, mas o tempo foi passando e mentalidades foram mudando, bem como as regras do romance. Os relacionamentos foram se libertando das amarras do Cristianismo e da pureza, o sexo passou a ser permitido antes do casamento, as pessoas passaram a procurar vários amores. E, há mais de um século, além dos romances e das poesias acompanharem essas mudanças, o cinema também as retrata. Por exemplo, *Bonequinha de Luxo* (1961), de Blake Edwards, foi filmado com parcimônia, ou seja, o fato de que tanto Holly quanto o apaixonado Fred se prostituíam fica claro no filme, mas não é dito com todas as letras, nem é o que move o relacionamento. A sociedade conservadora dos anos 1960 não estava preparada para ver um belo casal de estrelas de Hollywood retratando pessoas que se prostituem e que acabam tendo um final feliz. Três décadas depois, em *Uma Linda Mulher* (1990), de Garry Marshall, o fato de que a personagem de Julia Roberts é uma prostituta não é só escancarado no longa, mas é elemento motor de toda a versão anos 90 de Cinderela. Ambas as comédias românticas marcaram as respectivas épocas e habitaram o imaginário romântico das gerações que atingiram.

O primeiro romance de Simone de Beauvoir, publicado em 1942, trata de um casal que está longe da definição primordial de amor romântico, mas um completa o outro mesmo assim. A história é um misto de traição, triângulo amoroso, disputa amorosa e relacionamento múltiplo, sendo que todos esses elementos se confundem na complexa trama que Beauvoir teceu.

No cinema, traição não é novidade, embora que, para o amor romântico perfeito, isso seja um sacrilégio. Uma das primeiras narrativas foi um longa-metragem tardio do cineasta

Edward Griffith, *The Vice of Fools* (1920). No filme, um homem casado e com filhos se envolve com uma moça mais jovem e tem que sofrer as consequências de traír a mulher com quem construiu uma vida.

O amor romântico também permite a disputa amorosa. Em seu primeiro livro, *Abadia de Northanger* (AUSTEN, 1817), a escritora inglesa Jane Austen brinca com a disputa dos jovens John Thorpe e Henry Tilney pela heroína, Catherine Morland. A triangulação amorosa é comum nas narrativas e, em certas histórias, acaba sendo um alívio cômico, como é o caso da cena da briga entre Mark Darcy e Daniel Cleaver, em *O Diário de Bridget Jones* (2001), de Sharon Maguire.

O que não é muito comum, até mesmo porque o amor romântico baseia-se na moral cristã, são os relacionamentos múltiplos. Uma exceção a essa regra são os filmes de super heróis, em que a triangulação amorosa acontece, mas não é percebida como tal. Peter Parker ama Mary Jane, e ela ama o Homem-Aranha. Peter quer ter seu final feliz com Mary Jane, mas não consegue abandonar sua segunda persona. Até mesmo quando a mocinha sabe a identidade do herói, o relacionamento é complicado. Em *O Cavaleiro das Trevas* (2008), de Christopher Nolan, Rachel sabe que Bruce é o Batman, mas tendo em mente que o amigo de infância não vai deixar de ser o vigilante mascarado, ela avisa: quando ele decidir deixar o heroísmo de uma vez por todas, deve procurá-la. Outra triangulação similar acontece em *Clube da Luta* (1999), de David Fincher. Sem perceber, o personagem principal tem um relacionamento com Marla por meio de uma persona que ele nem compreende como sua: Tyler Durden.

Eliminando a possibilidade de que alguém do casal tenha duas identidades, quando três pessoas reais se relacionam entre si, de forma consentida, o cinema geralmente mostra duas alternativas para a dinâmica. A primeira pode ser vista em *E Sua Mãe Também* (2001), de Alfonso Cuarón, em que dois melhores amigos que compartilhavam todo tipo de intimidade passam a disputar e a compartilhar a mesma mulher e, como resultado dessa jornada, encerram uma amizade de anos. A segunda, do relacionamento a três que dá certo, será trabalhada nessa monografia.

## 1.1 OBJETO DA PESQUISA

Este trabalho se interessa na análise da narrativa cinematográfica em que casais que se comportam como gêmeos siameses e recebem um estranho no ninho. O resultado inicial é um equilíbrio de tensões do relacionamento original na figura daquele que é novidade. A partir desse ponto, o desfecho depende bastante da dinâmica entre as partes: é possível que eles aprendam a conviver, ou que a partida de um dos três gere a destruição do relacionamento para todos. Com esse critério, foram selecionados como corpus os longas-metragens: *Caramuru – A invenção do Brasil* (2001), de Guel Arraes; *Os Sonhadores* (2003), de Bernardo Bertolucci; e *Vicky Cristina Barcelona* (2008), de Woody Allen.

No embasamento teórico, recorreremos aos conceitos de Zygmunt Bauman, Jurandir Freire Costa, Anthony Giddens e de Platão para traçar um histórico detalhado da formação do amor na sociedade ocidental e de como as ideias vão se relacionando ao longo da história e se adequando às mudanças de mentalidade e cultura das pessoas. Além disso, foi tratada a dinâmica do casal clone, ou gêmeo siamês, ou seja, da ideia de completude no parceiro e como isso fica depois de apresentado o terceiro elemento no relacionamento. Por fim, desenvolveu-se uma discussão sobre como os autores entendem as diferenças psicológicas dos sexos masculino e feminino nas relações triangulares e múltiplas.

## 1.2 METODOLOGIA DA PESQUISA

A pesquisa foi realizada por meio da leitura aprofundada da bibliografia elencada e observação de 22 filmes envolvendo relacionamentos múltiplos, tendo sido escolhidas para análise as obras *Caramuru – A Invenção do Brasil*, *Os Sonhadores* e *Vicky Cristina Barcelona*. Nos moldes de Barthes, a seleção dos filmes foi feita a partir de “uma coleção finita de materiais, determinada de antemão pelo analista, com (inevitável) arbitrariedade, e com a qual ele irá trabalhar” (BARTHES *apud* BAUER e GASKELL, 1967, p. 96).

Para selecionar os três longas entre os 22 observados, foi necessário elaborar critérios para testar e separar o que interessaria ao trabalho do que entraria como cinematografia de apoio. De acordo com o esquema proposto por Bauer e Gaskell (*ibidem*, p. 200), foram seguidos os seguintes passos, transformados em passos para a seleção: P1) São três pessoas envolvidas? P2) O filme tem uma relação a três? P3) As três partes se relacionam emocional e fisicamente? P4) A triangulação é consciente para todos os membros?

O primeiro critério justifica-se porque, para que este estudo seja realizado, é necessário que existam três pessoas envolvidas na trama principal do filme. Mas não basta que existam três pessoas, tem que acontecer um relacionamento afetivo entre elas, por isso a segunda categoria. A terceira categoria se explica porque não basta que a triangulação seja consentida, é necessário que todos os envolvidos tenham contato físico e emocional para que possam ser analisados. E, por fim, a quarta categoria aparece porque é necessário não só que o trio se relacione entre si, mas que esses encontros sejam consentidos e que todas as pessoas da relação estejam cientes do que está acontecendo, por vezes até mesmo em forma de discurso.

Com esses critérios, foi realizada uma seleção dos filmes que se enquadraram em todas as categorias. Somente os longas *Caramuru – A Invenção do Brasil*, *Os Sonhadores* e *Vicky Cristina Barcelona* puderam entrar na análise. A tabela a seguir mostra como isso foi feito, com a amostra de filmes vistos para selecionar os que seriam trabalhados nesta monografia.

Filme	P1	P2	P3	<u>C4</u>
Amantes	X			
Amores imaginários	X			
Um amor quase perfeito	X			
A bela Junie	X			
Caramuru – A invenção do Brasil	X	X	X	X
Canções de amor	X	X		
Cidade Baixa	X	X		X
Clube da Luta	X	X		
O Diário de Bridget Jones	X			
Dona Flor e seus dois maridos	X	X		
Edukators – Os educadores	X	X		X
E sua mãe também	X	X	X	X
Eu tu eles				
Jules e Jim	X	X		
Match Point	X			
Proibido proibir	X	X		X
Proposta indecente	X	X		
Simplesmente complicado	X	X		
Os sonhadores	X	X	X	X
Os 3	X	X		X
Triângulo amoroso	X	X	X	
Vicky Cristina Barcelona	X	X	X	X

Com quatro filmes à escolha, o mexicano *E sua mãe também* foi excluído, porque a consumação do relacionamento entre os três só acontece no terceiro ato da história. O desconforto dos rapazes após o ocorrido e a questão de ter sido um fato isolado na história leva a uma descontinuidade do amor a três, não havendo, então, uma dinâmica ou um acordo entre o trio de amantes a ser analisada dentro dos parâmetros que foram utilizados para observar os outros três escolhidos.

No desenvolvimento, a análise de cada filme foi feita separadamente, para que fosse possível um aprofundamento maior das características de cada obra. A análise qualitativa das

narrativas e da estética dos filmes foi feita de acordo com os critérios de Bauer e Gaskell para tratar, de maneira argumentativa, o discurso e as imagens em movimento.

Os filmes foram analisados separadamente, mas procuramos seguir uma ordem de categorias de análise dentro do texto. A primeira parte é uma pequena sinopse de cada história, seguida por algumas páginas de análise das características dos personagens que fazem parte dos trios de cada filme. Estabelecido o caráter de cada um, o momento seguinte foi de mostrar como, dentro do tempo de filme, os relacionamentos a três se construíram, as peculiaridades de cada um e as possíveis reviravoltas. Para encerrar, a etapa que conclui o filme e, no caso de *Os Sonhadores* e *Vicky Cristina Barcelona*, os termos dos relacionamentos. Todo o texto foi criado em diálogo com os autores trabalhados no embasamento teórico e exemplificado com descrições minuciosas de cenas importantes ou que servissem de exemplo a uma ideia.

Em *Caramuru – A Invenção do Brasil*, o foco foi bastante estético, nas semelhanças físicas entre as irmãs Paraguaçu e Moema e em como a linguagem cinematográfica contribuiu para demonstrar como o protagonista, Diogo, se sentia. Com a temática do filme também foi possível explorar a relação triangular dentro da formação cultural brasileira. Para esta análise, também contamos com a visão de Paulo Prado, do livro *Raízes do Brasil*.

O segundo filme analisado foi *Os Sonhadores*, onde a relação dos gêmeos Theo e Isabelle é o mote de toda a narrativa. Por mais que o protagonista seja Matthew, boa parte da história demonstra como ele foi influenciado pelos irmãos. Nesse longa-metragem, a descoberta sexual também permeia boa parte das cenas, bem como o desenvolvimento de um amor incomum entre o trio. Também foi possível focar em momentos e cenas essenciais da história do cinema, que ajudaram Bernardo Bertolucci a contar a história dos três apaixonados e definem muito bem a dinâmica triangular que existe na história.

Por fim, *Vicky Cristina Barcelona* teve nossas atenções voltadas, primeiramente, à personagem mais forte da história: Maria Elena. A pintora retratada por Penelope Cruz é a alma do relacionamento triangular que se desenvolve e é a representação mais forte e alegórica da personagem principal do filme, a cidade que está no título. Embora ela não apareça até a metade da história, é o elemento motor de toda a relação que é formada até a chegada dela no espaço físico da narrativa. Depois, para elucidar os motivos pelos quais o relacionamento acaba, foi necessário esmiuçar as características confusas de Cristina, que não conseguiu aguentar a dinâmica a três por muito tempo, e mostrar a conexão quase metafísica entre Maria Elena e Juan Antonio, que causou a separação quando os dois se viram sozinhos, sem a americana.

### **1.3 OBJETIVO DA PESQUISA**

Analisar as dinâmicas amorosas das narrativas cinematográficas de *Caramuru – A Invenção do Brasil*, *Os Sonhadores* e *Vicky Cristina Barcelona*, dentro de uma perspectiva da linguagem e da estética fílmica.

#### **1.3.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Investigar como na narrativa cinematográfica o amor romântico e o confluyente coexistem nas relações e qual é o que prevalece em cada um dos casos.
- Verificar se na narrativa cinematográfica a relação apenas entre os gêmeos siameses se sustenta – e como ela melhora ou piora com a chegada do alienígena.
- Analisar na narrativa cinematográfica as dinâmicas amorosas dos filmes de acordo com as ideias de Bauman e Giddens de amor líquido e confluyente, respectivamente.



## 1.4 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### 1.4.1 AMOR SECULAR

Presente em todas as culturas e civilizações do mundo, o amor nem sempre foi visto como nas comédias românticas de Hollywood. No Ocidente, um dos primeiros registros sobre o assunto vem do século V a. C., na cidade grega Atenas. Em *O Banquete* (PLATÃO, 1970), de Platão, diversos pensadores da época discutem as respectivas visões sobre o Amor<sup>1</sup>. No texto, o sentimento é visto como um belo deus, uma arte, algo a ser aprendido pelos homens durante a vida, com os mais novos se iniciando na arte amorosa e absorvendo a experiência dos mais velhos enquanto estes se admiram com a juventude dos amantes aprendizes.

Um dos últimos discursos proferidos é o de Sócrates, mentor de Platão. Ele reconstrói uma conversa que teve com a sacerdotisa Diotima de Mantinéia, na qual ela explicou a ele a origem de Eros. Segundo esta lenda, a Pobreza chegou a uma festa suntuosa que se encerrava e percebeu que o Recurso estava embriagado. Ela, que queria um futuro melhor para si, dormiu com ele e concebeu Eros. Assim Eros, por sua origem e natureza, fazia com que a humanidade agisse como se precisasse de Amor da mesma forma que precisa de comida e água. O Amor, por ter sido gerado pela Pobreza, tem esse caráter de necessidade, mas é belo e perfeito por também ser filho do Recurso.

Durante o diálogo, a sacerdotisa compartilhou com Sócrates sua opinião sobre o Amor: por mais que seja deus e arte, também é um sentimento humano que causa dependência, algo que não era visto com bons olhos na Grécia Antiga. Amar é sentir falta da pessoa amada, é se sentir incompleto sem um companheiro. A visão da sacerdotisa não é, no entanto, de todo negativa: o Amor também traz felicidade e não tem, entre homens, a necessidade de ser belo ou feio, mas pode ser um sentimento nada maniqueísta para duas pessoas comuns: não é bom, nem ruim. Não precisa ser necessariamente divino, existe a possibilidade de ser mundano também. Sócrates atesta que, pelo caráter de necessidade que o Amor tem, os homens devem amar apenas aquilo que é belo.

---

<sup>1</sup> Neste trabalho, tratarei os deuses e entidades gregas com nomes próprios, iniciados com letra maiúscula, como Amor, Pobreza, Vênus. O mesmo vale para santos e para o Deus cristão.

A busca do que falta em si mesmo na figura do parceiro é um dos objetivos do amor, discutido na festa relatada por Platão. Essa inquietação se apresenta em toda a evolução do amor na sociedade ocidental, e é mote da literatura, poesia e, há pouco mais de cem anos, do cinema. Sobre esse ponto do amor romântico, o teórico Anthony Giddens escreveu:

O outro, seja quem for, preenche um vazio que o indivíduo sequer necessariamente reconhece - até que a relação de amor seja iniciada. E este vazio tem diretamente a ver com a autoidentidade: em certo sentido, o indivíduo fragmentado torna-se inteiro. (GIDDENS, 1993, p.56)

O dramaturgo grego Aristófanes, cujo discurso aparece entre os vários de *O Banquete*, apresenta um mito que se relaciona com a fala de Giddens sobre o amor romântico. Trata-se da história da divisão da espécie humana em seres sexuais, de gêneros masculino e feminino. Segundo ele, no início de todas as coisas, os sexos dos seres humanos eram masculino, feminino e andrógino. Eram criaturas poderosas, como pessoas duplicadas, com quatro braços, quatro pernas e duas genitálias. Ao perceber que os seres humanos estavam ficando poderosos demais, Zeus decidiu que todos seriam cortados ao meio. Assim, do ser masculino saíram dois homens, do ser feminino saíram duas mulheres, e do andrógino, um homem e uma mulher. O resultado dessa terrível sina é, segundo Aristófanes, a eterna busca amorosa de todas as pessoas, sejam elas homossexuais ou heterossexuais.

Por conseguinte, desde que a nossa natureza se mutilou em duas, ansiava cada um por sua própria metade e a ela se unia, e envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se um ao outro, no ardor de se confundirem, morriam de fome e de inércia em geral, por nada quererem fazer longe um do outro. E sempre que morria uma das metades e a outra ficava, a que ficava procurava outra e com ela se enlaçava, quer se encontrasse com a metade do todo que era a mulher – o que agora chamamos de mulher – quer com a de um homem; e assim iam-se destruindo. (PLATÃO, 1970, p. 128)

Os conceitos apresentados por Aristófanes no mito da origem do ser humano vão ressurgir anos depois no imaginário amoroso ocidental. Em se tratando de amor entre duas pessoas (e não de Amor como arte ou como deus) a ideia de busca, da falta do ser amado aparece como uma constante. Esse conceito de fusão com a criatura amada para formar um ser masculino, feminino ou andrógino é fundamental. A incompletude do ser até encontrar a outra metade, a eterna busca daquele (ou daquela) que faz tanta falta.

Para Aristófanes, de acordo com esse conceito de divisão, o ser humano é fraco e só se fortalece e se torna poderoso quando se une a outro ser frágil e, juntos, voltam a ser um só,

uma criatura mais poderosa que o eu sozinho. Por mais que o ideal amoroso grego seja muito diferente do amor romântico, existe esse ponto em comum, importante para as noções de relacionamento que gregos e burgueses propõem: no imaginário amoroso, ser completo é estar com a cara-metade.

Para os conterrâneos de Sócrates e de Aristófanes, mesmo que o objetivo da completude no ser amado seja de cada indivíduo, é algo que, necessariamente, diz respeito ao melhor funcionamento da cidade e da sociedade e que, portanto, deve ser atingido para manter as engrenagens da *polis* funcionando. Segundo Jurandir Freire Costa, “na Grécia Antiga, a prática erótica visava a construir identidades subjetivas submissas às necessidades da *polis*” (COSTA, 1998, p.30). O amor ocidental nasceu na esfera pública, em prol do bom andamento da comunidade onde o sujeito vive. O grego buscava o amor não por um sentimento de incompletude do eu, mas por saber que seria mais moral e fiel às leis da *polis* se fosse um cidadão apaixonado.

No medievo, o amor deixou de ter um caráter terreno e político e passou a ser devotado apenas a Deus, novo centro do poder. Com a cultura cavaleiresca, o amor tornou-se, excepcionalmente, laico: o homem poderia amar a Dama, virtuosa, pura e inalcançável. Era a única mulher digna de amor e por quem os sentimentos afetivos não inspiravam o pecado – o amor carnal era proibido e pecaminoso, o sexo deveria existir apenas dentro do casamento e com o objetivo único de trazer filhos ao mundo. Um homem nunca poderia amar uma mulher mortal, apenas aquela que inspirasse a visão virginal da mãe de Deus. A noção de amor conjugal não existia (GIDDENS, 1993, p.49).

Com o fim da Idade Média e a ascensão da burguesia ao poder econômico e político, a noção de vida privada finalmente se inseriu na sociedade. Existiam aspectos do dia-a-dia que não diziam respeito a ninguém, a não ser ao próprio indivíduo. Entre eles, a mais importante invenção da época: o amor romântico. Agora, as pessoas estavam dispostas a matar e morrer por amor, porque a criatura amada tornou-se o centro gravitacional da vida dos apaixonados. A vida íntima passou a ter mais importância que política, sociedade e religião, e os amores passaram a ser mortais e possíveis, não do homem à donzela inalcançável. Ainda assim, os relacionamentos tinham sua pureza: sexo ainda era pecado, e só poderia ser consumado depois do matrimônio.

Na nova sociedade burguesa ocidental, o casamento passou a ser bem-sucedido apenas se houvesse amor e, para que o indivíduo se sentisse pleno, deveria encontrar alguém para amar. Intensificam-se aqui os dramas pessoais, ou seja, o amor e o sofrimento gerado por ele passam a ocupar um espaço e uma importância que jamais lhe haviam sido dadas antes na

história do Ocidente. Surge um sentimento – individual – de incompletude e impotência ao não ter alguém para amar, ou se a pessoa amada não corresponde aos sentimentos do indivíduo. O amor passa a ser a principal preocupação das pessoas. Não o relacionamento pela *polis*, nem o amor a Deus e à Virgem Maria, mas a felicidade da vida a dois passa a ser a eterna busca do indivíduo. Nas palavras do teórico Jurandir Freire Costa,

A privacidade burguesa criou a "tirania da intimidade" e nos levou a crer que a felicidade consiste, exclusivamente, em satisfazer as aspirações da vida afetiva. O bem-viver não era mais descrito como realização das virtudes públicas, mas como satisfação sentimental. (COSTA, 1999, p. 44)

### 1.4.2 SOLUÇÕES DA VIDA MODERNA

Séculos depois de seu nascimento, o amor romântico mudou, se transformou e, na atual conjuntura da sociedade moderna, encontra-se em crise. As noções de “amor para sempre” e de “alma gêmea” estão perdendo o vigor por causa dos frágeis laços *líquidos*<sup>2</sup> que as pessoas atam nos dias de hoje. De acordo com Jurandir Freire Costa:

A crise do ideal [do amor romântico] vem quando a média das pessoas já não acredita mais que pode realizá-lo. Antes, todo fracasso era um pouco imputado a desvios, à incapacidade pessoal de amar, mas a média das pessoas não se colocava esse problema. Agora, o centro explodiu. (COSTA, 1999, p. 125)

Com o amor romântico em crise, em plena mutação, os teóricos tentam delinear como os relacionamentos humanos – e aqui se inserem não só as relações românticas, conjugais e sexuais, mas do indivíduo com todos os seres que o cercam – se configuram hoje em dia. Ainda em Costa, a sugestão é abandonar a noção de que o amor romântico é estritamente necessário para a completude pessoal e abraçar uma visão mais tranquila da vida e dos relacionamentos:

Posso estar enganado, mas hoje o que se poderia fazer é voltar a amar de uma forma tranquila, recuperar o que Hannah Arendt chamava de amor ao mundo. É ser capaz de perceber que estamos, de fato, articulados com coisas

---

<sup>2</sup> Termo empregado pelo teórico Zygmunt Bauman para descrever a sociedade contemporânea, sempre mudando, nunca tomando uma forma fixa.

muito maiores e deixar de representar o parceiro, ou como uma subespécie entre as coisas que nos dão satisfações prazerosas, ou como a encarnação rediviva do amor a Deus ou à Dama do amor cortês. O amor hoje é vivido mais como deficiência, frustração, do que como realização. Isso nos mantém sempre num estágio afetivo infantilizado, o de alguém que nunca cumpre o que quer para si, em vez de estar renovando os estilos de vida com os outros, e reinventando novos encontros, novas maneiras de ser feliz. (COSTA, 1999, p. 126)

O teórico britânico Anthony Giddens propõe um novo formato de relacionamento: o amor confluyente. É um sentimento mais ativo, que entra em choque com as noções de “para sempre” e “único” do amor romântico. Relacionamentos que se formam e acabam, divórcios cada vez mais comuns, tudo isso aparece muito mais como um efeito do amor confluyente que a causa de seu surgimento. A busca não é mais pela “cara-metade”, mas por um relacionamento especial que pode acabar e que pode ser seguido por outro tão intenso quanto o anterior.

Que seja eterno enquanto dure, dizia o poeta Vinicius de Moraes. A ideia do amor confluyente é exatamente essa: amar intensamente sem a promessa do “felizes para sempre”. Eternidade não é uma realidade descartada, mas também não é uma posição obrigatória para os amantes. Não existe mais a ideia de submissão entre as partes, nem mesmo de desigualdade de sentimentos e funções do homem e da mulher (no caso de relacionamentos heterossexuais, é claro). As duas pessoas envolvidas têm a mesma intensidade de sentimento e a troca deve ser equivalente para que o relacionamento dê certo. A mulher amada desce do pedestal e, ao mesmo tempo, deixa de ser submissa ao amante. Segundo Giddens:

O amor confluyente presume igualdade na doação e no recebimento emocionais, e quanto mais for assim, qualquer laço amoroso aproxima-se muito mais do protótipo do relacionamento puro. Neste momento, o amor só se desenvolve até o ponto em que se desenvolve a intimidade, até o ponto em que cada parceiro está preparado para manifestar preocupações e necessidades em relação ao outro e está vulnerável a esse outro. (GIDDENS, 1993, p. 73)

Bem como o fim da noção de eternidade, o amor confluyente se configura como algo mais livre e, por isso, não necessariamente monogâmico. O acordo do relacionamento depende do casal, do que cada parceiro propõe. Como diz Giddens, “a exclusividade sexual tem um papel no relacionamento até o ponto em que os parceiros a considerem desejável ou essencial” (GIDDENS, 1993, p. 74). Em conjunto com a atividade sexual poligâmica, a sexualidade de cada parte da relação precisa ser devidamente negociada. Cada parceiro

precisa conhecer bem as peculiaridades do outro e aí também entra a orientação sexual de cada parte do relacionamento.

Outro formato, proposto pelo teórico Zygmunt Bauman, é o amor líquido. Segundo ele, os laços humanos são tão frágeis e mutáveis que não existe espaço para que o amor de fato aconteça: “Eros agora pode ser encontrado em toda parte, mas não permanecerá por muito tempo em lugar nenhum. Ele não tem endereço fixo ” (BAUMAN, 2004, p. 57). Segundo ele, citando a pesquisadora australiana Adrienne Burgess, a “irrelevância do compromisso a longo prazo” (BURGESS *apud* BAUMAN, *idem*, p. 28) une-se à expectativa que se tem com um relacionamento. As pessoas esperam que os amores tenham algum retorno. Assim, tudo que elas estariam deixando de desfrutar no dia-a-dia para estarem com o ser amado deveria ser devolvido em forma de carinho, atenção, companheirismo. Mas ainda que essa segurança seja esperada de um relacionamento, não é o que cada um está disposto a doar para o outro.

Relacionamentos são investimentos como quaisquer outros, mas será que alguma vez lhe ocorreria fazer juras de lealdade às ações que acabou de adquirir? Jurar ser fiel para sempre, nos bons e maus momentos, na riqueza e na pobreza, “até que a morte nos separe”? Nunca olhar para os lados, onde (quem sabe?) prêmios maiores podem estar esperando? (BAUMAN, 2004, p. 29)

De acordo com Bauman, o compromisso para o amante líquido moderno é opressivo, por representar dependência e uma forma de incapacitar o ser humano livre. Ele tornou-se racional em relação ao amor e enxerga os relacionamentos de forma pouco impulsiva. Segundo o autor, a ideia do grande amor romântico soa irracional nos dias de hoje, o comportamento amoroso é extremamente pensado e controlado. Nesse sentido de que tudo é milimetricamente calculado, é possível compreender os relacionamentos líquidos de acordo com um pensamento extremamente capitalista e consumista. Assim, os amores acabam tornando-se também produtos a serem adquiridos e, eventualmente, trocados. “O que caracteriza o consumismo não é *acumular* bens (quem o faz deve também estar preparado para suportar malas pesadas e casas atulhadas), mas *usá-los* e *descartá-los* em seguida a fim de abrir espaço para outros bens e usos” (*ibidem*, p. 67).

Os formatos contemporâneos do sentimento – líquido, confluyente – são respostas às angústias que o amor burguês criou. Se o indivíduo ainda não encontrou a alma gêmea, vai procurá-la em vários amores. Se um amor forte e vigoroso passa a não dar certo, não é por incapacidade do indivíduo ou da pessoa amada, mas porque esse relacionamento já seguiu seu

curso. Encerrar um relacionamento e se entregar à solidão não é a pior coisa que pode acontecer a um ser humano, mas um processo bastante natural. O casal se ama e se relaciona até que o amor já não seja do interesse de alguma ou de ambas as partes.

Tendo em mente o formato romântico do amor, criado pela burguesia, pode-se pensar que a modernidade tornou os relacionamentos supérfluos. Mas assim como os amores são vários, também não é esta a única explicação ou solução para as configurações modernas de relacionamentos: os amores seguem profundos e intensos. A diferença é que, com a liberdade sexual e com a liberação das amarras do casamento e do amor único, as possibilidades de amores e de acordos amorosos se multiplicam e, intencionalmente ou não, acabam sendo testadas pelos indivíduos.

### 1.4.3 SIAMESES, CLONES, CÓPIAS

Mais que encontrar o ser que vai completá-lo, o indivíduo do conto de Aristófanes procura sua outra metade, a quem estava fisicamente ligado em sua origem, como um gêmeo siamês. Para completar o que faltava, o indivíduo, em um retorno ao seu estado original, transforma-se na sua metade. A pessoa acaba adquirindo características e gostos do parceiro no decorrer da relação. Saber como o outro vai reagir em determinada situação, compartilhar opiniões, realizar escolhas pensando na pessoa amada – ou no que ela faria. Estar próximo ao ponto de desafiar as leis da física: é realmente impossível que dois corpos ocupem o mesmo espaço? As mentes dos amantes, em sincronia, tornam-se uma só.

Giddens define essa fusão como o preenchimento de um vazio que só se completa no encontro com a pessoa amada. Antes disso, o indivíduo não se sentia de fato feliz, completo, satisfeito com a vida que tinha: *“este vazio tem diretamente a ver com a autoidentidade: em certo sentido, o indivíduo fragmentado torna-se inteiro”* (GIDDENS, 1993, p. 56). Esta dinâmica de se transformar no outro se apresenta como um laço ainda mais forte na obra de Bauman. A ideia, para ele, do gêmeo siamês, é um processo de possessão e transformação: os amantes moldam um ao outro em opinião, comportamento e até mesmo aparência, para atingirem a fusão que o ideal de completude, segundo esses amantes, necessita. O indivíduo força características próprias no amante e, ao mesmo tempo, aceita e se adapta às mudanças que o outro exige:

Todo amor é matizado pelo impulso antropofágico. Todos os amantes desejam suavizar, extirpar e expurgar a exasperadora e irritante alteridade que os separa daqueles a que amam. Separar-se do ser amado é o maior medo do amante, e muitos fariam qualquer coisa para se livrarem de uma vez por todas do espectro da despedida. Que melhor maneira de atingir esse objetivo do que transformar o amado numa parte inseparável do amante? Aonde eu for você também vai; o que eu faço você também faz; o que eu aceito você também aceita; o que me ofende também ofende a você. Se você não é nem pode ser meu gêmeo siamês, seja o meu clone! (BAUMAN, 2004, p. 32-33)

Gêmeos siameses, em um relacionamento, apresentam-se como pessoas praticamente iguais, mas ainda são dois indivíduos diferentes, com características próprias que acabam se misturando às adquiridas do outro. Mesmo assim, relacionamentos de longa data se configuram nessa dinâmica do clone. Essa fusão, que se dá de forma consciente ou não, representa o estado máximo da dependência que um sente pelo outro e funciona como uma forma de prevenção do rompimento. Como é possível se separar de si mesmo? Ao contornar a alteridade do outro com a assimilação de particularidades, o indivíduo passa a se relacionar com uma nova versão de si mesmo.

#### 1.4.4 O TERCEIRO APOIO

Em seu livro “Sem Fraude nem Favor”, Jurandir Freire Costa cita Jean-Paul Sartre quando vai tratar das expectativas e pressões que existem em um relacionamento:

Eu exijo que o outro me ame e faço tudo para realizar meu projeto. Mas, se o outro me ama, ele me decepciona radicalmente por seu amor mesmo. Eu exigia dele que fundasse meu ser como objeto privilegiado, mantendo-se como pura subjetividade em face de mim. E, a partir do momento em que ele me ama, me experimenta enquanto sujeito e se abisma em sua objetividade em face de minha subjetividade. O problema de meu ser-para-outrem permanece, então, sem solução. Os amantes permanecem cada um *pour soi* em uma subjetividade total. (SARTRE *apud* COSTA, 1943, p. 425-426)

Para Jean-Paul Sartre, o amor é uma relação impossível entre sujeito e objeto. Segundo ele, para que o amante e o amado se relacionem, é preciso que alguém desista da própria subjetividade para se tornar objeto do amor. E, ao deixar de ser sujeito, o indivíduo perde o que tinha de interessante, a subjetividade, sua liberdade, e então o amante não tem mais tanto encanto por aquela pessoa. Essa relação sujeito-objeto varia no relacionamento e a



troca de papéis é frequente. O amante é submetido a se tornar apenas objeto do amado, deixando de lado toda sua subjetividade e esquecendo que ela existe. Amantes tornam-se, de acordo com Sartre, sádicos e masoquistas, por se submeterem a serem apenas objetos e por permitirem que o parceiro o faça. Frustração e desencanto fazem com que as duas partes do relacionamento pressionem uma à outra, causando desconforto e muita tensão.

Na alta modernidade de Giddens, do amor confluyente, a possibilidade de poligamia não é estranha. A hipótese de um terceiro elemento para equilibrar (ou desequilibrar) o relacionamento surge como algo a ser trabalhado pelos estudiosos do amor. Afinal, será possível distribuir a tensão que existe entre os siameses em uma terceira pessoa, um elemento estranho à configuração inicial? Ou será que a chegada do ser diferente só acumula, a longo prazo, novas tensões?

Mesmo com todos os conceitos dos teóricos a respeito do amor livre, confluyente, tranquilo, a ideia do terceiro elemento não aparece como positiva para os relacionamentos. Em seu livro “A Transformação da Intimidade”, Giddens cita Freud ao tratar do assunto: “*O amor sexual é um relacionamento entre duas pessoas, em que uma terceira só pode ser supérflua ou perturbadora*” (GIDDENS, 1993, p. 183). Bauman tem críticas a fazer aos relacionamentos múltiplos, mas, diante da banalização desse tipo de acordo, entende que nenhuma configuração pode ser pior que o amor a três: “O *ménage à quatre* (ou *six*, *huit*... quanto mais melhor) está livre de todas as pragas e deficiências que se sabe serem a maldição do *ménage à trois*” (BAUMAN, 2004, p. 71).

Um autor que apresenta um pensamento diferente é o pernambucano Jurandir Freire Costa, que mantém firmemente a ideia de que o amor não é um conceito fixo que não pode ser repensado. Segundo ele, como a versão romântica do sentimento é fruto da liberdade e do individualismo, tem facilidade de se metamorfosear e de se modernizar nas diversas culturas onde se apresenta. A ideia atual de amor romântico não é a mesma de quando foi concebida, está em plena transformação de acordo com as necessidades de cada indivíduo e de cada relação. Os ideais românticos permanecem, mas os caminhos até eles e os acordos de cada relacionamento mudaram sensivelmente.

As regras do jogo amoroso devem ser reinventadas. Tudo pode ser questionado: relações estáveis, relações tumultuadas, monogamia, paternidade, maternidade e, sobretudo, os clichês sobre quem são os agentes mais capacitados a revolver os hábitos amorosos. (COSTA, 1998, p. 205)

### 1.4.5 ELAS E ELES

Existem também as diferenças dos comportamentos amorosos de cada sexo, o que determina as atitudes femininas e masculinas em relacionamentos múltiplos. A ideia de um relacionamento a três envolvendo duas mulheres e um homem é diferente do exato oposto: dois homens e uma mulher. Giddens explica a diferença de comportamento na própria mentalidade feminina que, ao contrário da masculina, tem uma noção muito maior de coletividade e igualdade. Segundo ele, são as mulheres que têm a iniciativa de transformar o relacionamento em algo a ser compartilhado, enquanto os homens tendem a ser individualistas:

Ao contrário da maioria dos homens, a maior parte das mulheres continua a identificar a sua inserção no mundo externo com o estabelecimento de ligações. Muitos estudiosos têm observado que, mesmo quando um indivíduo ainda está sozinho e apenas prevendo relacionamentos futuros, os homens em geral falam em termos de "eu", enquanto as narrativas femininas sobre si mesmas tendem a ser expressadas em termos de "nós". A "fala individualizada" aparente na citação acima é qualificada por um "nós" sub-reptício - alguém que vai ser "amado e cuidado" e transformará o "eu" em "nós". (GIDDENS, 1993, p. 64)

Mas isso não significa uma fragilidade feminina – muito pelo contrário. Quem se enfraquece com esse tipo de dinâmica, segundo Giddens, é o homem. A busca pelo amor romântico ainda existe, mas as mulheres também se inserem na lógica do amor confluyente. Ao se depararem com mulheres que se propõem a terem relacionamentos mais tranquilos, soltos e sem grandes compromissos fixos como casamento e família, alguns homens se veem perdidos. A força de uma mulher que está disposta a um relacionamento confluyente confunde o sexo masculino, acostumado com a ideia de se relacionar com alguém maternal e que busca a tradição. Quanto menor o poder que o homem exerce no relacionamento, quanto maior a independência da mulher, mais carente e, até mesmo agressivo, esse homem poderá se tornar. O processo histórico se encaminhou de maneira que as mulheres sempre investiram em relacionamentos, desde o início do amor romântico. Enquanto isso, os homens ocuparam-se, no máximo, de galanteios, e hoje muitos deles encontram-se perdidos e até mesmo involuídos, perto delas, no quesito intimidade.

Quanto mais as mulheres pressionam para uma ética do amor confluyente, mais a dependência emocional masculina torna-se insustentável; mas para

muitos homens o mais difícil pode ser lidar com a pobreza moral que isso implica. Até o ponto em que o falo realmente se transforma no pênis, a sexualidade masculina está sujeita a ser dilacerada entre, por um lado, a dominância sexual agressiva, incluindo o uso da violência, e, por outro, constantes ansiedades em relação à potência (que provavelmente vêm à tona com mais frequência em relacionamentos de alguma duração, em que o desempenho sexual não pode ser isolado de vivências emocionais de diversos tipos). (GIDDENS, 1993, p. 132-133)

## 2. CARAMURU – A INVENÇÃO DO BRASIL

Segundo filme da trilogia<sup>3</sup> do diretor Guel Arraes, *Caramuru – A Invenção do Brasil* é uma adaptação livre da obra *Caramuru*, de 1781, do frei Santa Rita Durão. O filme não conta com os elementos trágicos do texto original e traça, de maneira cômica e pouco realista, a origem do Brasil. Com roteiro de Arraes e Jorge Furtado, o filme conta com Selton Mello, Camila Pitanga, Deborah Secco, Tônico Pereira, Débora Bloch e Luís Melo no elenco principal.

O longa-metragem trata da história de Diogo Álvares Correia, um náufrago português que, durante o século XVI, passou a viver com os indígenas brasileiros e era conhecido como Caramuru entre eles. A história do filme começa em Portugal, com Diogo apaixonado pela marquesa de Sevigny, a francesa Isabelle d’Avezac. Ela o usa para conseguir os mapas de Pedro Álvares Cabral para um amante, o navegador Vasco de Athayde. Diogo é pego com o mapa e é deportado para as terras de além-mar, com as esperanças de um dia reencontrar a amada francesa.

Por um problema no mapa que o próprio Diogo desenhou, o navio em que ele estava naufraga e o jovem se vê em terras brasileiras. Por lá, se apaixona por Paraguaçu, a princesa dos Tupinambás. Em pouco tempo se enamora também de Moema, a irmã mais nova da amada. Começam, então, um relacionamento a três, cômico, leve e permeado pelas diferenças culturais do português com as brasileiras.

Diogo tem saudades de casa, mesmo com todo amor pelas princesas indígenas. Ao se encontrar de novo com Vasco de Athayde, ainda em terras tupiniquins, ele recebe a proposta de voltar para a Europa e se casar com Isabelle d’Avezac na França. O jovem vai e leva consigo Paraguaçu. Lá, ela aprende novidades sobre o velho mundo e, ultrapassada a rivalidade com Isabelle, concorda em dividir o amado. Paraguaçu sai de lá casada, depois de conseguir colocar a marquesa na cadeia por ter desistido dos planos do rei da França, que envolviam casar a europeia com o rei dos tupinambás, em troca de permitir que o matrimônio cristão fosse realizado entre a índia e o português.

De volta ao Brasil, fica sugerido que Diogo, Moema e Paraguaçu continuam juntos, mas o final feliz de acordo com o texto original de 1781 é apenas do português com a irmã

---

<sup>3</sup> Iniciada por *O Auto da Compadecida* (2000) e encerrada por *Lisbela e o Prisioneiro* (2003).

mais velha, já que a menor, ao tentar fugir para a Europa com o amado, acabou se afogando a caminho do navio.

## 2.1 AS PRINCESAS E O PLEBEU

As indígenas Moema e Paraguaçu são o casal inicial do triângulo. Como em uma relação comum entre irmãos de idades diferentes, a mais velha acaba sendo um modelo para a mais nova. Assim, Paraguaçu tem mais trejeitos de mulher adulta, além de vestir roupas mais chamativas e usar maquiagem mais pesada. Já a pequena Moema aparece como uma adolescente, com o figurino simples e infantilizado.

As princesas estão sempre usando roupas que combinam: as penas, escamas de peixe e finos cipós trançados compõem o visual das irmãs (Fig. 1, Fig.2 e Fig. 3). Existe uma identidade estética muito grande, mas com as delimitações de características e idade de cada uma. A maquiagem de ambas é feita com os mesmos elementos, sempre sendo mais extravagante em Paraguaçu e mais discreta e infantil para Moema. A linguagem delas é o português brasileiro atual, recheado de gírias e expressões populares vindas de norte a sul do país. O amor de uma pela outra é declarado por Moema: “...a mana, que eu quero tão bem quanto eu mesma. Ou até mais.”.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Essa relação de uma mulher ser modelo para a outra vai além do amor descrito pela irmã mais nova: a identidade compartilhada por duas pessoas transforma Moema e Paraguaçu não só em irmãs parecidas ou até mesmo gêmeas, mas em uma entidade dentro da narrativa, clones que por vezes até confundem o amado. Todo amante quer, custe o que custar, superar a alteridade que o afasta do ser amado. O medo da separação faz com que os amantes se unam de maneira quase definitiva: onde um for, o outro vai, o que um fizer, o outro faz. Não são gêmeos siameses, não nasceram colados, mas transformam-se em clones.

Depois que ele concorda em dormir com ambas, não sabe dizer quem é quem, De certa forma, as duas podem ser vistas como a mesma mulher, pela identidade visual e comportamental que possuem. Não é só Diogo que as confunde, como na cena em que ele, ao ser acordado pelas amadas, não consegue determinar se o toque suave é de Moema ou Paraguaçu. As duas irmãs também têm uma identificação psicológica que as define como uma

só, ao ponto de uma completar o que a outra ter a dizer e até mesmo a terem diálogos muito parecidos com o amado português, como na cena em que elas se preparam para visitarem o navio francês que estava parado na praia:

Diogo – Hum... O que é isto?  
 Paraguaçu – E não é urucum?  
 Diogo – E esse urucum todo é pra quê?  
 Paraguaçu – E eu não vou lá na praia?  
 Diogo – Vai lá na praia pra quê?  
 Paraguaçu – E não é pra pegar o bote?  
 Diogo – Pegar o bote pra quê?  
 Paraguaçu – E não é pra ir pro navio?  
 Diogo – E vai lá no navio pra quê?  
 Paraguaçu – E não é pra dar pro francês? (...)  
 Moema – Ainda tem urucum?  
 Diogo – Tem! Mas acabou!  
 Moema – E eu vou assim, é?  
 Diogo – Pra ir à praia?  
 Moema – E não é?  
 Diogo – Para pegar o bote?  
 Moema – E não é?  
 Diogo – Para ir pro navio?  
 Moema – E não é?  
 Diogo – Para dar para o francês?  
 Moema – E não é?

Moema e Paraguaçu são uma entidade para o espectador e a representação do amor para Diogo. A presença de duas mulheres na trama justifica-se tanto pelo texto de Santa Rita Durão, que apresenta ambas como peças-chave na história; quanto pela proposta de mostrar a formação do Brasil como um momento mais livre, quase libertino, em que é permitido que um chefe tenha duas irmãs como esposas, desde que ambas sejam tão parecidas que o relacionamento é, na verdade, entre duas partes: Diogo e a entidade Paraguaçu/Moema.

Por sua vez, Diogo é o exato oposto das princesas tupinambás. O próprio nome do rapaz já diz muito sobre as características dele: o narrador do filme diz que significa “pessoa educada”. O português tem uma linguagem camoniana extremamente rebuscada, além de uma moral cristã que as amadas desconhecem. Ele aparece loiro, com a pele muito branca, roupas típicas portuguesas (que ele insiste em vestir, mesmo transformadas em farrapos pela vida na floresta) e os modos refinados demais perto da informalidade de Moema e Paraguaçu. Enquanto elas conhecem tudo sobre a selva e a liberdade, Diogo é um artista, um pintor, preso aos costumes cristãos que aprendera em Portugal.

No caso de *Caramuru – A Invenção do Brasil*, não é o terceiro elemento que chega para harmonizar o relacionamento conturbado do casal inicial de gêmeos. A dinâmica se dá

pelo contrário: Diogo vivia em um mundo triste e sem amor verdadeiro, que ele só encontrou nos braços das amadas em terras tupiniquins. Em Portugal, a fotografia é cinzenta e escura, com cenários formados basicamente por castelos e construções de pedra, um lugar escuro mesmo nas cenas diurnas (Fig.4). Na embarcação dos degredados, a fotografia ainda é escurecida e fechada, em tons amarelados, claustrofóbica. Até quando o herói português naufraga e se encontra em uma praia brasileira, o céu se apresenta nublado, pois mesmo chegando a uma terra lindíssima, ainda não se apaixonou por ela e também encontra-se longe daquilo que acredita ser o amor verdadeiro: Isabelle. A linguagem cinematográfica trabalha com essa ideia de solidão e incompletude no sentido de que mesmo que Diogo tenha chegado a um lugar completamente diferente da Europa, ainda é hostil e amedrontador, desconhecido. Seu primeiro comentário sobre o Brasil é “Terra à vista! E pelo jeito, é linda”, mas o desembarque não é suave. Ele é obrigado a fugir de Vasco de Athayde, que tenta matá-lo ainda no mar. Depois, precisa correr dos indígenas que começam a persegui-lo assim que ele consegue recobrar a consciência na praia. E, no meio da corrida dos índios, ele ainda encontra com o personagem de Luís Melo mais uma vez. A chegada de Diogo ao Brasil se anuncia como algo bom que está por vir, mas ele tem momentos iniciais de puro pânico até que finalmente consiga desmaiar em uma praia de rio deserta, na tentativa de encontrar alguma paz.

É apenas quando Paraguaçu entra em cena que a atmosfera torna-se mais leve e colorida (Fig.5). Como se o sol estivesse limpando as nuvens cinzentas do céu, as folhas das árvores se iluminam com a luz quente, finalmente mostrando a beleza tropical que ele estava por descobrir. A trilha romântica de Lenine anuncia a chegada da princesa, por quem Diogo se apaixona logo no primeiro diálogo. Antes, ele não havia conversado tão abertamente com uma mulher, e toda informalidade de Paraguaçu é o que o encanta e o transformará em brasileiro. O filme cômico ganha, a partir desse momento, uma atmosfera romântica e apaixonada que não se desfaz mesmo que os três não sejam fiéis à relação exclusiva entre si durante toda a história.





Fig. 4



Fig.5

As indígenas Moema e Paraguaçu são irmãs, mas não fica claro se as duas se relacionavam amorosamente antes de Diogo chegar ao Brasil. Ainda assim, antes que Moema se envolvesse com o amante e com a irmã, as duas apresentam um relacionamento físico e uma moral que ignoram o incesto. As princesas são quase gêmeas, como se a irmã mais nova copiasse a mais velha. As duas atrizes têm o mesmo tom de pele, e além de apresentarem semelhanças estéticas em termos de figurino e maquiagem, elas falam e se comportam do mesmo jeito. Quando Diogo se assusta com as investidas da cunhada, Paraguaçu questiona a irmã: e Moema não havia feito tudo direitinho com ele, como ela ensinara?

Paraguaçu – Maninha, trataste ele mal, foi?

Moema – Não, maninha, fiz carinho bem. Ele ficou que ficou querendo por demais, até!

Diogo – Mentira!

Paraguaçu – Então você não fez bem do jeito como eu lhe mostrei que ele gosta?

Moema – Fiz as festinhas que a mana me ensinou todas...

Paraguaçu – Soprou no cangote?

Moema – Quentinho e aromado.

Paraguaçu – Cosquinha nas partes?

Moema – Continuado e variante.

Paraguaçu – Ficou desmanchada escorrendo pelo corpo dele?

Moema – Molinha que nem mingau de mandioca.

Paraguaçu – Faltou o que, criatura? O que é que eu tenho que ela não tem?

Diogo – Mas é por ti que eu não quero me deitar com ela!

Paraguaçu – Ou você passa essa noite com Moema ou não me procure mais nunca!

## 2.2 AMOR NA FLORESTA

Por mais parecidas que as irmãs sejam, é por Paraguaçu que Diogo se apaixona primeiro. Náufrago, perdido, cansado, com fome, ele desmaia em uma praia de rio e é despertado por uma belíssima e curiosa nativa. A câmera corta para os olhos pintados de urucum de Paraguaçu, que cata uma carambola de uma árvore e dá uma mordida. Larga a fruta no chão, a câmera acompanha seus pés enfeitados com contas coloridas. O caminho por onde ela passa tem pétalas de flores amarelas. Ela acorda o português, que se descobre em um verdadeiro paraíso idílico, onde tudo é quente e o recebe com carinho.

O português inicia com Paraguaçu um diálogo explorando as diferenças linguísticas e culturais entre eles, apresentando o mote do filme: a relação da tradição portuguesa que, aliada à inocência e à falta de pudor do indígena, criou o povo brasileiro. Eles exploram, por exemplo, todos os significados da palavra manga. Ela mostra a manga, ele o tecido da própria roupa. Então, um fiapo da fruta fica preso no dente da princesa, e o português, com um delicado “com sua licença”, limpa os dentes dela com um fiapo da manga da camisa que está usando. A descoberta do idioma parecido, do português original com a sua versão abasileirada, cheia de gírias, se mistura à descoberta sexual dos personagens. Tudo é novo e interessante para Diogo e Paraguaçu, tanto nas brincadeiras com a língua portuguesa quanto na experimentação sexual e amorosa que eles começam a buscar, pouco a pouco, se apaixonando. Um momento que retrata bem isso é quando eles se conhecem, que ele pergunta a ela, estupefato, se ela fala a língua dele. Paraguaçu sorri e aponta para a própria língua, e então lambe a bochecha do estrangeiro. “E fala fluentemente...”, suspira Diogo, em uma brincadeira do roteiro que pretende misturar o idioma com o sexo como elemento motor da paixão dos dois e da formação do Brasil.

A princesa enfim questiona se uma palavra só tem serventia para várias coisas. O pintor responde que, para explicar somente o amor, são necessárias inúmeras palavras. Para elucidar melhor a questão para a moça, ele cita Camões: “Amor é um fogo que arde sem se ver, é ferida que dói e não se sente, é um contentamento descontente, é dor que desatina sem doer”. Paraguaçu, então, reconhece o sentimento, ofegante: “Eu sei o que é. A gente chama de xodó, rabicho, candonga... Querência... Querer bem... Saudade de coisa nenhuma”. A primeira relação sexual dos dois vem em seguida, e então Diogo revela a Paraguaçu que ele acabara de perder a virgindade com ela. E jura ali amor eterno: diz que as próximas mil vezes também seriam com a moça. Ele é, então, integrado à tribo Tupinambá como marido da princesa.

Moema, a irmã mais nova de Paraguaçu, não é apresentada a Diogo e ao espectador da mesma forma romântica que a princesa primogênita. As duas são, afinal, idênticas, e a introdução de Paraguaçu na trama seguida por uma sequência com Moema pode ser compreendida como se as princesas fossem uma entidade. Assim, a apresentação de Paraguaçu pode ser compreendida como a entrada de Moema na trama, bem como a cena seguinte, estrelada pela pequena, trata-se da continuação da presença e das características da princesa mais velha. Com alguns segundos de cena, é possível entender que aquela moça é a irmã de Paraguaçu e se chama Moema. O discurso dela, no entanto, é igual ao da outra princesa. Elas têm o mesmo sotaque, as mesmas expressões e demonstram curiosidade igual em relação aos hábitos portugueses. Quando Paraguaçu percebe que Diogo se recusara a fazer sexo com Moema, fica irritada como se ele houvesse se negado a dormir com ela mesma e questiona: o que ela tinha que Moema não? A única forma de perdoar o amado é que ele ame também a irmã. As atitudes das duas são feitas em conjunto, uma pela outra, como na cena seguinte, com a sugestão de que a tentativa de Moema de se deitar com Caramuru era um plano orquestrado por Paraguaçu. A progressão clássica do amor no filme – o primeiro olhar, primeiro diálogo, o momento da paixão, primeiros toques, primeira relação sexual, amor que se desenvolve, conflitos e a resolução destes – é feita ora com uma, ora com outra, por vezes com as duas.

A conexão das moças é tal que elas podem se substituir nas cenas. Um exemplo é quando elas iniciam uma greve de sexo: as duas índias têm falas no diálogo com o português, mas o discurso poderia ser trocado entre elas, ou dito somente por uma, já que a intenção e o pensamento das irmãs parece conectado. A ideia da greve não é debatida entre elas, é simplesmente tomada simultaneamente, imediatamente depois que Diogo se nega a permitir que elas façam sexo fora do relacionamento. Não existe um diálogo entre as duas para a tomada de decisão, não há sequer uma troca de olhares: elas simplesmente viram as costas e a greve está declarada pela entidade Paraguaçu/Moema.

A transformação do casal em trio não demora a acontecer no tempo do filme, já que a irmã mais nova logo procura Caramuru. É então que as diferenças entre eles não se mostram apenas na aparência e no idioma, mas na cultura e na moral. Para Diogo, dormir com a irmã da esposa é desrespeitar o sexto mandamento bíblico, além de ser contra a lei de Portugal – se cometer tal crime com a cunhada, ele deverá ser degredado dez anos nas terras de além-mar. “Aqui você tá, aqui você fica”, retruca a princesa, que acha tudo isso uma bobagem e afirma que cunhada não é parente. É só com a autorização e exigência de Paraguaçu que o marido

dormisse com a irmã que Diogo concorda em fazê-lo. Assim, sob o olhar atento e satisfeito da princesa mais velha, as duas moças e o português iniciam um relacionamento a três.

Um ponto incomum nesse filme de amor é o momento do primeiro beijo, que se justifica pela questão cultural. Embora os três apareçam em cenas que insinuem o sexo – a moita da primeira vez de Diogo e Paraguaçu se sacode, os três aparecem se enrolando na rede e dando risadas – em nenhum momento o trio se beija. É somente quando o português e a princesa mais velha vão para a França que isso se explica. Ao flagrar Caramuru beijando a marquesa de Sevigny, Paraguaçu questiona o amado sobre o que era aquilo. É então que o europeu explica à brasileira o que estava fazendo, e planta um beijo inocente nos lábios dela. A princesa então diz ter gostado, mas é ela, a índia, que o beija com a língua e até tenta dar algumas “mordidinhas”. A invenção europeia passa por um processo de antropofagia nas mãos da índia, que transforma aquilo em algo brasileiro. É importante notar que Moema, embora tivesse ficado no Brasil, não perdeu tempo e também teve ideias como a da irmã mais velha. Quando Diogo e Paraguaçu voltam ao Pindorama, ela já sabia do que a união dos lábios se tratava. A criação da cultura brasileira, representada pelas atitudes do trio, envolve sexualidade e amor. Aquele beijo, que “com língua pode, mas com mordidinha não”, tem o significado do início da história sexual e social do Brasil. Nas palavras de Bauman, que cita e explica a teoria de Lévi-Strauss,

Do encontro dos sexos nasceu a cultura. Nesse encontro ela praticou pela primeira vez sua arte criativa da diferenciação. Desde então, nunca mais foi suspensa, muito menos abandonada, a íntima cooperação da cultura e da natureza em tudo que se refere ao sexo. A *Ars erótica*, criação eminentemente cultural, guiou a partir de então o impulso sexual na direção de sua satisfação no convívio humano. (BAUMAN, 2004, p. 55-56)

Segundo Strauss, é natural que os seres humanos façam sexo. Mas o relacionamento sexual é algo criado socialmente, na formação cultural de um povo. Então cada sociedade tem uma concepção própria do que é amor, união, formatos de relacionamentos. Assim, é possível afirmar que a formação do Brasil é retratada no filme como o choque entre a moral cristã, representada por Diogo, e a dinâmica libertina, na figura dos índios. Relatos da época, citados na obra de Paulo Prado, “Retrato do Brasil”, mostram que os indígenas, mais especificamente os tupinambás, chocavam, com o desconhecimento do pecado do incesto, os portugueses que desembarcaram na terra virgem. “É este gentio tão luxurioso que poucas vezes tem respeito às mães e tias, e porque este pecado é contra seus costumes, dormem com elas pelos matos, e alguns com suas próprias filhas” (SOARES *apud* PRADO, 1928, p. 33). A sensualidade

pulsante indígena foi misturada ao pudor português, criando nesta terra, à época sem lei, “um convite à vida solta e infrene em que tudo era permitido” (PRADO, 1928, p.32). A formação do Brasil é fortemente ligada à história sexual que se desenvolveu nos primeiros anos em que portugueses desbravaram a mata virgem. Os habitantes mestiços e as regras que misturavam a moral cristã à inocência indígena foram o ponto de partida da sociedade brasileira.

### 2.3 TRIO LÍQUIDO

Paraguaçu, Moema e Caramuru vivem um amor tranquilo e sem limites até a inquietação tomar conta do rapaz. Ele não quer ser cacique e morar na tribo, quer ser rei e viver em um castelo. Por mais que as ligações dele com a terra tupinambá sejam fortes, seu maior desejo enquanto novo líder<sup>4</sup> é fazer comércio com os donos das naus que vão aparecer por lá, para enriquecerem às custas dos visitantes. Diante da negativa de Itaparica, pai das moças, em trabalhar para ficar rico e passar o dia na rede – “Aqui eu já vivo. É bom...” – Diogo se frustra e deixa de dar atenção às amadas. O choque cultural é outro, os indígenas não compreendem a lógica de mercado do português, enquanto ele não entende por que eles não têm vontade de acumular riquezas.

O pensamento capitalista de Diogo também se relaciona fortemente com o amor que tem pelas irmãs. Ele é um português conservador e não é casado na Igreja com nenhuma das duas, não tendo sobre elas o poder que um marido, à época, tinha. Vive um amor livre, e sabe que pode perdê-lo a qualquer instante. Amar Paraguaçu e Moema é como um investimento de risco, especialmente porque Caramuru, dada sua experiência amorosa mal sucedida anterior, tem a auto-estima muito baixa. O medo de perder a riqueza das mulheres brasileiras que conseguiu o leva a um posicionamento autoritário e possessivo em relação ao amor. A tentativa de manter esse amor forte se afirmando como cacique, tentando tomar atitudes que ele entende como de liderança, é um momento quase desesperado em que ele precisa manter o poder sobre as duas. Jurandir Freire Costa, em um diálogo com Bauman, elabora um pensamento sobre essa união do capital econômico com o amoroso:

---

<sup>4</sup> Itaparica prometera à tribo, que era canibal, que comeriam Diogo em um banquete. O português foge na manhã da festa e, durante a perseguição com os índios, ele encontra a arma de fogo que Vasco de Athayde deixara na manhã que chegaram ao Brasil. Ele dispara a pistola, e o barulho e a luz emitida pelo objeto faz os índios acreditarem que ele era Caramuru, filho do trovão, dono daquela terra.

Dito de outro modo, o amor tem sempre de “abastecer-se de novos suprimentos de energia para manter-se vivo (...) e, uma vez acumulado, o capital é devorado rapidamente se não for diariamente preenchido. O amor é, assim, *insegurança encarnada*” (BAUMAN *apud* COSTA, 1998, p. 137).

Depois de se entristecerem com o comportamento do marido, as duas índias aparecem se arrumando, muito felizes. Ele, apaixonado, quer saber por que elas estavam tão cheirosas de urucum. E não era para se deitarem com os franceses que haviam chegado ao Pindorama? Caramuru enlouquece de ciúmes e exige que nenhuma das duas faça o que elas insistem em chamar de “hospitalidade tupinambá”<sup>5</sup>. O português afirma que jamais submeteria as amadas a fazerem algo que não querem, mas Paraguaçu afirma que é exatamente aquilo que elas desejam. “Mas eu não quero!”, esbraveja Diogo. A injúria é demais para as princesas. Afinal, o casamento é, sim, entre os três, mas nenhum acordo de fidelidade foi feito. O principal questionamento delas é o fato de que ele mesmo gosta de duas, então não haveria problema se elas gostassem um pouco de vários. Essa lógica das princesas pode se encaixar no pensamento de Giddens sobre o amor confluyente:

Diferente do amor romântico, o amor confluyente não é necessariamente monogâmico, no sentido da exclusividade sexual. O que mantém o relacionamento puro é a aceitação, por parte de cada um dos parceiros, "até segunda ordem", de que cada um obtenha da relação benefício suficiente que justifique a continuidade. (GIDDENS, 1993, p. 74)

O amor a três não deve ser compreendido como um momento de infidelidade do casal inicial, porque como no caso dos três de *Caramuru – A invenção do Brasil* (e também nos outros dois filmes analisados deste trabalho), existe um casal inicial que na verdade é uma entidade – Moema e Paraguaçu – e que, como um só, se relaciona com o terceiro, o alienígena, o diferente. Na prática, é como se a entidade fosse a mesma pessoa que se apaixona pelo novato. Ao mesmo tempo, quando o casal inicial concorda em abrir o relacionamento para a entrada do terceiro, é quebrada uma barreira de exclusividade. Portanto, sendo o relacionamento múltiplo, não deverá se abalar se algum dos três decidir se envolver sexualmente com alguém de fora. Esse acordo pode gerar sofrimento para alguma das partes – no caso do filme, Diogo –, mas deve ser superado com a percepção de que o amor a três é leal, embora não necessariamente fiel. A traição só aconteceria de fato se o envolvimento com alguém de fora do trio fosse romântico. No filme, as índias falam em

---

<sup>5</sup> No filme, isso quer dizer que um chefe deve ceder a esposa aos visitantes.

“querer bem” quando tratam de Caramuru, o que para elas quer dizer amor. Ao falar do que querem com os franceses, elas dizem “gostar”, que é algo puramente sexual aos olhos das princesas. O amor delas ainda reside em Diogo.

Paraguaçu e Moema entram em greve e ficam semanas sem procurar o marido. O problema dele com a liberdade das duas pode se explicar com o fato de que a pressão feminina para viver o amor confluyente faz com que os homens tornem-se dependentes emocionais: a pobreza moral dessa nova e nada conservadora dinâmica amorosa é difícil de lidar. A questão do homem dominador que pode fazer tudo com uma mulher é posta em cheque e gera reações que variam da violência ao questionamento da potência sexual masculina. Diogo vem de uma cultura paternalista e machista, em que o marido manda na mulher. Ao ser confrontado com essa liberdade, ele se vê de certa forma castrado pelas duas mulheres fortes que tem e reage com agressividade.

Até esse momento do filme, o amor de Caramuru encontra-se em algum ponto entre o romântico e o confluyente. Diogo deseja Paraguaçu e Moema, e acaba não resistindo à tentação que as duas representam quando o relacionamento começa. No início, ele aceita o acordo confluyente do amor, que para ele implicaria em sexo antes do casamento e estar com duas irmãs. Mas para um rapaz jovem que entra em um relacionamento de experimentação, isso é interessante e não afeta o poder masculino que ele acredita ter, lógica que se explica pelo pensamento paternalista da época: o homem tudo pode. Além disso, ao naufragar no Brasil e acreditar que ficaria ali para sempre, ele deixa Portugal e seu amor por Isabelle para trás. Assim, apaixonado por Moema e Paraguaçu, ele assume uma postura de amante romântico com as duas, acreditando em um acordo de exclusividade com elas. Diogo não percebe que se ele pode amar duas, não é um exagero imaginar que elas também possam se envolver com outros homens. Sobre a possibilidade de libertinagem que o rapaz – e tantos outros jovens que por aqui apareceram – conquistara no novo continente, Paulo Prado escreveu:

Paraíso ou realidade, nele se soltara, exaltado pela ardência do clima, o sensualismo dos aventureiros e conquistadores. Aí vinham a esgotar a exuberância de mocidade e força e satisfazer os apetites de homens a quem já incomodava e repelia a organização da sociedade europeia. Foi deles o Novo Mundo. (PRADO, 1928, p. 26)

Enfim, dá-se o ultimato: Diogo não suporta mais a greve, e as duas só vão ceder se puderem visitar a nau francesa. O rapaz decide escolher uma para ter exclusividade, e a outra não seria dele nunca mais. Assim, não se sentiria traído, e a que ficasse de fora estaria livre do compromisso. Diogo ainda é preso ao imaginário romântico do casamento, em que a lógica só

se sustenta se o relacionamento for entre duas pessoas, daí a ideia do novo trato. Mas quando Caramuru precisa determinar quem seria a escolhida com quem passaria o resto de seus dias, é incapaz de decidir. Depois de liberar as duas, ele cita novamente Camões, dessa vez com uma interpretação própria para o momento. A partir dessa reviravolta, o amor de Diogo pelas princesas passa a ser como elas gostariam que fosse: confluyente.

Impossível escolher. A gente não escolhe quem vai amar. O amor é que escolhe a gente. E ele me escolheu para gostar das duas. E se um pode gostar das duas, as duas podem gostar de dois também. O amor é querer estar preso por vontade. É servir a quem vence o vencedor. É ter com quem nos mata a lealdade... O amor é uma desgraça!

O amor de Diogo prova ser confluyente apenas se direcionado para as princesas. O jovem, ainda no conflito de abandonar as raízes, crenças e costumes para poder viver de acordo com os hábitos tupinambás e em amor confluyente com Paraguaçu e Moema, tem um pensamento confuso. É um cristão virginal, conservador e muito preso aos hábitos portugueses. Ao mesmo tempo em que se mostra favorável à bigamia com duas irmãs, ama a terra brasileira e não hesita em fazer amor com as índias seminuas. O filme mostra um grande embate entre o amor romântico de Diogo e o amor confluyente das irmãs. O comportamento das índias, tratado pelos europeus do filme como algo selvagem, desestruturado e primitivo é, na realidade, uma lógica confluyente e livre. Com a proposta de mostrar a invenção da sociedade e cultura brasileiras, o longa representa esse processo na formação do jeito de amar, que seria tido como típico do novo país que nascia. Os índios do filme são antropófagos, e essa imagem é muito forte dentro da cultura brasileira: ingerimos o nosso alimento e o dos portugueses, e vomitamos aquilo que consumimos. Esse novo produto é a nossa cultura. No filme, o que representa esse processo é o amor. Quando Paraguaçu conclui a narração do livro que escreve, no final do longa, ela diz que “Diogo me ensinou a amar... e eu ensinei ele a querer bem”. Quando as índias e o português param de disputar a melhor lógica amorosa e constroem uma nova, juntos, o país é formado.

O momento de decisão de conflito entre o português e as irmãs é resultado dos desdobramentos do terceiro ato da história, com a proposta de Vasco de Athayde para que Diogo voltasse à Europa, a convite do rei francês. Para convencê-lo, além de servir a Caramuru um jantar com talheres, taças de cristal e louça de porcelana, ele lhe presenteia com um retrato da antiga amada: Isabelle d’Avezac. A moral cristã volta imediatamente ao pensamento de Diogo, bem como o amor romântico nutrido pela francesa. As juras de amor eterno, a castidade, a monogamia, a promessa de casamento na Igreja, transformam-se em



culpa diante da vida diferente que ele leva no Brasil. Ele pensa na namorada francesa e lamenta: “Juramos ser fiéis até a morte. Ah, meu amor, como eu pude traí-la?”. Com a promessa de que ela o perdoaria e a perspectiva de um casamento cristão, abençoado pelo monarca francês, o português decide retornar à Europa para encontrar o que Isabelle e ele chamavam de amor, em detrimento ao que as princesas indígenas chamavam de querer bem.

No filme, o amor romântico acaba tornando-se uma espécie de vilão por dois motivos: primeiro por partir de Isabelle, uma mulher que só pensa em dinheiro e em títulos da monarquia e usa Diogo para obtê-los; segundo, por impedir a felicidade do trio. Eles estão juntos, mas têm conflitos demais, estão sempre insatisfeitos com o que a outra parte da relação faz. Isso acontece porque Diogo, dentro da ótica romântica, se recusa a dialogar com as princesas. Porém, a proposta do filme para o amor é a mesma das irmãs: despuadorado, confluyente, simples e tranquilo. É fazer o que desejar desde que todas as partes do relacionamento estejam de acordo. O importante é amar e ser amado, e Diogo tem isso desde o começo nos braços das índias. O amor romântico e virginal é uma forma de punição para Caramuru, que só se liberta dessas amarras quando percebe como amor verdadeiro aquele que ele sente pelas irmãs. Existe uma inversão: no começo, ele parecia perceber as duas como diversão, uma forma de pecar antes de se prender para sempre no matrimônio, enquanto Isabelle seria a representação da mulher com quem deveria se casar. Depois de se decepcionar com a europeia, Diogo percebe que o amor e a felicidade estavam no Brasil.

Antes disso, Paraguaçu frustra os planos de Diogo de voltar sozinho para a Europa e consegue subir no navio com ele. Mas, sendo uma personagem de caráter bastante sólido (ao contrário do marido), ela não aparenta ter ciúmes quando vê Caramuru com Isabelle. O desentendimento das duas se dá muito mais por incompatibilidade de gênios que por terem um caráter possessivo – e isso também parte da francesa. Ao descobrir que Isabelle não o amava, Diogo retorna ao Brasil, com a tranquilidade de que estava fazendo a escolha por um padrão de vida que, para ele, depois de todas as transformações, era o ideal.

Na volta, Moema não parece ter perdido muita coisa, nem mesmo a intimidade com a irmã e o marido. A mudança se opera em Diogo, que aparece mais tranquilo e seguro do amor que queria para si. Na primeira estada no Brasil, ele usava um colar (Fig. 6) que dava a ele mais ares de turista que de alguém que de fato morava ali. Na última cena, feliz com Paraguaçu, Caramuru aparece com as calças roxas e a camisa branca que usava para desembarcar em praias brasileiras, mas enfeitadas com adornos e até maquiagem indígenas que o deixam mais parecido com um nativo (Fig. 7), em contraposição ao primeiro visual brasileiro. Diogo tornara-se, finalmente, brasileiro. Nascido em Portugal, ele acaba sendo um

expatriado, muito mais brasileiro que português. Paulo Prado tratou desses homens em sua obra, chegando ao ponto de chamá-los de mestiços, de acordo com a referência de Capistrano:

Moralmente, já eram mestiços, observou Capistrano, e essa como que mestiçagem lhes permitiu, na luta em que sucumbiam os fracos e tímidos, a fácil adaptação à vida colonial. Por outro lado, nenhum obstáculo encontravam para a satisfação dos vícios e desmandos que na Europa reprimiam uma lei mais severa, uma moral mais estrita e um poder mais forte. Entregavam-se com a violência dos tempos à saciedade das paixões de suas almas rudes. (PRADO, 1928, p.44)



Fig. 6



Fig. 7

## 2.4 HAPPY ENDING?

Em *Caramuru – A Invenção do Brasil*, o casamento aparece apenas na cena em que Diogo e Paraguaçu fazem os votos cristãos na Europa, depois da índia ludibriar a noiva francesa do amado. A instituição, tão celebrada pelos amantes europeus da trama, aparece como uma cerimônia com muita pompa para o gosto da noiva indígena. Na história do verdadeiro Caramuru, eles realmente se casaram na França e depois voltaram ao Brasil. Um diferencial da história do filme é que o retorno é marcado pela continuação do amor a três<sup>6</sup>. O que muda é que Paraguaçu estabelece novas regras que aprendeu na Europa e adaptou para os padrões que ela considerava normais. Ela seria a esposa, e Moema tomaria o lugar de amante, uma “esposa que cozinha escondido”.

<sup>6</sup> No texto original de Santa Rita Durão, Moema morre afogada depois de tentar seguir Diogo no navio de volta à Europa. A história que de fato aconteceu entre Diogo e Paraguaçu no século XVI não possui qualquer registro de que a índia retratada por Deborah Secco tenha existido, muito menos sido irmã mais nova da princesa dos tupinambás.

O filme não possui qualquer pretensão moralizante sobre o que retrata. No epílogo, a narração do livro que Paraguaçu escreve sobre a história dos três deixa claro que, embora Moema tenha recebido várias propostas de casamento, ela preferira continuar sendo amante de Diogo e Paraguaçu (ao menos é o que a narrativa sugere). E é aí que entra uma cena que põe em cheque a triangulação: também nos momentos finais, a voz do narrador diz que Caramuru e a princesa mais velha “Foram felizes e tiveram muitos filhos”. O beijo de happy ending, clássico hollywoodiano, aparece tradicional no encerramento de uma história incomum aos filmes de amor. Sem Moema, provavelmente porque não há indícios históricos de que a índia mais nova tenha realmente existido. Ainda assim, é incômodo: eles não foram felizes para sempre, a três?

De fato, Diogo Álvares Correia se casou com Paraguaçu na França e voltou ao Brasil, onde eles tiveram muitos filhos e ajudaram a fundar Salvador. Isso é dito no filme, mas até mesmo o matrimônio dos dois é feito de acordo com um plano arquitetado pela princesa indígena: ela consegue trocar de papel com Isabelle e casar-se com Diogo, mas isso tudo foi para enganar a francesa e levar o amado de volta para o Brasil. O casamento é apenas uma formalidade pela qual ele resolvera passar com Paraguaçu. Ao voltar para o Brasil, a mudança entre o trio é que ele aparece mais tranquilo em relação às índias, finalmente entrando em acordo com as irmãs na questão de um amor entre três pessoas.

A libertação de Diogo da moral cristã acontece pouco a pouco, quando ele vai se apaixonando e descobrindo a sexualidade a ser explorada e experimentada com Moema e Paraguaçu. O desafio definitivo a Deus é ignorar o sacramento do matrimônio e manter um relacionamento a três com a esposa e a irmã dela, havendo um consentimento entre todas as partes. Ainda assim, é importante notar que a instituição do relacionamento é estruturada de maneira diferente da qual ela é construída: o casamento, moralizante, é entre Diogo e Paraguaçu. A índia mais velha encerra o filme na figura de esposa e dá-se a impressão de que ela é a primeira casada na história do país. Por mais que a moça não mude de características, a instituição do casamento a cerca. Ela ainda era Paraguaçu, mas para a nova sociedade brasileira passou a ser conhecida como Catarina do Brasil, seu nome cristão. A pequena Moema é institucionalizada como amante, ainda que dos dois. Sua imagem é associada à de uma mulher desejável, cercada de pretendentes, enquanto Paraguaçu torna-se uma mulher casada, que teria filhos com Diogo. O amor romântico do português uniu-se ao amor confluyente das índias e produziu um híbrido, um novo modelo exclusivamente brasileiro, em que o casamento é uma instituição tão forte e, ao mesmo tempo, tão maleável quanto a presença da amante.

O beijo do final pode ser visto como o encerramento da história do filme de acordo com o texto de Santa Rita Durão, em que Caramuru e Paraguaçu terminam juntos e casados. Moema existe fisicamente no universo do longa, mas também faz parte de uma entidade e é, de certa forma, a mesma mulher que Paraguaçu. Então, o beijo na última cena, embora tenha sido filmado entre os atores Selton Mello e Camila Pitanga, não exclui necessariamente a personagem de Deborah Secco. Sendo Moema e Paraguaçu a mesma pessoa, o beijo do happy ending pode também ser entendido como um final feliz dos três, representado no quadro entre as duas partes do relacionamento: as gêmeas, na figura de Paraguaçu, e o diferente, na figura de Diogo. Mas dentro do universo híbrido brasileiro proposto pelo filme, é um momento tradicional e romântico, apenas entre o casal oficial, permitido aos olhos da sociedade. A dinâmica a três passa a ser velada a partir do momento em que o final feliz definitivo é mostrado apenas entre os que se casaram na Igreja: se o formato que permeou os conflitos do filme ainda fosse o usual, talvez o beijo do happy ending envolvesse Moema. Mas com ela no papel de amante, o momento público acontece somente entre Diogo e Paraguaçu, embora o espectador saiba que aquele não é um casal tradicional: Moema ainda existe como amante, possivelmente dos dois. Ainda dentro de uma proposta de formação do amor no Brasil, institucionaliza-se a amante como figura amorosa nacional. Dentro do relacionamento combinado como normal, fica Paraguaçu como a mulher oficial aos olhos da sociedade e Moema torna-se um elemento que todos sabem que existe, mas é escondido porque é essa a nova dinâmica característica do país.

### 3. OS SONHADORES

Na primavera efervescente de Paris em 1968, o jovem estadunidense Matthew, no país para estudar francês, se encontra na Cinemateca, entre os cinéfilos. Ao conhecer os irmãos Theo e Isabelle, ele passa a dividir com eles todo amor que tem pelo cinema – e logo embarca com os dois em uma viagem na descoberta do erotismo e do sexo. O filme de Bernardo Bertolucci, com roteiro de Gilbert Adair, tem Matthew Pitt, Eva Green e Louis Garrel na pele do trio.

Matthew conhece os gêmeos no dia em que o governo expulsou Henri Langlois<sup>7</sup> da Cinemateca Francesa. Mesmo tendo percebido algo de incestuoso no relacionamento dos dois, ele aceita se mudar para o apartamento deles enquanto os pais viajam. Logo no primeiro dia, Isabelle começa a fazer brincadeiras com Matthew, encenando momentos chave de filmes que ele deveria adivinhar o título. Os gêmeos vivem o cinema como se fosse a vida deles e esse tipo de jogo se confunde com o que é real.

Os irmãos misturam discussões sobre cinema e política com momentos cada vez mais intensos de descoberta sexual. De um primeiro momento em que Theo é obrigado por Isabelle a se masturbar na frente de Matthew até longas horas na banheira, nus, o filme mostra um envolvimento crescente dos três com sexo, nudez, embriaguez e cinema. Os protestos da primavera de 1968 sacodem as ruas de Paris, mas o trio encontra-se isolado disso tudo, envolvido em uma atmosfera idílica que tem pouca relação com a realidade

As brincadeiras vão ficando sérias, o tempo perde o sentido e a cada dia que passa, o americano vê-se mais e mais apaixonado pelos irmãos franceses. Mas a vida continua acontecendo do lado de fora de casa, e em algum momento eles teriam que retornar de volta à realidade tanto política quanto sentimental que os cerca. Assim como os gêmeos precisam sair do apartamento para a rua, para a revolução, Matthew tem que sair do relacionamento e abraçar a solidão que o cerca durante toda a história: ele estava com os gêmeos, mas em momento algum pertenceu de fato ao núcleo de Theo e Isabelle.

---

<sup>7</sup> Co-fundador e diretor da Cinemateca Francesa, foi reconhecido mundialmente por sua proposta de restaurar e exibir filmes em película de todos os temas e todos os estilos. Mas o ecletismo de Langlois assustou os políticos mais conservadores da França.

### 3.1 O ESTRANHO NO NINHO

Em *Os Sonhadores*, a alteridade encontra-se na figura de Matthew, o rapaz americano. A maior diferença entre ele e os gêmeos Theo e Isabelle está justamente naquele que também é o ponto em comum entre os três: o amor pelo cinema. O estrangeiro ama e estuda a sétima arte, mas até conhecer os irmãos, não associa momentos da própria vida com cenas que vira na sala de projeção. Sabe separar o que está na tela e o que vive na realidade. Quando Theo e Isabelle propõem que ele atravesse o Museu do Louvre correndo com eles, para quebrar o recorde de *Bande à part* (1964), de Jean-Luc Godard, ele fica com medo de ser pego e deportado. A resposta da francesa é certa e dita com seriedade, acompanhada pelo olhar austero do irmão: “Não se preocupe. Não seremos pegos. Eles não foram pegos em *Bande à part*, nem nós seremos”.

Theo e Isabelle não vivem pelo cinema, eles vivem o cinema. Cenas das vidas deles são cópias daquilo que já viram em filmes. Quando Matthew pergunta se os irmãos são parisienses, a moça responde com uma referência à famosa cena de Jean Seberg em *Acochado* (1960), de Jean-Luc Godard: “Cheguei ao mundo na Champs Elysées, 1959. Nas calçadas da Champs Elysées. Sabe quais foram minhas primeiras palavras? New York Herald Tribune! New York Herald Tribune!”. O trabalho de edição nessa cena não serve apenas para esclarecer ao espectador o que Isabelle estava pensando. A movimentação da moça pela rua, o tom de voz, o jeito de andar com os braços soltos e relaxados ao lado do corpo demonstram que Isabelle não está apenas atuando, mas é, naquele momento, a personagem Patricia Franchini. Com essa cena, Isabelle quer dizer que nasceu com a estreia do cinema moderno, no primeiro filme de Godard. A moça, que no filme tem por volta de 20 anos, teria nascido então no fim da década de 1940, e não em 1959. Isabelle se define pelo cinema da *nouvelle vague* ao dizer que nasceu em uma cena de *Acochado*: até então, em certo nível, ela não existia.

Matthew, por mais que seja ligado à própria realidade, se encanta com o universo sonhador dos gêmeos e decide continuar na companhia deles. O americano aparece como um rapaz muito educado e até mesmo tímido socialmente, como na cena em que recusa os pedaços do sanduíche que Isabelle lhe oferece ou quando é apresentado aos pais dos franceses.

Ao longo do filme, Matthew se sujeita, sempre com estranhamento, aos caprichos e joguinhos dos irmãos. O maior exemplo disso é a reação ao desafio de Theo para que ele

durma com Isabelle: depois de correr pela casa, se contorcer nos braços do amigo e desmaiar, ele finalmente decide fazer o que lhe ordenam. Esse tipo de atitude se anuncia no começo do filme, quando ele se declara apaixonado pelos amigos. O que um apaixonado não faria pelo ser (ou seres) que ama? Giddens explica esse tipo de amor apaixonado como algo que “arranca o indivíduo das atividades mundanas e gera uma propensão às opções radicais e aos sacrifícios” (GIDDENS, 1993, p.,48). Porém, isso não implica em um caráter simplesmente de objeto, porque ele mesmo tem poder de se impor e argumentar com os irmãos, que insistem em transformá-lo em uma peça de um joguinho infantilizado. E consegue fazê-lo na discussão que tem com os dois quando eles tentam raspar-lhe os pelos pubianos, ao apontar que a estranheza do comportamento deles e deixá-los desconcertados.

Os gêmeos, casal inicial do relacionamento a três, têm uma dinâmica muito complexa. Ainda no começo do filme, na primeira cena em que o trio está reunido no banheiro, a câmera foca, simultaneamente, em uma cicatriz no braço esquerdo de Theo (Fig. 8) e uma idêntica no braço direito de Isabelle (Fig. 9). Mais tarde, quando o francês faz ao americano uma pergunta difícil de responder, Matthew questiona a autenticidade do comportamento dele e recebe uma resposta inesperada, evidenciando que os gêmeos acreditam ter uma conexão metafísica:

“Sabe quem está parecendo”, sugere Matthew. “Quem?”, questiona Theo. “Isabelle”, responde o americano. “Por que não? Ela é minha irmã gêmea”, afirma o francês. Matthew não acredita: “Vocês são gêmeos?”. “Sim. Ela seria eu se fosse homem”, confirma Theo. O americano ainda duvida: “Bobagem. Vocês não são idênticos”. “Nós somos. Somos siameses. Unidos aqui”, insiste Theo, apontando para a cabeça.

Em outro momento, quando Matthew e Isabelle passam a fazer sexo, um diálogo com a moça prova que ela pensa como o irmão, ao responder uma pergunta do namorado, apaixonado e inseguro sobre a própria posição na vida da amante:

Matthew – Como você e Theo se uniram dessa maneira?  
 Isabelle – Theo e eu? Foi amor à primeira vista.  
 Matthew – Mas ele nunca esteve dentro de você?  
 Isabelle – Ele está sempre dentro de mim.



Fig. 8



Fig. 9

Theo e Isabelle podem até mesmo ser gêmeos, mas é impossível que sejam siameses<sup>8</sup>. Esse caráter é psicológico, o que torna os dois não apenas uma dupla ou um casal, mas uma entidade. Matthew desmaia nos braços de Theo e, ao acordar, olha para o amigo, tonto, e pergunta: “Isabelle?”. Em um momento de menor lucidez, a confusão acontece. Os gêmeos agem como se fossem de fato siameses, como se tivessem uma obrigação física de estarem no mesmo lugar o tempo todo. Eles dormem juntos, tomam banho juntos, vão ao banheiro juntos. A conexão não é pelos corpos, mas uma necessidade psicológica de estarem unidos todas as horas do dia e fazerem sempre as mesmas coisas em união.

O ambiente do quarto de Theo é o habitat dos dois, onde eles passam o dia e, durante a noite, tentam viver o incesto. Não fica claro se eles têm algum contato sexual até a chegada de Matthew, apenas tentativas de não reprimir desejos que misturam infantilidade com sexualidade. Na cena em que o estadunidense flagra os dois dormindo nus na mesma cama, toda a montagem sugere algo extremamente libidinoso: a iluminação vermelha do corredor que leva ao quarto de Theo remete ao ambiente velado e sensual das casas de prostituição, a pouca roupa que Matthew vestiu apenas para ir ao banheiro na madrugada, os passos cautelosos do americano, as pernas dos gêmeos entrelaçadas de forma sensual, as curvas suaves dos corpos dos dois e, finalmente, o olhar de horror do curioso, que vira mais que gostaria (Fig. 10). De fato, dois irmãos dormindo sem roupa alguma é uma imagem a causar estranhamento no espectador, mas é possível ter um segundo olhar sobre o ato incestuoso. Existe, entre os dois, uma necessidade de explorar a sexualidade um do outro, mas isso oscila entre a postura adulta e a infantilizada. Nessa cena, que ao primeiro olhar é tão impactante, o espectador pode não notar que os dois estão em posição quase fetal, unidos apenas pelas pernas (Fig. 11). Não existe um abraço ou até mesmo um toque sensual, apenas o joelho

<sup>8</sup> Biologicamente é impossível que Theo e Isabelle tenham nascido ligados pelos braços, porque siameses são, necessariamente monozigóticos, ou seja, formados pelo mesmo ovo. Para que isso fosse possível, eles teriam que ter o mesmo DNA e, portanto, serem do mesmo sexo.



direito de Isabelle entre os joelhos de Theo. Durante todo o filme, eles têm um contato físico que, aos olhos da sociedade ocidental, é estranho entre irmãos; comportamento considerado incestuoso.



Fig. 10



Fig. 11

De fato, existe uma necessidade dos dois em explorar a sexualidade juntos, em um sentido adulto: Theo supervisiona a primeira relação sexual de Isabelle, e antes disso ela sente necessidade e curiosidade de vê-lo se masturbar, de observar o esperma do irmão. Em outros momentos, os dois se comportam como duas crianças descobrindo as diferenças fisiológicas entre os sexos. Quando eles tentam raspar o pelo pubiano de Matthew, Theo diz ao amigo que já havia passado pelo procedimento antes. A experiência à qual o francês se refere certamente foi realizada com Isabelle, em um ato perverso ao mesmo tempo que infantil. Trata-se da redução do sexo de Theo ao estado infantil, sem pelos, como era na infância. “Eu mostro o meu, você mostra o seu”, zomba Matthew. Com essa atitude, Isabelle transforma o irmão em uma criança novamente, com um pênis infantil para que ela pudesse explorar. A atitude é muito sexual, mas ao mesmo tempo é uma ação que, se feita por crianças, seria considerada natural. A curiosidade infantil é aceita, mas a sexualidade latente dos gêmeos e o fato de que eles são adultos formados transforma as brincadeiras sexuais em incesto conscientemente praticado. Isabelle e Theo agem como se tudo fosse permitido socialmente, mas têm consciência de que o que fazem é considerado errado e que os pais não podem descobrir. Eles querem contornar a proibição do sexo que é o incesto, e quebram regras sociais para criarem o próprio acordo deles. O relacionamento pode ser considerado confluyente ao extremo, na medida em que é o desafio máximo à sexualidade cristã ocidental.

Embora Isabelle e Theo sejam muito dependentes um do outro, ela se mostra muito mais submissa às ordens e pensamentos dele que o contrário. Theo é um rapaz sério, que parece estar sempre irritado com alguma coisa. Seus sorrisos são raros e, muitas vezes maldosos, como na cena em que confirma que seu plano dera certo e Isabelle perdera a

virgindade de maneira nada especial, ao perder um jogo de adivinhação. Sempre em confronto com as ideias do pai, ele se frustra com a perda de idealismo e a posição autoritária que o chefe da casa assume nos diálogos e opiniões, e dispara assim que pode: “O fato de Deus não existir não significa que ele possa assumir seu lugar”. Na vida de Isabelle, é possível realizar uma nova interpretação: o fato de que o pai não deve tomar o lugar de Deus não significa que Theo possa ter para si a autoridade paterna. A irmã segue todas as ordens dele, sem muito questionamento. Essa submissão e até mesmo a sexualidade controversa pode ser entendida na substituição da figura paterna pela autoridade de Theo. Em determinado momento do filme, para falar com o pai sobre o dia, ela se curva até ele, chega o rosto muito próximo ao dele, encosta os cabelos na bochecha do pai, que acaricia sua cintura, distraidamente, enquanto eles conversam entre sussurros. O incesto de Isabelle e Theo começa na figura paternal, num impulso inconsciente de desafiar o pai, imitá-lo e substituí-lo.

### 3.2 UM DE NÓS

Isabelle e Theo vivem em um mundo imaginário onde um grande diretor os filma o tempo todo. E os dois esperavam um terceiro elemento para fazer algo que queriam realizar havia muito tempo: quebrar o recorde de *Bande à part*, em que o trio principal atravessa o Louvre correndo (Fig. 12), em nove minutos e 45 segundos. Para que pudessem ser Odile, Arthur e Franz, precisavam de mais uma pessoa que encarnasse o terceiro elemento. Matthew já havia aceitado o convite de morar com os dois enquanto os pais viajavam, mas só conseguiu um olhar mais atento dos irmãos ao acertar o filme de um dos joguinhos de adivinhação de Isabelle. Quando eles conseguem bater o tempo do filme de Godard por 17 segundos, é Matthew quem recebe os elogios, como se tivesse se saído bem em um rito de passagem (Fig. 13). Ele ganha um beijo da garota e um abraço caloroso de Theo, e então os irmãos começam a entoar a frase “Nós o aceitamos, um de nós”, célebre no filme *Monstros* (1932), de Tod Browning. O norte-americano é finalmente aceito na relação dos gêmeos.



Fig. 12



Fig. 13

A rotina de Theo e Isabelle é muito livre, sem vigilância dos pais sobre o que eles fazem. E, como estão sempre juntos e se acreditam ser um só, eles começam as experiências sexuais juntos. A questão é que como ainda são irmãos, não conseguem concretizar os desejos, impedidos pelo medo do que o incesto consumado representaria para eles. A chegada de Matthew determina uma fase completamente nova para os dois, que podem realizar com ele o que queriam fazer entre si. O equilíbrio do relacionamento entre os três encontra-se nesse ponto: é permitido fazer com Matthew o que a moral dos irmãos proíbe que eles façam entre si. O incesto só se concretiza de fato com a entrada do americano no relacionamento. Isabelle era virgem, e teve sua primeira relação sexual com Matthew. O estrangeiro aparece na dinâmica dos gêmeos para poder fazer o papel que Theo não pode desempenhar, entra no lugar de Theo para concretizar os desejos dos dois irmãos: ele beija, toca, faz amor com a Isabelle, mas sempre sob o olhar atento do francês.

Ao permitirem que Matthew entrasse no mundo deles, os gêmeos sabem que encontraram alguém para participar ativamente dos jogos sexuais e não perdem tempo. Isabelle começa uma nova adivinhação ao entrar no quarto do irmão imitando as dançarinas de Marlene Dietrich em *A Vênus Loira* (1932), de Josef von Sternberg. Quando ele não consegue adivinhar e desiste da brincadeira, ela propõe uma prenda: ele deve se masturbar em frente ao cartaz de Marlene Dietrich que tem no quarto. “Quero que faça do mesmo jeito que quando pensou que ninguém olhava”, exige Isabelle, para o horror de Matthew.

Imediatamente depois da cena, é o momento para Theo testar o amigo. Em um café, questiona se ele não ficou excitado ao ver a cena. O estadunidense parece irritado com a pergunta e afirma que não entende a relação entre os dois, porque ele mesmo tem duas irmãs mais velhas e por mais que já tivesse sentido raiva delas, nunca se masturbara sob o olhar delas e nem fora forçado por elas a fazer algo que não queria. Com um sorriso, o francês questiona: “Pensa que Isabelle me forçou?”. A partir deste momento, sob o olhar intenso de Theo, Matthew percebe que as coisas haviam mudado para sempre. Ele entrara em um

relacionamento complexo, em um jogo do qual passara a fazer parte. E, como Costa afirma, relacionamentos amorosos são feitos de renovações:

A instabilidade do amor não é ocasional. Por natureza ele é “sem descanso” e deve sempre “transcender e transgredir o que foi alcançado” (Bauman, op. cit. p. 98). Dito de outro modo, o amor tem sempre de “abastecer-se de novos suprimentos de energia para manter-se vivo (...) e, uma vez acumulado, o capital é devorado rapidamente se não for diariamente preenchido. O amor é, assim, *insegurança encarnada*” (IBID.). (COSTA, 1998, p. 137)

### 3.3 A SEGUNDA PRENDA

A progressão dos joguinhos de adivinhação demonstra os objetivos que os gêmeos têm a cada momento do filme. Quando Isabelle se apresenta com *Acosado*, não exige verbalmente que os rapazes reconheçam o longa que ela está imitando, mas é visível que eles entendem a mensagem. Depois, ao acordar Matthew na primeira noite que ele passa no apartamento, ela encena um momento importante de *Rainha Cristina* (1933), de Rouben Mamoulian, e logo o rapaz percebe a brincadeira e diz a primeira fala da cena.

Mais tarde, ao fazer um paralelo entre o que está acontecendo no momento – Isabelle e Theo brigando porque ele quer quebrar o disco de Janis Joplin da irmã – e o que acontece no filme *O Picolino* (1935), de Mark Sandrich – o personagem de Fred Astaire sapateia em cima do quarto de Ginger Rogers até que ela acorde –, a moça exige que Matthew descubra a resposta da adivinhação.

Na cena que antecede o primeiro castigo de Theo, as palavras de Isabelle quando ele pede uma pista são: “A Esfinge deu uma dica a Édipo?”. E então, depois de dar ao irmão o tempo de pensar e a opção de desistir, ela anuncia o castigo. Quando é a vez de Theo perguntar, as intenções são outras: ele quer punir a irmã pelo que fez e também intensificar as descobertas e brincadeiras sexuais com Matthew. Depois de desafiar o amigo, ele dá menos de dez segundos para que ele pense na resposta e logo anuncia que o tempo para responder acabou. Enquanto isso, a moça não demonstra o menor esforço em acertar o filme, apenas sorri para o irmão, esperando o que ele vai propor. Ela só quer saber qual é o filme – *Scarface* – *A Vergonha de uma Nação* (1932), de Howard Hanks e Richard Rosson – depois que eles perdem a brincadeira. E então vem a segunda prenda: Matthew e Isabelle devem fazer amor na frente dele.

O americano está interessado na francesa desde o primeiro encontro dos dois. Isabelle aparenta ser uma mulher experiente, segura de si, sensual. Acorrentada aos portões da Cinemateca, com um olhar desafiador, ela tem um primeiro diálogo divertido com Matthew. Na cena em que ela imita Greta Garbo, o incômodo do americano é perceber que está excitado com a presença da moça com pouca roupa. Fica completamente desconcertado nos dois momentos em que ela o beija, e ao encontrar uma foto dela de biquíni, a guarda nas roupas de baixo. Matthew quer Isabelle desde o primeiro momento dos dois juntos, mas a idealização da moça é tal que ele foge dela quando Theo propõe que eles façam sexo.

Matthew não é apresentado como um rapaz muito conservador. É pacifista, estuda cinema e acredita nos ideais e na música de Jimi Hendrix. Mas, por pertencer à cultura cristã ocidental, é natural que veja com estranhamento tanto o incesto dos gêmeos franceses quanto a falta de pudor que os dois têm em relação a usar pouca ou nenhuma roupa na frente uns dos outros. Além disso, é um rapaz romântico. É completamente apaixonado por Isabelle, mas ao se deparar com a possibilidade de fazer sexo com a mulher idealizada, sua reação é fugir dos próprios desejos. O sexo não é permitido no amor romântico, a não ser que exista o compromisso do matrimônio. Para Matthew, o correto seria chamá-la para um encontro, pagar as entradas do cinema, ter um primeiro beijo, um namoro duradouro e, enfim, quando se sentissem preparados, o sexo aconteceria. Assim, ao se ver obrigado a fazer amor sem que nenhum desses rituais fosse cumprido, ele foge do ato e dos próprios desejos, por não se reservar o direito de fazer sexo simplesmente porque queria.

O ponto de virada é quando os irmãos, despindo-o de maneira forçada, descobrem a foto de Isabelle. Ali eles já sabem que ele os espiara dormindo e veem que ele claramente deseja a moça. A reação de Matthew é perder a consciência. Theo o acorda do desmaio e é só então que o americano, completamente nu na frente dos amigos, com esses segredos revelados, decide ceder aos caprichos dos dois. Matthew se dá conta do próprio desejo e desiste de lutar contra o que quer, abraçando a oportunidade de se deixar levar pelos encantos de Isabelle. Finalmente, ele se permite viver a experiência de fazer amor com a mulher por quem está apaixonado.

Theo não queria assistir ao ato sexual. Ele abre a geladeira, tira uma caixa de ovos, começa a fazer uma omelete despreocupadamente, sem olhar muito para o casal que faz sexo no chão da cozinha. É só quando eles acabam que o interesse dele é despertado. O francês abandona a frigideira, se agacha ao lado da irmã, lhe acaricia o rosto enquanto coloca a mão entre as coxas dela. O sangue da virgindade que Isabelle acabara de perder é observado com

interesse por Theo, que sorri, maldoso, para ela. A moça dirige a ele um olhar esperançoso, procurando a aprovação do irmão.

A partir desse momento, os jovens começam a usar pouca ou nenhuma roupa no apartamento e passam longas horas juntos na banheira da casa. Não há um momento de sexo entre Matthew e Isabelle que Theo não esteja em cena. Depois da primeira vez, que ele estava no mesmo ambiente, as cenas são permeadas pelo olhar inquieto do rapaz. Quanto o casal está no quarto do americano, é possível ver o francês na sacada, do outro lado da casa. Depois, quando Matthew e Isabelle voltam de um encontro e começam as preliminares sexuais no quarto da moça, o som de Theo fazendo sexo no cômodo ao lado os interrompe.

Matthew e Isabelle começam a agir como namorados depois da cena na cozinha. Mas o americano entende que ele está entrando em um relacionamento existente entre os gêmeos que ultrapassa o amor fraternal. Em determinado momento, o estadunidense sai do quarto e vai procurar comida, e o francês aproveita para se deitar na cama ao lado da irmã adormecida, na mesma posição quase fetal que eles se encontravam quando Matthew os flagrou, no começo da história. O estrangeiro volta, vê os dois juntos e diz a Theo que se sente parte dos dois e que está agradecido ao amigo por tê-lo permitido participar disso. A resposta do francês é um anúncio do fim: “Vamos esclarecer uma coisa. Você é um cara bacana e eu gosto de você, mas não, não é para ser nós três sempre”. Matthew não questiona, mas vai dormir pensativo. A possibilidade de término tão fácil é explicada por Giddens como “relacionamento puro”:

Um relacionamento puro não tem nada a ver com pureza sexual, sendo um conceito mais restritivo do que apenas descritivo. Refere-se a uma situação em que se entra em uma relação social apenas pela própria relação, pelo que pode ser derivado por cada pessoa da manutenção de uma associação com outra, e que só continua enquanto ambas as partes considerarem que extraem dela satisfações suficientes, para cada uma individualmente, para nela permanecerem. (GIDDENS, 1993, p. 68)

### 3.4 A REVOLUÇÃO DE MATTHEW

O terceiro ato do filme é marcado por altos e baixos do relacionamento do trio. Discussões inflamadas na banheira transformam-se em risadas depois de fumarem maconha. Um encontro romântico de Matthew e Isabelle acaba virando uma noite trágica para a moça,

que descobre que o irmão está fazendo sexo com outra mulher ao som da canção *La Mer*, de Charles Trenet, que embalou a primeira vez dela com o americano. Uma refeição horrível preparada por Isabelle é substituída por Theo: uma caixa de lixo com restos de comida. Primeiro, o francês despreza a comida que a irmã cozinhou. Depois, é a vez dela desprezar o que Theo separara dos restos jogados do lado de fora do apartamento. A calma vem quando Matthew pega uma banana, descasca e separa exatamente em três. A divisão do único alimento que dispunham na casa em uma quantidade idêntica para o trio é muito significativa dentro da trama. É um momento quase familiar, à mesa, em que eles partilham uma refeição como iguais. Os gêmeos estão com muita fome, mau humorados, brigando. A solução proposta por Matthew faz com que o olhar dos irmãos em relação a ele torne-se interessado novamente, não simplesmente desafiador ou zombeteiro. Naquele momento, o americano toma uma decisão pelo trio, assume uma posição de líder ao mesmo tempo que faz justiça com a distribuição igualitária do alimento.

Ainda assim, até esse ponto, Matthew não passa de uma plataforma para que os gêmeos realizem fantasias e jogos sexuais. O comportamento dos dois juntos não deixa de ser infantil em momento algum, e os ânimos se complicam quando eles decidem direcionar a brincadeira para o amigo americano. Depois de uma declaração de amor honesta por parte de Matthew, os gêmeos decidem que ele deve dar a eles uma prova desse amor. O americano aceita fazer o que eles querem, e fica horrorizado ao perceber que o que eles planejaram foi uma brincadeira de mau gosto que tem tudo a ver com a dinâmica dos dois, de descoberta sexual infantil: querem raspar os pelos pubianos do americano. Completamente injuriado, Matthew chama a atenção de Theo e Isabelle para a situação absurda que eles vivem:

Isto é sua prova de amor? Transformar-me em algo grotesco? “Um de nós”. Um jogo, Isabelle? Pense bem. É algo que vocês fazem um ao outro? Quer raspar meu pelo pubiano? Quer que eu seja um menininho para você? Um Theo criança para você brincar e tocar no meu pipi? Eu mostro o meu, você mostra o seu. Pense a respeito. Pense. Vocês dormem na mesma cama juntos. Todas as noites. Tomam banho juntos, vão ao banheiro juntos. Fazem esses joguinhos. Queria que se vissem de fora. (...) Vocês não vão crescer nunca.

Em uma clara referência ao momento anterior, em que ele fora aceito no ninho dos gêmeos ao som da canção dos monstros de Browning, Matthew está se divertindo com os amigos, encontra-se verdadeiramente apaixonado pelos dois e devota boa parte de seu tempo a compartilhar com eles o amor que tem pelo cinema. Mas não participa das brincadeiras infantis deles e ainda acha todo o comportamento dos gêmeos estranho, não somente pelo

incesto, mas pelo fato de que eles se tratam como crianças. Por isso a revolta: Isabelle queria que ele, sem os pelos, se reduzisse a um menininho com quem ela pudesse brincar, enquanto ele queria um relacionamento sólido com os dois. Esse momento desconfortável de desrespeito com a intimidade de Matthew é um indicativo de como os gêmeos realmente o viam como um boneco que eles pudessem controlar. Sobre esse comportamento dentro de uma relação, Bauman aponta que o limiar entre respeito e opressão é bastante tênue:

O respeito é, afinal, apenas um dos lados da faca de dois gumes da atenção, cuja outra ponta é a opressão. A indiferença e o desprezo são dois recifes com os quais muitas intenções éticas honestas têm se chocado, e os eus morais precisam de muita vigilância e habilidade de navegação para passar incólumes por eles. (BAUMAN, 2004, p. 67)

É bastante claro que o relacionamento entre os três se deteriora com o poder que Matthew ganha sobre a autoestima dos irmãos. Durante esse período final, uma leitura que Theo realiza enquanto Matthew faz flexões sozinho no quarto diz bastante sobre a nova situação do trio, prestes a chegar a um fim:

Uma revolução não é um jantar de gala. Não pode ser criada como um livro, um desenho ou uma tapeçaria. Não pode ser desvelada com tal elegância, tranquilidade e delicadeza ou doçura, amabilidade, cortesia, moderação ou generosidade. A revolução é um motim, um ato violento, pelo qual uma classe derruba a outra.

Em uma discussão sobre o Maoísmo, o americano não só mostra-se radicalmente contra o movimento, mas consegue argumentar que Theo é hipócrita ao defender o pensamento chinês, porque ele mesmo não leva a cabo a própria filosofia e, no lugar de ir para as ruas de Paris lutar contra a polícia e fazer a própria revolução, ele prefere ficar com a irmã e o amigo em casa, bebendo vinhos caros e falando sobre cinema e política: “Acho que você prefere quando a palavra ‘juntos’ significa dois e não milhões... Ou três.”. Nesse momento, Theo finalmente perde o controle e agarra o pescoço de Michael, em um momento que poderia terminar em um sufocamento ou um beijo. Isabelle os interrompe e eles vão até a sala, onde ela montou uma cabana de lençóis. Ali, meio adormecido, Theo levanta com a irmã outra questão que Matthew colocara em jogo, que o incomodara:

Isabelle – Você precisa me ouvir. É para sempre, certo?  
 Theo – O que é para sempre?  
 Isabelle – Nós dois. Certo?  
 Theo – Sim. Por que Matthew disse aquilo?



Isabelle – O que Matthew disse?

Theo – Que éramos monstros, grotescos.

Isabelle – Só quero que diga que será para sempre. É para sempre.

É difícil determinar quanto tempo os três passam na cabana de Isabelle, mas é certo que eles entram nela vestidos e são flagrados, pelos pais dos gêmeos, de volta de viagem, nus. Nenhuma cena de sexo é mostrada entre o trio, mas o posicionamento dos corpos dá margem à compreensão de que Theo e Isabelle finalmente conseguem, com Matthew, consumir o erotismo incestuoso que os define.

Ao acordar, a moça percebe, pelo cheque deixado pelos pais e a janela da cozinha recentemente aberta, que o segredo deles fora descoberto. Antes, no começo do relacionamento com Matthew, quando ele questiona o que ela faria se os pais descobrissem a verdade sobre ela e Theo, sua resposta é firme: “Eu me mataria”. É exatamente isso que ela tenta fazer, mas enquanto está inundando a sala com gás de cozinha, uma pedra jogada por manifestantes pela janela invade o cômodo, acorda os rapazes e chama a atenção do trio para o que estava acontecendo na rua.

Os três entram no meio da passeata, gritando palavras de ordem: Matthew não gostando do que vê, Theo muito animado e Isabelle radiante ao ver o irmão tão feliz e poder copiá-lo. E é nesse momento que o rapaz francês que, dias antes, em uma discussão com o amigo sobre a Guerra do Vietnã, afirmara que “Prefiro ser preso. Em vez de matar pessoas, prefiro a cadeia”, é quem pega um coquetel molotov para jogar na polícia. Matthew tenta argumentar, dizer que aquilo era violência, mas Theo não o ouve e decide ir em frente com a atitude revolucionária, tenta convencê-lo de que o que faria não era violento. A discussão dos dois se agrava, Isabelle precisa separá-los. É então que Matthew argumenta que aquilo era violência, que o que eles faziam era amor – e então beija os dois por quem estava apaixonado. Depois de entender os gritos do francês como uma negativa, o americano recorre à namorada. Ela lhe dá um sorriso como quem afirma que, infelizmente, ele fora derrotado pelo amor dela por Theo. Matthew respira fundo, desolado, enojado, cheio de dor, e assiste os dois amados caminharem para longe dele, para uma possível morte. Theo e Isabelle estão com medo, mas gêmeos são inseparáveis. São o claro exemplo grego das metades que se encontraram e seguem juntas até o fim: a destruição mútua.

#### 4. VICKY CRISTINA BARCELONA

Quarto filme da fase europeia<sup>9</sup> do diretor Woody Allen, o longa *Vicky Cristina Barcelona* (2008) trata do verão das duas amigas estadunidenses Vicky (Rebeca Hall) e Cristina (Scarlett Johansson) na cidade espanhola. Lá, elas conhecem Juan Antonio (Javier Bardem), um charmoso artista da cidade, famoso por seu divórcio conturbado com a tempestuosa Maria Elena (Penélope Cruz).

Depois de um envolvimento rápido e secreto com Vicky, que é noiva, Juan Antonio busca a companhia de Cristina, que se mostra interessada nele desde o primeiro encontro. Os dois vão viver juntos na casa dele em Barcelona e o relacionamento vai bem até a chegada de Maria Elena, ex-mulher do pintor espanhol, após uma tentativa de suicídio. As duas se estranham no começo, mas o amor pela arte e a sensualidade da espanhola unem as duas mulheres e transformam o casal em um trio. Os amantes seguem unidos e, enquanto isso, Vicky se casa com o noivo, Doug (Chris Messina), na cidade. Embora ela o ame muito, ainda se sente confusa com o que acontecera entre ela e o espanhol. Essa indecisão acontece porque ela, uma americana tradicional, defende o amor comprometido, seguro e morno desde a primeira cena do filme, e então encontra-se perdida quando se vê encantada pelo homem que amara apenas por uma noite.

Quando Maria Elena e Juan Antonio finalmente estão bem e o pintor inicia uma fase boa em seu trabalho, Cristina começa a se sentir mal dentro daquele relacionamento e conclui que aquilo não era o que ela queria para si. Depois de pensar bastante, finalmente consegue terminar o relacionamento e parte da casa, deixando os dois arrasados. Sem Cristina, eles não conseguem seguir a vida juntos e também se separam, brigados.

Depois de algumas reviravoltas ainda envolvendo o casal de pintores espanhóis, as duas turistas americanas retornam aos Estados Unidos com Doug. Vicky finalmente vai viver a vida que planejara com o marido, resignada com o destino que escolhera para si, enquanto a amiga segue em busca do amor que nem ela sabe bem como seria: sabe apenas o que não quer.

---

<sup>9</sup> A fase foi iniciada com *Match Point – Ponto final* (2005), seguida por *Scoop – O grande furo* (2006), *O sonho de Cassandra* (2007), *Vicky Cristina Barcelona* (2008), interrompida por *Tudo pode dar certo* (2009), retomada em *Você vai conhecer o homem dos seus sonhos* (2010), e tem duas realizações mais recentes, *Meia-noite em Paris* (2011) e *Para Roma, com amor* (2012).

#### 4.1 MARIA ELENA, A MULHER INESQUECÍVEL

É apenas com 49 minutos de projeção que Penelope Cruz entra em cena. Mas Maria Elena está presente no filme antes mesmo que a imagem de Javier Bardem apareça ao espectador. Ela pode ser compreendida como uma versão moderna e bastante viva de Rebecca, a personagem-título do filme clássico de Alfred Hitchcock, *Rebecca, Mulher Inesquecível* (1940). No thriller, Rebecca está morta, mas seu fantasma acompanha o marido ainda vivo, que possui uma esposa que nem sequer é nomeada, tamanha a sobra de Rebecca. No filme de Woody Allen, o marido não está mais com ela e se envolve com outras mulheres, mas todas elas têm que lidar com a onipresença de Maria Elena, parte inseparável da vida de Juan Antonio. No começo do longa, as duas americanas estão em uma galeria de arte com seus anfitriões e Cristina mostra-se interessada em saber se um homem de camisa vermelha era o artista exposto nas paredes. Judy consulta o marido e volta rapidamente com uma resposta. Nesse momento, ainda não vimos o rosto de Juan Antonio, e ele já é definido pelo relacionamento conturbado com a ex-mulher:

“Mark, quem é aquele senhor de camisa vermelha, ali?”, Judy pergunta ao marido. “É um pintor. Lembra-se? Diego nos falou sobre ele. Ele e a bela esposa maluca tinham um relacionamento tempestuoso. Tiveram uma briga violenta e um divórcio conflituoso. Saiu em todos os jornais”, responde o americano. Ela se vira para as duas hóspedes: “Oh, meu Deus. O nome dele é Juan Antonio Gonzalo. O divórcio foi violento e ela tentou matá-lo, ou ele tentou matá-la”. Cristina se espanta: “O quê?”. “Foi um grande acontecimento no mundo das artes. Não me lembro dos detalhes. Não frequentamos esses círculos boêmios, então não sei.”, explica Judy.

Quando Mark o descreve para Judy, ele menciona a profissão de Juan Antonio, mas quando ela se volta para contar às amigas quem ele é, relata apenas o que sabe sobre o divórcio dele. E é então que a imagem do pintor espanhol aparece na tela, depois de ter sido definido pelo casamento que deu errado. Maria Elena entra em cena, anuncia-se para o espectador e se faz presente em boa parte dos diálogos que envolvem Juan Antonio – mesmo naqueles em que ele não participa. Algumas horas depois do momento na galeria, quando Vicky e Cristina estão no mesmo restaurante que ele, a referência que elas têm é “o pintor do divórcio violento”. Mais tarde, conversando sobre ele, Vicky volta ao assunto da ex-mulher, referindo-se a Juan Antonio como um “cara encantadoramente franco que bate na esposa”.

Juan Antonio finalmente ganha o direito de falar sobre Maria Elena – e esclarecer o mistério do divórcio dos dois – no dia seguinte, em Oviedo, capital da província espanhola das Astúrias. Ele descreve o amor incrível dos dois, interrompido quando ela o esfaqueara. No almoço, quando ele conta histórias sobre a ex-mulher, fica claro que ao mesmo tempo em que ele tem ressalvas ao comportamento dela, ele a idolatra. A espanhola foi e sempre será a mulher que mais o marcará na vida, e o fato de que ele não consegue parar de falar dela, especialmente quando o assunto é amor ou arte é apenas uma prova de que ela ainda desempenha um papel grande em seu dia a dia. Ele conta às americanas que Maria Elena o havia agredido fisicamente e ainda assim é claro que ele a via com grande arrebatamento. O crime da espanhola não tira a aura de admiração que a cerca. Durante uma visita ao pai, a primeira pergunta que ele tem que responder ao ancião é o que sabe de Maria Elena. A descrição que o idoso faz dela é a de uma mulher belíssima e muito sensual, “uma dádiva de Deus”. Todas essas pistas sobre a espanhola constroem uma expectativa sobre quem é aquela mulher, além de mantê-la sempre na mente do espectador. O flerte de Cristina com Juan Antonio também é, do começo, com Maria Elena, porque ela convive com a espanhola das memórias do pintor desde o momento que se interessou por ele. O trio passa a existir quando a moça americana se interessa não só por Juan Antonio, mas pela história dele com Maria Elena.

As primeiras cenas de Maria Elena mostram o poder que ela tem sobre Juan Antonio. A questão física dos dois chama muita atenção, porque são bastante semelhantes. Os dois são, em oposição a Cristina, morenos, dos olhos escuros e sempre com algum descuido na aparência que não corresponde à imagem sem falhas da americana: ele, com a barba por fazer; a ex-mulher, com os cabelos desgrenhados. Quando Juan Antonio sai de casa para buscar Maria Elena no hospital, vai abotoando a camisa preta que escolhera para vestir no caminho. Os dois se encontram e, sem terem se visto por meses, estão com roupas parecidas: a espanhola está com um vestido decotado preto. Antes de conhecermos Maria Elena, o ex-marido aparece em algumas cenas com a camiseta que usa para pintar: verde-musgo, toda suja de tinta (Fig. 14). Depois, com Juan Antonio na mesma sequência, usando a camiseta, Maria Elena aparece vestida com a própria roupa de trabalho: uma blusa da mesma cor, suja com cores similares às que ele usa para pintar (Fig. 15). O casal de espanhóis é tão parecido física e emocionalmente que são quase família, e o estranhamento com a alienígena Cristina ao mesmo tempo atrai e repele a entidade que é Juan Antonio e Maria Elena.



Fig. 14



Fig. 15

Durante seu curto envolvimento com Juan Antonio, Vicky afirma que ele ainda é apaixonado por Maria Elena, e ele nega. Dias depois, ao tentar explicar a Cristina motivos racionais para que a ex-mulher morasse com eles por meses para se recuperar de uma tentativa de suicídio, Juan finalmente desiste de ser frio em relação à antiga esposa e confessa a verdadeira razão para que aquilo estivesse acontecendo na casa: “Se você a tivesse conhecido quando eu a conheci... A beleza dela... A beleza dela era de tirar o fôlego. Era tão talentosa, tão brilhante, tão sensual. Escolheu-me dentre uma centena de homens prontos para matar por ela”.

Nos primeiros dias de convivência entre Cristina e o casal de espanhóis, fica claro que a admiração que Juan Antonio sente pela ex-mulher é, na verdade, inspiração. Ela, que também é pintora, o acusa de ter-lhe roubado o estilo de fazer arte. O espanhol fica com raiva, discorda, diz que ela tem problemas em saber o que é real e o que é fantasia. Mas a observação silenciosa que Cristina faz nos dias que se seguem a leva a concluir que, de fato, os dois são mais parecidos do que o primeiro olhar revela:

Narrador – À medida que os dias passavam, Cristina observava Maria Elena e Juan Antonio e o coração lhe pareceu mais enigmático do que nunca.

Juan Antonio – Onde você estava? Escrevendo?

Cristina – Sim, estava tentando. Estou tão curiosa. Ela realmente acha que você roubou dela?

Juan Antonio – Bem, eu acho que peguei mais dela do que gosto de admitir. Por isso fico tão sensível quando ela toca no assunto.

A questão de Juan Antonio e Maria Elena é mais profunda que um amor mal resolvido: os dois são um só. Ele a copiou, transformou-se na mulher amada para conseguir ser inseparável dela, dentro de um ideal romântico em que os amados temem, mais que qualquer outra coisa na vida, se verem longe uns dos outros. Como Juan Antonio não poderia viver cada minuto da própria vida ao lado de Maria Elena, ele absorveu características dela, para conseguir conviver com a cara-metade dentro de si mesmo. Quando ele e Vicky visitam

o pai, ele menciona que queria ser escritor, mas que a pintura “veio depois”. Quando foi isso? Os dois se conheceram na escola de arte e ele se viu aprendendo pintura para ser tão talentoso e brilhante quanto ela? É a acusação de Maria Elena, e é o que ele tenta esconder. No final do filme, quando Vicky o visita, ela pensa que um quadro da espanhola, misturado entre os outros do ateliê, era de Juan Antonio. A identificação dos dois vai além da afinidade: eles tornaram-se uma entidade e não conseguem conviver por serem iguais.

O modo de pensar do casal divorciado é tão similar que até mesmo o primeiro olhar que eles têm sobre Cristina é igual. No seu primeiro diálogo com a americana, Juan Antonio pergunta a ela qual era a cor dos olhos da moça, em dúvida se eram azuis ou verdes. Dias depois, na primeira noite que Maria Elena passa na casa onde moram o ex-marido e a americana, ela diz que não confia na moça porque “os olhos dela não têm uma cor só”.

O problema de Maria Elena e Juan Antonio é justamente o fato de serem iguais. A visão do ser amado como si mesmo causa repulsa e raiva, e o equilíbrio não pode ser alcançado entre eles, embora se amem muito. Esse relacionamento de amor à própria imagem, que é cômico e ao mesmo tempo destrutivo, pode ser entendido dentro do mito de Narciso. Na história, um jovem belíssimo recusava-se a amar qualquer outro ser e ridicularizava o amor. Eros decide então puni-lo: ele iria se apaixonar pela própria imagem e o resultado disso seria fatal. Narciso se vê pela primeira vez, refletido na água de um lago, e se apaixona pelo lindo jovem que retribui seu olhar na imagem. Ao tentar se aproximar de seu primeiro amor, o rapaz cai na água e morre afogado, em razão de seu egocentrismo. No lugar onde morreu, nasce a flor que ganha, então, seu nome. O relacionamento de Maria Elena e Juan Antonio é como o de Narciso com a própria imagem, conforme é explicado por Jurandir Freire Costa, citando o que Marcuse diz sobre o personagem do mito grego:

Vive à custa de um Eros próprio, e não se ama exclusivamente a si próprio. Não sabe que a imagem que admira é a sua. Se sua atitude erótica é afim da morte e acarreta a morte, então o repouso, o sono e a morte estão dolorosamente separados e distintos: o princípio do Nirvana impera em todos os estágios. E, quando morre, continua a viver como a flor que tem seu nome. (MARCUSE, 1981, p.151-152, *apud* COSTA, 1998, p. 26-27)

Maria Elena e Juan Antonio não se percebem idênticos, embora o sejam. O que faltava no relacionamento deles era alguém simplesmente diferente. A chegada de uma mulher de outro continente, outra cultura, outro idioma, loira, com os olhos claros e aspirações diferentes das deles foi bom o suficiente para que os três se apaixonassem. Cristina não se parece com os apaixonados, em aspecto algum. Embora tenha uma alma artística, não consegue expressá-la

direito e, mesmo quando dá a volta na própria timidez e mostra as fotografias que faz aos amados, não se mostra uma artista excepcional como Maria Elena. Ela, que se julga uma livre-pensadora, sente ciúmes quando a espanhola aparece na casa de Juan Antonio e, mesmo insistindo para que o casal de pintores volte a fazer sexo, fica inquieta quando sabe que o ato está sendo consumado enquanto ela espera os dois no jardim. Cristina diz não querer o que os pais tiveram, nem o que a amiga Vicky tem com o noivo, mas ela mesma não sabe definir exatamente o que quer em um relacionamento:

Cristina – Sou famosa pela minha intolerância.

Juan Antonio – E o que você quer na vida além de um homem com a cueca certa?

Cristina – Não sei. Sei que não vou sossegar enquanto não encontrar o que procuro.

Juan Antonio – Que seria o quê?

Cristina – Alguma coisa especial. Quero algo diferente. Alguma coisa a mais. Algum tipo de... amor anti-intuitivo.

Juan Antonio – Ou seja?

Cristina – Ou seja... Sei lá. Não sei o que quero, só sei o que não quero.

Diferentemente dos dois outros filmes desta análise, é o casal inicial que acredita no amor romântico, enquanto Cristina segue uma lógica confluyente. Ela ama os dois profundamente, mas quando chega o momento em que viver com eles não lhe é mais intrigante, ela parte. Ao invés de tentar se adequar à dinâmica dos dois, a americana abraça a própria identidade, todas as diferenças que tem em relação aos amados e segue em busca daquilo que ela mesma ainda não consegue definir.

## 4.2 AMOR, OBRA DE ARTE SUPREMA

Cristina não sabe o que quer e tem um comportamento experimental em relação ao amor. Ela testa hipóteses que ainda não provou e só procura o que nunca teve antes: suas experiências anteriores, mal sucedidas, não a interessam mais. Gosta de testar os próprios limites e as possibilidades de amores, entra em relacionamentos diferentes apenas para saber se aquela paixão é a que vai dar certo para ela. Quando aceita alegremente o convite de Juan Antonio para ir a Oviedo, Vicky a reprime: “Cristina, ele é um estranho. Isso é impulsivo, até mesmo para você”. Para Cristina, o impulso é o interessante. Assim, procurar um envolvimento com Juan Antonio e, conseqüentemente, Maria Elena, é um risco que ela está

disposta a correr. Cristina faz o impossível para satisfazer a própria curiosidade e impulsos românticos. Intrigada com os ares trágicos de Juan Antonio em relação à vida e ao amor, ela desafia o próprio corpo – a moça sofre de úlcera no estômago – para poder ficar com ele. Quando Cristina tenta pela primeira vez passar uma noite com o pintor espanhol, ela bebe demais para impressioná-lo e acaba passando mal quando começa a beijá-lo. Nas palavras de Vicky, “Ela tem uma cabeça de adolescente. E, sendo romântica, ela tem vontade de correr riscos. Assim, por um breve momento de paixão, ela abandona completamente todas as responsabilidades”.

A cabeça de adolescente de Cristina pode ser vista de duas maneiras. A primeira é sua compreensão do amor: ela testa hipóteses, descobre o que não quer, vai atrás de outras possibilidades. Não consegue encontrar em relacionamento algum o que ela realmente quer, mas também não consegue definir o que está procurando. Ainda assim, acredita que a vida pode encontrar significado quando se tem um grande amor. A outra interpretação da adolescência mental da personagem é sua característica artística. Cristina tem muito a expressar, mas não consegue encontrar um meio para demonstrar tanta emoção. A busca tanto pelo amor ideal quanto pela arte que a ajudará a se expressar é algo que, ao mesmo tempo, a move e a desanima.

As artes demonstradas no longa de Woody Allen e os sentimentos das personagens do triângulo amoroso podem ser entendidos como um conjunto só. Quando Cristina chega a Barcelona, ela está fugindo de duas decepções que teve em Nova York. A primeira é um curta-metragem<sup>10</sup> que ela escreveu, dirigiu e atuou e, ao ver o resultado final, ficou completamente insatisfeita. A segunda foi um relacionamento mal sucedido. Em Barcelona, ela se apaixona por fotografia e procura entender se este seria um meio ideal de expressão para ela.

O desenvolvimento da técnica de Cristina com a fotografia e o relacionamento dela com Juan Antonio e posteriormente com Maria Elena estão intimamente conectados. Com os apaixonados e a Espanha como fontes de inspiração, ela consegue começar a se expressar. No começo do relacionamento com o espanhol, ele a estimula a fotografar e a leva para conhecer lugares interessantes da cidade (Fig.16), além de sugerir que ela fotografe as prostitutas, um tema que o interessava muito. Ela produz bastante, mas ainda não tem coragem de mostrar as fotos para o amado. O relacionamento dos dois se desenvolve com a paixão dela por fotografia, mas ainda é tímido e reservado.

---

<sup>10</sup> É importante notar que o filme de Cristina é sobre a razão de ser o amor tão difícil de definir. Um questionamento que ela mesma não sabe responder e, por isso, se frustrou ao ver o resultado final.



A chegada de Maria Elena é um ponto de virada para a expressão de Cristina pela fotografia. A espanhola não tem papas na língua e dá opiniões sem considerar o que é educado, como na cena em que ridiculariza o chinês de Cristina. Maria Elena é o apoio mais forte do relacionamento dos três. Ela é quem dá as cartas sobre o que vai acontecer, e isso acaba se refletindo sobre o talento da americana na fotografia. Quando chega à casa, mostra-se ofendida por ser uma hóspede em seu próprio lar e não tem vergonha de assumir que investigou os pertences de Cristina na mesma noite. E, ao olhar o que tinha na bagagem da americana, descobriu que a moça era uma fotógrafa talentosa. Durante um almoço no campo, ela conversa sobre isso com Cristina, com o intuito de criar um estímulo para que a estadunidense continuasse estudando fotografia.

Maria Elena – Você toca algum instrumento?

Cristina – Não, eu tenho que encarar o fato que não sou talentosa, sabe? Sei apreciar arte e adoro música, mas... É triste, de verdade, porque eu sinto que tenho muito a expressar, mas não sou talentosa.

Maria Elena – Mas você tem talento.

Cristina – Não.

Maria Elena – Sim.

Cristina – Qual é o meu talento?

Maria Elena – Você tira belas fotos.

Juan Antonio – Isso é verdade, ela sempre tira fotos que esconde de mim.

Cristina – É porque elas não têm valor. Como você sabe que eu tiro fotos?

Maria Elena – Eu as achei em sua bagagem.

Cristina – Você fuçou a minha bagagem?

Maria Elena – É claro que fuçei. Na noite em que cheguei, não confiava em você. Não acreditei que fosse quem dizia que era. Queria saber quem estava dividindo a cama com meu ex-marido.

Cristina – O quê?

Maria Elena – Quem sabe o que eu encontraria? Como poderia ter certeza de que você não ia me machucar? Afinal, eu pensava em matar você.

Cristina mostra-se indignada com a atitude de Maria Elena, mas decide enfim mostrar as fotografias para os espanhóis. Os dois enxergam talento na americana e Maria Elena decide então ensinar o que sabe à estrangeira. Em uma cena análoga à do começo do namoro de Cristina com Juan Antonio, a americana e a espanhola aparecem fotografando a cidade (Fig. 17). A entrega de Maria Elena, no entanto, é bem maior que a de Juan Antonio, porque ela se dispõe a ensinar tudo que sabe sobre a arte de fotografar, dá dicas a Cristina e até se dispõe a montar um quarto escuro para a americana aprender tudo sobre a revelação de fotos.



Fig. 16



Fig. 17

Maria Elena é a melhor do trio, em tudo que faz. É uma pintora que foi considerada genial pelos professores da academia de artes, toca piano com uma expressividade que corresponde à dos compositores, sabe tudo sobre fotografia e é a melhor modelo que Cristina encontrou na agitada e colorida Barcelona. Nas cenas em que a americana fotografa a espanhola, é possível ver a mulher por quem Juan Antonio se apaixonou e compreender porque ele procura tanto imitar Maria Elena. Ela é sensual, talentosa, experiente, genial e louca da maneira mais interessante possível. Enquanto isso, Juan Antonio é um homem extremamente influenciável, que copia tudo que acha interessante em quem o cerca: sua primeira aspiração artística foi a poesia, a arte que o pai, seu primeiro modelo, escolheu. E não é surpreendente que, de todas as mulheres que Juan Antonio leva para o pai conhecer, é Maria Elena a mais maravilhosa delas. Quando encontrou uma pessoa para se identificar, um gênio mais forte que o do pai, foi a ela que ele se grudou. O relacionamento amoroso existe, mas também uma dependência entre o casal espanhol. Os dois são uma entidade, sendo Maria Elena o quadro original e Juan Antonio uma cópia mais sombria.

O que existe de insustentável entre os dois espanhóis é o fato de serem iguais. E Woody Allen, mantendo a própria identidade autoral de narrações que chegam a dispensar atuação e diálogos que não deixam subtexto algum a ser interpretado, mata a charada para o espectador: o que Juan Antonio e Maria Elena precisavam no relacionamento, o ponto que faltava para que chegassem à perfeição, é a presença de Cristina entre eles. Cedo demais, sem qualquer sutileza, a espanhola anuncia essa conclusão para a americana:

Cristina – É tão evidente para mim que você e Juan Antonio ainda se amam quando vejo vocês juntos.

Maria Elena – Nosso amor vai durar para sempre. É para sempre, mas não dá certo. Por isso sempre será romântico. Porque não pode ser completo.

Cristina – Talvez não possa ser completo porque eu estou atrapalhando.

Maria Elena – Não. Antes de você, nós causávamos muita dor um ao outro, muito sofrimento. Sem você, tudo isso não seria possível. Sabe por quê?

Porque você é o ingrediente que faltava. Você é como a nuance que, adicionada a uma paleta, torna a cor bonita.

Sabendo que uma dinâmica entre os três poderia ser uma experiência, um formato interessante, Cristina concorda que Maria Elena e Juan Antonio voltem a se relacionar amorosamente. O fato de ser uma livre pensadora não tem muito a ver com a característica confluyente de seu amor pelos dois, mas pelo caráter experimental daquilo que ela se viu criando ali. Como seguidora de uma lógica confluyente, a americana busca o amor como uma construção conjunta, em que a doação e recebimento emocionais são pedras fundamentais na dinâmica do relacionamento, e essa comunhão acontece até atingir os limites da intimidade.

Quando Cristina ouve a espanhola dizendo que voltara a sentir vontade de fazer sexo com Juan Antonio graças a ela, a americana aceita que isso aconteça porque sabe que está incluída e entende que o relacionamento não seria o de um homem bígamo, mas que ela teria algum envolvimento com Maria Elena também. Quando o ato se consuma e ela aguarda os dois, tem sentimentos antagônicos (como o narrador gosta de nos lembrar). Cristina quer experimentar e se sabe parte disso, mas o fato de ser uma personagem americana e, conseqüentemente, para Woody Allen, conservadora, fica incomodada ao imaginar o namorado na cama com outra. A sequência acontece pouco depois de o narrador anunciar que ela se via como uma expatriada, alguém que se identificava mais com o turbilhão de sentimentos da população europeia que com a objetividade conservadora e materialista americana. Mas isso foi antes que Juan Antonio e Maria Elena voltassem de fato. O incômodo é natural para Cristina, que foi criada em uma sociedade em que isso passa longe de qualquer conceito de normalidade. E, por mais que ela e a espanhola tenham se tornado amigas, e até mesmo tenham compartilhado momentos sensuais ao saírem para fotografar, no primeiro momento ela teve ciúme, quando Maria Elena apareceu na casa. Cristina sabe que Juan Antonio ama a ex-mulher, e talvez tenha percebido naquele momento no jardim que havia a possibilidade de que fosse excluída do relacionamento. Ela só relaxa quando percebe que está construindo algo novo com os dois amantes, testando uma nova hipótese. Bauman cita Diotima de Mantinea, personagem de *O Banquete*, de Platão, para explicar a criação do amor apaixonado:

[...] não é ansiando por coisas prontas, completas e concluídas que o amor encontra o seu significado, mas no estímulo a participar da gênese dessas coisas. O amor é afim à transcendência; não é senão outro nome para o impulso criativo e como tal carregado de riscos, pois o fim de uma criação nunca é certo. (BAUMAN, 2003, p. 21)

O processo de criação do triângulo amoroso de Cristina, Maria Elena e Juan Antonio segue acompanhando a evolução da arte da americana. A primeira relação sexual entre as duas mulheres é no quarto escuro que a espanhola construiu para que Cristina revelasse as fotos que produzia. Ao descrever o ocorrido para Vicky e Doug, a personagem de Johansson os situa no momento com a descrição: “Nós estávamos no quarto escuro. Eu estava trabalhando em algumas fotos, coisas que não teria feito se ela não tivesse me inspirado”. O primeiro beijo das duas é envolto pela luz vermelha do quarto, com fotos íntimas de Maria Elena e Juan Antonio espalhadas pelos varais, o que cria uma atmosfera que, ao mesmo tempo que é sensual e quente, também remete ao fato de que os três estão, a partir desse momento, sempre juntos (Fig. 18).



Fig. 18

O ápice do relacionamento a três coincide com o momento em que Cristina consegue atingir uma maturidade como fotógrafa. Depois de anunciar a Vicky e Doug que está ficando muito boa no que faz, ela aparece sozinha na Rambla<sup>11</sup>, fotografando sem a necessidade de ser guiada por algum dos dois apaixonados. A cena seguinte, no quarto escuro, mostra a americana revelando as fotos sem precisar de ajuda, e o narrador diz que “Cristina foi se sentindo mais segura como fotógrafa. Juan Antonio e Maria Elena davam ideias e a apoiavam quando ela tinha dúvidas. Graças ao incentivo deles, fotografia tornou-se um interesse produtivo”. A relação íntima entre a arte (no caso de Cristina, a fotografia) e o amor triangular é evidenciada em seguida, quando os três trocam beijos no quarto escuro, ambiente que guarda a arte que Cristina desenvolveu graças aos amados. A partir desse momento, em que a americana já havia experimentado todas as possibilidades do relacionamento a três e

<sup>11</sup> Famosa rua comercial e turística de Barcelona.

consequira aprender tudo o que Maria Elena e Juan Antonio tinham a ensiná-la sobre fotografia, as possibilidades se esgotam e, com elas, o interesse da americana no namoro com os dois espanhóis.

### 4.3 INSATISFAÇÃO CRÔNICA

Com a presença de Cristina e a paz entre o casal de espanhóis, as coisas finalmente se tranquilizam. O pintor começa uma fase muito criativa na produção de quadros, a espanhola finalmente encontra a paz de espírito. A cena em que isso é explicado dispensaria a narração insistente de Woody Allen: em um plano sequência, Maria Elena está tranquila, no banco do jardim, balançando os pés na água da piscina, enquanto Juan Antonio produz um quadro com tinta laranja, diferente dos tons escuros que geralmente predominam em suas obras. Depois, para sair da sintonia da cena, é feito um corte para Cristina, que aparece inquieta, com o corpo tenso e um olhar insatisfeito sob o que vê nos parceiros. É logo quando Juan Antonio e Maria Elena, entidade, único ser, conseguem encontrar uma parceira para amar, Cristina perde o interesse. Ela esgotara o que queria daquele relacionamento e, sem novidades, começa a pensar se era aquilo mesmo que queria para s

i. A vontade da americana de terminar o que tem com o casal espanhol e de buscar, de novo, de algo diferente do que já experimentou é de um sentimento que Bauman fala que é inerente às “vítimas de sexo puro”, e cita Sigusch para explicar quem são essas pessoas:

Todas as formas de relacionamento íntimo atualmente em voga portam a mesma máscara de falsa felicidade que foi usada pelo amor conjugal e mais tarde pelo amor livre... Ao olharmos mais de perto e afastarmos a máscara, descobrimos anseios não realizados, nervos em frangalhos, amores frustrados, sofrimentos, medos, solidão, hipocrisia, egoísmo e compulsão à repetição... As performances substituíram o êxtase, o físico está por dentro, a metafísica, por fora... A abstinência, a monogamia e a promiscuidade estão todas igualmente distantes da livre vida da sensualidade que nenhum de nós conhece. (SIGUSCH, 1989 *apud* BAUMAN, 2003, p. 64)

Os sentimentos de Cristina em relação aos amados, que o narrador descreve como “uma agitação familiar, uma inquietação crescente, da qual tinha pavor, mas reconhecia bem demais. De repente, os pensamentos se sobrepuseram aos sentimentos. Pensamentos e perguntas sobre a vida e o amor”, são fruto dessa ânsia por uma vida plenamente sensual que

ela, por não conseguir se sentir satisfeita em relacionamento algum, não consegue alcançar. Ela sabe que o amor conjugal pode ser extremamente infeliz, mas também não se satisfaz com o amor livre que prega. Ela tem um ideal de sensualidade, um desejo por algo que ela quer ter e que seja próximo desse sonho, mas nunca conseguirá atingi-lo. Famosa por ser intolerante, ela se cansa facilmente de todos os amantes que já teve e, não sabendo o que quer, não atingirá o relacionamento ideal nunca. Cristina é livre na teoria e no discurso, mas se prende ao descontentamento que sente em todas as relações amorosas que tem, inevitavelmente. Depois de conseguir tudo que queria daquele amor, depois de atingir um ápice, ela quer mais, “algo a mais”, e por isso não consegue manter-se em um relacionamento por muito tempo, tampouco se sentir plenamente satisfeita com as diferentes formas de expressão artísticas que procura.

Ao ouvir o comunicado da amada, Juan Antonio fica confuso, não consegue aceitar a determinação de Cristina em terminar algo bom por não saber o que quer. Ele de fato não entende o que se passa, mas Maria Elena é certa no diagnóstico do que se passa na cabeça de Cristina. Ao perceber que o que a americana fizera fora esgotar todas as possibilidades daquele relacionamento, entra em um estado profundo de raiva e, mais uma vez como elemento motor do relacionamento e porta-voz da entidade Maria/Juan, começa a misturar o inglês e o espanhol em um discurso inflamado:

Maria Elena – Juan Antonio, você não entende? Já consegui o que queria, quer outra coisa. Isso já não lhe basta. É como uma doença, nada lhe bastará.  
Cristina – Não fique tão aborrecida. E por favor, fale em inglês, eu não consigo entender você.

Maria Elena – Ela nunca vai ficar satisfeita com nada, esta menina.

Juan Antonio – Maria Elena, fale em inglês para que ela possa entender!

Maria Elena – Eu sabia que você ia aprontar com a gente. E aprontou! Eu sabia. Eu sabia, eu sabia! Insatisfação crônica, é isso o que você tem. Insatisfação crônica. Uma grande doença. Grande doença! Você sabe o quanto nós te amamos? Eu sabia!

Nada que Maria Elena aponta faz com que Cristina mude de ideia, nem reflita sobre a própria condição nos relacionamentos. A americana vai embora, deixando o casal de espanhóis sem a alteridade, sem o outro. Os dois não resistem ficar sozinhos. Ao terem que encarar o que são, ao ficarem face a face com o fato de que são tão parecidos que a descoberta e a novidade não existem, se decepcionam profundamente e voltam à antiga lógica de não darem certo de jeito nenhum. Os pintores espanhóis funcionam como uma pessoa só, e a quebra parte do fato de que é difícil conviver consigo mesmo. Os dois são inseparáveis, mas só conseguem um relacionamento sem conflitos insustentáveis se a entidade Juan

Antonio/Maria Elena estiver em conjunto com um terceiro, diferente. É impossível ter um relacionamento amoroso consigo mesmo. O reflexo na água matou Narciso, mesmo que ele não soubesse que se apaixonara por um igual. Se o amor não tiver alteridade, se não funcionar entre duas entidades diferentes, não se sustenta. Sem Cristina, o casal de pintores é quebrado, pouco a pouco, voltando ao estado inicial de amor profundo misturado com discórdia e ódio, terminando, mais uma vez, na separação dos dois. No caso da entidade Maria/Juan, viver consigo mesmo é insuportável. Cristina não era especial, diferente do resto do mundo, ou até mesmo o amor que definiria os dois. Ela simplesmente teve curiosidade em saber que casal era aquele e aceitou se envolver com ambos, criando um equilíbrio que significou muito para eles, mas que poderia ter sido atingido com outra pessoa. A questão de Juan Antonio e Maria Elena não era o amor pela turista americana, mas o desejo de encontrar a alteridade.

## CONCLUSÃO

Os relacionamentos triangulares estão entrando, timidamente, no cinema. No ano em que este trabalho começou a ser produzido, 2011, dois longas com a temática foram realizados: o brasileiro *Os 3* e o alemão *Triângulo Amoroso*. Dos 22 filmes que passaram pelo crivo da metodologia, 19 foram produzidos nos últimos 15 anos; 13 na última década. O tema é inusitado e incomum, mas a tendência se estabelece, lentamente, na linguagem cinematográfica. O fato de que *Caramuru – A Invenção do Brasil* foi ao ar inicialmente como uma série da Rede Globo e só depois foi convertido em um longa-metragem para o cinema é um forte indício de que a temática tem futuro dentro do audiovisual, tanto hollywoodiano quanto fora do circuito comercial. Por mais que a série tenha sido televisionada tarde da noite, ainda é uma emissora de posicionamento conservador que permitiu um relacionamento a três ir ao ar.

O amor que a maioria da população ocidental aprende é o romântico, por uma questão puramente cultural. Desde a ascensão da burguesia, é a lógica cristã que ainda rege os povos europeus e aqueles que foram colonizados por eles. Assim, todo comportamento mostrado nos filmes desse trabalho é estranho ao olhar do Ocidente. As dinâmicas triangulares são, de certa forma, punidas pelos roteiristas e diretores. Toda nudez para o outro, que não seja parceiro oficial, será duramente castigada. Não é certo, não é aceito, não é normal, e certamente não é natural. O amor romântico é individualista ao ponto de não ser possível dividir a intimidade com ninguém.

Nos três filmes trabalhados, existe um conflito constante entre o amor romântico e o confluyente. A batalha é travada tanto dentro do trio quanto na sociedade que abriga a história. E, em todos os casos, o amor confluyente vence, de certa forma. Mesmo que o trio não termine o filme com um happy ending, isso não significa que o romantismo tenha prevalecido, porque para o amor confluyente, o final feliz não é necessariamente aquele que envolve um casamento ou um beijo no final, e nem acredita-se em cara metade dentro dessa lógica. A confluência pode vencer sem um beijo apaixonado na última cena, porque não é isso que ela prega. Eterno enquanto dure, dizia o poeta. Para os amantes confluyentes, a realização e a alegria, mesmo que momentâneas, dentro do relacionamento, já são grandes acontecimentos que devem ser celebrados e lembrados com carinho. O interesse dessas pessoas não é necessariamente pela união eterna, mas por momentos especiais.



É interessante notar que nos três filmes o casal oficial é necessariamente formado por um dos gêmeos siameses e o alienígena. No início, Diogo se apaixona por Paraguaçu, Matthew se interessa por Isabelle, Cristina vai morar com Juan Antonio. É só depois – e aí cada filme tem seu tempo – que Moema, Theo e Maria Elena entram nas respectivas relações. E mesmo depois da entrada deles, aquilo que é considerado verdadeiro socialmente é o relacionamento entre o primeiro dos clones e o estranho no ninho. Em cenas como as de Paraguaçu e Diogo na França, o encontro romântico de Matthew e Isabelle (a primeira vez que saem do apartamento desde o início dos joguinhos sexuais) e os passeios apaixonados de Cristina e Juan Antonio por Barcelona, nota-se um esforço de mostrar à sociedade que os casais na rua são heterossexuais e dentro das normas ocidentais românticas. O extraoficial fica em casa, esperando o retorno dos amados.

O amor confluyente não é punido nos filmes, mas a dinâmica dos relacionamentos de gêmeos é mostrada de maneira pejorativa e, em dois dos três casos, é punida no final. O momento especial, o ápice do amor confluyente aconteceu quando os gêmeos foram felizes com o alienígena, mas com a partida deste, a relação a dois regride a um nível insuportável. Em *Caramuru – A Invenção do Brasil*, quando Diogo decide partir, nem passa pelo pensamento das irmãs ficarem juntas no Pindorama: elas começam a discutir quem vai com ele. A ideia das duas sozinhas novamente é tão insuportável que elas nadam até o barco para tentarem continuar com ele. No complicado relacionamento de *Os Sonhadores*, a saída de Matthew implica em uma possível morte dos gêmeos. E, em *Vicky Cristina Barcelona*, quando Cristina vai embora, Juan Antonio e Maria Elena voltam a não se tolerar. O equilíbrio do relacionamento só aconteceu com a chegada do terceiro. O relacionamento a dois igual é insustentável desde o começo, porque um se sujeita a ser idêntico ao outro e o desinteresse ou a agressividade aumenta na medida em que eles trocam de lugar na relação objeto-sujeito. A completude só é alcançada com o diferente, quando tanto os gêmeos quanto o novato encontram paz em um relacionamento triangular.

Ainda assim, é importante notar que essa plenitude do trio só teria sido possível se o casal inicial fosse de pessoas idênticas. O amor a três nos filmes analisados é, afinal, o amor entre um indivíduo e uma entidade formada por outros dois indivíduos. Não teria sido possível que uma pessoa tivesse se apaixonado simultaneamente, na mesma relação, por dois outros completamente diferentes. A paixão é pela entidade, não pelo indivíduo, e a recíproca é verdadeira: o amor dos gêmeos ao terceiro é idêntico, porque sendo os dois de características iguais, têm sentimentos parecidos. O relacionamento foi a três, mas o fundamento se dá na igualdade dos siameses. A confluência reside no fato de que são três pessoas se relacionando,

mas o apaixonar-se, o primeiro beijo, a primeira vez são todos apresentados de forma romântica. Sobreviver a esse embate – e à lógica necessariamente confluyente desse tipo de relacionamento – foi o desafio desses trios, que só sobreviveram enquanto aquilo lhes bastava. No caso de *Caramuru – A Invenção do Brasil*, a permanência se deu porque foi criado, no final, um amor híbrido que misturou convenções sociais com confluência. No final dos filmes, quem é punido é o amor romântico, necessariamente.

**BIBLIOGRAFIA**

AUSTEN, Jane. *A Abadia de Northanger*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

BAUER, Martin W. e GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa, com texto, imagem e som*. Petrópolis: Vozes, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido – Sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. *A convidada*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1943.

COSTA, Jurandir Freire. *Razões públicas, emoções privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *Sem fraude nem favor – Estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar da Civilização*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GOMES BARBOSA, Karina. *Um amor desses de cinema: os amores nos filmes de amor hollywoodianos*. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

PALAHNIUK, Chuck. *Fight Club*. Nova York: W. W. Norton & Company, 1996.

PALMER, Helen. *O Eneagrama: compreendendo-se a si mesmo e aos outros em sua vida*. São Paulo: Paulinas, 1993.

PLATÃO. *O Banquete ou do Amor*. São Paulo: Editora Difusão Europeia do Livro, 1970.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. São Paulo: Ibrasa, 1981.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada – Ensaio de Ontologia Fenomenológica*. Petrópolis: Vozes, 1997.

## **CINEMATOGRAFIA**

Amantes (2008, 110min), de James Gray.

Amores imaginários (2010, 96min), de Xavier Dolan.

Um amor quase perfeito (2001, 105min), de Ferzan Ozpetek.

Bande à Part (1964, 95min), de Jean-Luc Godard.

A Bela Junie (2008, 90min), de Christophe Honoré.

Caramuru – A invenção do Brasil (2001, 88min), de Guel Arraes.

Canções de amor (2007, 100min), de Christophe Honoré.

Cidade Baixa (2005, 98min), de Sérgio Machado.

Clube da Luta (1999, 139min), de David Ficher.

O diário de Bridget Jones (2001, 97min), de Sharon Maguire.

Dona Flor e seus dois maridos (1976, 118min), de Bruno Barreto.

Edukators – Os educadores (2004, 127min), de Hans Weingartner.

Em Paris (2006, 89min), de Christophe Honoré.

E sua mãe também (2001, 105min), de Alfonso Cuarón.

Eu tu eles (2000, 104min), de Andrucha Waddington.

Jules e Jim (1962, 105min), de François Truffault.

Match Point (2005, 123min), de Woody Allen.

Proibido proibir (2007, 105min), de Jorge Durán.

Proposta indecente (1993, 117min), de Adrian Lyne.

Simplesmente complicado (2009, 121min), de Nancy Meyers.

Os Sonhadores (2003, 114min), de Bernardo Bertolucci.

Os 3 (2011, 80min), de Nando Olival.

Triângulo amoroso (2011, 119min), de Tom Tykwer.

Vicky Cristina Barcelona (2008, 96min), de Woody Allen.