

## TODOS OS DIÁLOGOS DE AMOR SE PARECEM

Mirian Tavares<sup>1</sup>

**Resumo:** Schopenhauer, na *Metafísica do amor*, defende que este sentimento é uma invenção literária. Para o filósofo alemão, o “amor” era uma criação dos homens para mascarar o desejo, este sim, real e devastador. Através da análise de 3 filmes de épocas, autores e diferentes cinematografias, pretendo aprofundar as questões da representação do amor na arte, neste caso, na arte do filme. Luís Buñuel, o cineasta e poeta espanhol disse: “todos los diálogos de amor se parecen, todos tienen acordes delirantes”. Na tentativa de perceber como o cinema utiliza os seus recursos formais e discursivos para apresentar/representar este sentimento excessivo e difuso, irei proceder a análise de filmes que escolhi tendo como critério a maneira como eles contam as suas histórias de amor. O excesso é a medida de cada um destes filmes, todos falam de amor e recontam uma mesma velha história com intensidades diferentes, mas sempre com o mesmo desespero. Começo com *Gertrud* (Dreyer, 1964) cujo lema, *Amor Omnia* diz tudo. Numa sociedade castradora o amor só pode vencer pela morte. Morte que me conduz à Mulher do Lado. Em *La Femme d'à côté* (1981) Truffaut revela-nos o paroxismo do amor e da dor, do desejo e da negação. Como disse Jean Cocteau: “Le verbe aimer est l'un des plus difficile à conjuguer: son passé n'est pas simple, son présent n'est qu'indicatif et son futur est toujours conditionnel.” Mais contemporaneamente, em 2010, Abbas Kiorastami realizou *Copie Confome*, filme que questiona se uma cópia pode produzir em nós a mesma emoção de um original. E questiona-nos ainda sobre o que é o original, na arte e na vida. Se o amor é uma invenção da literatura, conforme Schopenhauer, este texto procura perceber como nasce e como é constituída esta invenção no cinema moderno e contemporâneo.

**Palavras-chave:** Cinema; filosofia; amor; sociedade.

**Contacto:** mtavares@ualg.pt

Todos los diálogos de amor se parecen.

Todos tienen acordes delirantes.

Luís Buñuel

No ensaio *Metafísica do amor*, Schopenhauer reflete sobre o porquê de, a cada ano, ouvir falar de diversos casos de duplos suicídios de amantes desesperados que, devido a circunstâncias adversas, preferem tirar a própria vida a deixar o

---

<sup>1</sup> Professora Associada da Universidade do Algarve, Diretora da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais e Coordenadora do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação.

Tavares, Mirian. 2016. “Todos os diálogos de amor se parecem”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 324-335. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

seu amado. Para o filósofo, isto não faz o menor sentido e não consegue compreender como é que:

    pessoas que, certas do amor mútuo, esperando encontrar em seu deleite a mais elevada bem-aventurança, não preferem por diligências exteriores enfrentar todas as situações e padecer cada desventura a renunciar, com a vida, a uma felicidade além da qual nenhuma outra maior pode ser por eles pensada.  
    (Schopenhauer, 2000, 5).

Schopenhauer, nesta obra, tenta perceber a lógica por trás dos atos desesperados provocados pelo amor, ou pela ideia do amor, difundida pela arte. O problema é que, por mais que o filósofo encontre respostas às questões que coloca, continua a haver duplos suicídios ou pequenos grandes dramas provocados por este sentimento tão paradoxal e, aparentemente, tão vital para os seres humanos.

Vida e morte, dor e prazer – presenças constantes nos filmes desde que o cinema descobriu a sua vocação narrativa. A paixão, signo ligado ao desespero, pode também aquietar, longe do maniqueísmo bem ou mal, o que causa desespero pode, ao mesmo tempo, ser fonte de salvação. Conforme Greimas (1993, 68):

    O desespero comporta um dispositivo modal de tipo conflitual, no que o querer-ser, de um lado, e os saber-não-ser e não poder-ser, de outro, coabitam sem se modificar reciprocamente, contradizem-se e contrariam-se, provocando a rotura interna do sujeito (...).

Enquanto na obstinação existe a vitória do sujeito, no desespero temos uma paralisia: saber não poder e desejar.

Os filmes analisados partem desta premissa: as personagens estão presas entre o desespero e a obstinação. Cada uma, ao seu modo, sente que o amor é a resposta para todos os males e a única forma de felicidade mas, por outro lado, reconhecem que o amor é também fonte de desespero e de frustração. Todos os amores nestes filmes, ou mesmo, todos os amores que o cinema nos apresenta, são representados conforme uma ideia de amor ocidental que se

tornou, através da literatura romântica e dos meios audiovisuais, um drama que envolve desencontros, reencontros, desenganos e descaminhos.

Na *Metafísica do amor*, Schopenhauer afirma que este sentimento é uma invenção literária. Para o filósofo alemão, o *amor* é uma criação humana que serve para mascarar o desejo, real e devastador. Na tentativa de perceber como o cinema utiliza os seus recursos formais e discursivos para apresentar/representar este sentimento excessivo e difuso, escolhi 3 filmes, de diferentes décadas, que têm em comum o facto de contarem histórias de amor marcadas pelo signo do excesso: excesso de amor, de paixão, de desespero, de desejo ou de delírio. Se o amor é uma invenção literária, logo podemos dizer que o amor é ou constitui-se como linguagem. Ora, a linguagem do cinema, que descende da literatura burguesa do séc. XIX, facilmente se adequa à narrativa literária e não só adapta os textos, como transforma em imagens e reveste de novos significados velhas e novas histórias, que tratam do drama demasiado humano das relações e de tudo aquilo que elas envolvem e que as impulsiona.

De que maneira Dreyer, Truffaut e Kiarostami traduzem a linguagem do amor, daquele amor idealizado e literário que se tornou parte do imaginário ocidental e que fez com que Schopenhauer antecipasse, em alguns anos, as ideias de Freud sobre a pulsão de vida e de morte? Luís Buñuel, o cineasta e poeta espanhol disse: “*todos los diálogos de amor se parecen, todos tienen acordes delirantes*”. Os filmes aqui analisados são semelhantes em diversos aspetos: na forma como desconstruem o discurso fílmico, na elaborada ligação que se estabelece entre texto (guião) e imagens e, sobretudo, na escolha do tema que se desdobra nas variadas visões do amor excessivo e desabusado.

Em 1964 o cineasta dinamarquês Carl Dreyer realiza o seu último filme: *Gertrud*, baseado na peça do dramaturgo sueco Hjalmar Söderberg, que é considerado, ao lado de *A Paixão de Joana D’Arc*, uma das obras-primas de Dreyer, que começou a filmar em 1918. Há características comuns que podemos apontar em toda a sua cinematografia, o que o torna, sem sombra de dúvida, um realizador autoral cuja marca registada é visível em cada filme. Pode-se dizer que a obra do cineasta dinamarquês enquadra-se no cinema que era feito então nos países do norte da Europa. No início do séc. XX detetamos,

pelo menos, duas tendências marcantes nesta cinematografia: um forte cariz realista e a presença visível de influências teatrais. O que pode parecer paradoxal à partida, realismo e teatralidade, converge num discurso fílmico calcado nos diálogos e/ou monólogos ao mesmo tempo que retrata, com precisão cirúrgica, a sociedade burguesa e boémia do início do século XX.

A influência do Cinema Expressionista Alemão aparece, sobretudo, na luz. A intensidade dos claro-escuros é utilizada de maneira profundamente significativa não só nos filmes de Dreyer mas também no cinema que se realizava na Dinamarca, Suécia e Noruega. Na cinematografia do realizador dinamarquês, encontramos sempre presente um cuidado artesanal com o *décor* e uma busca incessante de soluções técnicas para resolver problemas de representação propostos pelo guião. Mais de uma vez Dreyer afirmou que a sua preocupação com a técnica estava diretamente vinculada à questão fulcral do seu cinema - a capacidade de revelar os sentimentos das personagens. Numa entrevista concedida a Michel Delhaye, em 1965, e publicada no nº 170 dos *Cahiers du Cinema*, o cineasta afirma: “Para mim o mais importante não é captar as palavras que dizem, mas sim os pensamentos que se escondem atrás destas palavras.”

*Gertrud* é um filme que vive, sobretudo, dos pensamentos por trás das palavras. A peça que deu origem ao guião tem um cariz autobiográfico: Söderberg vivera uma situação semelhante e escreve a peça como reação ao sofrimento que este amor lhe causara. Gertrud é uma mulher livre e apaixonada pela ideia do amor que ela não vivencia no seu casamento. O marido, um político em ascensão, não lhe dedica o tempo e o afeto que ela julga merecer e, portanto, decide buscar o seu ideal numa relação com um jovem compositor. Esta relação nada mais é que a recriação da sua primeira e grande história de amor, também com um músico, Gabriel Lidman, o *poeta do amor*.

Juan Antonio García, numa obra dedicada ao cineasta, diz que Gertrud é “uma personagem *romântica*, no sentido literário do termo.” (1997, 168). A ideia de amor que leva Schopenhauer a refletir é, indubitavelmente, aquela difundida na sua época, descendente direta dos amores de Werther. O amor romântico, conforme o filósofo, funciona como uma justificação moral para o

desejo. Os seres humanos necessitam procriar e, para tal, revestem um ato primevo de teorias e poemas na tentativa vã de encontrar uma resposta mais elevada para as suas necessidades básicas, semelhantes às dos animais irracionais. Na *Metafísica do Amor*, que se completa com a *Metafísica da Morte*, Schopenhauer discorre sobre as pulsões que movem as pessoas: a vida, que se propaga e se perpetua através da reprodução, e a morte, que é uma certeza da qual todos tentam fugir.

Ao refletir sobre a obra de Proust, Nicolas Grimaldi diz: “A experiência amorosa ia pois fazer-nos experimentar a presença daquilo de que a experiência estética só nos fazia experimentar a ausência: o amor ia cumprir as promessas da arte.” (1994, 17). Gertrud é, ela mesma, uma artista. Num dado momento seu marido diz que o amor é para artistas e boémios. E é entre artistas e boémios que ela julga ter encontrado a resposta à sua busca incessante da completude: os seus amantes, primeiro Lidman e a seguir o jovem compositor, vivem e respiram a arte e, portanto, conseguem, melhor que ninguém, viver e respirar o amor. O drama da personagem é que nenhum deles pensa o amor como ela, nenhum está disposto a abdicar de tudo para viver apenas em função do objeto dos seus afetos. Diante da impossibilidade de vivenciar o amor total, Gertrud decide retirar-se e viver uma vida solitária, longe do burburinho e dos encantos da cidade, numa casa simples, no campo, que reflete o seu estado de espírito de ermitã.

Dreyer não só realizou o filme como escreveu o guião. Gertrud é um filme de palavras, um texto dramático, que se desenrola através de diálogos que se revelam, pela maestria do realizador, em monólogos. Começamos com uma cena de Gertrud, em casa, a falar com o marido. Todo o espaço é teatral, os movimentos dos atores obedecem rigorosamente às entradas e saídas do palco na cena italiana e não há profundidade de campo, vemos o fundo do palco que avança para o espectador fazendo com que as personagens apareçam planas, sem densidade corpórea. Raramente os olhares se cruzam e parece que cada um está a falar sozinho. O outro é apenas uma figura de cena, não responde aos apelos que lhe são feitos, porque aquele diálogo, de facto, não existe, é um solilóquio interpretado por diversas personagens. Cada um, à sua maneira, fala

sobre o drama que os aflige, a incapacidade de amar e o desejo de ter o amante, que não é nunca uma pessoa. Como na obra de Proust, os amores, em Gertrud, são ideais e não corporificáveis. Quando se encontra com o ser amado, o amor desvanece e parte. Grimaldi considera que um dos pilares da *recherche* proustiana é a descoberta de que amamos no outro “exatamente aquilo que uma obra de arte anuncia: um outro mundo.” (1994, 14).

O cineasta enuncia a busca da personagem através de uma *mise en scène* crua que deixa o espectador entrever a sociedade da época através dos elementos de cena: móveis, obras de arte, luminárias e da postura sóbria e distante de cada uma das personagens. O excesso de amor que obseda Gertrud nunca é revelado nos gestos, mas sim na sua ausência, na aparente frieza do seu olhar e no seu porte quase aristocrático. O excesso vem do pensamento transformado em discurso – o que nos revela a origem ideal deste sentimento, presente na linguagem e distante do quotidiano. Na cena do reencontro entre Lidman e Gertrud, quando o antigo amante pede que ela volte para ele e afirma que nunca deixou de amá-la, a imagem que temos é a de duas pessoas sobrepostas, como se de uma só se tratasse, mas que olham em sentido contrário, revelando, neste jogo de cena, aquilo que o discurso irá reafirmar: não há mais salvação, aquela história viveu e morreu no passado impossibilitando um final feliz no presente. Para ela, Lidman conseguiu afastá-la gradualmente quando decidiu que o seu trabalho era mais importante que o amor que dizia sentir. Este gesto discreto, que vemos através de um *flashback*, é-nos apresentado pela ausência em cena do artista e pela presença, marcada por pequenos gestos quotidianos, de Gertrud. O vazio da casa e uma frase encontrada ao acaso fazem-na decidir abandonar Lidman e, também, abandonar a esperança de encontrar, noutros homens, a sua ideia de amor. Ela afirma que decidiu vivenciar os prazeres carnis e esquecer o amor, que neste filme, como na obra de Proust, existe apenas como ideia e como vir-a-ser.

A cena final é composta pela presença de uma Gertrud envelhecida, na sua casa de campo, a receber a visita de um velho amigo. Conforme Gómez García, os técnicos que trabalhavam com Dreyer tentaram dissuadi-lo a deixar esta cena, pois contrariava a tendência realista que marca a obra do cineasta e

também este filme. A cena permaneceu como um posfácio, presente também na obra do dramaturgo sueco. Gertrud lê um poema que escrevera aos 16 anos, composto de três versos. Todos eles terminam com a estrofe: mas eu amei. Como se o amor fosse a justificação de uma vida e estivesse acima de todas as coisas. Desta forma, Dreyer fecha o filme apresentando-nos um retrato coerente da personagem que escolhe e como epitáfio, a frase: *Amor Omnia*. O amor é tudo. Gertrud despede-se do amigo, que ao longe, no fundo do quadro, acena/encena, repetidamente, um adeus.

François Truffaut realiza seu penúltimo filme em 1981, *La Femme d'à côté*, uma história íntima e passionnal que reflete as influências que sempre o acompanharam, Roberto Rossellini e Jean Renoir. De Rossellini, Truffaut absorveu o gosto pelos cenários naturais e a sensibilidade na maneira de conduzir os atores, sobretudo as mulheres. De Renoir, seu compatriota, encontramos na obra de Truffaut a delicadeza dos temas e a simplicidade com que ele contava histórias complexas. *A Mulher do lado* tem guião do próprio realizador que já adaptara, em variadíssimos filmes, livros de géneros considerados menores pela crítica literária, como o policial *noir* e a ficção científica. Talvez porque acreditasse, como Renoir, que a grande literatura é inadaptável, provocando sempre comparações que desfavorecem a obra fílmica.

O filme começa pelo fim. Uma tragédia anunciada e enunciada por uma vizinha que narra, como se estivesse a falar para a televisão, o drama que ela viu desenrolar-se e que já vislumbramos porque, ao fundo, enquanto ela aparece em plano americano, vemos, e ouvimos, ambulâncias e carros de polícia que se distanciam lentamente.

Um jovem casal, com filhos pequenos, vive o sonho burguês, numa pequena cidade nos arredores de Grenoble, até que a casa ao lado, desocupada há algum tempo, passa a ser habitada por outro casal, sem filhos. Aos poucos descobrimos uma tensão latente que aparece primeiro de forma discreta - trocas de olhares, encontros casuais. Logo há uma explosão que revela a história por trás da aparência: a mulher do lado e o vizinho foram amantes há

sete anos e o reencontro provoca o reacender do amor e do desejo, agora interdito, porque ambos estão casados com outras pessoas.

Como Gertrud, Mathilde é uma mulher que acredita no amor. Mas ao contrário do amor cerebral e literário da primeira, a ideia de amor para ela é mais passional e violenta, tão violenta que ela não consegue resistir e sucumbe, literalmente, quando percebe que o seu desejo, interdito, é correspondido mas impossível. A sua fuga é para dentro de si mesma fazendo com que ela afunde numa depressão que a conduz ao internamento num hospital. Truffaut conduz a história sempre de forma discreta, num cenário natural que torna toda a história mais realista e credível. As personagens são iluminadas subtilmente, sem grandes contrastes de claro-escuro mas dando especial densidade às sombras e à meia-luz. Sabemos que é um filme porque o realizador, no começo, apresenta-nos a vizinha que narra, para nós, espectadores, a história daqueles casais. De resto, a câmara permanece discreta, observando o que se passa e ajudando-nos a penetrar nos espaços que, fora do ecrã, nos seriam vedados: a intimidade das casas. Como seu mestre, André Bazin, Truffaut acredita que a imagem pode ser revelada pelo olho da câmara e, para que isto aconteça, o cineasta deve deixar que o mundo, que ele construiu, dê-se a ver.

O amor, neste filme, é transformado em doença. Mathilde não consegue viver com o seu amante e tão pouco consegue viver sem ele. Para Grimaldi, o amor em Proust só é descrito como uma patologia: “Por que só amamos aquilo que nos faz sofrer e por que o amor é a figura mais comum de uma maldição (...)?” (1994, 8). O autor da *Recherche* só vê, como opção, deixar de sofrer ou deixar de amar. Podemos nos questionar, como faz Schopenhauer, por que razão o casal escolhe o caminho da tragédia. Como é possível que pessoas cultas e civilizadas não consigam resolver, de forma culta e civilizada, um problema de amor? Mais uma vez o amor só existe no excesso: neste caso, de desespero. A calma decisão de se retirar do mundo, tomada por Gertrud, não aparece como uma hipótese viável para Mathilde. O que a leva, no auge da sua paixão, ou da sua patologia, a matar o seu amante e a suicidar-se em seguida.

É interessante observar que, tanto no filme de Truffaut quanto no de Dreyer, a ideia de amor que move as personagens tem origem nos dramas



românticos citados por Schopenhauer no seu ensaio: são amores desesperados e únicos, irrepetíveis, e só se repetem como farsa, o que ocorre no caso de Gertrud e o jovem compositor, ou como reencontro, caso de Mathilde e sua verdadeira e única paixão, Bernard. Tanto num como noutro caso, a saída mais racional é negada e as personagens escolhem ou o retiro ou a morte. Como Werther, personagem emblemática de Goethe, Gertrud e Mathilde são pessoas frágeis que não suportam o peso da frustração da Vontade – motivação primeira, segundo o filósofo, que leva “um João a encontrar a sua Maria”. Schopenhauer não nega a existência do amor para além da literatura. Reconhece-o na vida quotidiana:

Os Werthers e Jacopo Ortis não existem só nos romances; mas a cada ano na Europa há para se mostrar pelo menos meia dúzia deles: (...) [todavia tiveram uma morte ignorada]: pois seus sofrimentos não encontram outros cronistas senão os escrivães de protocolos oficiais, ou os redatores dos jornais. (Werther, 2000, 3-4)

O amor é um assunto sério e, como tal, o filósofo decide dissecá-lo para melhor perceber que sentimento é este que causa, segundo ele, tanto barulho. A sua reflexão leva-o à conclusão de que a importância do tema é vital, porque o amor é o impulso que move as pessoas em direção às outras, promovendo encontros que irão garantir a sobrevivência da espécie, a *composição da próxima geração*. Nos filmes analisados a questão levantada por Schopenhauer sequer aparece, não há, em nenhum dos casos, para além da ideia de cópula uma ideia de conceção. Gertrud e Mathilde são movidas pelo desejo de plenitude – só aquele outro específico seria capaz de completá-las e sem eles a vida não fazia sentido. O que não nega, apesar de paradoxal, o pensamento do filósofo, pois o que as move, mais que o amor, é a vontade de vida que, nos dois casos, só existe pelo outro e através dele.

O realizador iraniano Abbas Kiarostami é um artista multifacetado. Além de cineasta, é fotógrafo e poeta. Nas várias entrevistas que concedeu, ao longo da sua carreira, iniciada nos anos 70, ele afirma que a obra de um autor é uma só que se estende pela sua vida. Seus filmes seriam sempre o mesmo, cortados e arrumados de maneira diferente, porque o seu assunto não muda: as pessoas

e as suas vidas, sobretudo a vida das pessoas que não se enquadram num padrão de normalidade e/ou conformismo. Kiarostami considera que é mais um ouvinte que um narrador, porque ele gosta de deixar as imagens fluírem, sem obrigá-las a contar uma história, o que permite, ao espectador, deixar-se envolver no fluxo das imagens e numa outra temporalidade.

*Copie Conforme*, filme realizado em 2010, destaca-se na produção de Kiarostami por ser considerado, por parte da crítica, um filme de género, uma comédia romântica. Um escritor inglês vai à Toscana promover seu último livro – *Certified Copy*, onde argumenta que na arte não há diferença entre a cópia e o original, ambos são originais, de formas diferentes. Conhece uma *marchand* francesa, de arte antiga, que o convida a viajar pelo interior da Toscana. Enquanto ela conduz, ele fala sobre as suas ideias, alegando que a própria Mona Lisa não é um original, pois é uma cópia da mulher real que inspirou Da Vinci a pintar o quadro. Num café, são confundidos com marido e mulher e, a partir deste momento, passam a agir como se de facto fossem casados há 15 anos e tivessem um filho em comum.

Uma das marcas autorais de Kiarostami é o tempo que ele dá ao espectador para refletir sobre o que vê, não direciona, não manipula, apenas espera. As imagens ganham uma densidade temporal que refreia o tempo extra-ecrã, não há pressa e as imagens dão-se a ver. Pode-se dizer que é o tipo de cinema que Bazin defendia, filmes que deixam o olhar da câmara vaguear e revelar, neste passeio, o carácter ontológico da imagem que é projetada no ecrã. Como fotógrafo e poeta, cada *frame* é arquitetado de forma delicada e, na aparente naturalidade das imagens, esconde-se um trabalho de artesão. Em *Copie Conforme*, um dos primeiros filmes que ele realiza fora do Irão, a paisagem da Toscana é uma presença constante, funciona como um enquadramento perfeito para a história que se desenrola à nossa frente e que, a dado momento, ficamos sem saber se as personagens estão a encenar uma relação ou se estão, de uma maneira muito especial, realmente a vivê-la.

Não há nada, no filme, que denote a passagem do *real* para o *encenado* – nada nos diz que as personagens têm consciência do jogo que iniciam. Se na arte não há diferença entre a cópia e o original, nas relações, o valor de um

casamento encenado, em termos sentimentais, é o mesmo de um casamento real. O que eles discutem é vivido, intensamente, por ambos, que assumem a originalidade daqueles momentos que partilham, naquele espaço, que parece estar fora do tempo. Enquanto encenam uma relação, que o espectador começa a duvidar que não exista, vemos, ao fundo, cenas de um casamento que está a se realizar: noiva, noivo, convidados. A personagem, que não tem nome, deixa que os seus sentimentos fluam e revela-nos esta assunção do sentir quando vai ao *toilette* de um restaurante e pinta os lábios de vermelho, coloca um par de brincos e volta à mesa como se fosse, naquele instante, uma outra mulher.

Ela e ele falam para o espectador. A posição dos atores permite que os diálogos sejam partilhados entre eles e os espectadores, que passam a fazer parte da história de amor que se desenrola no ecrã. Grimaldi, a respeito da *recherche* proustiana, afirma que o amor, em Proust, é um amor a si mesmo, o outro é apenas um objeto que corporifica, momentaneamente, a ideia de amor que cada um traz em si. O sofrimento que o amor causa, nada mais é que a insatisfação diante do objeto real, que não corresponde nunca ao idealizado pelo *amador*. Se o amor causa sofrimento, como reconhece Schopenhauer, a falsificação de uma relação deve também conter esta componente, que no filme é vivenciada pelas personagens com a mesma intensidade com que viveriam um sentimento/sofrimento real.

O amor, em *Copie Conforme*, é pura simulação. Podemos considerá-lo um meta-filme, pois revela-nos os mecanismos que o cinema usa para contar uma história. De repente, sem qualquer aviso, as personagens encarnam uma história de amor. E o filme deixa os espectadores perdidos porque somos instados a reagir, porque as personagens convocam-nos a entrar em cena, através dos olhares, das falas que parecem ser-nos dirigidas e, sobretudo, através da história que contam: duas pessoas que se encontram, que se desencontram, que se amam e que sofrem, que não conseguem se comunicar, mas que não desistem de encontrar, no outro, a resposta aos seus anseios e angústias. No fundo é a história de amor que toda a literatura e todo o cinema apresentam, vezes sem conta, variando apenas as personagens e os cenários.

### Conclusão - A Metafísica do Amor

O filósofo alemão conclui a sua *Metafísica do Amor* dizendo que as pessoas não amam individualmente, amam, no outro, a possível eternidade que ele pode representar. Amam, enfim, a humanidade e a sua própria espécie, amam a ideia de continuar, mesmo que esta continuação implique sofrimento, porque a Vontade de Vida é maior e é, conforme Schopenhauer, o que nos move. Na *Metafísica da Morte* ele analisa a contracorrente desta Vontade de Vida, que equilibra as pessoas entre o desejo pelo movimento e a consciência da vindoura quietude.

Grimaldi, ao estudar o imaginário proustiano, conclui que o amor é, na obra do escritor francês, fruto da vontade de conhecer mundos, de desvendar-se a si mesmo através do outro. O amor, mais que a arte, provoca sensações inusitadas e promete, mesmo que não cumpra, encontros e plenitude que, no caso de Proust, nunca são realmente plenos ou satisfatórios. Porque se ama o que não se tem, o que se dá a ver mas que não existe realmente - o outro é uma construção daquele que ama.

O cinema, através da sua já secular história, herdou da literatura a capacidade de narrar, de criar mundos imaginários, de preencher vazios com imagens. Se analisarmos a história do cinema encontraremos um género que existe desde o princípio e que foi, ao longo dos anos, adaptando-se aos públicos, aos desejos e aos tempos: o drama de amor. Três realizadores de países diferentes, em momentos diferentes, contaram, cada um à sua maneira, uma história de amor. Nestes filmes os realizadores são também guionistas, o que dá um ritmo especial ao texto que subjaz à imagem. As palavras são ditas pelas e para aquelas imagens específicas. De alguma maneira são filmes que marcaram a filmografia dos realizadores: Dreyer, em diversas entrevistas, assumiu que nutria um especial afeto por *Gertrud*, que foi seu último filme. Truffaut, entre um drama de guerra e uma adaptação literária, realiza um filme íntimo e pessoal, como se marcasse um retorno aos princípios que o movimento que ele ajudou a criar nos anos 50, a *Nouvelle Vague*, difundiu: pequenas histórias quotidianas de pessoas sem importância que poderiam ser

qualquer um de nós. E Kiarostami, aparentemente, muda de registo ao realizar *Copie Conforme*.

Três histórias de amor contadas de maneira quase íntima e documental. As personagens procuram a plenitude, querem encontrar, ou reencontrar, o amor, a ideia que possuem do amor, que se concretiza numa pessoa específica, que só pode ser vivido num dado momento e cuja experiência só se repete como farsa. Kiarostami disse que está sempre a fazer o mesmo filme. Todos os grandes realizadores de cinema estão sempre a fazer o mesmo filme. Uma história que continua, que não tem fim, porque justifica a própria espécie, porque reveste de humanidade e poesia o desejo, demasiado humano, conforme Schopenhauer, de imortalizar-se.

#### **BIBLIOGRAFIA**

- Burch, Noël. 1995. *El tragaluz del infinito*. 3ª ed. Madrid: Cátedra.
- Burch, Noël. 1983. *Praxis del Cine*. 4ª ed. Madrid: Fundamentos.
- Chabrol, Claude et alii (eds.). 1999. *La Nouvelle Vague*. Paris: Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma.
- Fontanille, J. e Greimas, A. J. 1993. *Semiótica das paixões*. São Paulo: Ática.
- Gómez García, Juan Antonio. 1997. *Carl Theodor Dreyer*. Madrid: Fundamentos.
- Grimaldi, Nicolas. 1994. *O Ciúme - Estudo sobre o imaginário proustiano*. São Paulo: Paz e Terra.
- Sadoul, Georges. 1983. *História do Cinema Mundial (3 Vol.)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Schopenhauer, Arthur. 2000. *Metafísica do Amor, Metafísica da Morte*. São Paulo: Martins Fontes.

#### **FILMOGRAFIA**

- A Mulher do Lado*. 1981. Realização: François Truffaut. TF1 Films Productions/Les Films du Carrosse. Distribuição: United Artists Classics. Argumento: François Truffaut, Suzanne Schiffman e Jean Aurel. Produção: François Truffaut. Elenco: Gérard Depardieu, Fanny Ardant, Henri Garcin e Michèle Baumgartner.
- Cópia Certificada*. 2010. Realização: Abbas Kiarostami. MK2 Productions/BiBi Film/Abbas Kiarostami Productions. Distribuição: MK2 Diffusion. Argumento: Abbas Kiarostami. Produção: Gaetano Daniele. Elenco: Juliette Binoche, William Shimell, Jean-Claude Carrière.
- Gertrud*. 1964. Realização de Carl Theodor Dreyer. Palladium. Distribuição: Film-Centralen-Palladium. Argumento: Carl Theodor Dreyer, baseado na obra homónima Hjalmar Söderberg. Produção: Jørgen Nielsen. Elenco: Nina Pens Rode, Bendt Rothe, Ebbe Rode e Baard Owe.