

O amor sufocado e a câmera paciente: a afetividade em *Amour*, de Michael Haneke

Mestrando Carlos André Cordeiro de Oliveiraⁱ (UFPB)
Prof.^a Dr.^a Genilda Azerêdoⁱⁱ (UFPB/CNPq)

Resumo:

*Este trabalho objetiva refletir sobre a performance da câmera e das imagens enquanto mobilizadora afetiva do filme *Amour* (2012), com direção de Michael Haneke. A linguagem fílmica é capaz de materializar, adensar e potencializar alguns dos recursos da ordem da afetividade provocados em virtude do entrelaçamento inevitável entre subjetividade e linguagens humanas. A começar pela projeção afetiva do título do filme, e pela irradiação que este adquire ao longo da narrativa fílmica, graças, por exemplo, ao dimensionamento interpessoal dos personagens (Georges e Anne, homem e mulher, idoso e idosa, esposo e esposa, pai e mãe, músico e música, cuidador e cuidada, impaciente e paciente, paciente e impaciente, móvel e estática), torna-se salutar a reflexão aprofundada sobre a potencialidade de apreensão do funcionamento da afetividade no cinema.*

Palavras-chave: afetividade, linguagem fílmica, *Amour*, Michael Haneke, câmera

Segundo Martin (2003), “o cinema nos oferece uma **imagem artística** da realidade” (p. 24; grifo do autor); consequentemente, cabe ao espectador crítico observar a pertinência dos recursos de linguagem cinematográfica – movimento de câmera, enquadramento, plano, iluminação, edição, fotografia, dentre outros – para a materialização dessa expressividade artística. No filme *Amour* (2012), com direção de Michael Haneke, as imagens inicialmente capturadas pela câmera e (eventualmente) narrativamente concatenadas (ou seja, as imagens do filme apresentadas como filme), são mobilizadoras afetivas da narrativa. A começar pela projeção afetiva do título do filme e pela irradiação que este adquire ao longo da narrativa fílmica; graças, também, por exemplo, ao dimensionamento interpessoal dos personagens Georges e Anne – homem e mulher, idoso e idosa, esposo e esposa, pai e mãe, músico e musicista, cuidador e cuidada, impaciente e paciente, paciente e impaciente, móvel e estática. Sendo assim, torna-se salutar uma reflexão sobre os modos de expressão da afetividade neste filme, não apenas em termos de caracterização das personagens, suas experiências, conflitos e afecções, mas também em termos da própria linguagem cinematográfica que plasma suas vivências.

O longa-metragem *Amour*, em suas instâncias produtivas, instaura campos ou fronteiras nocionais atrelados ao amor, considerado por tradições heterogêneas, como a religiosa e a artística, por exemplo, como o afeto maior, capaz de transcender e envolver todos os afetos, constituindo-se como o sentimento sublime. Ao atentarmos, de modo específico, ao fazer afetivo do filme *Amour*, percebemos que suas imagens revelam uma utilização de câmera que valoriza a fixidez, a lentidão; em alguns casos, em vez de cortes, o plano-sequência que se alonga.

A “performance” da câmera – seus enquadramentos, planos, tomadas, angulações e tudo aquilo que for por ela influenciada (a exemplo da montagem e do tempo) –, pode assumir características autorais, conduzindo, assim, o código fílmico para certos efeitos de sentido. Em *Amour*, a própria percepção do tempo psicológico dos personagens e do tempo da narrativa é, em certa medida, contaminada pela “paciência da câmera”. Consoante Gilles Deleuze, as imagens produtoras de tempo estão fundamentalmente associadas ao que ele compreende por substituição da “imagem-ação por imagens óticas e sonoras puras, opsignos e sonsignos” (2005, p.26). Deste modo, o próprio tempo interno ao filme torna-se tangível e sensível, isto é, imbrica-se à heterogeneidade

semiótica própria do cinema. Para este novo elemento cronológico da linguagem fílmica (cronosignos), apela-se para uma “consciência-câmera que não se definiria mais pelos movimentos que é capaz de seguir ou realizar, mas pelas relações mentais nas quais é capaz de entrar” (2005, p. 34). Esta mudança de perspectiva produz, ainda segundo Deleuze, uma “reversão que faz, não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo: ela constitui todo um cinema do tempo, com uma nova concepção e novas formas de montagem” (2005, p. 34). Ao assistir a *Amour*, o olhar do espectador quase sempre repousa em um ponto por muito tempo, dando a entender que, ao captar as imagens, a câmera apenas se move quando os personagens escapam de seu enquadramento.

Além de fazer confluír, no plano dos significados, a dificuldade de mobilidade das personagens (dois idosos) e o confinamento espacial em que se inserem, o diretor também é sensível quanto à relação temporal, à tomada de planos e sequências, como por exemplo, as saídas de Georges de um lugar da casa para outro sem o uso de cortes, que pudessem suprimir a demora no modo de uma pessoa mais velha caminhar. Em vez disso, a utilização da câmera investe na lentidão que é própria da velhice e respeita os movimentos lentos de Georges; esse aspecto cria um efeito de empatia no espectador, tornando-o também afetado, sensibilizado, comovido de afeto. As imagens de *Amour* conotam o ritmo próprio de Georges e Anne e iconizam seu cansaço, sua respiração pesada, sua gestualidade lenta.

O espaço enquadrado e contornado entremostra as fronteiras de um sentir próprio do fazer-sentir da câmera. A câmera cinematográfica, máquina do fazer-sentir por excelência, conduz o olhar do espectador por caminhos, meandros e veredas. O repouso do olhar seco, duro, cortante, e ainda assim delicado, nostálgico sobre os cômodos, corredores, mobílias, e quinas reforçam o enorme vazio externo daquele apartamento. A câmera comunica, ao seu modo, uma dimensão afetiva particular entre os personagens. A operacionalidade estética da câmera possibilita a fixação de certos sentidos implicados na narrativa, como os efeitos de espera, demora, paciência, confinamento, solidão, ausência de alternativas.

As visitas inesperadas do pombo desconcertam Georges. Em seu zelo infatigável pelo bem estar cotidiano, acoisa o animalzinho que pode voar – a (i) mobilidade sempre preenchendo o pano de fundo da ação dramática. Em uma outra visita do animalzinho alado, através da janela luminosa, escancarada, destemperando as cores mornas das paredes, Georges, em um anúncio post-mortem do assassinato, cerra a janela, portas e, com um tecido, captura o pombo. Inversamente aos áugures romanos que previam o porvir a partir do voo das aves, o pombo ratifica o sufocamento passado de Anne. A propósito do modo sutil e oblíquo como as imagens do filme significam, também chama atenção o jogo entre liberdade e aprisionamento que a presença do pombo instaura – deslocamento metafórico para fazer referência à própria Anne – aprisionada à cama, aprisionada ao corpo doente. Eventualmente, liberta com a morte.

Anteriormente a essas cenas, Georges, ao chegar em casa, depara-se com Anne caída rente à mesma janela pela qual entraria o pombo duas vezes, talvez totalmente incapaz de sustentar-se, talvez em busca do ar e da luz frescas, não artificiais do apartamento; aqui, como contraponto, também podemos pensar na mobilidade artificial que a cadeira de rodas oferece; e na percepção de Anne sobre os prestimosos, mas artificiais (porque exagerados), cuidados de seu companheiro; e na necessidade de desconstruir o cotidiano mecânico em que se transformara a fatigante rotina do amor. Viver é mover-se, voar – voar como, voar quando?

Anne, a amante, esposa, mãe, colega de profissão, converte-se agora em mais um papel inesperado e indesejado: a paciente. Ou melhor, a paciente impaciente consigo e com suas limitações; impaciente com Georges e seu novo papel, misto de babá e esposo, psicólogo e pai, fisioterapeuta e colega de profissão, enfermeiro e amante. A dureza com que Anne se porta por dentro imobiliza uma reação espontânea de Georges ante a imobilidade de Anne. Georges com suas perguntas, Anne e suas afirmações incisivas. Georges diz “*Qu’est qui ce passe? Qu’est qu’il y a?*

Anne?! Cuco! C'est moi! Anne"¹. (AMOUR, 2012). Onde quereis ir agora? O que você deseja? O que você faria no meu lugar? São perguntas feitas por Georges que demandam orientações à própria Anne sobre como proceder.

Emoção, de origem francesa *émotion*, a partir de *motion*, através do latim *motio*, *-onis*, já indica aquilo que nos move por dentro. As imagens de *Amour* delatam que a câmera movimenta-se em busca de um ponto fixo, estável, capaz de sintetizar a vida inteira de um casal de idosos aposentados que podia ter sido e que não foi – paráfrase esta baseada em um poema de Bandeira (1976), “Pneumotórax”, também formulada no contexto de uma doença. Mas nesta narrativa, não há estrelas as quais se possa reportar; talvez o teto.

O espaço interno das imagens enquadradas, bem como das imagens implícitas, internas à composição da narrativa de imagens, mimetiza cômodos de uma prisão particular por livre espontânea vontade, chamada casa, imagem que novamente retoma a forma geométrica arquetípica, cerrada por todos os lados de dimensões iguais, o cubo. O mesmo cubo necessário para o enquadramento da câmera, para o sufocamento da imagem.

Anne, premida por todos os lados, retirada de seu cotidiano, de sua privacidade orgânica, íntima, não é assegurada nem mesmo pelas quatro paredes de um banheiro. A câmera-quadro captura a solidão a dois, o “deslugar” de Anne, o incômodo dos cômodos, o inamovível da realidade presente que, no entanto, arrasta-se para um final não feliz face às histórias convencionais de amor.

Georges, revivendo um passado mais que recente, contempla a sua esposa tocando piano, enquanto ouvia o equipamento de som digital, em uma clara rememoração nostálgica: as imagens de Anne em sua mobilidade ambidestra de pianista justaposta às imagens da sequela, do quase abandono de si sobre as rodas de uma cadeira que não pode ser movimentada por sua única mão funcional, a princípio. Lá pelas tantas, uma cadeira de rodas moderna se movimenta ao comando dos dedos da mão esquerda de Anne, um estandarte altissonante de sua imobilidade patente e da necessidade recíproca de sua independência para com Georges, de Georges para com Anne. Para frente, para trás, para os lados, voltas em torno de si, ambos não contêm um pouco do alívio trazido pela novidade. Aliás, tudo pedia uma novidade qualquer, alguma pessoa estranha ou algum objeto estranho que ferisse as lentes fatigadas de Anne.

A visita de Alexandre, ex-aluno do casal, agora músico famoso, cuja apresentação eles apreciaram no início da narrativa, deixa Anne contente. No início do filme, não vemos Alexandre tocando; a instância narrativa do filme escolhe dar visibilidade à platéia, que ouve a música. Platéia que se duplica especularmente na platéia que está vendo o filme. O artista só aparece após a apresentação, para receber as felicitações de fãs. Tempo depois, quando aparece para visitar os antigos mestres, o encontro entre eles é visivelmente mediado pelo afeto, pela admiração, diferentemente da frieza, do distanciamento e pragmatismo que caracterizam as visitas da filha (interpretado por Isabelle Hupert).

A filha aparece algumas vezes, mas nunca toma nenhuma atitude, na prática, no sentido de ajudar os pais. Muito pelo contrário, chega a cobrar do pai medidas eficientes, quando, de fato, nada há que se possa fazer, a não ser aguardar, estoicamente, a morte de Anne, e tentar tornar sua vida menos dolorosa – de preferência, na companhia dos seus. Também é bastante efetiva a solidão do casal. Vez ou outra recebem a visita do porteiro do prédio ou de sua esposa, que vêm ajudar com as compras e a limpeza.

Excluindo as poucas visitas e as enfermeiras (tentativas fracassadas), Anne e Georges passam seus dias e noites sozinhos. Vemo-los partilhando as refeições, conversando; vemos Georges colocando Anne na cadeira de rodas, levando-a para os diferentes compartimentos da casa,

¹ Tradução nossa: “O que está acontecendo? O que há? Anne?! Alô! Sou eu! Anne”

ajudando-a a deitar-se, levantar-se, dando-lhe medicamentos, lavando seu cabelo. A rotina é árdua. Já o seria para qualquer pessoa mais jovem – aqui, a dificuldade é maior por tratar-se de um idoso, já sem força, equilíbrio e flexibilidade. E, no entanto, em nenhum momento Georges sequer cogita a possibilidade de levar Anne para um asilo, ou mesmo de interná-la em um hospital. Além de árdua, a rotina dos dois vai ficando cada vez mais dolorosa e comovente. É como fazer o impossível. É como enfrentar, diariamente, a toda hora, tal como Sísifo, o absurdo mistério da vida e da morte.

A entrada forçada do Corpo de Bombeiros no apartamento do casal é instigada pelos vizinhos, que sentem o odor insuportável do cadáver em pleno estado de putrefação; vizinhos que são também testemunhas da ausência de Georges. Tal sequência acontece “*in finis res*”, ou seja, os últimos instantes cronológicos da narrativa são deslocados para a abertura da narrativa fílmica, sem uso de flashbacks, lançando sombras, ao invés de luz, sobre o nosso olhar ao longo do filme, sobretudo sobre a palavra-título – a palavra amor – que recorta visualmente os últimos momentos e o início do tempo cronológico interno à narrativa.

Embora o filme seja intitulado *Amour*, a questão do amor nunca é mencionada, materializada como discurso verbal, exceto quando a filha conta ao pai que, quando criança, ouvia ele e a mãe fazendo sexo, e o reconhecimento do gesto lhe dava segurança, porque lhe indicava que eles se amavam. Apesar de ser mal “pronunciado” (ou quase silenciado) ao longo de todos os diálogos, *amour*, e suas traduções *love*, *amor* e amor são os signos verbais mais importantes para a construção meta-alegórica que o filme adquire nas tentativas incessantes do espectador em ajustar sua história linguística pessoal da palavra amor entre a sua vida e a narrativa fílmica.

“Amor”, em suas milhares de traduções, é palavra cara, multimilenar, chave para compreender toda uma vasta, quase inesgotável, tradição literária e humana das produções sociais. Para apenas mencionarmos o pontículo do iceberg encapsulado por esta palavra, basta considerar a seguinte questão: que outra palavra é capaz de refletir simultaneamente o infinitamente particular e o infinitamente universal da existência humana ao redor do globo em religiões, filosofias, ciências e artes incomunicadas por sucessivas levas de populações em contextos culturais, geográficos e econômicos tão díspares?

O filme *Amour* é uma história de amor às avessas: não conta, não mostra como uma história de amor começou, mas como está em vias de se findar. Desde o início da narrativa, a ampulheta conspira a favor da consecução da imagem do cadáver de Anne. O leito de amor é também o leito de enfermaria e do homicídio qualificado. A imagem-cadáver é tão premeditada pelo diretor Michael Haneke quanto o ato fatal de Georges. Aliás, falando de amor, toda uma tradição humanista do amor avaliaria o ato extremo de Georges como um crime. Sim, para quem apenas enxerga o ato em si, de modo isolado, a questão reverbera como violência assassina.

No entanto, o filme não é chamado de “Amor” em vão. Sendo assim intitulado, o filme nos convida a refletir sobre sua definição de amor. As definições e sentimentos imbricados na palavra amor são tantos que a quantidade parece indicar não apenas a complexidade do assunto, mas a própria impossibilidade de defini-lo. Não obstante, há ao menos dois contextos em que a problemática do amor pode ser considerada na narrativa em estudo. Por um lado, aquele da velhice, da doença, da fragilidade física do casal, sobretudo de Anne; por outro lado, aquele do cuidado, da atenção, da assistência, do companheirismo.

Não é amor o que guia Georges em todas as ações para com Anne? O filme chama a atenção sobretudo pelo modo delicado e expressivo de mostrar a afetividade (negativa e positiva) entre os dois. Georges sabe que são cúmplices de vida (vida que Anne define, ao olhar as fotografias de um álbum, como bonita), e cuida da mulher com zelo, desvelo e paciência – até onde pode. O conceito de amor é encharcado do conceito de cuidado, personificado por Georges até os últimos instantes da vida de Anne. O revés irônico da narrativa decorre do choque quanto à constatação de um amor que sufoca (e mata, literalmente falando), encenado por aquele mais dedicado em conservá-lo. E, afinal,

o ato de Georges não se define também como a conservação de um amor? Não constitui seu ato um ato também de amor? Não é exatamente tal deslocamento, quanto ao amor, que o filme quer ressaltar? Quem pode julgar Georges?

Recorrentemente, a câmera enquadra planos fixos, estabilizados, ora alternando entre os bustos de Anne e Georges, ambos sentados ou em pé; ora focalizando ambos, Anne deitada ou sentada, Georges em pé. Os enquadramentos fazem nosso olhar repousar sobre a relação cada vez mais assimétrica entre o casal. Georges em posição de agente, Anne em situação passiva, recipiente e carente dos cuidados de Georges. O clímax desta assimetria é atingido quando Georges, em pé, portando um travesseiro, desloca com esforço todo o peso de seu corpo decrépito sobre Anne, prostrada em sua cama ortopédica com mais de 60% dos movimentos paralizados pelos dois derrames.

As únicas cenas propriamente externas ao recinto doméstico acontecem anteriormente ao derrame de Anne. Afora as cenas (quase) iniciais que mostram Georges e Anne em um teatro, prestigiando o concerto musical de seu antigo aluno, Alexandre; a cena do metrô, quando estão voltando para casa; e por último, a cena do pesadelo de Georges, diríamos que todo o drama se passa no apartamento em que moram. O que configura um indício de que o casal vivia um cotidiano bem sociável antes do confinamento de Anne ao espaço doméstico e à cadeira de rodas. As eventuais saídas de Georges são estritamente justificadas ou para si ou para Anne.

A limitação de mobilidade vivenciada pelos personagens faz com que os eventos se desenvolvam quase que integralmente no apartamento do casal. Não vemos Anne no hospital, fazendo consultas ou exames – tais informações são relatadas. O confinamento espacial dá bem a medida da limitação física de Anne, em uma cadeira de rodas com o lado direito do corpo paralisado, e da também limitação que Georges decide partilhar com ela.

A perspectiva de Anne também é retratada: momentos de sofrimento físico (expressos por gemidos), de constrangimento, advindos da vulnerabilidade a que está exposta (como quando acorda toda molhada), por não mais ter autonomia sobre si mesma. Acontece que o filme acaba por mostrar um extremo, em que o sujeito já se encontra na fronteira entre vida e morte, produzindo uma contaminação entre doente e saudável, que nem a generosidade mais profunda parece salvar. O filme *Amour* nos ensina a repensar e a refletir sobre o que fazemos quando dizemos que amamos. Melhor não facilitar com a palavra amor, como diria o eu-lírico no poema “O Seu Santo Nome”, de Drummond:

Não facilite com a palavra amor.
Não a jogue no espaço, bolha de sabão.
Não se inebrie com o seu engalanado som.
Não a empregue sem razão acima de toda razão (e é raro).
Não brinque, não experimente, não cometa a loucura sem remissão
de espalhar aos quatro ventos do mundo essa palavra
que é toda sigilo e nudez, perfeição e exílio na Terra.
Não a pronuncie. (ANDRADE, 1986, p. 43)

Pensemos no argumento do poema de Drummond, todo direcionado a uma segunda pessoa – e a nós, leitores – que, supostamente vivemos a falar do amor sem medir as consequências do nosso ato, banalizando-o. Ao referir-se ao amor como palavra, cuja materialidade sonora pode nos inebriar, o eu-lírico nos aconselha a não empregá-la sem razão, nem espalhá-la aos quatro cantos do mundo. Em uma gradação de ações do que não devemos fazer com a palavra amor (não facilite, não jogue, não experimente, não brinque, não se inebrie, etc), o poema, formado de oito versos, conclui com o categórico “Não a pronuncie”. Afinal, como já anuncia o título do poema, “amor” é um

“Santo Nome”. Não pronunciá-lo seria uma ordem, um mandamento.

As oito ocorrências de ações negativas contrastam com a única afirmação de que “essa palavra [amor] é toda sigilo e nudez, perfeição e exílio na Terra”. Trata-se de uma metáfora que nos ajuda a compreender os “conselhos” dados anteriormente pelo eu-lírico. Diria que a palavra “perfeição” é aquela que semanticamente contamina as outras na cadeia sintagmática – “sigilo”, “nudez” e “exílio” –, que poderiam inicialmente soar negativas. A ocorrência de “nudez”, no presente contexto, com um significado que remete a singeleza, simplicidade, ausência de enfeites, encontra ressonância no significado de discreto – embutido em “sigilo” –, ou em escondido, isolado, que percebemos em “exílio”. O amor nos é revelado, então, como um segredo – então, melhor não pronunciá-lo. Ou, podemos pronunciá-lo? Temos consciência do risco que corremos, ao pronunciá-lo?

E, aqui, lembremo-nos de outro poema de Drummond sobre o amor, intitulado “Amor e seu tempo”, que em um dos seus versos, afirma: “Amor começa tarde” (ANDRADE, 2005, sem paginação). Creio que muitos concordarão com o fato que, em se tratando de amor, não é muito comum vermos a questão associada a idosos. É como se o amor fosse um sentimento inerente à juventude; certamente, isto se deve à associação quase sempre criada entre amor e paixão, amor e erotismo, amor e sexualidade. Até mesmo por uma questão hormonal, é na juventude que reside o turbilhão impetuoso entre vitalidade e sexo. Mas, então, o amor restringe-se a isso?

O poema de Drummond, acima, define a palavra amor através de um anti-gesto: “não a pronuncie”; e o filme de Haneke desloca a questão para um contexto que lembra um outro poema – “Ensinamento”, de Adélia Prado: “Arrumou pão e café, deixou tacho no fogo com água quente / Não me falou em amor / Essa palavra de luxo” (PRADO, 1991, p. 116). Amor – palavra de luxo.

Mas o que é mesmo amor? Se o amor longo de dois companheiros tem sido a busca do elixir da vida longa e feliz por multidões de casais, este amor não garantiu a longevidade máxima possível de Anne; antes, a abreviou. A fórmula paradoxal do roteiro de *Amour* estarrece as expectativas de uma audiência hodierna, sobretudo ocidental.

Anne procura por em xeque o amor de Georges: “*Il n’y a aucune raison de continuer a vivre. Voilà. [...] Tu n’est pas obligé de mentir, Georges*”² (AMOUR, 2012). Em outro momento, Anne pede gentilmente para que Georges não se preocupe em “*avoir la mauvaise conscience*”, expressão idiomática francesa, traduzida pela legendagem brasileira oficial como “culpa”, mas que poderia ser melhor traduzida por “ter a consciência pesada” ou “carregar um sentimento de culpa”, e no inglês, por “*to have a guilty conscience*”, de acordo com o Oxford English-French Dictionary (2013), antônimos de “*avoir la conscience tranquille*”, em francês, que pode ser vertido por “*to have a clear conscience*”, em inglês, e por “estar com a consciência limpa” ou “ter a consciência tranquila”, em português. Por que estaria Georges mentindo em sua atenção dispensada a Anne? Por que carregaria Georges um sentimento de culpa por cuidar de sua companheira? Perante as investidas de Anne, Georges reage com perguntas retóricas por não saber responder com o mesmo ímpeto de Anne. “Mas o que você faria no meu lugar?”, defende-se Georges. Anne desconversa. Seu intuito era fazer Georges entender a dor que estava sofrendo. A incrível dor de Anne que o amor de Georges estava prolongando. Por que, segundo Anne, não haveria mais razão para ela viver?

Uma noite de sono mal dormida por Anne, talvez causada pela tentativa de arrombamento do apartamento enquanto o casal Laurent estava no concerto, antecipa a manhã seguinte do primeiro sinal visível do derrame. Anne não gostaria de ser examinada, mas Georges insiste e os fatos de sua saúde a obrigam a reconhecer a necessidade da avaliação médica. Constatado o risco do acidente

² Tradução nossa: “Não há nenhuma razão para continuar a viver. É isto. [...] Você não é obrigado a mentir, Georges.”

cerebral, a cirurgia de Anne é mal sucedida e recai dentro da margem de 5% de risco da operação. Internada, Georges reporta o pavor (*peur*) de Anne por todos os médicos. Quando Anne retorna, ela clama para que Georges prometa nunca mais levá-la ao hospital. Segundo ataque. Anne passa a ter enorme dificuldade de falar, e com frequência grita em uma mistura mal articulada de gemido e balbúcio a seguinte sequência de palavras: “Dói, Dói, Dói, Dói”. A filha do casal entra em desespero, confusa. Os vizinhos demonstram condolências, mas Georges não enxerga como eles podem ajudar. O médico particular da família, Dr. Bertier, aconselha manter o tratamento em casa, pois em um asilo ou hospital seria ainda mais cruel. Os cuidados especializados da enfermeira são cada vez mais urgentes, e também cada vez mais invasivos, constrangedores, mesmo repulsivos. Mais uma enfermeira é contratada, para que trabalhem em dois turnos. A enfermeira novata logo é demitida por suspeitas de mal trato. Anne já não quer mais comer, nem beber. Anne já não consegue mais comunicar ao menos uma frase. Mas seu olhar permanece penetrante, forte, lúcido, consciente. Gemidos. George conta histórias, canta, afaga-a, acalma-a e a asfixia. O casal Laurent estrangulado. A câmera esquadrinha.

Quase em nenhum momento vemos imagens que pudessem delatar que a câmera se agita ou se desconcentra de sua finalidade precípua em *Amour*: narrar por imagens-tempo o diálogo semiótico entre Anne e Georges. As imagens-tempo sobrepujam as imagens-ação, as imagens-movimento, conotando o fato de que o amor e suas afecções são uma questão de tempo e vivência interior. A narrativa fílmica de *Amour* de fato não facilita com a palavra amor. Em vez disso, convida seu espectador a refletir sobre a complexidade e polissemia dessa palavra e as ações que podem acompanhá-la.

Referências Bibliográficas

- 1] *Amour*. Dir. Michael Haneke. Les films du losange, 2012. Francês. 127min. Drama. Colorido.
- 2] ANDRADE, Carlos Drummond de. O Seu Santo Nome. In: *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1986. p. 43
- 3] ANDRADE, Carlos Drummond de. Amor e seu tempo. In: *Declaração de amor: canção de namorados*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2005. Sem paginação.
- 4] BANDEIRA, Manuel. Pneumotórax. In: *Estrela da vida inteira*. Poesias reunidas. Introdução de Gilda e Antônio Cândido de Mello e Souza. 6ed. Coleção Sagarana, volume 85. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 97.
- 5] DELEUZE, GILLES. Para além da imagem-movimento. In: *A imagem-tempo*. Cinema 2. Trad. De Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- 6] *Oxford English-French Dictionary*. Disponível em http://oxforddictionaries.com/translate/english-french/conscience#conscience__2. Acesso em 1 de julho de 2013.
- 7] PRADO, Adélia. Ensino. In: *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991. p.116

i **Carlos André CORDEIRO DE OLIVEIRA, Mestrando**
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
Programa de Pós-graduação em Letras
E-mail carlosandre.co@gmail.com

ii **Genilda AZERÊDO, Profa. Dra.**
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA/Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (UFPB/CNPq)

Departamento de Letras Estrangeiras Modernas/Programa de Pós-graduação em Letras
E-mail genildaazeredo@yahoo.com.br