



**Sexo e desejo: o jogo da  
leitura em *Je t'aime...moi  
non plus***

*Sex and desire: reading game  
in Je t'aime..moi non plus*

Bibiana de Paula Friderichs<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Profa. Dra. dos cursos de Artes e Comunicação da Universidade de Passo Fundo. E-mail: bibiana@upf.br

**Resumo:** o presente ensaio propõe uma leitura semiológica do filme *Je t'aime... moi non plus*, dirigido por Serge Gainsbourg, na França, em 1976. O estudo tem como teórico norteador Roland Barthes, para quem o processo de produção de sentido se dá a partir de uma relação entre forma e conteúdo, onde menos importa o significado do que o jogo estrutural dos significantes. Trata-se de uma percepção que pluraliza a definição de texto e o percebe como espaço de realização da subjetividade, não apenas do autor, mas também do leitor. Barthes esboça, então, uma *Teoria da Leitura*, segundo a qual defende a vocação do sujeito que lê em deixar-se atravessar pela linguagem e restaurar a polissemia do sentido. Sob este pressuposto, observamos que tal narrativa cinematográfica propõe um jogo previsível a este sujeito, onde ora o signo parece amarrado ao estereótipo, e ora indica uma ruptura com essa cristalização do sentido.

**Palavras-chave:** produção de sentido; Roland Barthes; Cinema francês.

**Abstract:** this paper proposes a semiological reading of the film *Je t'aime... moi non plus*, directed by Serge Gainsbourg in France in 1976. The study has the guiding theorist Roland Barthes, for whom the sense production process takes place from a relationship between form and content, where the meaning is less important than the significant structural game. It is about a perception that pluralizes the text definition and perceives as subjectivity performing space, not only the author but also the reader. Barthes outlines then a *Theory of Reading*, which defends the vocation of the reader in letting himself through the language and restores the polysemy of meaning. Under this assumption, it is observed that such a cinematic narrative proposes a predictable play to this subject, where either the sign seems tied to the stereotype, or it indicates a break with this crystallization of meaning.

**Key words:** sense production; Roland Barthes; French cinema.

“Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por fluxo de idéias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça?” Com este trecho de escritura, Roland Barthes (1988, p.40) aciona, no ensaio *Escrever a leitura*, uma trama de perspectivas inquietantes acerca dos descaminhos do texto. Mais do que isso, debruçado sobre as relações do sujeito leitor com a narrativa pela qual é atravessado, o autor problematiza a possibilidade de estabelecermos, dentre as inúmeras discussões pertinentes ao tema, uma *Teoria da Leitura*.

Semiólogo, o autor acredita que ler é também escrever, uma vez que, diante dos significantes oferecidos à fruição durante a leitura, é o leitor quem produz em si, concomitantemente, outro texto, cuja lógica é associativa. Na contramão dos pressupostos herdados pela retórica clássica e recusando a insistência em cooptar à leitura as regras de composição, que, de modo geral, constroem o leitor a um sentido único – àquele mobilizado pelas pulsões do autor –, Barthes (1988) defende que o processo de leitura tem uma energia digressiva.

Não se trata de negligenciar a força do escritor na teia do texto, mas de reconhecer que a esta lógica dedutiva, onde estão implicados os elementos de determinação e limites disponibilizados por ele, entremeia-se a lógica do signo: a cada frase com a qual nos deparamos no texto, a cada grupo de significantes disponíveis para leitura, acordamos em nós outras ideias e/ou imagens que vão tecendo uma narrativa nova e singular. Por isso dizemos que é o leitor quem significa o texto enquanto lê; por isso dizemos que, ao ler, sempre escrevemos, mesmo que seja em nós.

Este texto, que deveria se chamar com uma só palavra: texto-leitura, é muito mal conhecido porque faz séculos que nos interessamos demasiadamente pelo autor e nada pelo leitor [...]. Esse privilégio exorbitante concedido ao lugar de onde partiu a obra (pessoa ou história), essa censura imposta ao lugar aonde ela vai e se dispersa (a leitura) determinam uma economia muito particular (embora já antiga): o autor é considerado o proprietário eterno de sua obra, e nós outros, seus leitores, simples usufrutuários; essa economia implica evidentemente, o sentido certo, verdadeiro; daí uma moral crítica do sentido correto (e da falha dele, o contra-senso): procura-se estabelecer o que o autor quis dizer, e de modo algum o que o leitor entende (BARTHES, 1988, p. 41).

Essa conjectura revela o crédito barthesiano à polissemia dos signos, ou seja, a suposição de que eles não são filiados a um sentido perene e exclusivo e nem a uma origem, mas constituem-se através do jogo dialético, com o qual significantes e significados estão imbricados.

Aliás, sobre esse aspecto vale esclarecermos que, para os semiólogos, toda mensagem é constituída na (e pela) relação entre um plano de expressão (a forma) e um plano de conteúdo. Dessa forma, tanto *o texto* quanto *a leitura* são entendidos numa perspectiva bastante plural. O primeiro refere-se ao lugar dos sistemas de significação, independentemente da substância que os constitui ou do seu plano de expressão: podem ser livros, mas também podem ser filmes, fotografias, espetáculos de teatro, notícias, peças sonoras, enfim. Do mesmo modo que, no campo da leitura, não há pertinência de objeto: leem-se figuras, cidades, rostos, gestos, cenas, etc.; objetos que só encontram unidade na intenção que o leitor manifesta de lê-los.

Entretanto, a ligação entre o significante e o significado tem muito menos importância do que a organização dos significantes entre si. Isso porque o significante é vazio; o signo é que é pleno. “O que se transmite não são idéias, mas linguagens, quer dizer, formas que se podem encher de maneiras diferentes” (BARTHES, 1981, p. 31); por conseguinte, que possibilitam ao sujeito atribuir qualquer sentido, negando a existência de uma relação estável entre forma e conteúdo.

Daí a pensarmos nos descaminhos do texto diante do leitor, menos como um sumidouro e mais como um mapa sem mina, sem “xis”, uma rota abalada, onde a significação pode dispersar-se. Não há uma imposição que determine o fim da leitura, seu fechamento. Toda vez que for acessado, tratar-se-á de um novo texto, assim como será um novo leitor, ainda que seja o mesmo. E nessas idas e vindas esse leitor é quem decide o que é e o que não é legível, *para ele*, no texto que acessa.

O Formalismo (e a Crítica, inclusive a crítica cinematográfica, por que não?), como era praticado tradicionalmente, estava obstinado em encontrar o fundo das narrativas, o sentido oculto por trás do texto, o que estivesse escondido nas entrelinhas, na combinação de enquadramentos, de sons, como se as formas e, enfim, a estrutura, fosse constituída por camadas removíveis. À medida que conseguíssemos remover tais camadas, poderíamos chegar a uma origem, a uma fonte de significação, a um conteúdo correto. Era uma prática dedicada à *forma*, porém com o objetivo de chegar a um conteúdo, que, considerando o consenso da área, poderia então ser chamado de “verdadeiro”.

No entanto, rompendo com essa tradição, o semiólogo propõe perceber o texto como um lugar sem fundo, lugar da multiplicidade de perspectivas e entendimentos, lugar inclusive de contrassensos, apresentados pelo plural rolante das combinações descobertas pelo leitor, mas que, por serem polissêmicas, o deslocam, colocam-no em derrisão (destroem ou destituem o conteúdo lido como único).

(...) texto quer dizer tecido, mas quando até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha, através de entrelaçamento perpétuo; perdido nesse tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele (BARTHES, 1973, p. 83).

E é por isso que o leitor, diante do autor destituído – uma vez que ele só existe enquanto escreve, pois o tempo da enunciação é o presente –, pode atravessar esses textos, tanto quanto ser atravessado por eles, construindo outros e inesperados sentidos, todos seus. E é essa fruição que o mobiliza, esse poder do leitor de transformar-se num sujeito místico em comunhão com o texto, esse desejo que a narrativa desperta para a escritura. Todo escritor escreve desejante do leitor, assim como o leitor lê motivado pelo desejo.

Portanto, não deslocamos a atenção *do que o escritor quis dizer para o que o sujeito entende daquilo que lê*, visto que é impraticável identificar alguns rastros, deixados pelo autor no momento da produção de sua escritura, que apontem para os lugares possíveis do sentido, mas porque o território dos signos que formam um texto é sempre dinamizado pela subjetividade do leitor; mesmo reconhecendo que ela se constitua numa relação de alteridade. Em tempo, ainda que o campo da leitura seja o lugar onde se efetiva a subjetividade absoluta, é também o lugar da realização de formas transindividuais. Nele se desenvolve um jogo - conduzido pelas regras da cultura, do cenário histórico-social no qual a mensagem e o sujeito estão imersos, e que nos fornece uma lista de códigos, convenções, protocolos e estereótipos que nos conduzem enquanto lemos -, mas um jogo sem vencedores.

Por essa razão, a pesquisa semiológica exige que, ao estudarmos as relações entre as formas simbólicas, também o façamos acerca dos sistemas mais amplos dos quais essas formas, constituídas em linguagens, fazem parte, observando de que modo refletem sobre as relações de poder e sobre os discursos que circulam, e são consumidos, no espaço social. Toda a linguagem é parte de um contrato coletivo, ou seja, um sujeito sozinho não pode criar ou modificar a linguagem. Ela é construída coletivamente e, à medida que a usamos, estamos nos submetendo a ela e às suas regras.

Para Barthes (1988), se a relação que temos com a linguagem e, consequentemente com o signo, é política – e se a leitura é, de direito, infinita –, a aventura dos leitores está em retomar a pluralidade do sentido no interior de um só código. Trata-se de uma libertação da linguagem (no que concerne aos significados e à pro-

priedade do discurso), através da produção de um novo e outro texto (por isso, para o autor, é também a aventura dos escritores) – que tem como “pretexto” o primeiro –, onde as estruturas, as formas, sejam abaladas.

tirando a trava do sentido, pondo a leitura em roda livre (o que é a sua vocação estrutural), o leitor é tomado por uma intervenção dialética: finalmente ele não decodifica, ele sobrecodifica; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas (BARTHES, 1988, p. 51).

Sentimos esse atravessamento ao assistirmos ao filme *Je t'Aime... moi non plus*<sup>2</sup>, escrito e dirigido por Serge Gainsbourg, na França, em 1976. Talvez, e em particular, isso tenha se dado na medida em que a narrativa revelou-se ora como um jogo previsível de signos, ora como um aloucamento da estrutura; mas, também, porque ela acordou novos e múltiplos sentidos sobre concepções ordinárias que estavam confortavelmente acomodadas. E, para compartilharmos o alvoroço dessa leitura, este texto característico e muitas vezes privado em que ela se constitui, buscamos sistematizar num exercício de escrivinhação<sup>3</sup> – que agora (sempre agora) também deve estar sendo objeto de alguma leitura – todos os momentos em que ‘levantamos a cabeça’ ao longo do filme, exatamente como propõem as reflexões descritas anteriormente sobre a *Teoria da Leitura*.

A inquietação da qual falamos não é originária do reconhecimento da perversão do ato sexual, da qual nossa expectativa tornou-se refém depois de acessar a sinopse e as fotos na capa do DVD<sup>4</sup>, nem da manifestação da orientação sexual como transgressão<sup>5</sup>, referência cultural do período sócio-histórico no qual o filme foi produzido; mas da linguagem, do sistema através do qual esses signos nos chegaram, e as possibilidades de outras leituras que o jogo das formas revela, enquanto somos

<sup>2</sup>*Je t'aime... moi non plus*, além de ser o título do filme, é também o nome de uma música composta por Gainsbourg, em 1969, e interpretada, em dueto, por ele e por sua esposa Jane Birkin (também protagonista da trama). A composição se tornou popular e polêmica, já que, mesmo sete anos antes de virar título de um filme tão controverso, já trazia gemidos e sussurros dos intérpretes na execução. Além disso, a melodia, numa versão especial, gravada ao piano, pontua a narrativa.

<sup>3</sup> Para Barthes (1973), ao escritor reserva-se a prática do texto narrativo, ficcional, não uma metodologia ou teoria; já os escreventes são teóricos, críticos e pesquisadores.

<sup>4</sup>“Johnny é uma garçonne que trabalha numa lanchonete de beira de estrada. Solitária e carente, ela se envolve com o caminhoneiro Krassky, apesar dos alertas de seu chefe quanto à homossexualidade do rapaz. O fato é que, talvez pela aparência masculina de Johnny, Krassky também se interessa pela garçonne, provocando um curto circuito no relacionamento dele com outro homem” (COLEÇÃO CULTCLASSIC. Paixão selvagem. França - 1976. DVD. Manaus: NovoDisc Digital, 2009).

<sup>5</sup>Além disso, a simples presença do nome do ator Joe Dallessandro nos créditos iniciais já pode ser um signo indicativo do contexto que envolve a narrativa, uma vez que ele ficou conhecido no cenário da arte por participar dos filmes realizados, nos Estados Unidos, pela Factory, produtora de Andy Warhol.

“puxados” pela narrativa fílmica.

Nesse sentido, Roland Barthes (1988) defende que existem três vias através das quais um texto pode capturar o leitor: 1) por meio da relação fetichista que ele estabelece com as palavras, as imagens, os enquadramentos, ou melhor, o prazer de descobrir aquele conjunto de frases, de cenas, de sequências; 2) o poder de suspense da narrativa, que arrasta o leitor enquanto ela se desenrola, e ao mesmo tempo termina-se, pouco a pouco, diante dele; e 3) o desejo de escritura (já materializado neste exercício), que nos assalta durante a leitura. Não o desejo de ter escrito aquele texto, produzido aquele filme, mas “apenas o desejo que o escritor teve de escrever: desejamos o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia, desejamos o ame-me que está em toda escritura” (BARTHES, 1988, p. 50).

De antemão, e por um lado, é preciso reconhecer que foram raros os prazeres da descoberta. *Paixão Selvagem* (tradução do título original no Brasil) tem um jogo truncado de referências diretas e metáforas fáceis, no qual o simples, ou melhor, o *dizer simplesmente* perde-se na constante necessidade de “pôr sob os olhos do espectador” determinada ideia. Trata-se da presença incômoda e repetitiva do índice: não aquele dedo que aponta para os sentidos, mas aquele que nos obriga a ver um único significado, atravancando o infinito da leitura.

Na primeira sequência, por exemplo, observamos uma combinação de signos transformados em significante segundo: a conotação da homossexualidade e do sexo anal. A estrutura se revela ao acompanharmos um caminhão de lixo amarelo chegando ao aterro, conduzido por dois homens musculosos e com roupas coladas ao corpo (*jeans* e regatas). O veículo é estacionado de marcha ré, a caçamba levanta, “empina-se” e despeja seus dejetos no depósito. Minutos depois, Krass (Joe Dallesandro) empilha sozinho, sob a chuva, dezenas de privadas brancas no caminhão, para transporte, com a mesma naturalidade de quem carrega pedras, ou cadeiras, enquanto seu companheiro o assiste protegido por um saco plástico na cabeça. Outra sequência, Johnny (Jane Birkin<sup>6</sup>) come uma banana caramelada sob os olhos atentos do novo namorado. E, por fim, poderíamos também mencionar a imagem construída por Gérard Depardieu para sua personagem: quase sempre trajando roupas brancas (camisa e calça de algodão), descalço e montado ou acompanhado por um cavalo, também branco. Sua caracterização conota a presença de uma espécie de príncipe encantado, pueril – vestido de branco, mas às avessas devido à sua orientação sexual, que logo é explicitada.

<sup>6</sup>A atriz ficou famosa depois de aparecer nua em uma cena do filme *Blow-Up*, de Michelangelo Antonioni, em 1966.

Poderíamos ainda somar a essas sequências a conotação pejorativa que ganha a relação entre as personagens, quando, logo na primeira tomada, um urubu<sup>7</sup> se choca contra o vidro dianteiro do caminhão dirigido por Krass. A ave morre instantaneamente e é retirada do local pelo movimento do para-brisa do veículo, deixando um rastro de sangue e penas no vidro. A legenda poderia ser: “algo podre acontece aqui”. Na mesma cena, a câmera faz um passeio ao redor do caminhão mostrando o motorista, o passageiro (e/ou copiloto) e a imagem do desenho de uma mulher (tal e qual as famosas *pin-ups*, dos anos 1950), em forma de *display* publicitário, colado em frente ao motor, no meio do veículo e, geometricamente, entre os dois homens. Associado a isso estão a empresa e/ou o produto que o *display* representa: uma marca de lubrificantes.

A metáfora para o estudo semiológico cumpre uma tarefa fundamental na ruptura com o signo cristalizado. De acordo com Barthes (1988, p. 83), ela é uma via para o significante, uma vez que permite nos descondicionarmos da finitude do sentido. “É ela que pode dar dispensa ao significado (como único)”. Entretanto, não é o que acontece no filme em questão; nele a metáfora aparece como uma evidência, no jogo das linguagens, da força do discurso encrático<sup>8</sup> em colonizar com suas figuras os diferentes espaços e planos de expressão das narrativas na contemporaneidade, mesmo elas sendo tão múltiplas. Por isso dizemos “metáforas fáceis”, porque esta segunda mensagem, extensiva da relação entre significantes e significados, utilizados para compor a cena, não representa mais um abalo do sentido, mas a sua certeza, naturalizada pela repetição. É quando a conotação de algo, que prodigiosamente retorna em cada aparição daquele conjunto de códigos, se torna cada vez mais adequada por razões diferentes, de modo a não poder significar outra coisa senão este sentido “naturalmente” intuído pelo leitor.

No Ocidente, a sexualidade só se presta, pauperrimamente, a uma linguagem de transgressão; mas fazer da sexualidade um campo de transgressão é mantê-la prisioneira de um binário (pró/contra), de um paradigma, de um sentido [...]. A alienação da sexualidade está substancialmente ligada à alienação do sentido, pelo sentido. O que é difícil, não é liberar a sexualidade segundo um projeto libertário, é desvencilhá-la do sentido, inclusive da transgressão como sentido (BARTHES, 1988, p. 88).

<sup>7</sup>Animal encontrado em regiões onde há lixo e/ou putrefação. Popularmente caracterizado como ave de mau-agouro, prenúncio de morte.

<sup>8</sup>dóxa [opinião corrente, geral, provável, mas não ‘verdadeira’, ‘científica’], diremos que é a dóxa que é a mediação cultural (ou discursiva) através da qual o poder (ou o não-poder) fala: o discurso encrático é um discurso conforme a doxa, submisso aos seus códigos, que são eles próprios, as linhas estruturantes da sua ideologia; e o discurso acrático enuncia-se sempre, em graus diversos, contra a doxa (qualquer que seja, será um discurso para-doxal)” (BARTHES, 1988, p. 118)



Sob esse aspecto, Gainsbourg pode ser só mais um autor a revelar através dos cenários rolantes do filme, de forma grosseira, que existem muitas combinações e significantes diferentes capazes de carregar os mesmos *rótulos*. E o problema da rotulação é seu poder reducionista, caricatural, que simplifica a complexidade das relações e dos contextos. Acreditamos que isso aconteça porque em *Je t'aime... moi non plus* o sistema de significação que dá origem à metáfora parece estar colonizado pelos estereótipos, o que esvazia sua potência de subversão em busca da polissemia do sentido. Da mesma forma, Barthes (1973, p. 57) lembra que o estereótipo é a solidificação das antigas metáforas, é “o traço palpável que faz transitar o ornamento inventado para a forma canonial”.

Sob esse aspecto, Gainsbourg pode ser só mais um autor a revelar através dos cenários rolantes do filme, de forma grosseira, que existem muitas combinações e significantes diferentes capazes de carregar os mesmos *rótulos*. E o problema da rotulação é seu poder reducionista, caricatural, que simplifica a complexidade das relações e dos contextos. Acreditamos que isso aconteça porque em *Je t'aime... moi non plus* o sistema de significação que dá origem à metáfora parece estar colonizado pelos estereótipos, o que esvazia sua potência de subversão em busca da polissemia do sentido. Da mesma forma, Barthes (1973, p. 57) lembra que o estereótipo é a solidificação das antigas metáforas, é “o traço palpável que faz transitar o ornamento inventado para a forma canonial”.

Aliás, os estereótipos são figuras constantes nessa narrativa cinematográfica. Na primeira cena, além da “metáfora fácil” construída pela sequência de imagens, ainda temos referência direta à relação que existe entre as personagens e sua orientação sexual. Isso fica evidente quando Krassky se distancia do veículo e caminha até o meio do aterro. Urinando sobre o lixo despejado, anuncia para seu companheiro: “— Não se excite, este não é o momento”; como se o homossexualismo das personagens precisasse ainda de uma nomenclatura literal. Na cena seguinte, Krass e Padovan (Hugues Quester) dão carona a um grupo de rapazes, cujo carro tombou na estrada por imprudência. Durante o trajeto, cruzam com um homem a cavalo, a quem rapidamente o caroneiro se apressa em nomear: “— Conheço aquele cara, é bicha!”. Padovan, sentindo-se provocado, expulsa todos do caminhão, apoiado por Krass, que se diverte com o ocorrido, deixando-os no meio da estrada. Quase no fim do filme, Padovan é quem procura o homem a cavalo. O diálogo travando durante esse encontro denota o ato sexual e conota o estereótipo da vulgaridade que se supõe cercar as relações homossexuais.

Além disso, o referente aparece diretamente mencionado, no bar, quando

Boris (René Kolldehoff), o proprietário e, mais tarde, um cliente alertam Johnny sobre a natureza da relação entre aqueles dois homens. Também se revela na cena em que Padovan e Krass rolam abraçados por uma pilha de retalhos; e quando o primeiro ouve xingamentos e apanha dos homens que ele havia expulsado do caminhão no início do filme. Nesse momento, Krass, abandona Johnny no meio do salão e aparece em defesa do companheiro.

Em síntese, *Je t'aime...* não fala *a* homossexualidade, mas fala *da* homossexualidade, na medida em que a associa a rótulos distribuídos e reprisados em outros textos – não necessariamente cinematográficos –, ou a nomina literal e repetidamente, dentro da própria narrativa, por meio das palavras: “bicha”, “gay”, “homossexuais”, ou das imagens, e da indicação do ato sexual entre dois homens, como na cena com Gérard Depardieu. Por isso, dizemos que Gainsbourg não fala simplesmente; porque “a simplicidade seria isso: nunca invocar, não deixar vir à linguagem os Nomes, fontes de disputa, de arrogâncias e de morais” (BARTHES, 1988, p. 296). Ora, se a imposição social das ideologias se manifesta privilegiadamente através da nomenclatura e da estrutura que cerca estes códigos, Barthes entende que uma forma de recusa desta lógica seria o silêncio, e não a ocorrência explícita e grosseira que o diretor insiste em recuperar ao longo da trama.

Outro elemento significativo da narrativa é a aparência assumida por Johnny quase até o final do filme, como se ela só pudesse ser desejada, ou mesmo amada por Krass<sup>9</sup>, a partir de sua representação física. Consciente disso, a garçonete parece ceder ao truísmo do caminhoneiro (ou ao seu próprio desejo de sentir-se amada), entendendo-a como uma limitação: “— Eu sou um menino”, ela diz, enquanto, nua e deitada no chão, dá as costas para o homem que a olha em silêncio. De certo modo, a representação do desejo está, aparentemente, encarcerada pelos signos de masculinidade que compõem a imagem da garçonete: cabelos curtos, corpo com poucas curvas, seios pequenos, roupa similar às usadas pelos amantes (calça *jeans* e regata) e ausência de acessórios; tanto quanto ao tipo de relação sexual possível de manter com ela.

Temos a impressão de que em condições diferentes Johnny nunca teria chamado atenção de Krassky. É possível observar essa negação na passagem da ação para a linguagem, quando, ao contrário de todos os signos de afeto (como o urso que o caminhoneiro dá à menina), Krass irrita-se ao ver Johnny correr em sua direção vestida de rosa: “— O que é isso?”, pergunta ele. O vestido exibido nesse momento

<sup>9</sup>Ele também, apesar de musculoso, tem um rosto de traços delicados, configurando uma espécie de androgenia que os acompanha.

e, logo em seguida, a fragilidade denunciada pela personagem nas cenas finais (nua, molhada e imóvel), vulnerável diante do ex-amante homicida, podem ser representações de sua feminilidade, sobre as quais o atual companheiro revelou pouco interesse ou amparo, opostamente à forma como cuidou de Padovan em situação semelhante. Dito de outro modo, a dinâmica estrutural desfiada nessa leitura reproduz uma ideia consensual, naturalizada, acerca da origem da veleidade para os homens *gays*: a de que ela só existe ou se manifesta quando determinadas possibilidades se anunciam, confinando o desejo ao sexo e a um conjunto de índices restritivos, e não como uma pulsão que nos mobiliza independente do objeto que o dispara.

Pertinente a essa questão também são os gritos da garçonete que ecoam pelos motéis a cada tentativa do parceiro em converter seu desejo em gozo; mais ainda, a insistência dele, mesmo que autorizada, diante dessa manifestação da dor, em continuar tentando, nesta ou em qualquer outra ocasião. Todo o contato sexual entre eles se resume ao momento da penetração, nenhuma palavra é dita, nenhum afago trocado, não há afeto (embora fique explícita a entrega de Johnny), só o vazio. O mesmo vazio das seqüências sem trilha, quando ouvimos apenas o tilintar das coisas, anunciando que ora algo funciona, ora algo quebra. Vazio, também, nas inúmeras vezes em que Johnny é agredida fisicamente, e sem reação, por seu patrão. Diante da coleção de ausências apresentadas em cada cena, inquieta-nos a ideia de sujeição frequentemente associada à figura da mulher nas narrativas de circulação massiva, traduzida normalmente como signo de uma escrita universal, característica inata dos fatos sociais, e não uma imagem produzida historicamente.

Por outro lado, talvez tenha sido justamente a raridade de fruição, do prazer pelo encontro inusitado de sentidos (por ser incomum, mas presente), a responsável por nos arrastar através da narrativa. Seguimos carregados pelo suspense da próxima descoberta, da próxima seqüência singular de significantes, que pode estar perdida em qualquer *frame*, no meio dos rótulos e das metáforas fácies. Em especial, porque a trama se desenvolve sob uma antítese: para a comunidade do lugar onde a história se passa, a heterossexualidade é a regra e a homossexualidade é o desvio; no entanto, para os protagonistas da narrativa, essência sob a qual o jogo dramático se realiza, a homossexualidade é a regra e a heterossexualidade, o desvio.

Então, sob certa perspectiva, apontar de modo enfático para um comportamento – em especial se o signo que o indica está caracterizado pela amarra do sentido –, equivale a banalizá-lo, retirar sua força de enunciação em detrimento da outra relação que se precipita. Invalidando o que existe, reduzindo-o a algo sem importância, ridícula ou até risível, o discurso cinematográfico, como um *flash*, ilumina

e valoriza a nova possibilidade revelada.

Aliás, percebemos a ligação temporária entre Johnny e Krassky como ruptura ao observar os laços que a sustentam. Se, a princípio, poderíamos crer que nominar os homens amantes de modo caricato resultaria na exaltação da relação entre homens e mulheres como sendo “o” comportamento correto – porque aceito socialmente –, imediatamente os signos encontrados desmistificam essa crença, pois apontam para outra direção: não associamos a pauta de Gainsbourg<sup>10</sup> à moralidade, pelo menos não a essa ideia de moral defendida pelo *doxa*. Além disso, a nova relação, desta vez heterossexual, a qual Krassky dispõe-se (até que ponto?), em quase nada é saudável, nem mesmo parece uma relação de amor.

Para nós, aqui está o paradoxo em *Je t'aime...*, o alucamento da estrutura, sua subversão. A ruptura denuncia o discurso acrático (anteriormente referendado em nota de rodapé), que, estando à margem do poder, elaborado fora do *doxa*, frequentemente se apropria das figuras do discurso dominante para ser compreendido. Barthes (1988) lembra que, se a linguagem encrática impregna as trocas, os ritos, os lazeres e é tida como natural, para chegar a um público qualquer é necessário se utilizar este código conhecido e compartilhado por todos, buscando renovar-lhe a significação, provocar a pluralidade do signo.

Podemos perceber esse movimento estrutural, por exemplo, na cena na qual os protagonistas se conhecem, quando acompanhamos secretamente a ambiência do desejo estabelecer-se como um fetiche. Primeiramente é Krassky quem observa sem pressa aquela figura assexuada, feito Narciso que se vê diante do espelho. Depois é a vez de Johnny: ela o vigia enquanto prepara o pedido, a exemplo de um rapto erótico. Quase não conversam: dedicados às minúcias um do outro, se decifram. O desejo naquele instante não é nominado, não aparece na narrativa através da utilização de qualquer referência direta, ou da presença de rótulos e palavras que a ele poderiam ser associadas – ninguém conta-o para nós –, mas se revela por meio dos olhares, dos gestos, da ação que nos deixa em estado de prazer. Trata-se de um jogo do qual podemos participar sem assumir nenhuma posição; da cena pela qual circulamos percebendo-a por ambas as perspectivas, sem termos necessariamente de assinalar qualquer que seja o sentido. Naquele instante o texto não vinha com bula alguma e

<sup>10</sup> Este é o primeiro filme de Serge Gainsbourg, dos quatro longas que ele realizou até 1990. Gravado em 1976, após o período conhecido como *nouvelle vague* francesa, sua produção segue embalada pelo cinema de autor e pela safra de novos diretores que, de acordo com Michel Marie (2008, p. 60), o movimento mobilizou. Além disso, o crítico lembra que, na França, a década de 1970 foi marcada ainda por dois outros fenômenos no campo cinematográfico: 1) a ascensão de mulheres diretoras, transformando a abordagem sobre o feminino e a sexualidade; e, 2) um número crescente de filmes de estreias, ou de segundos filmes, que hoje atinge cerca de 40% do total de produções realizadas no cinema contemporâneo francês.

não tinha posologia.

Estrutura semelhante pode ser encontrada na cena do “bailinho”, ao assistirmos ao *strip-tease* de amadoras. Certa vez Barthes (2001, p. 94) escreveu sobre esta prática no livro *Mitologias*, afirmando que a finalidade do *strip-tease* não é “expor à luz uma profundidade secreta, mas sim significar a nudez como veste natural da mulher”. De acordo com o semiólogo, uma vez mascaradas pelos acessórios, pela dança de gestos inúteis e pelo espetáculo, as mulheres envolvem-se “num à vontade milagroso que as veste incessantemente, que as afasta, e lhes dá a indiferença gelada de hábeis especialistas”, enquanto exibem desdenhosas seu suposto poder de sedução. No entanto, em *Paixão Selvagem*, somos atravessados pela prática desmistificada, um desvio, dos muitos que o signo pode encontrar durante a leitura.

Ignorando o pudor fundado pelo sistema da fé e da religião, sistema este tradicionalmente incumbido de determinar, por meio do pecado, aquilo que pode (ou não) despertar o desejo, assim como impor limites para a experiência sexual (quase sempre domesticada pelos rituais, inclusive o *striptease*), o texto cinematográfico de Serge Gainsburg nos desequilibra com a subversão do nu, desligando-o dessa posição de figuração em que se encontrava até agora, desse valor objeto ao qual estava condicionado. Primeiro, a narrativa nomeia tal desregramento, incluindo na apresentação das moças a palavra “amadoras”; em seguida mostra mulheres inseguras, envergonhadas, de gestos acanhados, contidos, que, por um motivo desconhecido, parecem não querer estar ali. O signo do conforto se ausenta: elas não estão à vontade, não se sentem poderosas; logo, a nudez traduz o momento de revelação da sua intimidade, de algo privado que não pode ser compartilhado à moda de uma vitrine. O corpo das mulheres que participam deste *striptease* é oferecido como objeto, mas a “coisificação” não se realiza. Também referente à nudez, podemos mencionar aspectos da cena final, na qual, como já dissemos, ela se constitui em signo da vulnerabilidade feminina.

Por fim, uma última subversão que recebe nota neste exercício são os não-lugares onde o filme está ambientado. Em nada se parecem com as memórias da paisagem francesa acordadas por nosso imaginário. Também não há, ao longo da trama, referência geográfica que constitua tal espaço, nem palavra que o represente. Pouco habitado, território sem lei, onde não há casas e, conseqüentemente, nem lar ou afeto, é terra de passagem. Como diz Krassky a Padovan ao sentir fome: “— Vamos tentar por aqui”; a frase seguinte, não dita, poderia ser: “— Se não der vamos embora”. Trata-se de lugar nenhum ou de qualquer lugar, portanto, onde é impossível estabelecer vínculos, inscrever relações duradouras. As locações são velhas e

aparentam abandono; nada está sendo construído. Como na literatura clássica, as descrições feitas pela câmera não parecem preocupadas em significar o real, pouco importa se a França cabe naquela paisagem, aliás, pela quantidade de referência a outro país (Estados Unidos), a língua francesa é um mero acidente, e evita-se usá-la na maioria das vezes. *Je t'aime...* é um filme de poucos diálogos e, quando aparecem, são precários, quase monossílabos, ou dedicados a reproduzir palavrões, xingamentos.

Talvez seja esta a ruptura mais relevante da trama: tentar desligar-se de uma cultura é também uma tentativa de desobrigar-se dela, de suas disputas, de suas estruturas de mediação. No entanto, como o acidente é justificado pela fatalidade, e toda fatalidade é quase sempre percebida como irreparável, também a língua no filme cai na armadilha da naturalização e da conformidade. Não é possível romper com uma cultura se seguimos presos à língua que a embrulha, na qual estão irremediavelmente as figuras de linguagem que representam essa cultura, seus protocolos e todos aqueles recursos que sabidamente escravizam os sentidos.

Dito isso, reconhecemos as rupturas e os abalos que o filme pode provocar no leitor, o desalinhamento da norma, a polissemia que pode ser espiada na trança de fios da enunciação, mas é preciso dizer que *Je t'aime... moi non plus* é uma narrativa de poucas ou pequenas subversões, pois, apesar das ausências (do som, da língua, das referências de lugar, do tratamento que percebemos sobre o nu) ou das tentativas que faz para construí-las, mantém no mosaico da trama em destaque duas peças, cujo significado está maneado: o clichê da homossexualidade e o papel de submissão da mulher. E, como ponderou Roland Barthes (1988, p.86), “as pequenas subversões fazem os grandes conformistas”. A nós, parece que a arte não pode ser o lugar da conformidade.

### Referências bibliográficas

BARTHES, R. *O grão da voz*. Lisboa: Edições 70, 1981.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

\_\_\_\_\_. *Mitologias*. São Paulo: Bertran Brasil, 2001.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

MARIE, M. “Os últimos 20 anos do cinema francês (1986-2006)”. In: MASCA-RELLO, F. e BAPTISTA, M. (orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Rio de Janeiro: Papyrus, 2008.

### Referências audiovisuais

JE T'AIME... MOI NON PLUS (*Paixão selvagem*). Serge Gainsbourg. França: AMLF, 1976.

submetido em: 29 ago. 2015 | aprovado em: 24 nov. 2015.