

O TOQUE DO AMOR NUM UNIVERSO DE LINHAS PARALELAS:

GRITOS E SUSSURROS DE INGMAR BERGMAN

Hélio José Guilhardi¹

Instituto de Terapia por Contingências de Reforçamento
e
Instituto de Análise de Comportamento
Campinas - SP

O filme é sobre o Amor. E, para falar de forma profunda e criativa sobre o Amor, Bergman exalta a impossibilidade de dissociar dor física de dor psicológica. O ser humano sofre como um todo e cabe considerar que o sofrimento de uma pessoa não é dualista: nunca dói só corpo ou só alma. O *todo* dói. A minuciosa reconstituição do processo da história comportamental de uma pessoa é que permite ao observador captar as carências e desacertos das contingências de reforçamento que produzem deficiências comportamentais significativas. O indivíduo, vitimado por tais déficits - basicamente impossibilitado de assumir o papel de sujeito de sua própria vida comportamental - não consegue ter acesso a conseqüências reforçadoras positivas, nem se esquivar adequadamente de condições coercitivas. O filme não se propõe a detalhar a história comportamental de *Agnes*. Nem precisa, pois oferece pistas significativas: a menina escondida atrás da cortina, ao ser descoberta pela mãe, espera a punição, mas acontece o contrário: recebe um beijo dela. Essa experiência autobiográfica marcou o diretor, que a cita como um fato inesquecível de sua própria infância. No filme a cena simboliza uma ilha de afeto rodeada de desamor: ao falar do ato de amor como *excessão*, ele nos fala da falta de amor como *norma*. Aí está o indício para decodificar o enigma da dor de *Agnes*. O filme ricamente explicita as contingências de reforçamento atuais em operação: extinção e punição pela remoção do afeto. As relações afetivas entre as irmãs mostram a fórmula infalível para produzir sofrimento: abandono, indiferença. Mostram ainda que o único procedimento, que ambas são capazes de manejar, é ineficaz para a cura: só conseguem ofertar mais indiferença e mais abandono, ambos mimetizados por rostos que expressam pesar e dor e por gestos que se movem com aflição. Rostos e gestos, enfim, que revelam seus conflitos íntimos e não genuína identificação pela irmã em agonia. Assim como *Agnes*, as duas irmãs não são julgadas no filme: elas também são vítimas de uma história comportamental análoga. Não são más; são impotentes. Falta-lhes repertório comportamental; basicamente, são incapazes de modelar no outro comportamentos alternativos saudáveis através do amor.

O filme se desenvolve num ritmo que angustia e alivia, envolvendo o observador numa espiral ascendente de emoções. Os conflitos e sentimentos são intensos e reais; as soluções são possíveis, mas inatingíveis. Afinal, é um filme sobre seres humanos. Como síntese, ele restaura a crença na possibilidade humana, ao mostrar a alternativa possível para mudar uma história comportamental desastrosa em um contexto atual pouco sensível. A saída para a vítima é apresentar *variabilidade comportamental* - gritos, gritos, gritos nunca iguais, cada vez mais dolorosos para quem os ouve (nem mesmo nós, espectadores, ficamos alheios a eles) – porém, associada a um contexto social capaz de vir a selecionar um padrão de quietude e repouso. A presença da empregada representa o enriquecimento de um ambiente afetivo paupérrimo. “Ela pertence a uma classe de párias”, diz Bergman (1977, p. 238), “mas, para mim, o lado importante da personagem da doméstica é que ela ama de uma forma totalmente natural. Ela dá instintivamente aos outros o amor e a ternura. Ela o faz sem refletir, deliberadamente. Ela não pede nada em troca...(ela faz parte) do lote das pessoas que carregam o amor em si.” *Anna* não age para mudar comportamento; seu amor é dado sem atentar para nenhuma contingência. De fato, a presença de *Anna* quebra a consangüinidade comportamental, quebra a patológica homogeneidade do contexto e introduz o afago: oferece seu seio transbordante de amor para saciar a avidez pelo afeto. E, como o faz (!): na postura daquela que é o maior símbolo da dor produzido pela perda, a Pietà de Michelângelo. Bergman, numa das cenas mais geniais e sensíveis do cinema, cria na tela a *sua* Pietà: mostra que o ato de dar amor incorpora a sensibilidade agápica pelo outro.

Palavras-chave: amor, amor agápico, dor, coerção, Bergman, Pietà.

¹ Publicado em Guilhardi, Hélio José; Madi, Maria Beatriz B. Pinho; Queiroz, Patrícia Piazzon e Scoz, Maria Carolina P. (Orgs.). *Sobre Comportamento e Cognição - Expondo a variabilidade*. Vol. 8. Santo André: ESETec Editores Associados (2001).

The film is about Love. And, in order to speak about Love in a profound and creative manner, Bergman stresses the impossibility of dissociating physical pain from psychological pain. The human being suffers as a whole, and one should consider that a person's suffering is not dualistic: pain is never only in the body or only in the soul. The *whole* hurts. It is the detailed reconstruction of the process of the person's behavioral history that enables the observer to pick up the privations and faults of the contingencies of reinforcement that produce significant behavioral deficiencies. The individual, victimized by such deficits — being basically unable to assume the role of subject of his own behavioral life —, has no access to positively reinforcing consequences, nor is able to appropriately avoid coercive conditions. The film does not intend detailing Agnes's behavioral history. And there is no need, for it offers significant hints: the little girl hidden behind the curtain, when discovered by her mother, expects punishment, but the opposite happens: she gets a kiss. The director was marked by this autobiographic experience and mentions it as an unforgettable event in his own childhood. In the film, the scene symbolizes an island of affection surrounded by lack of love; referring to the act of love as an *exception*, he shows us lack of love as a *rule*. Here is the clue to decode the enigma of Agnes's pain. The film richly discloses the reinforcement contingencies currently in operation: extinction and punishment by removal of affection. The affective relations between the sisters present an infallible formula for the production of suffering: abandonment, indifference. They also show that the only procedure both sisters can manage is inefficient for healing; they can only offer more indifference and more abandonment, both camouflaged by faces that express sorrow and pain, and by gestures that move with distress. Faces and gestures, in short, that expose the sisters' inner conflicts, not genuine identification with the agonizing one. Just as Agnes, the two sisters are not judged in the film; they are also victims of an analogous behavioral history. They are not mean; they are powerless. They lack behavioral repertoire; basically, they are unable to shape healthy alternative behaviors in others, through love.

The film unfolds in a rhythm that causes anguish and relief, involving the observer in an ascending spiral of emotions. The conflicts and feelings are intense and real; solutions are possible, but unattainable. After all, it is a film about human beings. In synthesis, it restores faith in the human possibility, by presenting a possible alternative to alter a disastrous behavioral history in a not very compassionate current context. The recourse for the victim is to show *behavioral variability* — cries, cries, cries never alike, more and more painful for those who hear them (not even us, spectators, are alienated from them) —, but associated with a social context capable of selecting a pattern of quietness and rest. The presence of the maid represents the enrichment of an extremely poor affective environment. "She belongs to a class of pariahs", says Bergman (1977, p.238), "but, for me, what is important about the maid's character is that she loves in a totally natural manner. Instinctively she gives love and tenderness to others. This she does without reflection, deliberately. She asks nothing in exchange... (she is part) of the kind of people who carry love in themselves." Anna does not act to change behavior; her love is given heedless of any contingency. In fact, Anna's presence breaks the behavioral consanguinity, breaks the pathological homogeneity of the context and introduces caress; she offers her bosom overflowing with love to satiate the eagerness for affection. And how this is done (!): in the stance of that which is the ultimate symbol of pain produced by loss: Michelangelo's Pietà. Bergman, in one of the most genius-showing and compassionate scenes in the movies, creates on screen *his own* Pietà: he shows that the act of giving love embodies agapic sensitivity to others.

Key words: love, agapic love, coercion, Bergman, Pietà.

O filme *Gritos e Sussurros* pode ser assim sintetizado:

“Há, em primeiro lugar, Agnes, que agoniza com dores terríveis. É dela que vem a maior parte dos gritos. Os sussurros vêm, principalmente, de suas duas irmãs, que lhe fazem companhia na ampla casa de campo em que haviam passado a infância.

A mais velha, Karin, é severa e reprimida a ponto de não suportar o contato físico com ninguém – nem com o marido diplomata, nem com a irmã mais nova, a bela e superficial Marie. Esta, por sua vez, reage como uma garota assustada a qualquer desafio moral que se apresente. Há ainda uma quarta mulher, a criada Anna, a única que dá a Agnes o remédio capaz de aliviar sua dor: calor humano. Hipersensibilizada pela morte da própria filha, Anna transfere seu sentimento materno para Agnes, acalentando-a junto ao seio nu – em uma das imagens de amor mais tocantes no cinema. Mas, o afeto de Anna por Agnes é um oásis em meio a um ambiente hostil, em que os ressentimentos e ódios mal se disfarçam por trás das cortinas pesadas, dos gestos ritualizados, dos sussurros.” (J. G. C., 1997)

Gritos e Sussurros fala sobre o Amor e para compreender o Amor no ser humano há que se voltar à sua história de contingências de reforçamento, engendrada a partir das relações sociais primeiras, íntimas, pautadas por afeto... ou ausência dele. Bergman (1977) esclareceu, numa entrevista, a gênese do filme: “A idéia inicial era a seguinte: sentia que devia escrever alguma coisa sobre minha mãe, que morreu há alguns anos. Sempre tive com minha mãe uma relação ambivalente. Quando criança, era apaixonado por ela, mas depois, durante a puberdade – crescendo – esta forma de relação se transformou em algo completamente diferente. As relações que tive com minha mãe sempre foram muito fortes, muito densas e há muito tempo tenho esta idéia bastante vaga de escrever alguma coisa e de fazer um filme sobre ela. Mas percebi que era mais fácil falar do que fazer. Eu simplesmente tinha muita dificuldade em exprimir algo de realmente sincero e objetivo a seu respeito. Fui perseguido, durante vários meses, por uma imagem: era um quarto vermelho – forrado de vermelho. Os móveis eram vermelhos. As cortinas duplas eram vermelhas. E neste aposento, havia três mulheres, todas vestidas de branco que caminhavam numa espécie de iluminação crepuscular... Era um fio saído do meu subconsciente – e comecei a fazer um novelo desse fio, e foi justamente o que deu essa história com as quatro mulheres. Foi só depois – através de um raciocínio posterior ao filme – que compreendi que o *filme tratava profundamente de minha mãe. Eu a descrevi sob a forma de quatro mulheres diferentes.*” (itálico meu) (p. 230) “É a primeira tentativa de cercar a imagem de minha mãe. Através de quatro personagens. Mamãe foi a experiência mais densa da minha infância. Eu era terrivelmente ligado a ela e tenho muita coisa a lhe agradecer. Há no filme uma pequena cena autobiográfica: uma menininha está atrás de uma cortina branca e olha sua mãe, escondida. Quando sua mãe a descobre, ela pensa que vai ser repreendida. Mas acontece o contrário: sua mãe a beija. Sou eu que estou atrás da cortina!” revela Bergman (p.227). “Raramente, são os acontecimentos notáveis os que guardamos em nossas lembranças – são principalmente pequenas experiências sensuais. Infelizmente, diz Bergman, somos e continuamos a ser todos analfabetos em matéria de sensibilidade e de sensação morais. Todos. Bloqueamos nossos sentidos.” (p. 229). Parafraseando Bergman, possivelmente, seria mais apropriado dizer: o que guardamos em nossas lembranças não são as pequenas experiências sensuais, mas sim o *produto de contingências notáveis*. Somos analfabetos na *aplicação e identificação das contingências* que desenvolvem

sensibilidade... Nossa insensibilidade está nas contingências. Criem-se contingências adequadas e comportamentos e sentimentos serão notáveis: não importa a dimensão e sim a *função*. Bergman, por certo, está se referindo à função das sensações.

Um aspecto fundamental é que não se trata de um filme sobre mulheres. Elas são o pretexto, são as personagens. O filme é sobre o ser humano. Bergman (1977) reafirma esta concepção: “Não, não acredito. (*que as mulheres, enquanto seres humanos, são mais interessantes do que os homens*). Talvez, fosse verdade há alguns anos, mas hoje em dia, não faço mais essa diferença entre masculino e feminino – sinto nossos problemas de uma forma humana em geral. Simplesmente" ... "Quanto mais explorei o mundo das mulheres, mais percebi que ele era idêntico, sob vários pontos de vista, ao meu próprio mundo. Quanto mais as mulheres se tornaram amigas - como os homens – mais esta ambivalência se atenuou”. (p. 232). “Sinto um prazer enorme em trabalhar com atrizes. Isto quer dizer que, às vezes, ao invés de utilizar um homem para fazer uma espécie de auto-retrato, por exemplo, apelo para uma mulher. Neste caso, acho que a máscara é perfeita. *Porque na verdade o que existe são só problemas humanos.* (itálico meu). Não há tantas questões puramente masculinas ou puramente femininas como pensava antes.” (p. 236). “Em *Gritos e Sussurros* o conteúdo é puramente humano – o acento não é colocado especificamente ao lado das mulheres. Há, certamente, no filme, passagens “femininas” fortemente acentuadas.” (p. 236)

Uma vez que Bergman admite que o filme é sobre sua mãe, compete saber algo sobre sua infância: “Minha família era uma família de pastor. Éramos, portanto, mais conservadores que os conservadores, porque uma família de pastor devia ser uma fachada – devia dar o exemplo, e suas crianças deviam ser a demonstração evidente da distinção e dos comportamentos fantásticos de um lar de eclesiásticos. Era terrível. Os métodos de educação eram horríveis! As punições inacreditáveis! Havia punições para tudo. Não se tratava de educar uma criança para fazer dela um homem livre, um homem que se afirmava na vida. Não! O objetivo único era criar uma disciplina, destruir todas as tentativas de desvio e adaptar os caracteres às condições da sociedade vertical, com Deus no cume, sua Majestade o Rei e todos os dignatários do reino, depois as mães, as mulheres, depois nada, nada e nada. Vinham em seguida os professores – abaixo deles, nada, depois nada, depois a criadagem, e bem abaixo, na escala, vinham as crianças, que tinham que obedecer a todos

os outros. Nunca compreendíamos exatamente porque devíamos obedecer, mas, nos pisavam continuamente; enquanto você comer nosso pão, deverá nos obedecer! Era natural para mim, me revoltar violentamente contra tudo isto”. (1977, p.238)... “Sim, (*O filme é um reflexo direto do meio da tua infância? É um meio aristocrático.*), era meio burguês sombrio e a diferença não é muito grande. Quando penso no que era... O tratamento dispensado à criadagem, por exemplo... Era inacreditável!” (p. 238). “Ela (*Anna*, a empregada) representa uma outra classe e é tratada como tal. Ela ama totalmente. E isto é importante para mim. Depois, seja ela desprezada, afastada, maltratada, seja ela ofendida e humilhada é outra coisa. Geralmente, é o lote das pessoas que carregam o amor em si. O amor, o verdadeiro amor pode ser muito, mas muito maltratado”. (p.238). “É provável (*Você acredita que este poder de amor dentro do espírito da Epístola aos Coríntios, vem do fato de que a doméstica não foi corrompida pela educação repressiva burguesa?*). Devo confessar que nunca tinha imaginado isto, mas é bem possível, pois todo o seu esquema de reações é elementar e ela não foi marcada pela forma de educação que as outras meninas receberam. Ela não é nem um pouco traumatizada por esta mãe que entrevemos em algumas partes do filme – e que com toda evidência devia ser uma mulher bastante terrível. Bastante estranha, também. Disse a mim mesmo, muitas vezes, que era preciso fazer alguma coisa sobre esta mulher.” (p. 239)

A visão ou sonho de *Anna* revela que sua capacidade de amar não é passiva. Discordo de Bergman quando diz que “seu esquema de reações é elementar”. Ela dá amor conscientemente, como opção. Nesse sonho ela faz uma clara descrição das contingências em operação durante a existência de *Agnes*: sua visão sintetiza as *funções* das relações que as irmãs têm entre si. As necessidades reclamadas pela dor são afetivas. O pedido pela sobrevivência poderia ser assim enunciado: “falem-me palavras doces, toquem-me suavemente, moldurem palavras e gestos com amor... *Karin* se recusa e reafirma sua incapacidade de dar amor: é tão explícita quanto em outras cenas da sua vida. Prefere a mutilação do corpo a compartilhá-lo com o marido. *Marie*, mais insegura, ainda tenta, para em seguida irromper num ataque histérico, em que reafirma sua incapacidade de dar amor, anteriormente denunciada pela cena em que o marido rejeitado crava o mental no próprio peito. Finalmente, *Anna* dá o que *Agnes* precisa para se acalmar - o sereno toque do amor, a aceitação incondicional da menina desamparada – e revela o sentimento que nutre por ela:

piedade. Numa ação inesperada, *Anna* aconchega *Agnes* morta. Compõe em atos lentos - como compete ser a cena do Amor – o encontro do seu corpo com o de *Agnes* para esculpir com gestos a Pietà de Bergman. Ali estão contidos a dor de *Agnes* que se esvai com a vida, o amor agápico de *Anna* que não interrompe, mas alivia o estertor da morte, a piedade da *mater dolorosa* – *Anna* é a mãe que poderia ter salvo *Agnes* – e a dor de *Anna* evocada pelo fim de um genuíno amor, selado pela morte. Que síntese de sentimentos através do equilíbrio de gestos!

Agnes realmente sente dor? Essa não é exatamente a questão que a análise do comportamento se propõe a responder. Mais apropriado é questionar: que contingências a levaram a gritar e a mantém gritando – sentindo maior ou menor dor – e que mudanças devem ser introduzidas nas contingências atuais para mudar, tanto esse padrão comportamental, quanto os sentimentos associados a elas? Estudamos contingências e não dor, nem gritos. O interesse do terapeuta é em última análise pelos comportamentos e sentimentos, mas ele de fato lida com as contingências (Matos, 1997). E as contingências que (operaram e) operam em *Agnes* são basicamente sociais, isto é, comportamentos das pessoas que a cercam. Há necessidade de analisar os comportamentos das irmãs para se ter luzes sobre os comportamentos de *Agnes*. A suposição básica é que as irmãs selecionaram os padrões comportamentais apresentados por *Agnes*. “Esta é a essência da análise de contingências: identificar o comportamento e as conseqüências; alterar as conseqüências; ver se o comportamento muda. Análise de contingências é um procedimento ativo, não uma especulação intelectual. É um tipo de experimentação que acontece não apenas no laboratório, mas também, no mundo cotidiano” (Sidman, 1995, pp.104-105). Há no filme uma cena em que *Agnes* grita de dor e é acolhida com gestos de afeto pelas irmãs. Num primeiro instante, esse poderia ser apontado como um exemplo de reforçamento positivo contingente à manifestação do sofrimento. Mais tranqüila, *Agnes* é deixada a sós e as irmãs voltam aos seus cismares: após o toque de amor, realinham-se as vidas paralelas. *Agnes* volta, agora que está calma, a sofrer o procedimento de extinção. A síntese das contingências atuais em operação poderia ser: raro reforçamento positivo para padrões adequados; reforçamento positivo liberado diferencialmente contingente a variações cada vez mais dramáticas do padrão comportamental problemático; extinção, bem como punição pela remoção de atenção e carinho para comportamentos saudáveis; ambiente restrito que

não disponibiliza outras fontes de reforçamento para selecionar variações comportamentais adequadas; ausência de reforçamento positivo diferencial contingente a variações comportamentais adequadas, mesmo aqueles sutis. Pode ainda ser pior. O filme deixa claro que os “carinhos” dados pelas irmãs (presumíveis reforçadores positivos) eram impregnados de raiva e ressentimento. *Que bela composição de contingências para minimizar ações e maximizar sofrimento!* O que resta de humano no ser quando lhe enfraquecem – quase à ausência – seu repertório comportamental? De que morreu *Agnes*? Não foi uma doença que a fatalizou. *Ela morreu vítima de contingências adversas*. E, no velório ficou a sós – como na vida. Lá não a banharam de lágrimas, que em vida só ela própria derramou. *Triste é o velório sem dor*.

Skinner (1980 p. 132) faz distinção entre *ato de amor* e *amor como um estado*. Assim: “Afim”, diz Frazier, “o que é amor se não reforçamento positivo?” “Ou vice-versa”, diz Burris.

“Eles estão ambos errados”, afirma Skinner “deveriam ter dito *um ato de amor*”.

“Amor como um estado” é uma disposição para agir em relação ao outro de maneiras reforçadoras, mas *“sem atentar para nenhuma contingência”* (“Without attention to any contingencies”). No amor agimos para agradar e não para ferir, para ser genuíno e não para ser sedutor – *“mas, não agimos para mudar comportamento”* (“we do not act to change behavior”). Sem dúvida, nós mudamos comportamento, uma vez que é mais provável que atuemos de maneiras reforçadoras quando acabamos de ser tratados dessas mesmas formas. Ação recíproca pode aumentar gradativamente, sem que isso envolva um contrato (nenhum dos parceiros diz “Eu vou amá-lo mais se você me amar mais”) (itálicos meus). A distinção que Skinner fez exige que se busquem as variáveis que controlam o comportamento do agente da ação. (Bergman captou esse conceito quando se referiu ao amor de *Anna* – vale repetir: “ Ela dá instintivamente aos outros o amor e a ternura. Ela o faz sem refletir, deliberadamente. Ela não pede nada em troca...”)

A disposição para agir em relação ao outro de maneiras reforçadoras atinge sua mais genuína caracterização na relação agápica. Skinner (1991) distingue três níveis de contingências seletivas nas relações de amor:

“Se podemos dizer que *eros* é primariamente uma questão de seleção natural, e *philia*, de condicionamento operante, então *ágape* significa um terceiro processo de seleção:

evolução cultural. *Ágape* deriva de uma palavra que significa ser bem vindo ou, como define o dicionário, “ser recebido com alegria”. Ao demonstrar que estamos contentes quando uma pessoa se une a nós, reforçamos a união. A direção do reforçamento é invertida. Não é o nosso comportamento, mas o comportamento daquele que amamos que é reforçado. O efeito primeiro é sobre o grupo. Ao demonstrar que sentimos prazer pelo que outra pessoa fez, nós reforçamos o fazer, e assim fortalecemos o grupo”.

Quem tem atos de amor agápico parece ser altruísta: "faça o bem para o outro (ou para comunidade) sem se importar com as conseqüências que seu ato produz para você próprio." De fato, a comunidade social dispõe contingências que reforçam o comportamento de um membro dessa comunidade de reforçar (ou selecionar) comportamentos de outro membro. O beneficiado direto da operação da conseqüência reforçadora é o indivíduo reforçado (não aquele que reforçou) ou a cultura. Por exemplo, o pai ajuda seu filho a terminar um trabalho acadêmico (nesse sentido pode estar ele próprio se privando de reforçadores provenientes do seu momento de lazer) e o filho é valorizado na escola, as concepções do trabalho podem influenciar construtivamente outros alunos etc. A visibilidade das conseqüências é clara para o comportamento do filho; menos evidente para os comportamentos do pai. Mas, este tem seus comportamentos reforçados também, provavelmente, por conseqüências atrasadas: ser valorizado por ter educado bem o filho, por ser um pai dedicado, pela gratidão do filho etc. Ou seja, o indivíduo é reforçado por reforçar; não há, portanto, altruísmo. Assim, o grupo social (a família, por ex.) precisa ter habilidade para modelar e manter os comportamentos dos seus membros para observar e conseqüenciar diferencialmente o comportamento do outro. Se a comunidade não o fizer, não surgirão comportamentos de amor agápico. Por exemplo, uma mãe pode solicitar ao filho mais velho que cuide do irmão e não o deixe chorar. O filho reforçará o irmão (reforço agápico) e, ao se comportar assim, será reforçado (socialmente) pela mãe. Esta classe de comportamentos do filho (comportar-se de maneira a produzir reforçadores positivos para o outro), eventualmente, generalizar-se-á e bastarão reforços eventuais e generalizados (daí a impressão que eles não existem) para manter a classe comportamental. Fica evidente a natureza social da contingência que instala e mantém o padrão de reforçar o outro, o que Skinner (1991), propriamente, classifica como comportamentos selecionados pelo terceiro

nível de seleção: seleção propiciada pelos membros de uma cultura para os comportamentos socialmente relevantes para o desenvolvimento e sobrevivência da comunidade.

Assim, o amor agápico exige por parte de quem o emite uma refinada discriminação do outro: o que reforça, o que pune, o que desenvolve, o que restringe o outro, o que esse outro, enfim, necessita aqui-agora. Exige uma elaborada capacidade para discriminar a que estímulos o indivíduo está respondendo: deve ficar sob o controle de estímulos que advém do outro e se comportar sob controle do outro. Bergman (1977, p. 238) diz: “Ela (*Anna*) ama totalmente dentro do espírito da Epístola aos Coríntios:

“Ainda que eu fale a língua dos homens e dos anjos, se não tiver amor serei como o bronze que soa. Ainda que eu tenha o dom de profetizar e conheça todos os mistérios e toda a ciência; ainda que eu tenha tamanha fé ao ponto de transportar montes, se não tiver amor, nada serei. O amor é paciente, é benigno, o amor não arde em ciúmes, não se ufana, não se ensoberbece, não se conduz inconvenientemente, não procura os seus interesses, não se exaspera, não se recente do mal; não se alegra com a injustiça, não se regozija com a verdade; tudo sofre, tudo crê, tudo espera, tudo suporta”. (Paulo,1:13)

Talvez, se possa entender a proposta de Skinner (1980) da seguinte maneira: uma pessoa ao dar amor (amor agápico) sem atentar para nenhuma contingência e sem agir para mudar comportamento fortalece determinadas classes de comportamento (há classes de comportamentos mais prováveis de serem conseqüenciadas pelo amor agápico do que outras, já que padrões comportamentais muito aversivos produzirão, mais provavelmente, comportamentos de fuga-esquiva ou punição); tais classes comportamentais passam a ser emitidas em maior frequência, o que aumenta, então, a probabilidade de serem reforçadas por outras agências sociais. Ao mesmo tempo, o reforçamento agápico tem adicionalmente a função de uma operação estabelecadora (muda o valor reforçador dos eventos). O reforçamento positivo tem dois efeitos: de fortalecimento e de prazer (Skinner, 1987, p. 17). A conjunção dessas duas funções aumenta a probabilidade de emissão de classes variáveis de respostas (aumenta a variabilidade), tornando mais provável a obtenção de conseqüências reforçadoras positivas. O amor agápico, desta forma, cria condições favoráveis para que o indivíduo amado se engaje em contingências reforçadoras positivas, gerando, desta forma, para si mesmo, sentimentos de satisfação, prazer, alegria, felicidade.

Há, portanto, remédio para *Agnes*: o amor agápico. Ela própria prescreveu - como um médico que receita - a fórmula para a cura. As relações entre ela, as irmãs e *Anna*, que estão descritas no seu diário, mostram o lenitivo para dor. O filme – numa cena intensamente iluminada em tomadas no jardim da casa – mostra as quatro mulheres no balanço. A cena parece uma alusão ao Paraíso: uma vida plena, mas utópica. Naquela composição entre as pessoas, a possibilidade de cura estava visível; inalcançável, porém, na *real* dinâmica interpessoal cotidiana dentro de casa. Era como se *Agnes* dissesse: - deixe-me tocar o arco-íris e estarei salva!

O que se poderia esperar das irmãs de *Agnes*? Elas foram vítimas de contingências análogas, que selecionaram padrões comportamentais funcionalmente semelhantes (possivelmente menos destrutivos). Que dizer de *Karin* que se mutila com os cacos de cristal? De *Marie*, que frivolamente busca a conquista: ter, nunca dar? Como dar amor se *Karin* rejeita a aproximação física de *Marie*? “Me deixe em paz”, diz ela. O didático “fading in” de toques e falas que *Marie* emprega com *Karin* – numa longa e encantadora cena do filme – consegue produzir o encontro, mas a relação não é incorporada por *Karin*. Seduzida pela força do procedimento de *Marie*, *Karin* se entrega ao abraço, mas o comportamento mal instalado de se relacionar com a irmã não se mantém. Nem mesmo *Marie* está apta para manter-se próxima da irmã. A relação afetiva entre elas é possível, mas improvável. Ao se despedirem, após o funeral, os ressentimentos voltam a reger os mimetizados movimentos de separação, mimetizados por movimento de carinho, mas sem função afetiva.

Em *As vinhas da ira*, Steinbeck (1972) descreve uma cena de amor equivalente a de *Anna*:

Cena 1 – Rosa perde o filho

W - Salvar a criança foi impossível.

Mãe - Eu sei. (disse Mãe...)

Rosa - Mãe?

Mãe- Sim?

Rosa - Será... que foi tudo bem?

Mãe - Tu vai ter outros filhos, disse. A gente fez tudo o que pôde.

Rosa- Mãe...

Mãe - Não houve jeito.

A chuva continuava e a água invadiu o vagão...

Cena 2 – Rosa se protege no galpão abandonado

Mãe -A gente tem que andar depressa, disse Mãe. Se a Rosa continuar molhada assim, não sei como vai ser com ela.

Mãe -Olhem! (disse Mãe) – Aposto que esse galpão aí tá bem seco. Vamos ficar lá, até a chuva passar.

Pai - Garanto que o dono do galpão vai enxotar a gente.

Mãe -Pode ser que tenha palha aí dentro. – Tem, sim! (gritou)

- Tem palha! Vamos entrar, todos.

Mãe -Deita Rosa. Deita'i e descansa, ouviu? Vou ver se dou um jeito prá te secar a roupa.

Wi - Mãe, olha ali naquele canto.

Havia dois vultos: um homem, de uns 50 anos, barbudo, de olhos abertos que fixavam o nada, deitado de costas, e um menino, sentado ao lado dele, de olhos arregalados.

Cena 3 – Rosa amamenta o moribundo

Me - Este galpão é seu? (perguntou)

Mãe -Não (disse Mãe), a gente entrou aqui por causa da chuva, mas não é nosso. Tamos com uma moça doente aqui. Será que você tem um cobertor seco para emprestar? Ela tem que tirar o vestido molhado.

O menino regressou ao seu canto, apanhou um cobertor sujo e estendeu-o a Mãe.

Mãe -Que é que esse moço tem?

Me - Primeiro ele “teve doente”; agora tá morrendo de fome.

Mãe -O quê?

Me - É isso. Morrendo de fome. Ficou doente na colheita do algodão e faz seis dias que não come nada.

Mãe -Ele é teu pai?

Me - É, sim. Ele sempre dizia que não tava com fome e não comia quase nada. Dava toda a comida pra mim. Agora tá fraco que não pode mais nem se mexer.

Me - A noite passada, eu entrei numa casa, quebrando a vidraça da janela, e roubei um pão. Dei um pedaço para ele comer, mas vomitou tudo e depois ficou mais fraco ainda. Devia era tomar sopa ou leite. Será que a senhora tem algum dinheiro para comprar leite?

Mãe - Scciu, fica quietinho. A gente dá um jeito já, já!

Me - Ele tá morrendo! Ele vai morrer de fome, tou lhe dizendo.

Mãe - Scciu! (fez Mãe. Olhou Rosa envolta no cobertor. Seus olhos fugiram dos de Rosa e tornaram a encontrá-los. *E as duas mulheres liam tudo nas respectivas almas*)

A moça ofegava.

Rosa - Sim. (ela disse)

Mãe - Eu sabia. Eu sabia que tu me compreendeu...

Rosa - Saíam todos.

Rosa ergueu-se pesadamente, enrolando-se mais no cobertor. Lentamente, dirigiu-se ao canto escuro e ficou-se a olhar o rosto sofredor do desconhecido... Então, com vagar, dobrou os joelhos e deitou-se ao lado dele. O homem esboçou um movimento negativo com a cabeça, um movimento fraco e muito lento. Rosa desfez-se do cobertor, deixando os seios desnudos.

Rosa - Tem que ser – falou, aproximando-se mais dele e puxando-lhe a cabeça a si. Assim. (disse) Apoiou-lhe a cabeça com a direita, e seus dedos lhe sulcaram suavemente os cabelos. Ergueu os olhos e seu olhar percorreu o galpão escuro e seus lábios cerraram-se e ela sorriu misteriosamente.

Dois gestos funcionalmente equivalentes, os de *Anna* e os de *Rosa*: atos de amor. Num (*Rosa*), o seio alimenta o corpo; noutro (*Anna*), alimenta a alma. Através da primeira, denuncia-se a ideologia capitalista, a minimização do homem social; através da Segunda, a mesma denúncia se dirige à miniaturização da sociedade na forma da família, pois mesmo aí o poderoso – que teria amor a dar – oprime o fraco – que precisa do amor para sobreviver. Repete-se o modelo social individualista e opressor. Na verdade, “o filme é como um adeus à grandeza burguesa decadente – o último suspiro de uma época pré-revolucionária” (Sundgren em Bjorkman *et al.*, 1977, p. 237). Nas palavras de Bergman:

“Sim, é um mundo burguês, no qual nasci, no qual cresci, e que revejo hoje em dia com uma espécie de melancolia e muita agressividade ao mesmo tempo.” (1977, p. 237).

REFERÊNCIAS

- Bjorkman, S.; Manns, T. e Sima, J. (1977). *O cinema segundo Bergman*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra.
- C., J. G. (1997). *Pesadelo Vermelho de Bergman está de volta*. Folha de São Paulo (07/nov).
- Matos, M. A. (1997). Com o quê o behaviorista radical trabalha? In Banaco, R. A.(Ed.) *Sobre Comportamento e Cognição*, vol. 1. Santo André: Arbytes Ed.
- Sidman, M. (1995). *Coerção e suas implicações*. Campinas: Editorial Psy. Publicação original de 1989.
- Skinner, B. F. (1980). Reforçadores não contingentes. In R. Epstein (Ed.) *Notebooks B. F. Skinner*. Englewood Cliffs, N. J: Prentice-Hall.
- Skinner, B. F. (1987). What is wrong with daily life in the western world. In B. F. Skinner, *Upon Further Reflections*. New Jersey: Prentice Hall. Publicação original de 1985.
- Skinner, B. F. (1991). *Questões recentes na análise comportamental*. Campinas: Ed. Papyrus.
- Sociedade Bíblica do Brasil (1969). *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Impres: São Paulo.
- Steinbeck, J. (1972). *As vinhas da ira*. S. Paulo: Ed. Abril – Cultural.