



DIEGO RIVERA - Alegoria da Califórnia - 1930-1931 - Afresco, Pintura da parede e do teto, Pacific Stock Exchange Tower, São Francisco. Fotografia: Pacific Stock Exchange Tower Associates.

RESENHAS

À meia luz

MENEZES, Paulo. *À meia luz: cinema e sexualidade nos anos 70*. São Paulo: USP: Ed. 34, 2001.

Alice Fátima Martins - UnB

Paulo Menezes é professor de Sociologia na Universidade de São Paulo, onde desenvolve estudos e pesquisas no campo da sociologia da arte e do cinema. Seu livro, *À meia luz: cinema e sexualidade nos anos 70* tem origem na sua tese de doutoramento defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo, em 1996. Sua produção integra o conjunto de esforços teóricos e conceituais formulados na direção de constituir o campo analítico categorizado como *Sociologia do cinema*.

As reflexões apresentadas em *À meia luz: cinema e sexualidade nos anos 70* resultam do cruzamento de dois temas relevantes na atualidade: o cinema e a sexualidade. O século XX testemunhou revoluções, guerras e o desenvolvimento tecnológico de dimensões e complexidades sem precedentes na história da humanidade, além de profundas mudanças sociais do ponto de vista do comportamento. Particularmente, os anos 60 representaram um marco de tomada de posições da juventude ocidental, ao desafiar regimes políticos, enfrentar tabus, pregar novos parâmetros de vida em sociedade. Dentre tais mudanças, estão as profundas transformações pelas quais passaram as questões relativas à sexualidade. Em relação ao cinema, podemos afirmar que o mesmo se tornou uma das marcas estéticas mais relevantes do século XX, dimensão ativa no processo de transformação da concepção humana a respeito do universo em que vive, registrando, recriando, indagando, inquietando ou iluminando realidades e imaginários em todas as dimensões da produção do homem contemporâneo.

Menezes propõe, assim, discutir repercussões sociais de eventos marcantes dos anos 60, sobretudo no que tange à sexualidade, a partir da análise de alguns filmes realizados dentro do espírito dos anos 70. Nessa empreitada, busca imagens formuladas

sobre tais temas, estabelecendo relações e formulando interpretações a partir do conjunto de obras que constitui o universo empírico de seu livro, a saber: *Blow-Up*, de Michelangelo Antonioni, realizado em 1967; *Laranja mecânica*, de Stanley Kubrick, e *Morte em Veneza*, de Luchino Visconti, ambos realizados em 1971; *Último tango em Paris*, de Bernardo Bertolucci, realizado em 1972; *O Império dos sentidos*, de Nagisa Oshima, realizado em 1976; e *Blade Runner*, de Ridley Scott, realizado em 1982, cuja versão integral foi divulgada em 1993.

A cada capítulo, o autor acompanha personagens, percorre os ambientes projetados, observa diálogos, cores, sons e ritmos, interroga o que vê, buscando ampliar possibilidades de compreensão do presente, a partir do que ele próprio define como sendo um “*intenso repensar o passado como dimensão do presente*”. Um dos pressupostos metodológicos por ele adotado é o de que a linguagem cinematográfica cumpre o papel não apenas de registro imagético, mas de parte integrante da própria dinâmica de construção do imaginário social que, justamente por não ser o que se entende por “*real*”, permite perceber os tempos e os espaços desse “*real*”, a dissolução de tempos ali entrecruzados, e a articulação de memórias nele engendradas.

Inicialmente, as relações entre o que se apresenta como real e o imaginário formam o eixo da análise proposta sobre o filme *Blow-up*, onde as imagens ocupam o lugar das coisas e das pessoas. A questão da realidade da imagem é colocada a partir da trajetória da personagem Thomas, fotógrafo, que, para o autor, acaba por dissolver a separação entre a imagem da coisa e a coisa em si mesma. Esse filme é, freqüentemente, interpretado como um discurso sobre a incomunicabilidade entre os homens. Menezes

argumenta, entretanto, que o problema proposto não está na incomunicabilidade, mas na mudança do referencial da comunicação: das palavras e das coisas para as imagens dessas mesmas coisas, de modo que o homem não olha mais para um “*real*” a partir do qual cria determinadas imagens e das quais ele seria o seu referencial primeiro. Em vez disso, o homem, primeiro, olha as imagens para depois compará-las com algo que ainda possui o nome de “*real*”, mas que não tem mais o mesmo estatuto anterior de realidade. Em *Blow-up*, tudo acontece como se as pessoas só acreditassem nas coisas que conseguem olhar enquanto imagens. Estabelecendo uma analogia entre a renovação urbana e a renovação das formas de se olhar o que até então se concebia como “*real*”, Menezes ressalta o fato de que real e imaginário não mais se distinguem um do outro, imbricados na percepção do homem.

Em seguida, estão as imagens cujos conteúdos situam-se além do que é mostrado. O segundo filme em pauta é *Laranja mecânica*, que trata do futuro e da violência, dentre outros assuntos. Entretanto, o autor chama a atenção para o fato de que futuro, ao qual se refere, não é tecnológico, nem distante: é um futuro próximo, uma espécie de ligeiro desdobrar do presente de então, do qual os restos do passado revelam-se parte integrante, conforme observa o autor. A história tem início numa seqüência protagonizada por Alex e sua *gangue*, de perfil violento e amoral, quando invadem a residência de um casal e cometem um estupro. A violência do episódio narrado, no entanto, não é explícita aos olhos do espectador. Tanto nessa seqüência, quanto em outras, as imagens de violência são indiretas, ou seja, muito pouco é realmente deixado ver, muito embora o espectador saiba exatamente do que se trata. Da *gangue*, Alex é o único a ser preso e submetido a um processo violento de “*domesticação*” comportamental. Menezes argumenta que a amoralidade dessa personagem evidencia a moralidade das “*forças*” sociais “*controladoras*”, sobretudo do Estado e da Igreja, promotores das estratégias para sua *domesticação*. Nesse sentido, segundo o autor, o filme de Kubrick trata não especificamente

da violência, mas, da dissidência, em relação ao poder, e dos artifícios para controlá-la. Ao mesmo tempo, por meio da conduta de Alex, ressalta os critérios e parâmetros com os quais o próprio espectador constrói sua moralidade e os valores que orientam a sua inserção no mundo.

Das imagens que não mostram tudo, Menezes estende sua análise para uma obra primordialmente visual: *Morte em Veneza*. Nela, os diálogos esclarecem o que é antecipado pelas imagens. São imagens que revelam o lento escoar do tempo: *imagens de tempo*, nas palavras do autor. Chegando, de vapor, a Veneza, as personagens Aschembach e Alfred, músicos e companheiros de viagem, discutem sobre o lugar e a importância dos sentidos na concepção e criação artísticas. Para Aschembach, a completa dominação dos sentidos é condição para que o artista atinja suas metas, dentro de um padrão de moralidade livre de ambigüidades. Alfred, ao contrário, defende que a criação artística está vinculada a uma imersão do artista nos sentidos e na complexidade da vida. Essa discussão constitui o pano de fundo sobre o qual Visconti tece a teia em que nostalgia e melancolia se entrecruzam, e amor e morte se encontram, na personagem Aschembach.

Menezes aborda os conceitos de *nostalgia* e *melancolia* para aproximar-se do filme: a nostalgia que se funda na *esperança* de retorno, ainda que para um tempo e um espaço já não mais existentes, e a melancolia que pressupõe o abandono a uma *desesperança*, ou a impossibilidade de qualquer esperança. O nostálgico é um exilado que espera voltar: o melancólico é um errante, exilado de si mesmo, ante a impossibilidade de retorno. Nostalgia e melancolia dão o tom da trajetória de Aschembach nessa última viagem, que é, também, uma viagem por seus próprios sentimentos, negados por ele até então, quando descobre a paixão e o amor pelo adolescente Tadzio. No entanto, esse amor é impossível, menos pela rejeição à possibilidade de uma relação homossexual entre ele, homem maduro, com um adolescente, mas principalmente pelo fato de que ele já não dispõe de tempo para qualquer nova experiência, ante a iminência da morte. Assim, a descoberta do amor é

melancólica, por atestar a possibilidade da existência do sentimento, e fazer reconhecer a impossibilidade de sua realização.

“*Uma história sem história*” é como Menezes define o filme que se segue, *Último tango em Paris*, com suas imagens de violação. O filme trata do encontro entre Jeanne e Paul, onde cada um estabelece seu próprio modo de se relacionar com o passado: ela esforça-se por inserir esse encontro no fluxo de suas memórias; ele busca banir qualquer vestígio de seu passado nessa nova possibilidade amorosa. A relação entre ambos ocupa o lugar do universo infantil de Jeanne, pleno de ingenuidade e sexualidade, sem culpa, aberto ao imprevisível. Ao mesmo tempo, é por iniciativa de Paul que, nesse território, são cometidas as violações. Mais que violações físicas, na forma do sexo anal, consentido ou não, são violações aos padrões morais familiares, considerados sagrados. Por meio da trajetória da personagem Paul, Bertolucci mostra a impossibilidade de se escapar da história e do passado, posto que se entrecruzam eternamente, no presente. Menezes ressalta, ainda, tratar-se de um filme que, além de mostrar, pela primeira vez, cenas de sexo não-tradicional, aborda tais cenas enquanto momentos da existência humana, e não como eventos que devam ser escondidos e controlados. O autor refere-se, também, ao “*gosto amargo*” deixado pelo filme, ante a constatação da aparente impossibilidade de se construir algo de novo a partir de tantos elementos antigos.

Seguindo a trilha dos filmes, que considera como os mais polêmicos de sua época, Menezes apresenta, ao leitor, a análise do filme *O império dos sentidos*, em que Nagisa Oshima mostra as imagens da história de amor, sexo e morte entre Sada e Kichi, suas personagens centrais. Da posição de empregada, na casa de Kichi e sua esposa, Sada passa a ser sua amante e esposa, num percurso em que o mergulho na experiência sexual radical é cada vez mais profundo, e no qual o tempo que prevalece não é o cronológico, mas o da paixão, cujo desfecho é o trágico. Nesse filme, diferentemente dos outros discutidos em *À meia luz: cinema e sexualidade nos anos 70*, o órgão genital masculino, o falo, é mostrado exaustivamente.

Menezes argumenta que a contínua e repetida exposição dos órgãos sexuais, bem como das relações sexuais, possibilita indagar se não estaria, Oshima, o diretor, provocando uma recontextualização do que poderia ser visto e aceito, e do que poderia ser considerado pornográfico. Ao mesmo tempo, pela exposição continuada, o filme constitui uma reavaliação dos valores que classificam as categorias dos filmes. Apoiando-se no pensamento de Herbert Marcuse, o autor pergunta sobre os critérios que definem o que vem a ser pornográfico.

No fim da década de 60, ganharam força os movimentos pela igualdade entre os sexos e pela liberação sexual, lembra Menezes, para quem o filme de Oshima problematiza essas duas questões, ao mostrar o que já era permitido discutir e fazer, àquele tempo, bem como ao recolocar a complexa relação entre o individual e o social em termos do questionamento quanto à imersão num contexto social que destrói o indivíduo, pela repressão à sua sexualidade e pela sua institucionalização. A mais, o autor vê como central, na obra, a pergunta sobre em que medida a única forma de entrega que possibilitaria a transformação da própria vida, passa, obrigatoriamente, pela dissolução dos seres que as experimentam. Nesse caso, a impossibilidade da realização amorosa e sexual plena seria o elo comum entre este filme e as obras de Visconti e Bertolucci, analisadas.

As últimas imagens abordadas por Menezes tratam de memória e identidade. Em *Blade Runner*, estão em questão os critérios definidores daquilo que temos como mais isento de dúvidas: a nossa insuspeita humanidade. A temporalidade do que poderia ser chamado de propriamente humano constitui-se nas relações que o homem trava com a sua memória, buscando, a partir disso, a comprovação de sua existência enquanto ser, senhor de seu passado e, portanto, de sua vida. É um filme de ficção científica, no qual a cidade de Los Angeles, no ano de 2019, conforma um ambiente asfixiante e opressor, onde homens e andróides confrontam-se, e a tecnologia mais avançada convive com velhas práticas. Nesse cenário, o policial Deckard é convocado para eliminar

um grupo de replicantes que retornou de outros planetas colonizados, onde trabalham como escravos. Imitações perfeitas do homem, não possuem memória de eventos anteriores à sua fabricação, além de ter um tempo de vida limitado a curto período, ao final do qual se autodestroem. Tais características mobilizam os andróides na busca de estratégias que forjem suas identidades, e na reprogramação de seus tempos de vida, ampliando sua existência. Nessa missão, Deckard depara-se com indagações que colocam em dúvida a sua própria identidade, particularmente ao constatar a existência de uma geração de replicantes nos quais foram implantadas memórias artificiais, passados que, de fato, não foram vivenciados por eles. Menezes pergunta, então, como poderíamos nos distinguir daqueles que foram feitos para serem exatamente como nós, nossos duplos mais que perfeitos, se, no limite, perdemos até a certeza mais primordial, relativa à natureza das nossas próprias memórias?

No último capítulo, o autor retoma alguns aspectos comuns aos filmes, dentre os quais, estão às questões relativas à percepção do tempo, nos entrecruzamentos entre o presente, o passado e a memória. Os filmes discutidos, observa, articulam o tempo de modo que o presente passa a ser percebido *“como um constante fazer-se presente por meio das memórias e não como um presente do qual a memória seria apenas a expressão de um já foi completo e acabado”* (Menezes, 2001, p. 248). Ainda a respeito dos modos de se perceber o presente, Menezes ressalta a necessidade de que seja problematizado o estatuto das imagens em suas relações com o real, no mundo contemporâneo, perguntando sobre sua influência nos modos como o homem vê o mundo e como ele se vê nesse mesmo mundo.

Em relação à dimensão sexual da existência humana, Menezes afirma que, de certa forma, as imagens mostradas referenciam-se à herança dos anos 60, quando as questões sobre o lugar do sexual nas possibilidades de construção de um mundo novo tornaram-se bandeiras de luta, ao lado das bandeiras que pregavam mudanças revolucionárias nos sistemas econômicos e políticos. A sexualidade e as relações interpessoais ganharam o *status* de dimensão essencial para toda transformação social. Nesses termos, os fil-

mes em questão, por meio de suas imagens, representam diferentes pontos de vista dessa nova compreensão acerca das transformações sociais.

O autor ressalta, finalmente, que o homem, para aspirar à liberdade, deve recuperar a dimensão histórica do cotidiano e suas transformações. Nesse processo, é a memória que reintroduz o passado no presente, enquanto elemento indispensável para que se possa compreender o próprio presente, e, se necessário, modificá-lo, exercício ao qual se propõe Menezes, nesse livro que provoca indagações, com questões que inquietam e apontam para desdobramentos dessa linha de investigação.