

Europa Desnudada: A Representação do Sexo no Cinema Contemporâneo¹

Fabio Camarneiro²

Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, Vitória, ES

Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, SP

Resumo

Lançados em 2013, os filmes *O azul é a cor mais quente*, *Um estranho no lago* e a primeira parte de *Ninfomaniaca* lidam de maneira direta com a representação dos corpos nus e do ato sexual, e, em alguns casos, aproximando-se do cinema pornográfico. Tais filmes, a partir de sua representação do erótico, debatem a identidade do indivíduo na sociedade europeia contemporânea; uma identidade que, conforme Robert Muchembled, tem justamente no espaço privado do sexo uma forma de lidar com as questões do capitalismo contemporâneo.

Palavras-chave:

Cinema europeu; Sexualidade; Europa contemporânea; Arte Erótica; Pornografia

Apesar de distintos na maneira com que representam o sexo, os três filmes analisados neste artigo tem em comum questões o debate a respeito da identidade do indivíduo na sociedade europeia contemporânea. São filmes que lidam de maneira direta com temas usualmente associados ao erotismo e à pornografia, uma certa liberalidade e permissividade em relação ao corpo e ao sexo que, segundo Robert Muchembled “longe de demonstrar uma decadência de nossa civilização, como afirmam os moralistas rabugentos, (...) antes provam seu dinamismo e sua capacidade de adaptação” (MUCHEMBLED, 2007, p. 340)

Os filmes em questão são *O azul é a cor mais quente* (*La Vie d'Adèle: chapitres 1 & 2*, Abdellatif Kechiche, 2013), *Um estranho no lago* (*L'Inconnu du lac*, Alain Guiraudie, 2013) e a primeira parte de *Ninfomaniaca* (*Nymphomaniac*, Lars von Trier, 2013). Entre

¹

² Professor do Curso de Cinema e Audiovisual na UFES e doutorando em Meios e Processos Audiovisuais na ECA/USP, e-mail: fabio.camarneiro@ufes.br

eles, o que lida de maneira mais recorrente com o ato sexual e os corpos nus é *Um estranho no lago*.

O plano inicial do filme de Alain Guiraudie mostra um automóvel que chega a um estacionamento improvisado, em uma área descampada em meio à vegetação. Logo sabe-se que o estacionamento é usado pelos frequentadores do lago que dá título ao filme, um espaço frequentado por homens que passam o tempo tomando sol ou se banhando, mas também, e principalmente, flertando. A rotina do lago se estabelece a partir de encontros casuais na praia e, depois, em um bosque nas proximidades, a consumação do ato sexual.

A câmera de Guiraudie busca os corpos nus, que são uma constante. Ao invés de velar os órgãos genitais dos personagens, o enquadramento afirma um desejo de mostrá-los completamente e em grande parte do tempo. Os planos são geralmente estáticos, e a composição dos quadros é bastante equilibrada. Um certo ar blasé perpassa tudo, marca de uma sociedade em que, nas palavras de Muchembled, “o orgasmo já não se esconde. Ele se reivindica sem nenhuma vergonha, ou quase”. (MUCHEMBLED, 2007, p. 54)

Entre os personagens do filme, esse “quase” é representado pelo personagem de Henri, cuja presença serve de contraponto à lógica dos demais frequentadores do lago. Homem de meia-idade, barriga avantajada, Henri nunca está nu, não se banha e não faz sexo; apenas observa... Ele terá longas conversas com o protagonista Franck, e será o único personagem em *Um estranho no lago* que não se furta a comentar seu próprio passado ou suas perspectivas para o futuro. É o único a possuir uma identidade para além dos encontros no lago, cujo objetivo parece ser apenas sexual.

Exceto Henri, os demais frequentadores não possuem qualquer identidade para além do espaço do lago, e estão ali apenas para satisfazer seus desejos. São, em certa medida, consumidores em busca de satisfação que vão a um local de trocas; um local de negociação. Ao mesmo tempo, os corpos são como produtos à exposição, expostos em sua nudez ao olhar do outro. O filme não mostra dinheiro nem nenhuma relação monetária, mas podemos entrever a lógica de mercado e a transformação dos corpos em mercadorias. Certamente, tratam-se de relações marcadas por certo egoísmo ou, no limite, certo sadismo. Segundo o psicanalista francês Jacques Lacan, “o sadismo rechaça para o Outro a dor de existir, mas sem ver que, através disso, ele mesmo se transmuda num ‘objeto eterno’”. (1998, p.789)

O personagem que adiciona um elemento de mistério à trama é Michel, que se tornará o objeto de desejo de Franck. Quando surge pela primeira vez, saindo da água do lago, com o corpo nu em contraluz, percebe-se a tentativa, a partir do efeito fotográfico, de aproximar o

olhar da câmera à fascinação sentida por Franck. Existe também certo paralelo com imagens publicitárias que mostram corpos perfeitos, músculos bem delineados, em contato com paisagens naturais. Mas Franck parece vê-lo dentro de outra lógica, como alguém que supera a simples humanidade e se aproxima do mito (como na cena em que, pela montagem, dá-se a entender que Michel nadaria muito mais velozmente do que uma pessoa comum). De qualquer maneira, tratar-se-ia de um mito de índole amoral, uma espécie de decalque do “Übermensch” nietzscheano.

Sexo no cinema

A história da representação do sexo no cinema possui como importante ponto de inflexão o final dos anos 1960, quando a revolução cultural (marcadamente o maio de 1968 na França) buscava maior liberdade nos costumes e na representação artística dos corpos e do ato sexual. Dentre os cineastas que elegeram esses temas para o centro de sua obra, destaca-se o italiano Pier Paolo Pasolini, que, durante a década de 1970, realizou a chamada “Trilogia da vida” – *Decameron* (*Il Decameron*, 1971), *Os contos de Canterbury* (*I racconti di Canterbury*, 1972) e *As mil e uma noites* (*Il fiore delle Mille e una notte*, 1974) – que se destacam por um tratamento sem cerimônia dos corpos nus e do sexo. Porém, Pasolini rapidamente adjuraria a *joie du vivre* da “Trilogia” e, para nova posição sobre o tema, realizaria *Salò ou os 120 dias de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1975), seu derradeiro longa-metragem. Em seu texto “Abjurei a Trilogia da vida”, Pasolini reconhece a “Trilogia” como um “engano”, e afirma que “a luta progressista pela democratização expressiva e pela liberalização sexual foi brutalmente superada e desvanecida pela decisão do poder consumista de conceder uma tão vasta quanto falsa tolerância”. (apud NAZÁRIO, 1982, p. 60) Para Pasolini, mostrar corpos nus experimentando um prazer sem culpa não bastaria, pois o “poder consumista” citado em seu texto transformaria esses mesmos corpos em mercadoria. Em *Salò*, o texto do Marquês de Sade serve de base para uma trama tomada por dominações e perversões sexuais que provocam, às vezes simultaneamente, atração e repulsa: um movimento dialético do desejo.

Em *Um estranho no lago*, a maneira sem cerimônias com que os corpos nus e o sexo são retratados poderia ser exemplo da “tolerância” que Pasolini chama de “vasta” e “falsa”. Porém, no filme de Guiraudie, prevalece certo mal-estar construído a partir do esvaziamento da subjetividade dos personagens, da constante repetição das cenas (como em um ritual) e, como consequência desses dois fatores, de uma sensação de aprisionamento.

Em “Além do princípio do prazer”, Sigmund Freud aponta para a repetição como uma característica central da chamada “pulsão de morte”, e chama atenção para o fato de que o inconsciente daqueles que viveram experiências traumáticas parece sempre buscar reviver a experiência do trauma. A partir daí, Freud redefine sua metapsicologia, já que o sistema psíquico, diferentemente do que ele imaginara, não buscaria apenas o prazer. (FREUD, 2010) No filme de Guiraudie, a ideia de repetição transforma-se em traço estilístico: sempre o mesmo lago, praticamente as mesmas pessoas, os mesmos gestos e rituais; enquadramentos e posições de câmera bastante semelhantes... Sempre o sexo no bosque, os movimentos repetitivos e anônimos, os corpos vagando (de maneira um tanto fantasmagórica) em busca de um encontro. Uma espécie de círculo vicioso que parece aprisionar os personagens e trazer um elemento mórbido ao filme, apenas reforçado quando surge em cena o personagem do inspetor de polícia, cuja figura alongada parece evocar o vampiro de *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922).

Essa repetição mórbida, conforme as ideias de Pasolini, seria o contrário da liberdade: uma prisão. Além dos corpos retificados e transformados em mercadoria, há uma sensação de desinteresse dos frequentadores do lago pelo fato de alguns estarem sendo assassinados. Para Pasolini, ao tratar da Itália de 1975, quando ele escreve, trata-se de “um processo de adaptação à própria degradação”, em que “todos se adaptaram ou através de não querer dar-se conta de nada ou através da mais inerte desdramatização”. (apud NAZÁRIO, 1982, p. 64)

Um estranho no lago aproxima-se de *Salò* ao, conforme as palavras de Pasolini, apresentar personagens “adaptados” e “desdramatizados”. Em ambos, o sexo se transforma em algo mecânico, uma espécie de jogo. (E, para ficarmos no exemplo do cinema italiano, de maneira distinta, esses também são os temas do *Casanova* (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976) que Federico Fellini realizaria apenas um ano após a estreia de *Salò*).

Se *Um estranho no lago* questiona os limites do cinema pornográfico e não se furta a mostrar detalhes das cenas de sexo entre os homens - inclusive uma cena de ejaculação - seu tema parece ser menos o prazer do que a morbidez inerente ao desejo sexual e, além disso, a transformação dos corpos em objetos ao dispor de sentimentos sádicos. Michel é o sádico por excelência, para quem a posse sexual é completada por uma espécie de posse absoluta: a morte do Outro. Desejo sexual, retificação e instinto assassino estão colocados lado a lado, e o final – quando Franck está sozinho, em meio à penumbra, chamando por seu amante (ou, talvez, por seu assassino) – elege o corte cinematográfico como uma

maneira possível de tentar reordenar esses fatos (não mais no âmbito da narrativa, que chega ao fim, mas na interpretação do espectador em relação à obra). O tema subjacente ao filme de Guiraudie são os mecanismos que levam esses homens ao sexo mecânico e ao crime - e que também os aprisiona em uma interminável rotina, como no castigo de Sísifo.

Talvez os personagens de Guiraudie estejam, segundo a expressão de Muchembled, participando do “jorrar permanente de uma fonte de volúpias no solo europeu dos anos 2000”, uma “estratégia de adaptação de nosso capitalismo misto, intensamente tingido de epicurismo, às transformações do palco mundial” (MUCHEMBLED, 2007, 52). Porém, o autor também lembra que “o individualismo e a permissividade são artimanhas de nossas culturas para orientar os corpos e os corações (...) para novas formas de vínculo social, mais diretas e estreitas” (MUCHEMBLED, 2007, p. 340)

O azul é a cor mais quente

As “novas formas de vínculo social” citadas por Muchembled são um dos temas centrais de *O azul é a cor mais quente*. Assim como *Um estranho no lago*, o filme de Abdellatif Kechiche trabalha uma iconografia próxima ao cinema de sexo explícito, ambos retratando relações homoafetivas. Mas, se o filme de Guiraudie mostra um impasse, uma situação limite e limítrofe, o de Kechiche se interessa por um recorte de sua protagonista que vai do final da adolescência ao início da idade adulta: Adèle começa o filme como uma estudante muito interessada por literatura, o que deixa entrever a influência do *Bildungsroman* na construção do filme. Bem distinta da estrutura repetitiva, aprisionada em si mesma, de *Um estranho no lago*, o filme de Kechiche busca como modelo o romance de formação do século XIX para narrar a busca de sua personagem por uma identidade (política, social, profissional e sexual).

A trama de *O azul é a cor mais quente* vai da vida escolar e da descoberta do desejo homoafetivo à construção de um lar comum entre as duas mulheres protagonistas e daí ao fim da relação. Ao final da narrativa, quando se reencontram, as personagens estão em posições distintas: enquanto a artista plástica Emma aproveita seu sucesso profissional na *vernissage* de sua exposição, a modesta professora Adèle não vislumbra grandes perspectivas à sua frente. De certa maneira, as duas apenas repetem suas posições iniciais: enquanto Emma vem de uma família intelectualizada de classe média, que lhe dá suporte quanto às suas escolhas sexuais e profissionais, Adèle é filha da classe média baixa e parece pouco adaptada ao lar dos pais, que tentam planejar a vida da filha ao mesmo tempo

em que ignoram suas verdadeiras vocações. Nesse sentido, o desejo sexual por Emma é também, em certa medida, o desejo por certa ascensão social, por tentar não repetir a trajetória de seus pais. Realmente, ao se aproximar de Emma, além de realizar seu desejo erótico, Adèle passa a “gozar” de outra posição social. Ou “quase”: na cena da festa que Emma oferece a vários amigos, quando as duas mulheres estão dividindo um lar, é Adèle quem cuida de tudo, quem realiza o trabalho braçal: cozinha, arruma a mesa etc. Mesmo tentando fazer o papel de anfitriã, a condição de classe de Adèle se torna explícita em comparação ao comportamento dos demais convidados.

Como em seus demais trabalhos (em que, de forma geral, questiona o papel da mulher na sociedade), Kechiche tenta reforçar as questões de fundo social. Após a cena de sexo (que dura sete minutos) entre as duas garotas, segue-se uma sequência em que ambas participam de uma passeata pelos direitos da comunidade LGBT. Duas sequências que colocam, lado a lado, o privado e o público, e a diferença que as duas esferas parecem ocupar no debate a respeito da Europa contemporânea: a cena da passeata serve como uma espécie de pausa após os sete minutos de sexo.

Na primeira parte do filme, o grande embate de Adèle não acontece com seus pais (um embate geracional), mas com suas amigas de colégio, o que revela que, em Kechiche, a questão do preconceito está vinculada ao contexto social em que vive a protagonista. Para não ser excluída do convívio das amigas, Adèle nega que tenha tentado beijar outra garota. A crueldade das colegas se torna cada vez mais explícita, e é então que Adèle percebe que, exceto quando acolhida em guetos, encontrará resistências em relação a sua opção sexual. Também nesse sentido, a família de Emma surge como contraponto: a opção sexual deixa de ser uma questão para se tornar “pacificada”. Ou, repetindo as palavras de Pasolini, uma “tão vasta quanto falsa tolerância”.

Muchembled afirma que a Europa, um “continente em via de unificação”, deve seu estado atual à conjunção de três processos:

o recuo muito nítido da influência das Igrejas, tanto da protestante quanto da católica; a afirmação de um papel mundial mais centrado na questão dos direitos do homem e das liberdades do que apenas no progresso material e comercial; a revolução feminina, depois de séculos de dominação patriarcal. (2007, p. 51)

Esses três processos culminariam com a possibilidade – explorada pelos filmes aqui analisados – de uma representação mais explícita do sexo no cinema, dentro de um debate

mais amplo sobre os direitos das minorias e alimentado pela tradição feminista. Se, no filme de Kechiche, o desejo feminino é mostrado de maneira direta, podemos lembrar da polêmica declaração de Linda Williams a respeito da pornografia: “é o único gênero cinematográfico em que a mulher não é castigada por buscar o prazer sexual”. (apud FREIXAS; BASSA, 2000, p. 41) Em *O azul é a cor mais quente*, o prazer sexual das mulheres não se relaciona a nenhuma noção de castigo. Porém, a distância entre o sucesso de Emma e a vida tediosa e sem perspectivas de Adèle ao final do filme talvez indiquem que o desejo de ascensão social ainda pode guardar dissabores para quem o cultiva. O filme de Kechiche parece não se aproximar diretamente de questões sociais mais amplas, permanecendo centrado em sua protagonista. Porém, no início da relação amorosa entre Adèle e Emma, ambas participam de uma passeata por direitos civis, o que indica que Muchembled tem razão ao apontar que a questão central no debate contemporâneo é “a afirmação de um papel mundial mais centrado na questão dos direitos do homem e das liberdades do que apenas no progresso material e comercial”. No caso de Adèle, se sua identidade sexual é colocada em debate a todo o tempo, sua identidade de classe permanece em segundo plano, negligenciada.

A “falsa” e “vasta” tolerância citada por Pasolini aparece no comportamento de Emma quando ela descobre a traição de Adèle, que é expulsa de casa. Nesse momento, mais uma vez, torna-se explícita a diferença de forças entre as duas mulheres: fica claro quem define as regras da relação, quem possui o imóvel onde ambas residem etc. Adèle não possui poder para reagir e deixa a casa. Um momento de explosão melodramática em um filme que, a todo momento, evitava o melodrama – e a consequente vitimização de sua personagem central. Pois Adèle não é uma vítima da relação entre classes sociais; ela sequer se preocupa com isso. A construção de sua identidade passa pela descoberta de suas liberdades individuais. Principalmente, em relação ao sexo.

Ninfomaníaca

O filme do diretor norueguês Lars von Trier dialoga de maneira mais intensa com a tradição do erotismo e da pornografia, marcada pela presença de mulheres narradoras e/ou protagonistas: de Aretino ao Marquês de Sade, de *Garganta profunda* (*Deep Throat*, Gerard

Damiano, 1972) a *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974),³ as personagens do sexo feminino são centrais (em obras geralmente criadas por pessoas do sexo masculino).

Em *Ninfomaníaca*, a narradora-protagonista é encontrada desacordada em um beco e resgatada por um homem que, a partir daí, será seu ouvinte e interlocutor. A personagem se torna uma Sherazade pornógrafa, que enreda o homem (e o público) em uma história, supostamente dela própria, e de sua obsessão por sexo.

Ainda mais evidente que no filme de Kechiche, estabelece-se uma relação com o relato literário pela maneira como a narração do filme tergiversa e dialoga com seu interlocutor (o personagem Seligman). Outra proximidade entre cinema e literatura vem da maneira como o título do filme aparece grafado nos créditos iniciais e finais: “Ninf()maníaca”, com dois parênteses no lugar da letra “o”. Além da forma do sinal gráfico conotar uma vagina, os parênteses também indicam o método digressivo da narrativa fílmica (em seu site oficial na Internet, consta que o gênero de *Ninfomaníaca* seria o “digressionismo”).⁴

Em vários momentos durante o relato da protagonista, Seligman “abre parênteses”, criando alguns “contrapontos” à narrativa da mulher e tentando enquadrá-las (personagem e narrativa) na cultura - pensando aqui na oposição clássica entre natureza e cultura. Para encampar esse discurso mais “cultural”, o filme de Lars von Trier lança mão de recursos “didáticos”: imagens que servem para ilustrar um texto sobre pesca, ou sobre Edgar Allan Poe, ou sobre os números de Fibonacci... Nesses momentos, há certa redundância entre imagem e palavra, e logo ficam evidentes dois recursos estilísticos de *Ninfomaníaca*: a redundância e o excesso – recursos que também caracterizam a tradição pornográfica, em que não há espaço para sutilezas ou para a contenção.

Assim como em *Um estranho no lago*, estamos em meio ao “imperativo do gozo”. Já as digressões do filme de von Trier encontram eco no espírito de catalogação de *Os 120 dias de Sodoma*, do Marquês de Sade, que serve como base para o *Salò* de Pasolini. Porém, *Ninfomaníaca* acrescenta outro elemento, que o aproxima de *O azul é a cor mais quente*: o sexo como elemento da construção da identidade.

Ao tratar do espaço que o filósofo Jean-Jacques Rousseau reservou ao tema do sexo em sua autobiografia, Faramerz Dabhoiwala escreve que, durante o século XVII, uma

³ Lançados ambos no início dos anos 1970, o sucesso comercial desses dois filmes (entre outros) consolidou o momento em que, após a efervescência cultural do final dos anos 1960, o sexo passou a ser retratado de maneira mais direta pelo cinema. De maneira mais velada - caso de *Emmanuelle* – ou mais explícita – caso de *Garganta profunda*.

⁴ <http://www.nymphomaniacthemovie.com/>, acessado em 10 de julho de 2014.

“crescente ênfase nos sentimentos privados” levou à ideia de que “todos tinham uma sexualidade interna essencial, que era o que dava forma a sua personalidade externa” (2013, p. 520). A Joe de *Ninfomaníaca* é o reflexo desse pensamento moderno no qual um indivíduo, a partir de um relato pormenorizado de sua história pessoal, constrói sua identidade como uma narrativa e, ao mesmo tempo, elege a sexualidade como elemento central da construção de sua identidade.

A sexualidade está, portanto, no cerne da construção da individualidade moderna. O que os três filmes aqui analisados também mostram é que a sexualidade está também no cerne das relações sociais e políticas no capitalismo contemporâneo. Como lembra Muchenbled:

“a sociedade de consumo (...) julga que o indivíduo não pode sentir-se existir sem saborear o mais possível os prazeres oferecidos em abundância pela maná capitalista” (53).

O que *Ninfomaníaca* e *Um estranho no lago* retratam são personagens e situações que tratam dos limites desse indivíduo que precisa saborear “o mais possível” os prazeres à disposição. Apesar leitura pessimista de Pasolini, que alertava para a transformação dos corpos e do sexo em mercadoria, parece encontrar eco nesses filmes. Porém, Muchembled, autor fundamental para nossa análise, age de maneira menos apocalíptica e pergunta se “não estará a civilização ocidental simplesmente produzindo novas sínteses”? (MUCHEMBLED, 2007, p. 331) Sínteses na maneira de organizar as relações sexuais que, consequentemente, produzem novas relações sociais e demandam novas maneiras de representar o sexo, como as que analisamos.

Referências bibliográficas

- DABHOIWALA, F. *As origens do sexo: uma história da primeira revolução sexual*. tradução: Rafael Mantovani. São Paulo: Globo, 2013. (Biblioteca Azul)
- FREIXAS, R.; BASSA, J. *El sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona: Paidós, 2000. (Paidós Studio; 144)
- FREUD, S. “Além do princípio do prazer”. In: *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. tradução: Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 121-178. (Obras completas; vol. 14)
- LACAN, J. “Kant com Sade”. In: *Escritos*. tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 776-803. (Campo freudiano no Brasil)
- LEHMAN, P. (ed.) *Pornography: film and culture*. Rutgers University Press, 2006. (Rutgers depth of field series)

MUCHEMBLED, R. *O orgasmo e o Ocidente: uma história do prazer do século XVI a nossos dias*. tradução: Monica Stahel. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

NAZÁRIO, L. *Pier Paolo Pasolini: Orfeu na sociedade industrial*. São Paulo: Brasiliense, 1982.