

UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ  
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO & LINGUAGENS

**Viviane Rodrigues Peixe**

***LA PETITE MORT:***  
**TRÊS SÔFREGOS MOMENTOS NO CINEMA**

CURITIBA

2015

*LA PETITE MORT*: TRÊS SÔFREGOS MOMENTOS NO CINEMA

CURITIBA

2015

**VIVIANE RODRIGUE PEIXE**

***LA PETITE MORT: TRÊS MOMENTOS NO CINEMA***

Dissertação apresentada ao Curso de  
Mestrado em Comunicação e  
Linguagens da Faculdade de Ciências  
Sociais Aplicadas da Universidade Tuiuti do  
Paraná, como requisito para a  
obtenção do título de mestre.  
Orientador: Prof. Dr. José Gatti.

CURITIBA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na fonte  
Biblioteca "Sydney Antonio Rangel Santos"  
Universidade Tuiuti do Paraná

P379 Peixe, Viviane Rodrigues.  
La petite mort: três sôfregos momentos no cinema/  
Viviane Rodrigues Peixe; orientador Prof<sup>o</sup> dr<sup>o</sup> José Gatti.  
210f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Tuiuti do Paraná,  
Curitiba, 2015.

1. Sexo. 2. Cinema. 3. Fotografia. 4. Erotismo.  
5. Pornografia. 6. Orgasmo. I. Dissertação (Mestrado) -  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e  
Linguagens/Mestrado em Comunicação e Linguagens.  
II. Título.

CDD - 778.53

TERMO DE APROVAÇÃO  
VIVIANE RODRIGUES PEIXE

*LA PETITE MORT*: TRÊS SÔFREGOS MOMENTOS NO CINEMA

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Linguagens, com área de concentração em Processos Comunicacionais, no Programa de Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná.

Curitiba, 20 de maio de 2015.

---

Programa de Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens  
Universidade Tuiuti do Paraná

Orientador: Prof. Dr. José Gatti  
Universidade Tuiuti do Paraná

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Juslaine Nogueira  
Universidade Estadual do Paraná

Prof. Dr. Paulo Sandrini  
Centro Universitário Unibrasil

Dedico esta dissertação a minha mãe, Maria Glória,  
por toda revolução que ela tenta.

Para minhas queridas e amadas irmãs e irmão – Jasmine, Janaina e Allan Jr. - e aos  
companheiros deles ( e meus, de caminhada), Joelton e Luiza, pela companhia.

Dedico a Juliana Moraes pela parceria, pelos diálogos perspicazes,  
pelas ótimas ideias, pelo incentivo. Aqui, novamente, meu muito obrigada.

Dedico aos artistas que se esforçam para honrar  
o poder da expressão criativa – em especial para os que fazem  
também da arte uma manifestação política.

Finalmente, dedico a@s estudantes de todas as idades que  
acreditam que o conhecimento é libertador.

Agradeço aos meus queridos colegas de estudo, da turma de 2013, em especial a Maria Rita, Loana, Geny, Anna, Patrick, Cris, Francisco e Odil.

Agradeço aos professores, em especial a professora, Denize Araújo.

Agradeço aos membros da banca, Juslaine Nogueira e Paulo Sandrini e em especial, a Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>, Denize Araújo, pelas contribuições a pesquisa.

*License my roving hands, and let them go*  
*Before, behind, between, above, below.*  
John Donne



## RESUMO

A pesquisa tem o objetivo de sugerir aspectos da representação do orgasmo na fotografia cinematográfica de três filmes europeus – *Êxtase* (*Êxtase*, 1933) de Gustav Machatý, que apresenta um orgasmo feminino; *Último Tango em Paris* (*Ultimo Tango a Parigi* 1972) de Bernardo Bertolucci, que enuncia o orgasmo masculino e *Azul é a Cor mais Quente* (*La Vie D'Adèle - Chapitres I et II*, 2013) que ilustra o orgasmo lésbico. Em todas as obras: o sexo como experiência social e estética de importância. Os filmes ilustram também momentos historicamente importantes para a arte cinematográfica. Para dar forma a tal intenção escolheu-se tecer relatos sobre o corpo, o orgasmo e o desejo. Na trama que constituiu a pesquisa, foi importante entrelaçar e dimensionar também as diferenças e aproximações do cinema com o erotismo e a pornografia. Escolheu-se também versar sobre as limitações e regras impostas socialmente para que a manifestação fílmica da nudez, e depois da relação sexual, fosse sistematizada e regulamentada, através de uma série de manobras da censura, seus códigos, relatórios e outras estratégias de grupos reacionários variados. Foi importante igualmente ilustrar que a transgressão esteve presente em cada momento de endurecimento da censura, na tentativa de libertar a potência criativa nas ações de construção daquelas (e de outras) narrativas cinematográficas aqui também ilustradas. Para tanto, a direção de fotografia no cinema foi escolhida para enunciar questões de ordem fílmica, sendo que a análise será feita a partir de leituras da imagem e do som das três cenas em questão, levando-se em consideração questões de ordem estética e técnica, ilustrando, por fim, diferenças e semelhanças entre seus contextos. Todas as questões aqui propostas e suas interrelações buscam contextualizar, conceituar e encaminhar aspectos de grande importância para a percepção, primeiramente, de contextos que levam a pensar a pré-produção e a realização da fotografia cinematográfica das obras. Cada uma delas, por sua vez, enunciou a seu tempo, a ousadia de uma ação criativa que traduzia (e traduz) uma dimensão íntima, mas pública, ainda olhada com pudor e conservadorismo: a representação do orgasmo. Lembrando que essa não é apenas uma história da censura, mas também, e principalmente, da transgressão.

**Palavras-chave:** Sexo. Cinema. Fotografia. Erotismo. Pornografia. Orgasmo.

## ABSTRACT

The research aims to the representation of orgasm in the cinematography of three European films *Êxtase* (1933); *Último Tango a Parigi* (1972) e *La Vie D'Adèle – Chapitres I et II* (2013) films in which the motor aesthetic experience is sex (and orgasm). It is well known that cinema lived, in its beginnings, a moment of great freedom, but, didn't take long for movie industries to impose censorship of all kinds. Both, sex and orgasm, are part of the imagery rhetoric of cinema can be an audiovisual diary of human questions, prospects, fantasies and experiences, as many authors argue. Through the films chosen the dissertation seeks to reflect about the body, eroticism, pornography and orgasm in society considering that, they are treated as a projection of the real, represented (in)faithfully on screen. In all movies: sex as a social experience of aesthetic importance. These films also are historically important for cinematic art. To form such an intention was chosen weave reports on the body, orgasm and desire. In the plot was important interlacing and also scale the differences of film approaches about eroticism and pornography. Also was chosen traverse about the limitations socially imposed to the film manifestations of nudity - and afterwards, sexual intercourse - were systematized and regulated through a series of maneuvers of censorship codes, reports and other strategies of various reactionary groups. It was important also illustrate that the transgression was present in every moment of tightening censorship in an attempt to free the creative power in the construction of actions of those (and other) film narratives here, also, illustrated. Therefore, the direction of photography –and the work done by it - was chosen to articulate issues of filmic order that the analysis made from reading images and sounds of the three scenes in question - taking into consideration aesthetic and technical issues – illustrate, finally, differences and similarities between their contexts and approaches. All the proposed questions and their interrelationships seek to contextualize and conceptualize issues for the perception, at first, from contexts that lead to think about the pre-production and production of cinematographic photography of those works. Each, in turn, stated in its time, daring to a creative action that translate an intimate, but public, dimension, under a conservatism prism: the representation of orgasm. Recalling that this is also a story, not only from censorship, but mainly, from transgression.

**Palavras-chave:** Sex; Cinema; Photography; Erotism; Pornography; Orgasm.

## LISTA DE FIGURAS FIGURA

FIGURA 1 – KOUROS .....	21
FIGURA 2 – KRITIAN BOY .....	22
FIGURA 3 – BRONZES DE RIACE .....	23
FIGURA 4 – ROBERT MAPPLETHORPE .....	29
FIGURA 5 – FRANCESCA WOODMAN .....	30
FIGURA 6 – MARINA ABRAMOVIC .....	31
FIGURA 7 – PATRICIA PICCININI .....	32
FIGURA 8 – GUSTAV COUBERT .....	38
FIGURA 9 – CARTAZ AMERICANO DO FILME <i>ÊXTASE</i> .....	76
FIGURA 10 – CARTAZ DO FILME <i>THE OUTLAW</i> .....	77
FIGURA 11 – SISTEMA DE CENSURA AMERICANO .....	96
FIGURA 12 – <i>FRAME</i> DO FILME <i>THE BROKEN BLOSSOM</i> – EXEMPLO DE ILUMINAÇÃO.....	100
FIGURA 13 – <i>FRAME</i> DO FILME <i>THE BROKEN BLOSSOM</i> – EXEMPLO DE ILUMINAÇÃO.....	100
FIGURA 14 – ILUMINAÇÃO NO CINEMA <i>NOIR</i> .....	105
FIGURA 15 – CARAVAGGIO – EXEMPLO DE CHIAROSCHURO.....	106
FIGURA 16 – CENAS <i>ÊXTASE</i> – EXEMPLO DE <i>THREE POINT LIGHTING</i> .....	114
FIGURA 17 – <i>FRAME 1</i> – ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	116
FIGURA 18 - <i>FRAME 2</i> – ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	116
FIGURA 19 – <i>FRAME 3</i> – ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	117
FIGURA 20 – <i>FRAME 4</i> – ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	117
FIGURA 21 – <i>FRAME 5</i> – ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	118
FIGURA 22 <i>FRAME 6</i> – ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	118
FIGURA 23 – <i>FRAME 7</i> – ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	119
FIGURA 24 <i>FRAME 8</i> – ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	120
FIGURA 25 – <i>FRAME 9</i> – ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	120
FIGURA 26 – <i>FRAME 10</i> – ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	121
FIGURA 27 – <i>FRAME 11</i> – ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	122
FIGURA 28 – <i>FRAME 12</i> – ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	122

FIGURA 29 – <i>FRAME 13</i> – ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	123
FIGURA 30 – <i>FRAME 14</i> - ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	123
FIGURA 31 – <i>FRAME 15</i> - ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	124
FIGURA 32 – <i>FRAME 16</i> – ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	124
FIGURA 33 – <i>FRAME 17</i> – ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	125
FIGURA 34 – <i>FRAME 18</i> – ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	125
FIGURA 35 – <i>FRAME 19</i> – ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	126
FIGURA 36 – <i>FRAME 20</i> – ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	126
FIGURA 37 – <i>FRAME 21</i> – ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	127
FIGURA 38 – <i>FRAME 22</i> – ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	127
FIGURA 39 – <i>FRAME 23</i> – ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	128
FIGURA 40 – <i>FRAME 24</i> – ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	129
FIGURA 41 – <i>FRAME 25</i> – ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	129
FIGURA 42 – <i>FRAME 26</i> – ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	130
FIGURA 43 – <i>FRAME 27</i> – ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	130
FIGURA 44 – <i>FRAME 28</i> – ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	131
FIGURA 45 – <i>FRAME 29</i> - ANÁLISE FILME <i>ÊXTASE</i> .....	131
FIGURA 46 – <i>FRAME 1</i> – ANÁLISE FILME <i>ÚLTIMO TANGO EM PARIS</i> .....	139
FIGURA 47 – <i>FRAME 2</i> – ANÁLISE FILME <i>ÚLTIMO TANGO EM PARIS</i> .....	140
FIGURA 48 – <i>FRAME 3</i> – ANÁLISE FILME <i>ÚLTIMO TANGO EM PARIS</i> .....	140
FIGURA 49 – <i>FRAME 4</i> – ANÁLISE FILME <i>ÚLTIMO TANGO EM PARIS</i> .....	141
FIGURA 50 – <i>FRAME 5</i> – ANÁLISE FILME <i>ÚLTIMO TANGO EM PARIS</i> .....	142
FIGURA 51 – <i>FRAME 6</i> – ANÁLISE FILME <i>ÚLTIMO TANGO EM PARIS</i> .....	142
FIGURA 52 – <i>FRAME 7</i> – ANÁLISE FILME <i>ÚLTIMO TANGO EM PARIS</i> .....	143
FIGURA 53 – <i>FRAME 8</i> – ANÁLISE FILME <i>ÚLTIMO TANGO EM PARIS</i> .....	144
FIGURA 46 – <i>FRAME 9</i> – ANÁLISE FILME <i>ÚLTIMO TANGO EM PARIS</i> .....	144
FIGURA 47 – <i>FRAME 10</i> – ANÁLISE FILME <i>ÚLTIMO TANGO EM PARIS</i> .....	145
FIGURA 48 – <i>FRAME 11</i> – ANÁLISE FILME <i>ÚLTIMO TANGO EM PARIS</i> .....	145
FIGURA 49 – <i>FRAME 12</i> – ANÁLISE FILME <i>ÚLTIMO TANGO EM PARIS</i> .....	146
FIGURA 50 – <i>FRAME 13</i> – ANÁLISE FILME <i>ÚLTIMO TANGO EM PARIS</i> .....	146
FIGURA 51 – <i>FRAME 14</i> – ANÁLISE FILME <i>ÚLTIMO TANGO EM PARIS</i> .....	147
FIGURA 52 – <i>FRAME 15</i> – ANÁLISE FILME <i>ÚLTIMO TANGO EM PARIS</i> .....	147
FIGURA 53 – <i>FRAME 16</i> – ANÁLISE FILME <i>ÚLTIMO TANGO EM PARIS</i> .....	148

FIGURA 46 – <i>FRAME 17</i> – ANÁLISE FILME <i>ÚLTIMO TANGO EM PARIS</i> .....	148
FIGURA 47 – <i>FRAME 18</i> – ANÁLISE FILME <i>ÚLTIMO TANGO EM PARIS</i> .....	149
FIGURA 48 – <i>FRAME 19</i> – ANÁLISE FILME <i>ÚLTIMO TANGO EM PARIS</i> .....	149
FIGURA 49 – <i>FRAME 20</i> – ANÁLISE FILME <i>ÚLTIMO TANGO EM PARIS</i> .....	150
FIGURA 50 – <i>FRAME 21</i> – ANÁLISE FILME <i>ÚLTIMO TANGO EM PARIS</i> .....	151
FIGURA 51 – <i>FRAME 22</i> – ANÁLISE FILME <i>ÚLTIMO TANGO EM PARIS</i> .....	151
FIGURA 52 - <i>FRAME 1</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ...	159
FIGURA 53 - <i>FRAME 2</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ...	159
FIGURA 54 - <i>FRAME 3</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ...	159
FIGURA 55 - <i>FRAME 4</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ...	159
FIGURA 56 - <i>FRAME 5</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	160
FIGURA 57 - <i>FRAME 6</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ....	160
FIGURA 58 - <i>FRAME 7</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ...	161
FIGURA 59 - <i>FRAME 8</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ...	161
FIGURA 60 - <i>FRAME 9</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ...	161
FIGURA 61 - <i>FRAME 10</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ...	162
FIGURA 62 - <i>FRAME 11</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ....	162
FIGURA 63 - <i>FRAME 12</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ...	162
FIGURA 64 - <i>FRAME 13</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ...	163
FIGURA 65 - <i>FRAME 14</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	163
FIGURA 66 - <i>FRAME 15</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ...	163
FIGURA 67 - <i>FRAME 16</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	163
FIGURA 68 - <i>FRAME 17</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ...	164
FIGURA 69 - <i>FRAME 18</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ...	164
FIGURA 70 - <i>FRAME 19</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	164
FIGURA 71 - <i>FRAME 20</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	165
FIGURA 72 - <i>FRAME 21</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	165
FIGURA 73 - <i>FRAME 22</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ...	166
FIGURA 74 - <i>FRAME 23</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	166
FIGURA 75 - <i>FRAME 24</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	166
FIGURA 76 - <i>FRAME 25</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	167
FIGURA 77 - <i>FRAME 26</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	167
FIGURA 78 - <i>FRAME 27</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	168

FIGURA 79 - <i>FRAME 28</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	168
FIGURA 80 - <i>FRAME 29</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	168
FIGURA 81- <i>FRAME 30</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ...	169
FIGURA 82 - <i>FRAME 31</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	169
FIGURA 83 - <i>FRAME 32</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	170
FIGURA 84 - <i>FRAME 33</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	170
FIGURA 85 - <i>FRAME 34</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	170
FIGURA 86 - <i>FRAME 35</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	170
FIGURA 87 - <i>FRAME 36</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	171
FIGURA 88 - <i>FRAME 37</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	171
FIGURA 89 - <i>FRAME 38</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	171
FIGURA 90 - <i>FRAME 39</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	171
FIGURA 91 - <i>FRAME 40</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	172
FIGURA 92 - <i>FRAME 41</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	172
FIGURA 93 - <i>FRAME 42</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	173
FIGURA 94 - <i>FRAME 43</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	173
FIGURA 95 - <i>FRAME 44</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	174
FIGURA 96 - <i>FRAME 45</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	174
FIGURA 97 - <i>FRAME 46</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	175
FIGURA 99 - <i>FRAME 48</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> ..	175
FIGURA 100 - <i>FRAME 49</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> .....	175
FIGURA 101- <i>FRAME 50</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> .....	175
FIGURA 102 - <i>FRAME 51</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> .....	176
FIGURA 103 - <i>FRAME 52</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> .....	176
FIGURA 104 - <i>FRAME 53</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> .....	176
FIGURA 105 - <i>FRAME 54</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> .....	176

FIGURA 106 - <i>FRAME 55</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> .....	177
FIGURA 107 - <i>FRAME 56</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> .....	177
FIGURA 108 - <i>FRAME 57</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> .....	177
FIGURA 109 - <i>FRAME 58</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> . .....	178
FIGURA 110 - <i>FRAME 59</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> .....	178
FIGURA 111 - <i>FRAME 60</i> - ANÁLISE DO FILME <i>AZUL É A COR MAIS QUENTE</i> .....	178

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>17</b>
<b>I PARA SE TER SEXO NO CINEMA.....</b>	<b>21</b>
I.I Corpo .....	20
I.II Desejo.....	33
I.III Orgasmo.....	43
 <b>II PARA PENSAR A FOTOGRAFIA, É PRECISO REFLETIR SOBRE A NUDEZ E OS PARADIGMAS DELA NO CINEMA.....</b>	 <b>60</b>
II. I Erotismo e pornografia .....	60
II.II Censura/Trangressão.....	69
II.III Fotografia no cinema .....	102
 <b>III TRÊS SÔFREGOS MOMENTOS NO CINEMA .....</b>	 <b>115</b>
III.I Êxtase.....	116
III.II <i>Último Tango em Paris</i> .....	139
III.III <i>Azul é a Cor Mais Quente</i> .....	160
<b>IV CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>192</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>202</b>



## INTRODUÇÃO

Durante mais de um século de cinema, nem tudo que faz parte das vivências e fantasias humanas pôde ser transformado em narrativa e exibido sem constrangimento para todos os olhos. A censura ao corpo, ao desejo e ao cinema sempre se fizeram presentes de alguma maneira. A dissertação *La Petite Mort*<sup>1</sup>: *três sôfregos momentos no cinema* tem por objetivo observar aspectos da fotografia cinematográfica de três cenas de orgasmo de filmes europeus - *Êxtase*, de Gustav Machaty (1933); *O Último Tango em Paris*, de Bernardo Bertolucci (1972) e *Azul é a Cor Mais Quente*<sup>2</sup>, de Abdelatif Kechiche (2013) - que possuem o sexo e o orgasmo como experiências estéticas importantes na narrativa, ao mesmo tempo que traduzem aspectos da percepção do sexo e do orgasmo na/para a sociedade (contemporânea).

Através dos filmes escolhidos busca-se refletir sobre o que o orgasmo presente nas obras diz sobre as mudanças na captação do desejo, da nudez e de outras manifestações, na produção da fotografia cinematográfica e também, das transformações e transgressões naqueles e neste contexto. Aclara-se que a direção de fotografia é responsável por mais que iluminar a cena. Um roteiro, disse Leon Shamroy em 1947, só se realiza através da criação das imagens pelo diretor de fotografia (1999) porque ela ou ele “é o pintor do quadro dos outros” (*apud* MOURA, 2001, p.284).

As três cenas de orgasmo - duas inclusive importantes para a história da liberdade de expressão das relações humanas sexuais no cinema - que estão presentes na pesquisa, traduzem mais que leituras de luz no cinema de cada momento. Em *Êxtase*, de 1933, os planos fechados do primeiro orgasmo feminino nas telas cinematográficas. *Último Tango em Paris*, de 1972, foi lançado após o sucesso de *Garganta Profunda*<sup>3</sup> (*Deep Throat*), de Gerry Damiano e *Atrás da Porta Verde* (*Behind the Green Door*), de Artie e Jim Mitchell, ambos de 1972, em um momento histórico em que os realizadores da pornografia *hardcore*<sup>4</sup> acharam que ela ia conquistar o cinema comercial do mundo. Os mais entusiasmados - entre

---

<sup>1</sup> O orgasmo já foi nomeado como *la petite mort* ( a pequena morte).

<sup>2</sup> O título original do filme será citado sempre que ele aparecer pela primeira vez. Há títulos que não possuem tradução para exibição nacional.

<sup>3</sup> *Deep Throat*, *Garganta Profunda*, 1972, foi o primeiro filme possuindo convenções pornográficas *hardcore* a ser apresentado como entretenimento.

<sup>4</sup> Gênero delimitado a partir de planos do pênis ereto, da vagina e da penetração, ou mais propriamente, *the money shot*, ou o plano da ejaculação masculina. Tema será tratado com mais profundidade na pesquisa.

diretores, críticos e espectadores pensaram que o “Pornô Chic” alcançaria o mesmo sucesso que os filmes de entretenimento, e que sexo e orgasmo estilizados de forma gráfica fariam parte do cotidiano de atores e diretores, afinal *Garganta Profunda* foi um grande sucesso e arrecadou ao longo dos anos 600 milhões de dólares.

A cena escolhida em *Ultimo Tango* é a do primeiro encontro sexual das personagens Paul e Jeanne, e sugere o orgasmo tempestuoso e urgente de Paul (Marlon Brando). No filme de Bertolucci, a fotografia do orgasmo masculino.

A terceira obra escolhida foi *Azul é a Cor Mais Quente*, de 2013. Embora não seja uma obra clássica, nem tenha sido lançada em um momento de revoluções, o filme de Abdelatif Kechiche, é um *coming of age*<sup>5</sup> que retrata uma relação amorosa na contemporaneidade através dos encontros e desencontros de Adèle, uma adolescente francesa que se apaixona por Emma, uma estudante de artes. No filme, as potências do orgasmo feminino do casal lésbico na fotografia cinematográfica.

É também importante dizer que as cenas foram escolhidas levando-se em consideração o apuro técnico do diretor de fotografia na captação, pois o arranjo da luz prediz sensibilidade e domínio técnico, como enuncia Fellini:

A luz é a substância do filme e é porque a luz é, no cinema, ideologia, sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, narrativa. A luz é aquilo que acrescenta, reduz, exalta, torna crível e aceitável o fantástico, o sonho ou, ao contrário, torna fantástico o real, transforma em miragem a rotina, acrescenta transparência, sugere tensão, vibrações. A luz esvazia um rosto ou lhe dá brilho... A luz é o primeiro dos efeitos especiais, considerados como trucagem, como artifício, como encantamento, laboratório de alquimia, máquina do maravilhoso. A luz é o sal alucinatório que, queimando, destaca as visões...(apud MARTINS, 2004, p.05).

Para produzir a análise das cenas, a pesquisa vai trabalhar com o método detalhado por Penafria em 2009, ampliando seu espectro. A observação será realizada a partir da metodologia descrita por ela enquanto análise da imagem e do som, que vê o filme como um meio de expressão, centrando-se no espaço fílmico (PENAFRIA, 2009). Aqui, neste estudo, o espaço extra-fílmico também será avaliado, desta forma se permite pensar além da obra e do realizador, tecnicamente

A dissertação então foi dividida em três capítulos que tem como fio condutor a análise da cena quanto a captação do orgasmo. Para conduzir ao tema escolhido os capítulos traduzem-se em agentes que influenciam a percepção do tema central.

---

<sup>5</sup> Filmes com narrativas *coming of age* mostram o crescimento emocional de jovens personagens, encontrando-as na fase adolescente e entregando-as a fase adulta. Geralmente, o cinema privilegia histórias de meninos.

Assim, contextualizou-se corpo, desejo e orgasmo; erotismo, pornografia, censura e a história da fotografia no cinema<sup>6</sup>. Por fim, foi realizada a análise das cenas dos três filmes. As breves e recortadas contextualizações pretendem dar suporte a análise do conjunto de imagens em questão, pertencentes ao cinema europeu de arte<sup>7</sup>. Primeiro porque os filmes escolhidos são europeus, e de um cinema alternativo e para existir um cinema alternativo, é preciso um cinema sistematizado, padronizado, produtor de convenções, que é o comercial, conhecido de forma generalizada como hollywoodiano, apelidado de *blockbuster*<sup>8</sup>.

No primeiro capítulo do trabalho - *Para se ter sexo no cinema* - se faz uma breve leitura histórica do principal mecanismo de contato e mediação da humanidade com a realidade e a fantasia - o que inclui o sexo e o orgasmo – o corpo. Além dele - observado por um viés da sua representação na realização artística - no capítulo estão qualificações, conceitos e contextualizações acerca do desejo, fonte inesgotável de ilações na sociedade. Os mecanismos do sexo e as inquietações do orgasmo, que são representados cinematograficamente com (ou sem) êxito são pontos, igualmente, de partida. Merleau-Ponty, David Le Breton, Cristiane Greiner e Lúcia Santaella são os autores relacionados ao corpo. Já Michel Foucault, Jonathan Margolis, Robert Muchembled, Masters e Johnson e Shere Hite foram mais utilizados quando o sexo e o orgasmo precisaram de contextos e conceitualizações. Olivier Pourriol e a coletânea sobre o desejo de Adauto Novaes são fontes para dimensionar a última questão.

O segundo capítulo – *Para pensar a fotografia* é preciso refletir sobre a nudez e os paradigmas dela no cinema - se dedica a oferecer um panorama sobre as questões que envolvem a realização de um cinema que prevê a nudez e o uso do corpo para trazer para a tela as relações sexuais humanas. Neste capítulo conceitos sobre erotismo e pornografia, aliados a contextualização da censura cinematográfica, são necessários para uma compreensão efetiva da licença (ou não) aos processos criativos, já que isto depende do momento em que se produzia um filme. Autores como George Bataille, Linda Williams, Nuno César Abreu e Jorge

---

<sup>6</sup> Os recortes realizados na contextualização em todos os capítulos levam em consideração o euromundo e as vivências desta sociedade.

<sup>7</sup> Cinema de arte, alternativo, *cult* é um cinema onde, de forma generalizada, predominam questões estéticas e filosóficas que, na maioria das vezes, não passeiam pelo cinema de entretenimento, *blockbuster*, amplia o uso, tecnicamente/sensivelmente, de ferramentas da linguagem cinematográfica - como a fotografia, a edição, a direção de arte, o figurino – e que podem levar a reflexões mais profundas sobre aspectos de diferentes sociedades - ao contrário dos filmes comerciais, hollywoodianos. Conceitos sobre o tema serão enunciados.

<sup>8</sup> Cinema de entretenimento.

Leite Jr. ajudam a conceber as questões sobre erotismo e pornografia. Já reflexões relacionadas a sexo e censura foram tratadas a partir de autores como Baxter Philips, Gerard Lenne, Tanya Kriyswinska e Jody W. Pennington.

O capítulo termina com um esclarecimento sobre os princípios fotográficos da imagem no cinema, seus conceitos e suas mediações, e pretende orientar para uma percepção mais otimizada da leitura da fotografia fílmica a que a dissertação se dedica. Os principais autores para tratar fotografia no cinema são Edgar Moura, André Reis Martins, Luís Carlos dos Santos e articulistas variados, de vários contextos da revista *The ASC - American Cinematographer Magazine*.

O terceiro capítulo conjuga informações, percepções e análises sobre os três filmes escolhidos, sob o método já enunciado são analisadas as perspectivas da linguagem fotográfica fílmica na captação das cenas de sexo nas três obras e o que isso fala sobre os próprios contextos em que foram realizadas.

As considerações finais dimensionam similaridades e distanciamentos sobre as cenas propostas, traduzindo percepções da época sobre o orgasmo e a fotografia e além, aliada a análises feitas para a produção desta dissertação. Lá também foram enunciadas outras questões que pareceram se destacar no trabalho, bem como sugerem também, outras potências dos temas relacionados.

## I PARA SE TER SEXO NO CINEMA

*Lo que me gusta de tu cuerpo...  
Lo que me gusta de tu cuerpo es el sexo.  
Lo que me gusta de tu sexo es la boca.  
Lo que me gusta de tu boca es la lengua.  
Lo que me gusta de tu lengua es la palabra.*  
Julio Cortazár

### I.I CORPO

Enquanto protagonista, alegoria de carne, ossos, voz; ator nos roteiros propostos nesta pesquisa, o corpo humano não escapa ao olhar minucioso da fotografia no cinema, assim, parece plausível começar a pesquisa com a aventura de Maurice Leenhardt, na sociedade canaque, na Melanésia, mais especificamente, na Nova Caledônia.

No trabalho realizado naquela sociedade, Leenhardt transcreve sobre as concepções diferenciadas de corpo dos melanésios. Os canaques não sabiam da existência do corpo enquanto unidade. A professora Sonia Maluf (2011, p. 91) explica:

Para os canaques, os contornos da Pessoa eram dados não pelo contorno do corpo, mas pela rede de relações sociais nas quais o indivíduo estava inserido. Fora dessa rede, ele não era nada — não tinha sequer um nome— era um vazio no círculo das relações sociais.

É interessante então, lembrar que o conceito de corpo é um eterno constructo histórico, político, estético, e é também percebido e vivido de acordo com determinados contextos. “(...) O corpo humano é socialmente concebido e a análise da representação social do corpo oferece uma das numerosas vias de acesso à estrutura de uma sociedade particular” (RODRIGUES, 1979, p. 44). As dimensões históricas e culturais se servem dele.

No corpo estão inscritas todas as regras, todas as normas e todos os valores de uma sociedade específica, por ser ele o meio de contacto primário do indivíduo com o ambiente que o cerca (DAOLIO, 1995, p. 105).

Essa grandiosidade da carne se traduz nos riscos que se pode correr ao escrever, mesmo que breve, uma história dele. Denize Bernuzzi Sant’Anna adverte:

Mesmo se restringindo ao estudo do corpo humano, são incontáveis os caminhos e numerosas as formas de abordagem: da medicina à arte, passando pela antropologia e pela moda, há sempre novas maneiras de conhecer o corpo, assim como possibilidades inéditas de estranhá-lo (2006, p. 3).

Também o faz, o sociólogo David Le Breton: “o corpo produz sentidos continuamente e assim insere o homem, de forma ativa, no interior de dado espaço social e cultural” (LE BRETON, 2007, p. 8).

Por opção, demarca-se o corpo aqui enunciado a uma leitura ocidental<sup>9</sup>, a partir da cultura grega que licenciava um corpo-oferta aos deuses, um corpo idealizado, um corpo-artifício aprimorado, (DODDS *apud* TUCHERMAN, 2004), instrumento de combate.

Em um primeiro momento, na era arcaica da arte grega, de 650 a 500 a.C., escultores se lançaram a esculpir uma forma corporal que se nomeou de *Kouros*, um tipo de estátua que representava um jovem, do sexo masculino, em pé, desnudo, emoldurado frontalmente, com olhos que lembram muito as estátuas egípcias, cabelos longos e frisados e no rosto, um sorriso enigmático. Entretanto, as estátuas não lembravam, no todo, uma humanidade verossímil.



Fonte: IMGARCADE, 2014, disponível em: <<http://www.imgarcade.com>>.

---

<sup>9</sup> Bem, como todas as demais escolhas acerca do contexto do sexo, do orgasmo, etc.

Depois, a beleza e a simetria transfiguraram o corpo grego enquanto desejo de apuro técnico; mármore ou bronze se fazendo maleável para quem desejava traduzir o humano - assim, os artistas avaliaram os traços, os detalhes do corpo com maior interesse e profundidade.

O primeiro molde conhecido a ser enunciado em um compasso possível de reconhecimento anatômico entre escultura e humanidade ficou conhecido como *The Kritian Boy*<sup>10</sup>. Este era um corpo indomado, em uma relação de aparente (falsa) assimetria, enquadrando uma possível ação - diferentemente dos corpos produzidos anteriormente, que se mostravam em descanso, amarrados à inação. (ZUCKER; HARRIS, 2013).



Fonte: IMGARCADE, 2014, disponível em: <<http://www.imgarcade.com>>.

No entanto, o que foi um marco, o primeiro corpo humanamente possível na produção artística, logo se tornou motivo de enfado. Para os gregos a descoberta da mimese da carne, se transformou na repetição e produziu tédio porque bloqueava a criatividade. Não demorou e em uma geração os gregos abandonaram a forma realística de ver o corpo (SPIVEY, 2005).

Foram as estátuas conhecidas como *Bronzes de Riace* que dataram a mudança na perspectiva. Após, então, aquele breve momento de produção de uma

---

<sup>10</sup> Figura 2 - Anteriormente, as ideias sobre o corpo traduziam-no de forma criativa e exagerada, como a Vênus de Gagarino, que conta 22 mil anos. Já os egípcios criaram as formas artísticas a partir da bidimensionalidade.

visão mais realista do corpo, abandonaram-na em prol do retorno a uma proposta mais exagerada (e criativa) de leitura.

*They are the 2,500 year-old Riace Bronzes - a pair of magnificent, towering statues of naked Greek warriors. Their teeth are made of gleaming silver. Copper gives their lips and nipples a reddish tinge, and glass and ivory were used for their eye (JOHNSTON, 2013) <sup>11</sup>.*

Produzidas em mármore, apresentam um corpo detalhado, no entanto, inumano. São ísquios maiores e superdesenvolvidos; pernas mais longas para equilibrar o tronco; depressões no peito e nas costas para salientar os músculos e ausência de cóccix para harmonizar o corpo.



Fonte: IMGARCADE, 2014, disponível em: <<http://www.imgarcade.com>>.

Foi o ressurgimento da ordem do exagero, segundo Spivey, presente desde as primeiras reproduções das Vênus (não somente) a mais antiga, de Hohle Fels - esculpida há mais ou menos 35 mil anos a.C - que foram alinhadas e ordenadas por Polykleitos<sup>12</sup> em 450 a.C. Com ele, a simetria se eleva a um nível matemático de

---

<sup>11</sup> Eles são os *Bronzes de Riace* de 2.500 anos de idade - um par de magníficas estátuas de imponentes guerreiros gregos nus. Seus dentes são feitos de prata reluzente. O cobre dá aos lábios e mamilos uma coloração avermelhada, e o vidro e o marfim foram usados nos olhos. Tradução nossa.

<sup>12</sup> O “contrapposto” é um termo da escultura que assinala a representação humana na busca por naturalidade. Foi uma inovação grega, trazida por Polykleitos e trata da distribuição natural, simétrica e harmônica do peso de uma figura representada em pé. A perna flexionada ensaia o movimento e é a principal sustentação, enquanto o resto do corpo parece relaxado. A figura adquire um caráter de movimento natural tanto de frente quanto de lado.



perfeição e este foi o ideal de beleza naturalizado. Este é um corpo inalcançável e semelhante, deve-se dizer, produzido/alardeado/representado desde então, até os dias de hoje. (SPIVEY, 2005).

Se os cidadãos gregos celebravam os corpos sem pudor, os romanos preferiam evidenciá-los nas grandiosas obras que se quedaram a fazer em todo mundo antigo. Depois que o império romano entrou em contato com a sofisticada arte grega, logo a elite romana, por preços fabulosos, comprava e decorava com peças gregas, os palácios em que viviam (HEMINGWAY, 2000). Dos gregos aos romanos, as obras enunciavam mudanças e as representações do corpo adquiriram outras dimensões, subjugando-o a temas que potencializavam questões místicas e religiosas (GOMBRICH *apud* PELEGRINI, 2006). Foi então atribuído ao culto do corpo, em Roma, um valor pagão, embora todo o processo de produção artística tenha-se orientado pela expressão de beleza do ideal grego.

As mudanças e o endurecimento do discurso prenunciavam o cristianismo. A repressão que o corpo sofre após o cristianismo, é singelamente explicitada pelo papa Gregório Magno: o “corpo é a abominável vestimenta da alma” (LE GOFF; TRUONG, 2006, p.11). Glorificado agora apenas na dor, no rito de morte, no corpo de Jesus Cristo, o corpo fenece. Neste sentido a agonia física tem um valor espiritual, enquanto os prazeres terrenos levam ao pecado (TUCHERMAN, 2004).

De advento de veneração, de dedicação e orgulho, o corpo no cristianismo passa a ser outro: expressão do pecado, carne contaminada, onde os fluídos que produz são impuros e onde sexo rima com culpa. A partir deste marco, a humanidade ocidental cristã passa a sofrer as violências da repressão e das punições mais desequilibradas. Discursos, como o de Santo Agostinho (HEMINGWAY, p. 266, 2000), foram o eco de vários outros.

O bem-estar da alma deveria prevalecer acima dos desejos e prazeres da carne. O corpo, prisão da alma, era pois um vexame, devia ser escondido. Então, durante os mil e quinhentos anos seguintes – do decreto de Teodósio suprimindo em 393 com os jogos olímpicos até à sua restauração pelo Barão de Coubertin em 1896 – o Ocidente, vexado de si mesmo, carregado de culpas por ser feito de carne e de sexo, assaltado por pudores, encobriu os seus membros e os seus músculos (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2004).

Gentile e Matos explicam que o corpo mais perigoso era o feminino, visto como um lugar de tentações. Os teólogos afirmavam que mulheres estavam sujeitas a convivência com o demônio porque Eva havia nascido de uma costela torta de

Adão, portanto nenhuma mulher poderia ser reta (GENTILE; MATOS, 2004). Schmitt reafirma que, durante o século VI inúmeros autores culpavam o corpo enquanto ferramenta para a manifestação dos vícios (1995, p.54).

Na Idade Média, o corpo não é uma potência a ser traduzida, nem um objeto a ser ponderado. A putrefação, por exemplo, ainda fazia parte dos percalços da vida e existem registros que retratam pessoas dançando com cadáveres neste estado (RODRIGUES, 1979). A vida para o corpo estava ocupada até mesmo depois da morte, já que ele indicava um sinal de permanência.

Rodrigues (1999) volta a explicar que, na inquisição, a tortura era justificada como uma ação sobre o espírito por meio do corpo. Garcia complementa dizendo que no caso da tortura, a morte não era suficiente. Havia a necessidade da cremação, era necessário destruir aquele corpo maculado para que não restasse nenhum traço de vergonha e desonra.

A palavra Renascimento resume por si só o projeto que os seguidores do movimento buscavam após tamanha abstinência de sensibilidade e mínima coerência (DE BONI, 2011). O período chegara ao fim e no *hall* das propostas, a dessacralização do corpo. A ciência então se apropria dele, principalmente com a dissecação interessada produzida pela medicina. Com Descartes, a percepção corporal se fragmenta em mil pedaços e fixou-se no senso comum, a concepção do corpo enquanto máquina, “um relógio ou outro autômato, isto é, outra máquina que se mova por si mesma”. (DESCARTES, 1973, p. 228).

Neste momento, o método científico se faz famoso e preocupações sobre a liberdade passam a fazer parte das reflexões entre pensadores. O avanço científico e técnico produziu nos indivíduos do período, um apreço sobre o uso da razão científica como única forma de conhecimento (PELEGRINI, 2006). É o momento que uma nova variável entra na intrincada-imbricada relação histórica do corpo. A partir do século XVII, a produção do sistema capitalista trouxe mudanças profundas nas relações entre o corpo e o trabalho. Com a Revolução Industrial o trabalho se fez repetição, desprovido de qualquer processo criativo. O pensamento iluminista se contrapõe a uma percepção e vivência mais sensorial do corpo, atribuindo-lhe uma categoria inferior.

O corpo e os movimentos dele começaram a ser regidos por novas formas de orientação e coação: o poder disciplinar, ou seja, a necessidade de domínio do corpo, além de uma fórmula revigorada de controle do poder regularizou-se nas principais instituições da sociedade (FOUCAULT, 1979).

A padronização dos gestos e movimentos cooptou os corpos. Assim, o ser humano é colocado a serviço da economia e da produção, se fazendo corpo saudável para melhor produzir e sujeito a manipulações diversas para mais consumir (ROSÁRIO, 2006). As reflexões históricas que realizou, Foucault revela a existência de um tipo de poder – presente nas escolas, quartéis, hospitais, nas fábricas e prisões - que é diferente do poder exercido pelo estado, mas que também é conjugado ao modo de produção capitalista. Este poder conectado ao poder do estado, oprime os corpos, disciplina atitudes, coage e age sobre tempo-espaço-movimento-corpos (FOUCAULT, 1979).

Bruno Latour (2004, p. 30-37) explica que a Modernidade principia na Renascença e se espalha através do humanismo que rompe com o pensamento medieval, com o teocentrismo, com a religião. Foi um momento de apreensão de ideias que comungaram com ações em busca da razão, pela liberdade e pela felicidade.

Institui-se, como mencionado, um corpo-sujeito materializado para a medicina dissecar e testar, o que fez nascer um novo conceito de humano e de corpo. Para Latour, tais concepções são tributadas a três questões. Primeira, um acentuado individualismo, onde os vínculos se fragilizam e se transfiguram. Segunda, a emergência do conhecimento racional e laico sobre a natureza com o estudo do corpo enquanto objeto. Terceira, o recuo das práticas tradicionais populares, oferecendo espaço à medicina enquanto saber oficial sobre o corpo (LATOUR, 2004, p. 38).

O corpo percebe-se, é uma entidade política. Dono de múltiplos significados percorreu um caminho histórico, onde a relação entre sujeito e corpo é (in)definida e (des)conhece (e/ou teme) as potências dele. Maurice Merleau-Ponty (1999, p.122), explica que para os pensadores do final do século XIX, o corpo era um pedaço de matéria - um feixe de mecanismos – e que é no século XX que há uma apropriação da carne. “O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles”.

Já a partir das propostas de Freud sobre a sexualidade, Marcuse também enunciou que toda forma de controle se dá, diferentemente do passado, não pela repressão, mas através de um culto hedônico, onde a sexualidade se abre em leque. Ele nominou-a de dessublimação repressiva, ou seja, de um corpo que a tecnologia rendeu, e que nasce a partir de um modelo grego, forjado sadio, belo, forte e livre.

No entanto, esta libertação não se encontra mais na luta de classes, mas nos prazeres que se tem à disposição, já que o neoliberalismo tenta suprimir sintomas da humanidade, como o envelhecimento, a morte e o sentido da existência. O corpo pretende apenas o desfrute da vida (MARCUSE, 1999, p. 50-65).

A dessublimação repressiva no campo da sexualidade é um alargamento, por parte a civilização industrial, do controle de regiões da consciência anteriormente livres, ao mesmo tempo que permite um relaxamento das regras de comportamento sexual, onde o corpo passa a ser valorizado como bem material da libido e não apenas a ferramenta de trabalho (1999, p. 95).

Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle estimulação, fique nu, mas seja magro, bonito e bronzado! (FOUCAULT, 1979, p. 147).

Robert Muchembled (2001, p.308) reforça o importante papel da publicação, no final da década de 1940, do primeiro relatório de Alfred C. Kinsey. Robert, autor de “Uma história do Diabo: séculos XII-XX”, classificou como “tirania da sexualidade obrigatoriamente fecundadora”, o papel das mulheres naquele momento.

No século XX então, propriamente a partir da década de 1970, houve um interesse renovado e uma revolução nos estudos sobre o corpo, embora, o corpo nunca tenha desabitado outras formas de estudo e pesquisa. Foucault na obra inacabada “História da Sexualidade”, sugere que o poder e as ações dele não atingem apenas o exterior corpóreo, mas também o interior dele. (FOUCAULT, 2009). “Não é o consenso que faz surgir o corpo social, mas a materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos” (1979, p. 146). É uma pessoa, um sujeito, um indivíduo a partir da matriz de tradição ocidental que possua “uma consciência do que o poder viria a se apoderar” (1979, p. 148). Para Foucault, os corpos são fabricados pelas disciplinas, as quais controlam o indivíduo, entrando numa “maquinaria que o explora, o desarticula e o corrompe” (CASTRO, 2009, p.89). A importância de sua submissão é impreterível, uma vez que “o corpo é objeto de investimentos tão imperiosos e urgentes; em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (1996, p. 118).

Oferecendo leituras múltiplas do corpo na arte, no final da década de 1970, por exemplo, o fotógrafo Robert Mapplethorpe<sup>13</sup> traduzia o universo masculino e do (sub)mundo sado-masoquista: “o enquadramento e os efeitos da contextura fornecem uma dimensão claramente erótica para a fotografia. Colocando em cena uma semiologia do corpo, permitindo uma certa transcendência” (FEIX *apud* MORAES, 2012, p. 29 ).

Mapplethorpe transitou pela fotografia de retratos, de flores e de nus. Ele fotografou não somente o mundo da sexualidade periférica sadomasoquista como também os dos corpos dos negros com seus falos em evidência. O modo explícito como conduziu a fatura de suas imagens foi, em certo sentido, uma quebra de parâmetros para a comportada fotografia, a ponto de críticos o considerarem pornográfico, numa época em que ainda persistia uma divisão rígida entre erotismo e pornografia (STREY e CABEDA, 2004, p. 36).

---

<sup>13</sup> Embora tenha produzido até a década de 1980.



Fonte: MAPPLETHORPE, disponível em: < <http://www.mapplethorpe.org/> >.

As imagens de Mapplethorpe<sup>14</sup>, a composição equilibrada e os planos médios enunciavam uma liberdade adquirida a partir da transgressão realizada por inúmeras propostas artísticas. Se a censura ainda se mantinha rígida – porque ela tem a ver com imobilidade - no entanto, havia sofrido fraturas, em vista daquele momento histórico - a contra-cultura - o que inclui o universo cinematográfico, com lançamentos como *Garganta Profunda*, de 1972, em salas comerciais de entretenimento.

Outra fotógrafa a ser lembrada naquele contexto, Francesca Woodman, possui um trabalho intimista e performático, reconhecido somente após o suicídio, aos 22 anos, no início da década de 1980. As imagens de Woodman<sup>15</sup> “mostram o corpo na naturalidade de ser e as inquietações próprias dele” (MORAES, 2012, p. 33). Há uma atmosfera erótica na nudez e a sensualidade e a sexualidade que florescem frente a produção dos cenários escolhidos pela fotógrafa americana.

<sup>14</sup> *Black White + Gray: A Portrait of Sam Wagstaff and Robert Mapplethorpe*, de 2007, dirigido por James Crump contextualiza o momento e a obra de Mapplethorpe a partir do encontro com Sam Wagstaff, em 1972, que viria a se tornar mecenas e namorado do fotógrafo.

<sup>15</sup> Outra fotógrafa a ser lembrada é Diane Arbus e suas composições acerca do *freak* na década de 1960. O documentário *The Woodmans*, de Scott Willis, de 2010, ajuda a conhecer um pouco da obra da artista.



Fonte: TATE, 2014, disponível em: <<http://www.tate.org.uk>>.

Outros inúmeros artistas tem importante papel na tradução do corpo na pós-modernidade, entre eles: Marina Abramovic e suas performances<sup>16</sup> convocando também os limites físicos e emocionais do corpo e Patrícia Piccinini e os limites éticos das práticas científicas:



Fonte: ABRAMOVICH, 2014, disponível em: <<http://www.marinaabramovich.org/>>

<sup>16</sup> *A Artista está Presente (The Artist is Present)* é um documentário que faz uma retrospectiva das performances de Marina e é, também, nome da exibição em comemoração aos 30 anos de produção da artista no MoMa (Museu de Arte Moderna), em Nova Iorque.



Fonte: PICCININI, 2014, disponível em: <http://www.patriciapiccinini.com/>.

É importante dizer que há uma influência histórico-cultural determinante quanto ao positivismo médico e científico. No século XIX o foco dos estudos eram os desvios e os perigos que o sexo e as práticas categorizadas como lascivas, traziam para o corpo e a alma. No princípio do século XXI os trabalhos se voltaram para a importância da sexualidade “sadia” na chamada “qualidade de vida” (LEITE, 2006, p. 26).

Muitos pesquisadores falam em um culto ao corpo, mas a filósofa Viviane Mosé garante que isto é um equívoco, já que há um culto, mas à imagem do corpo. Adicione-se a força do discurso científico, diz David Le Breton (2003, p. 44), que transformou o corpo em simples suporte da pessoa e o resultado é a matéria-prima na qual se diluem e sufocam as identidade(s). Carne escrava. O corpo é um acessório numa relação entre biológico e cultural que ainda se faz confusa. Já o corpo midiaticizado é um módulo.

Christine Greiner (2007, p.18-19) sugere três eixos de análises possíveis sobre o corpo na contemporaneidade. “O vertical desenvolve um estudo sobre a relação entre o divino e o corpo em culturas diferentes”. O segundo eixo de investigação explora as relações psicossomáticas elaborando sobre as emoções, o erótico e os modos de expressão. O terceiro eixo trabalha com distinções acerca do órgão e das funções buscando uma análise das metáforas ou modelos de



funcionamento da sociedade e do universo<sup>17</sup>, porque “o corpo não pode ser entendido como um produto pronto e muda de estado no momento em que ocorre uma ação” (2010, p.36). Lúcia Santaella (2004, p.65) resume as transições do corpo também na arte:

Além de onipresente, no decorrer do século XX até hoje, o corpo foi deixando de ser um mero conteúdo das artes, para ir se tornando cada vez mais uma questão, um problema que a arte vem explorando sob uma multiplicidade de aspectos e dimensões que colocam em evidência a impressionante plasticidade e polimorfismo do corpo humano.

Juliana Moraes (2012 p. 36) lembra que na Pós-Modernidade as interfaces entre as linguagens sobre o corpo contribuíram para a reconfiguração de vários padrões estabelecidos. De fato “é por meio do corpo, que o homem [sic], fazendo uso de um conjunto de sistemas simbólicos, se apropria da substância de sua vida traduzindo-a para os outros, servindo-se dos sistemas simbólicos que compartilha com os membros da comunidade” (LE BRETON, 2007, p. 7).

Na contemporaneidade - longe de se pensar o transumanismo e as práticas de *biohacking*<sup>18</sup> de forma ingênua - é, inegável, que o corpo se manifesta agora, na forma sintética, como uma aposta para o presente-futuro. Basicamente,

*Transhumanism is a loosely defined movement that has developed gradually over the past two decades. It promotes an interdisciplinary approach to understanding and evaluating the opportunities for enhancing the human condition and the human organism opened up by the advancement of technology. Attention is given to both present technologies, like genetic engineering and information technology, and anticipated future ones, such as molecular nanotechnology and artificial intelligence* (BOSTROM, 2005)<sup>19</sup>.

Atualmente, entre as pesquisas tecnológicas transumanistas mais reconhecidas estão os estudos de criogenia, para a manutenção do corpo após a morte; a realidade virtual; a terapia genética, que pretende curar inúmeras doenças;

---

<sup>17</sup> A intenção não é aprofundar as análises da professora, mas sugerir a multiplicidade de leituras sobre o corpo.

<sup>18</sup> “A ideia por trás dessa atividade é unir biologia e ética hacker, usando para isso conceitos da cultura “faça você mesmo” e a capacidade de aprender conceitos científicos sozinho, sem a ajuda de professores. Com isso, esses entusiastas acabam gerando pesquisas independentes e que abordam desde mudanças corporais — como a inserção de implantes magnéticos — até sequenciamento genético completo realizado em casa” (ARRUDA, 2014)

<sup>19</sup> “Transhumanismo é um movimento vagamente definido que se desenvolveu gradualmente ao longo das últimas duas décadas. Ele promove uma abordagem interdisciplinar para compreender e avaliar as oportunidades para melhorar a condição e o organismo humano, abertas pelo avanço da tecnologia. A atenção é dada às duas tecnologias atuais, como a engenharia genética e tecnologia da informação, e antecipa outras futuras, como a nanotecnologia molecular e inteligência artificial”. Tradução nossa.

a nanotecnologia molecular e também, o *mind upload*, que é basicamente, “*to transfer our minds to a form of data, which can be dispatched as light anywhere in the universe*” (THE MIND UPLOADING, 2014)<sup>20</sup>. Um dos precursores da ideia é o futurólogo, Raymond Kurzweil.

Para o cinema, o corpo é molde. Inventivo, cria formas e deforma; emoldura, enaltece, estereotipa e liberta. A opção fica(va) por conta do espectador – dependendo do contexto (histórico) - que pode/podia escolher entre a nudez dos *stags*, a estranheza dos alienígenas, os estereótipos de corpos femininos e masculinos, o plano fechado do *hardcore*, o corpo mais “sadio” no cinema de arte etc.

Devorado por culpas, atormentado por desejos, regulado pelo conhecimento, entregue aos prazeres, estigmatizado por imagens, traduzido por próteses, emoldurado em *frames*, libertado por transgressoras e transgressores, uma coisa é fato: o corpo é perene. Como muito bem enunciou Foucault (2010), “basta eu acordar, que não posso escapar deste lugar, o meu corpo. (...), “visível e invisível”, “penetrável e opaco”, “o ator principal de toda utopia”, que “cala apenas diante do espelho, do cadáver ou do amor”. No entanto, quem traduz o que fizeram do corpo com objetividade e poesia é Eduardo Galeano (1994, p.47):

A Igreja diz: *O corpo é uma culpa.*  
A ciência diz: *O corpo é uma máquina.*  
A publicidade diz: *O corpo é um negócio.*  
O corpo diz: *Eu sou uma festa.*

### I.II DESEJO

Desejo é um termo que transpira. Do desejo é mais próprio se explicar a origem e as manifestações do que propriamente defini-lo, embora a importância dele se encontre manifesta na história da humanidade.

*The way in which desire is given shape, given rein, or held in check, touches upon the core of self-identity. It is, indeed, no exaggeration to say that it is through desire that we reveal the manner in which we truly see ourselves, and the way in which desire has been understood throughout history is the history of our changing conceptions of ourselves. And until its final, jarring*

---

<sup>20</sup>“Para transferir nossas mentes para a forma de dados, para que possa ser despachada como a luz em qualquer lugar do universo.” Tradução nossa.

*stages, this history is a tale of ambiguity, paradox, individuality, and utopian dreaming (LEE, 2010)<sup>21</sup>.*

O filósofo Lúcio Packter (2012) afirma que o desejo possui uma má reputação. Qual seria a razão? Para alguns filósofos, como Platão, o desejo não passava de uma manifestação da irracionalidade. Assim, o caminho do equilíbrio e da felicidade somente a racionalidade era a via a se tráfegar. Ele, em 400 a.C faz parte de uma longa lista de pensadores que culpavam o desejo pela decrepitude humana. Para o filósofo, a alma era anterior ao corpo e se fazia tripartida. No nível inferior, está uma alma concupiscente habitada por desejos e paixões. A irascível é a que dá ânimo para viver, e em um nível superior, a imortalidade da alma, está, destinada ao conhecimento e as ideias.

No ascetismo, por exemplo, também há a negação de desejos físicos ou psicológicos, visando à consecução de um ideal ou meta espiritual que será a ascese.

Já para os estóicos,

*such as Cicero, Seneca, and Marcus Aurelius—happiness could only come from virtue, and virtue could only be attained by consenting to the good and by withholding consent from the bad. When the soul's place in the concatenation of creation were taken into consideration, Seneca contended, it was evident that corporeal pleasures were bad. Consequently, in using reason to apprehend its true nature, a correctly withdrew from the allusions of desire and willed temperance in the face of pleasure. Even Epicurus—whose name has today erroneously become associated with wanton abandon—advocated that desire be kept within the bounds of a happy medium. Since happiness consisted primarily in the avoidance of pain, happiness demanded that the potential suffering to which desire exposed a person be limited (LEE, 2010)<sup>22</sup>.*

Epicuro de Samos, no século IV a.C pregava que os prazeres deveriam ser moderados, caso o vivente resolvesse ter acesso a um estado superior de

---

<sup>21</sup> A maneira que é dada a forma ao desejo, dado rédea, ou como é mantido sob controle, toca no núcleo de sua identidade. Não seria exagero dizer que é através do desejo que se revela a maneira pela qual realmente nos vemos verdadeiramente, e a maneira pela qual o desejo foi compreendido ao longo da história, é a história da mudança de concepções sobre nós mesmos. E até o seu conflituoso final está é uma história de ambiguidade, paradoxo, individualidade e sonho utópico. Tradução nossa.

<sup>22</sup> Como Cícero, Sêneca e Marco Aurélio - a felicidade só poderia vir da virtude, e a virtude só pode ser alcançada por se consentir o bem e reter o consentimento do mau. Quando o lugar da alma na concatenação da criação foi levado em consideração, Seneca sustentou que era evidente que os prazeres corporais eram ruins. Consequentemente, usando a razão para apreender a verdadeira natureza dela, retirou-a corretamente das alusões do desejo e da vontade de temperança em face do prazer. Até Epicuro – de quem o nome esta erroneamente vinculado hoje ao abandono gratuito - defendeu que desejo deve ser mantido dentro dos limites de um feliz meio termo. Se a felicidade consistia principalmente em evitar a dor, a felicidade exigia que o sofrimento potencial a que o desejo pode expor uma pessoa deva ser limitado. Tradução nossa.

libertação, onde a tranquilidade substituiria o medo e a ausência de sofrimento da carne. Tudo isto se daria através do conhecimento e da limitação dos desejos.

Inegavelmente impregnada nos discursos esta a dimensão trágica do desejo. A impressão a que se chega, com estes pensadores é que a humanidade está destinada à grandiosidade, no entanto, para isto, os desejos deveriam ser controlados, reprimidos, suprimidos. *“In both Greek and Roman literature, indeed, desire was often presented as the root of a hero’s undoing”* (NAUGLE, 1993)<sup>23</sup>. O paradoxo se fazia presente porque era exatamente aquela, uma sociedade imersa em uma cultura que tratava o corpo e os desejos carnis de uma forma natural.

Por certo, o cristianismo viu o desejo, também, com maus olhos. Em três mandamentos, o desejo se faz presente enquanto fruto poderoso de comprometimento da alma<sup>24</sup>. Alinhavando o sacrifício da carne, a contenção do desejo e uma busca por um reino que sequer é terreno, a Igreja Católica se valeu de uma concepção imbatível que conquistou muitos adeptos ao longo de outros dois mil anos: a felicidade não é deste mundo.

*Augustine contended that if a man wished to be happy, he had to use reason to understand the truth of his own soul, and reject desire in the knowledge that the vera felicitas lay in the immortal and the eternal. In his later writings, Augustine came to express this attitude towards desire in terms of the opposition of the love of God and the love of self, or in terms of the distinction between using something for the sake of a higher goal (uti) and enjoying something for its own sake (frui), the latter of which were equated with desire, sin, and damnation. This understanding of desire can be seen manifested in the lives of many early Christian figures, a large number of whom sought a life of isolation in the desert as a means of avoiding the ever-present attractions of the flesh* (NAUGLE, 1993)<sup>25</sup>.

Como disse o escritor Jorge Luís Borges, ‘o que é o céu senão um suborno, e o inferno senão uma ameaça’ (BORGES *apud* FERRAZ, 2009).

Durante a Idade Média, o desejo continuou, para muitos pensadores, a mortificar o corpo e a macular a alma. A relação de tensão sempre presente. O

---

<sup>23</sup> Tanto na literatura grega e romana, de fato, o desejo foi muitas vezes apresentado como a raiz da ruína de um herói” Tradução nossa.

<sup>24</sup> “Não desejar a mulher do próximo”; “Não cobiçar as coisas alheias”. Sem contar o “não pecar contra a castidade”.

<sup>25</sup> Agostinho argumentou que se um homem queria ser feliz, ele deveria usar a razão para compreender a verdade de sua própria alma e rejeitar o desejo sabendo que *as vera felicitas* estava no imortal e eterno. Em seus últimos escritos, Agostinho veio a expressar essa atitude para com o desejo em termos da oposição entre o amor de Deus e o amor de si, ou em termos da distinção entre o uso de algo para o bem de um objetivo maior (uti) e o desfrute de algo por si só (frui), o último equiparado com o desejo, o pecado e a condenação. Esta compreensão do desejo pode se ver manifesta na vida de muitas figuras cristãs, um grande número das quais procuravam uma vida de isolamento no deserto como um meio de evitar as sempre presentes atrações da carne. Tradução nossa.

desejo sexual, então, sem limites ou fronteiras, vagando luxurioso parecia denegrir o ser humano a não ser que estivesse presente em uma relação monogâmica, regada pela razão e pela virtude.

Para conter as febres do corpo, uma receita foi a do amor cortês, que surge na França do século XII. Neste amor, a dama ocupa o lugar de um corpo um pouco mais autônomo - considerando o momento histórico - e é casada. O jovem, solteiro se encanta e ao se enamorar é que se manifesta a presença do desejo carnal. Ele deveria provar o próprio valor para dar impressão de que é digno da atenção. E mais. Neste ritual se prescrevia que a mulher “aceitasse primeiro ser abraçada, depois que ela oferecesse os lábios ao beijo, depois que abandonasse a ternuras cada vez mais insistentes” (DUBY, 1993). Tudo girava em torno de se impor que a recompensa e os favores fossem objetivamente comparados e dosados. O amor cortês se sustenta na beleza do *agalma*<sup>26</sup> e, ao contrário dele, exige que quem ama renuncie à coisa amada<sup>27</sup> (FERREIRA, 2013).

*On the one hand, the familiar antithesis of desire and virtue is clearly present: the knight's desire for the lady is contrasted vividly with her virtuous rejection of his advances. On the other hand, however, while the lady assents to, and even reciprocates, her admirer's desire when the knight demonstrates his virtue through heroic deeds, their shared desire can be enjoyed only in secrecy: the public expression of desire is thus contrasted with the private enjoyment of passion, the former being reprehensible, the latter almost admirable (LEE, 2010)<sup>28</sup>.*

---

<sup>26</sup> Oferenda requintada oferecida pelos gregos aos deuses.

<sup>27</sup> *Tratado do amor cortês*, escrito em 1186.

I. Foge da avareza como de flagelo funesto e abraça o que lhe for contrário.

II. Mantém-te casto para aquele que amas.

III. Não tentes destruir o amor de uma mulher que esteja perfeitamente unida a outro.

IV. Não busques o amor de nenhuma mulher que o sentimento natural de vergonha te impeça de desposar.

V. Lembra-te de evitar absolutamente a mentira.

VI. Evita contar a vários confidentes os segredos do teu amor.

VII. Obedecendo em tudo às ordens das senhoras, esforça-te sempre por pertencer à cavalaria do Amor.

VIII. Dando e recebendo os prazeres do amor. cuida de sempre respeitar o pudor.

IX. Não seja maldizente.

X. Não traias os segredos dos amantes.

XI. Em qualquer circunstância, mostra-te polido e cortês.

XII. Ao te entregares aos prazeres do amor, não excedas o desejo de tua amante. (CAPELÃO, 2000, p. 98-99).

<sup>28</sup> Por um lado, a familiar antítese de desejo e virtude esta claramente presente: o desejo ardente do cavaleiro pela senhora é contrastado nitidamente com a rejeição virtuosa dela a seus avanços. Por outro lado, no entanto, enquanto a senhora consente, e até mesmo retribui, o desejo de seu admirador, quando o cavaleiro demonstra sua virtude através de feitos heróicos, o desejo comungado por ambos só pode ser apreciado em sigilo: a expressão pública do desejo é, portanto, em contraste com a uso privado da paixão, o primeiro sendo condenável, este último quase admirável. Tradução nossa.

Um livro repleto de histórias com as formas mais triviais e peculiares do comportamento (sexual) humano, com os desejos mais travessos, impressos em papel, foi a revolução de Boccaccio, *Decameron*. Uma obra clássica concebida em uma sociedade em transformação e onde o desejo, agora, aflorava abusado.

A peste negra dizimava populações inteiras na Europa no século XIV e era o momento para a releitura dos filósofos gregos, para uma reflexão sobre o corpo, o desejo, uma retomada da carne, ou seja, uma série de particularidades que mais tarde viriam a nominar o humanismo (KUMAR, 1996).

O *Decameron* é um livro sobre seis pessoas enfrentando o destino incerto, num castelo, durante dez dias, com a peste e as consequências dela, ladeando não somente muros, mas as relações. Neste contexto, homens e mulheres confessam sobre os próprios cotidianos que, mesmo regrados pelo estado e pela religião, transbordavam de desejos. Em verdade, nada de proibido e pecaminoso deixava de vencer os limites e normas da Igreja, ali, nas mais de seiscentas páginas produzidas por Boccaccio. No livro, uma sociedade que não se manteve nem casta nem pudica mesmo com toda a opressão judaico-cristã.

A obra é marco porque inicia registros e reflexões sobre os valores da terra e não dos céus. O Renascimento floresce porque faz desabrochar o indivíduo. *These early Humanistic tendencies, seen in Dante as well as Boccaccio and Petrarch, are important precursors to the explosion of artistic and literary production during the Renaissance* (KUMAR, 1996)<sup>29</sup>.

A Modernidade trouxe uma nova ambientação para o corpo em um espaço de crescente urbanidade. Um corpo que vinha sendo erotizado e comentado e que se nutria de pulsões.

Se é impossível não mencionar os escritos do Marques de Sade (1740-1814), “as the word ‘sadism’ itself suggests” (KUMAR, 1996)<sup>30</sup>, é porque nos textos dele existe a pessoa como coisa, “o corpo como máquina e a orgia como inventário das possibilidades infinitas de colaboração entre várias máquinas (ABREU, 1996, p. 128), um prisma alheio muitas vezes às paixões que os textos dele despertam, porque perturbam e excitam.

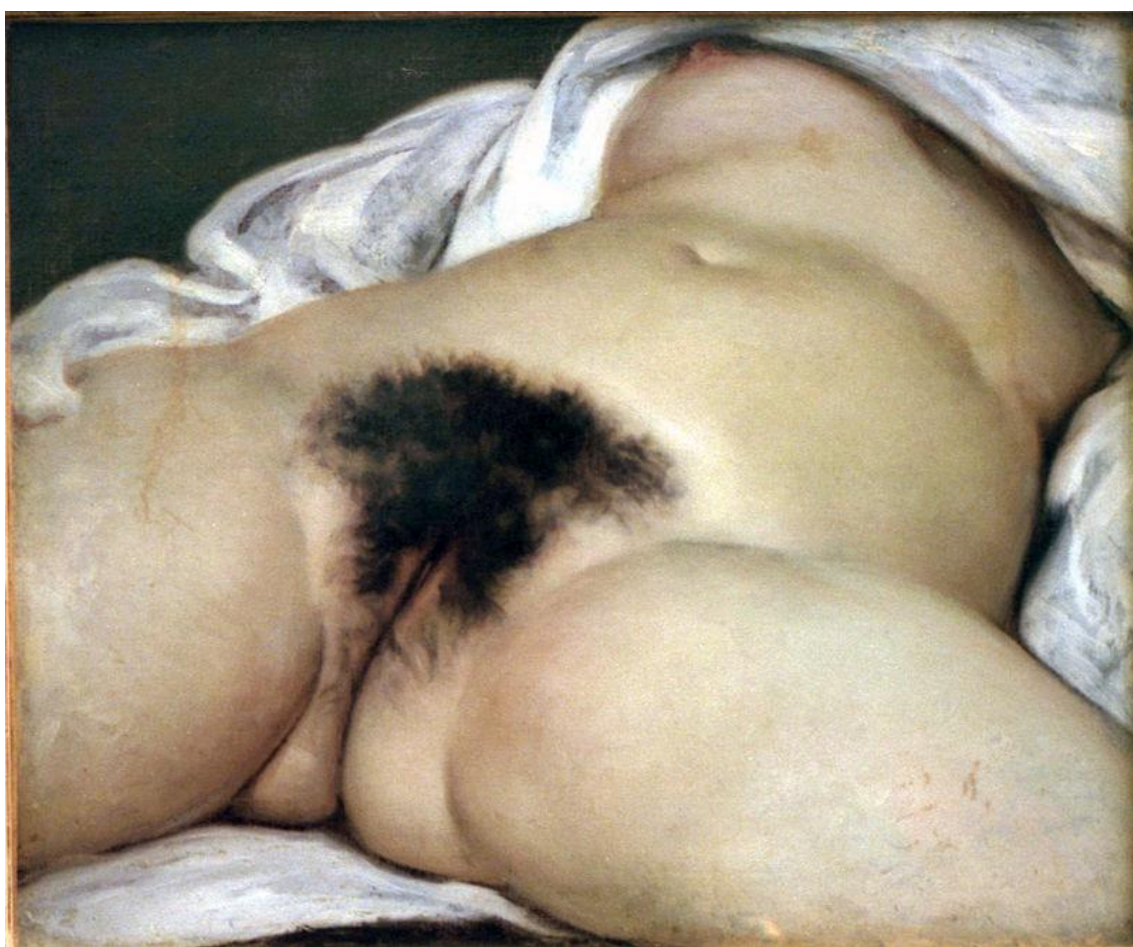
---

<sup>29</sup> Estas tendências humanistas vistas primeiro em Dante, bem como em Boccaccio e Petrarca, são precursoras importantes para a explosão da produção artística e literária durante o Renascimento. Tradução nossa.

<sup>30</sup> “Como a palavra” sadismo “em si sugere, ele colocou especial ênfase não apenas na satisfação de desejos sexuais, mas também de humilhação, degradação e punição. Tradução nossa.

Pouco lembrado, no entanto, saudado como um pensador libertário, Charles Fourier (1772-1867), autor de *O Novo Mundo Amoroso* (1816) acreditava em uma versão na qual o desejo é um impulso natural que deve ser satisfeito quando as pessoas são livres, iguais e felizes e que tentativas de suprimir a paixão, influência do cristianismo civilizado, leva ao crime, a opressão e ao desastre. “Fourier legitima toda sexualidade, inclusive sádica ou masoquista, desde que desejada” (ONFRAY *apud* EICHENBERG, 2014).

Imageticamente, o quadro *A Origem do Mundo* (*L'Origine du Monde*), de 1866, do realista Gustave Courbet poderia sugerir esse novo momento vivido pela sociedade. Sugerir, porque o óleo sobre tela, de 50 x 55 centímetros, teve a primeira exibição pública somente em 1995, no Musée d'Orsay, em Paris, onde ainda se encontra, ou seja, mais de 100 anos de falso embaraço pudico.



Fonte: FRANCE. Disponível em <http://www.france.fr/pt/arte-e-cultura/pintura-da-franca.html>.

No final do século XIX e no início do século XX, era Freud que buscava respostas para o sexo refletindo sobre os desejos. Como não acreditava que havia um caminho natural para a sexualidade, não existiria apenas uma única forma de

satisfazer o desejo. Pensou nas propriedades das pulsões, conceito que navegava entre o mental e o somático, traduzido a partir dos estímulos que brotam do corpo e chegam à mente. As pulsões, originalmente destinadas a satisfazer funções vitais, podem adquirir um componente erógeno, que irá se refletir em buscas próprias de prazer e pela satisfação. O desejo, então, naquele momento, é essencialmente uma moção psíquica (LAPLANCHE; PONTALIS, 1982).

O corpo, navegando no conceito de Modernidade, também começa a aparecer de outra forma, impulsionado pelo desejo de experimentação artística, nas obras dos pintores como Gustav Klimt e Schiele; nos relatos literários de Anaïs Nin; no cinema, em filmes de George Mélie, como *Après Le Bal*<sup>31</sup>, de 1897.

Outros artistas, escritores e pensadores, como Anaïs Nin, Marcel Duchamps, Man Ray, Virginia Wolf, Aldous Huxley, George Orwell, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, discutiram literalmente ou marginalmente a questão do desejo que vaga por vários descaminhos. No contexto, observado por uma grande angular<sup>32</sup>, se inclui questões que envolvem os direitos da mulher sobre seu próprio corpo, os direitos humanos, a opressão racial, os movimentos pelos direitos dos homossexuais. Além disso, estabeleceu-se e (re)produziu-se o desejo enquanto produto a ser considerado dentro de uma sociedade que repercutia/repercute o doutrinamento para o consumo.

Maffesoli, na década de 1980, afirma que os grandes discursos, anteriormente referência, tais como o cristianismo, o marxismo, o capitalismo, a psicanálise, saturaram-se com o peso dos paradigmas (MAFFESOLI, 1984, p. 8-9).

Marc Augé enuncia uma “supermodernidade”, que é caracterizada pelo excesso, em uma superabundância dos fatos, do espaço e do indivíduo que se vê como o centro do mundo.

Há ainda a “hipermodernidade”, concepção de Lipovetsky.

Na hipermodernidade, não há escolha, não há alternativa, senão evoluir, acelerar para não ser ultrapassado pela “evolução”: o culto da modernização técnica prevaleceu sobre a glorificação dos fins e dos ideais. Quanto menos o futuro é previsível, mais ele precisa ser mutável, flexível, reativo, permanentemente pronto a mudar, supermoderno, mais moderno que os modernos dos tempos heroicos. A mitologia da ruptura radical foi

---

<sup>31</sup> O filme de oito minutos mostra uma mulher se despindo e sendo banhada pela serviçal.

<sup>32</sup> Permite observar a uma distância mais longa com o foco presente em todo o campo da imagem. Também oferece enquadramentos mais amplos do que a visão humana pode alcançar. Podem ir das extremas - como a olho de peixe, que deixa a imagem circular - a outras, com menor grau de distorção.



substituída pela cultura do mais rápido e do sempre mais: mais rentabilidade, mais desempenho, mais flexibilidade, mais inovação. Resta saber se, na realidade, isso não significa modernização cega, niilismo técnico-mercantil, processo que transforma a vida em algo sem propósito e sem sentido. [...] O Estado recua, a religião e a família se privatizam, a sociedade de mercado se impõe: para disputa, resta apenas o culto à concorrência econômica e democrática, a ambição técnica, os direitos do indivíduo. [...] Nesse contexto, as esferas mais diversas são o toais de uma escalada aos extremos, entregues a uma dinâmica ilimitada, a uma espiral hiperbólica (LIPOVETSKY, 2004, p. 50 - 51).

Agora, os desejos, segmentados, compartilhados em caixinhas, se tornaram uma forma de dependência com a institucionalização da sociedade de consumo, uma construção social, um modo de viver baseado em valores que alteraram a relação que se tem com as mercadorias e, mais do que isso, a relação que temos com o próximo, com o outro. O consumo é um a entidade que prioriza-qualifica-interfere na construção das múltiplas identidades a que se pode estar sujeito.

O liberalismo vende a felicidade como um bem a ser adquirido nas gôndolas do comércio. Baudrillard salienta que o desejo pela aquisição dos objetos na nossa sociedade traduz-se pela ilusão de que o consumo pode preencher a demanda por felicidade porque ela significa conforto e bem-estar. O que se desencadeou foi um processo de enaltecimento da pessoa e dos desejos e que faz prevalecer o princípio do livre interesse individual, do que é particular. Assim, o desejo de consumir faz surgir uma ação que faz parecer um desejo livre e individual que na verdade é de um hedonismo feroz, que não lembra em nada a proposta inicial de Aristipo de Cirene<sup>33</sup>.

Possível que todo este impulso tenha se dado nos últimos 50 anos, com a generalização de métodos contraceptivos; o direito ao prazer; a implosão do matrimônio como estrutura estável; a emancipação feminina; o reconhecimento da homossexualidade; a banalização da pornografia (LANCELIN, 2008). Além disso, as várias profundas mudanças que o desenvolvimento tecnológico trouxeram, fez o indivíduo, na contemporaneidade, mergulhar em micro-revoluções diárias, que também foram traduzidas em *frames* corridos.

Embora o cinema – de forma generalizada, ainda mais o hollywoodiano, e também as produções europeias que contavam com este mercado – venha sofrendo ingerências, primeiro de cunho moral e depois financeiro ao longos dos anos, a

---

<sup>33</sup> Filósofo grego, discípulo de Sócrates. Segundo o Aristipo, a vida ética deveria ser praticada para atingir um fim específico que era o gozo de todo prazer imediato. Defendia, porém, um controle racional sobre o prazer para que não se desenvolvesse uma dependência dos prazeres. O significado do termo hedonismo, bastante diverso do original, surgiu no Iluminismo como uma atitude voltada para a busca de prazeres momentâneos.

sétima arte se propôs, através de produtores e realizadores, a pensar, ilustrar, compartilhar, reproduzir, representar as (tortuosas) nuances do desejo, uma vez que desejar também pode significar “acariciar com os olhos” (SARTRE *apud* POURRIOL, 2012 p.10) porque é o cinema a arte mais apta a esposar o movimento que é o desejo (POURRIOL, 2012 p.13).

Ainda há inúmeras perspectivas acerca do desejo, e mais de uma delas se mostra concreta, plausível e possível. Sejam elas uma resposta à necessidade, a apropriação, ao querer, etc.

Às vezes, o desejo é a tentativa de suprir uma falta; às vezes, o desejo é a falta; em muitas ocasiões, o desejo é uma inflamação da alma na qual uma associação de pensamentos gerou uma busca; o desejo é, muitas vezes, também o exercício livre do pensamento, um espreguiçar rumo a algo; o desejo se apresenta várias vezes como renúncia, como possibilidade, como morte, o que não lhe impede de ser outras vezes vida e impossibilidade (PACKTER, 2010).

O desejo tem sua origem e modelo na vivência da satisfação: “o primeiro a desejar parece ter sido a partir de um investimento alucinatório da recordação da satisfação” (CAMPOS, 2013). O que parece sugerir-se sobre o desejo é quase uma armadilha paradoxal e ambígua. Espinosa define, segundo Marilena Chauí, a essência humana pelo desejo. “O desejo é a tendência interna do ‘conatus’<sup>34</sup> (alma e corpo) a realizar-se em uma ação que conserve e aumente a própria força” (ESPINOSA *apud* CHAUÍ, 1979, p. 3-29). Peixoto explica que é assim que se deduz que “o desejo do homem livre é o desejo no qual, entre o ato de desejar e o objeto desejado, deixa de haver distância para haver união” (2009, p. 373). Algo mais intuitivo e, talvez, libertador.

Se o desejo do qual se fala é o sexual, ele pode ficar sob a tutoria atenta e o regulação constante de uma sociedade belicosa que ainda não aprendeu a lidar com várias formas dele enquanto manifesto, inclusive sexual, de forma coerente e livre. Embora o sexo seja, além de uma expressão instintiva, um laço possível (ou não), intuitivo, que conecta os indivíduos, mesmo que por poucos momentos, é um conjunto de potências do mundo fisiológico, psicológico e cultural que ajudam a compor o desejo sexual que pode terminar nessa conspiração chamada orgasmo.

---

<sup>34</sup> “O movimento interno do corpo e o nexo interno das ideias na alma constituem a essência do homem - esta essência se denomina ‘conatus’ - esforço para perseverar na existência, poder para vencer os obstáculos exteriores a esta existência, poder para expandir-se e realizar-se plenamente.”

## I.III ORGASMO

### I.III.I A experiência do corpo

Fisicamente o orgasmo precisa de um conjunto de ações para acontecer. Ele se aparenta do desejo, conta com químicas e várias pequenas revoluções no corpo. Cabe informar que a excitação e o orgasmo são manifestações elaboradas no sistema nervoso, que está estrategicamente conectado às glândulas sexuais e à genitália através de nervos, hormônios, neuropeptídeos<sup>35</sup> e neurotransmissores<sup>36</sup>.

A função do cérebro neste trabalho em grupo é de ator que se relaciona com o ambiente, recebendo e modulando informações que chegam de vários recantos do organismo. É o cérebro que ajusta os desejos com os recursos fisiológicos que o ser humano tem à disposição (PORTNE, 2012).

Objetivamente pode-se dizer que *orgasm can be achieved by masturbation, penetrative sexual intercourse, outercourse (non-penetrative sex), and other erotic sexual activities. Masturbation may occur alone or with a partner* (NORDQVIST, 2011)<sup>37</sup>. Também objetivamente, o orgasmo pode ser descrito fisicamente. Antes, no entanto, é importante dizer que a porção e as relações de estímulo que indicam a excitação sexual, estão no campo do individual e fogem a imposições sociais de qualquer ordem.

Desse modo o que se pode dizer do que se tem medida é que a excitação sexual estimula no cérebro um aumento do fluxo sanguíneo em direção aos órgãos genitais. O corpo responde. O pênis pode dobrar de tamanho, enquanto nas mulheres acontece a lubrificação e o intumescimento do clitóris. O pulso acelera, os batimentos cardíacos se elevam e a respiração pode se tornar ofegante.

O sistema nervoso central se envolve completamente na tarefa, direcionando as mensagens de prazer ao longo de uma rodovia de mão dupla que mantém o corpo alerta e que conduz estímulos da pélvis até a região genital e de volta ao sistema de recompensa do cérebro, ou a uma região muito peculiar e alvissareira, chamada “central do prazer”.

---

<sup>35</sup> Neuropeptídeos são produzidos e liberados por células cerebrais entre outras. Pesquisas recentes indicam que esses neuropeptídeos podem fornecer a chave para um entendimento da química da emoção do corpo. Aparentemente servem como forma de comunicação interna do corpo (TRIPICCHIO, 2009).

<sup>36</sup> Os neurotransmissores são substâncias químicas liberadas pelos neurônios e utilizadas para a transferência de informações entre eles.

<sup>37</sup> O orgasmo pode ser conseguido através da masturbação, da relação sexual com penetração, do *outercourse* ou sexo sem penetração, e em outras atividades sexuais eróticas. Masturbação pode ser praticada de forma solitária ou em parceria. Tradução nossa.

Para chegar ao orgasmo, o sistema nervoso ordena, em primeiro lugar, que os batimentos cardíacos acelerem, autorizando um derrame do hormônio adrenalina. A substância faz o coração arrancar, por um bom motivo: não pode faltar sangue para os músculos, na agitação do sexo. Esse mesmo hormônio, despejado pelas glândulas suprarrenais, faz ainda com que as artérias se dilatem, facilitando a passagem do sangue. Este precisa estar oxigenado — daí que os pulmões também aumentam o ritmo de trabalho; a respiração torna-se rápida e curta. Toda essa superatividade física leva o corpo a esquentar, como um motor prestes a fundir. E, feito a água do radiador de um carro, o suor passa a jorrar na pele, na tentativa de controlar a febre do desejo OLIVEIRA; PAPANOURIS,2011).

À medida que o orgasmo se aproxima, observam-se graus variados de desativação de várias zonas cerebrais, mas especialmente na amígdala, estrutura reconhecida pela eterna vigilância dos estímulos que chegam do ambiente. Outras áreas como córtex, regiões diencefálicas<sup>38</sup> e núcleos da base vão sendo desativadas tal como disjuntores que se desacoplam em situações de sobrecarga elétrica (PORTNER, 2012).

Assim, por alguns instantes, tanto as áreas de prazer como a do desprazer entram no curto-circuito do orgasmo, e mandam faíscas para outras partes do sistema nervoso. Entre elas, as responsáveis pelos movimentos de certos músculos — eis o comando para o espasmo da ejaculação, que sempre (sic) acompanha o gozo masculino (OLIVEIRA; PAPANOURIS,2011).

Independente de ser por masturbação ou através de uma relação sexual, o jorro de serotonina e o relaxamento muscular momentâneo podem representar a droga mais potente e popular que a humanidade tem à disposição (MARGOLIS, 2006, p. 11).

O orgasmo é então o acme, é um lugar, ou melhor, um entre-lugar, aonde o estímulo chega ao ponto máximo possível de uma relação de/entre corpos (ou não). *“Electric flesh-arrows... traversing the body. A rainbow of color strikes the eyelids. A foam of music falls over the ears. It is the gong of the orgasm* (NĪN apud ROSENTHAL, 2013, p. 53)<sup>39</sup>.

Depois de uma série de contrações musculares na região cervical, pélvica e anal que resultam do orgasmo, é que há o quase imediato relaxamento profundo. Nos pequenos espaços entre os neurônios, as endorfinas com forte efeito calmante

---

<sup>38</sup> Parte do encéfalo, onde estão situados o tálamo, o epitálamo e o hipotálamo, ou seja, áreas responsáveis por organizar as informações nervosas, as funções endócrinas e não endócrinas e o centro das funções vegetativas, respectivamente.

<sup>39</sup> Setas elétricas na carne... atravessando o corpo. Um arco-íris de cor atinge as pálpebras. A espuma de música cai sobre as orelhas. É o gongo do orgasmo. Tradução nossa

vão se misturar às substâncias excitantes liberadas pelas zonas de prazer (OLIVEIRA; PAPANOURIS, 2011). O relaxamento e a resolução profunda que se dão após o ápice se fazem de músculos cansados e batimentos cardíacos lentos.

Dito isto, não é de causar surpresa que o nome que se dá ao clímax de um evento sexual seja orgasmo. A palavra vem do gregos *orgasmós*, que quer dizer, “ferver de ardor”, como enuncia o Oxford English Dictionary, *to swell as with moisture, be excited or eager* (SIMPSON; WEINER, 2002, p.28)<sup>40</sup>.

As definições são inúmeras e variadas já que o prazer físico mais intenso que um ser humano pode experimentar é individual, mas se dá através da excitação sexual. *An orgasm is accompanied by the release of endorphins - opioid-like chemicals produced in the brain that give a feeling of euphoria. There is an intense and explosive feeling of pleasure* (NORDQVIST, 2011)<sup>41</sup>.

Menos relaxado e mais teso, é o conceito que enuncia o orgasmo como “*the expulsive discharge of neuromuscular tensions* (KINSEY, 1953)<sup>42</sup> ou “*a brief episode of physical release from the vasocongestion and myotonic increment developed in response to sexual stimuli*” (MASTERS; JOHNSON, 1966)<sup>43</sup>. Ou ainda, mais poeticamente, “*the zenith of sexueroptic experience that men and women characterize subjectively as voluptuous rapture or ecstasy*” (MONEY; WAINWRIGHT; HINGBURGER, 1991)<sup>44</sup>.

Para o endocrinologista Carlos Beyer-Flores, a sexóloga Beverly Whipple e o psicólogo, Barry Komisaruk, o orgasmo é a excitação na manifestação máxima, gerada pela soma gradual de estímulos provenientes dos receptores somáticos e viscerais, alimentada por intrincado processo cognitivo e emocional (2006).

Como quase tudo no corpo (talvez com exceção do cóccix e do apêndice), o orgasmo tem uma função e ela é muito importante já que equilibra e revigora os sistemas orgânicos, psíquicos, emocionais, afetivos e mentais do ser humano.

Há outros benefícios do orgasmo, porque todo o sangue oxigenado que flui pelo corpo chega aos microsensores da pele e vai para os órgãos, diz a psicóloga Ana Luna. Já Magdalena Salamanca destaca que a saúde física e psíquica estão muito vinculadas à satisfação sexual proporcionada pelo orgasmo, o que o estudo da Universidade

---

<sup>40</sup> Inchar como que úmido, estar animado ou ansioso. Tradução nossa.

<sup>41</sup> Um orgasmo é acompanhado da liberação de endorfinas - substâncias químicas opióides produzidas no cérebro que dão uma sensação de euforia. Há um sentimento intenso e explosivo de prazer. Tradução nossa.

<sup>42</sup> Uma carga expulsiva de tensão neuromuscular. Tradução nossa.

<sup>43</sup> Um breve episódio de liberação do corpo incrementado pela vasoconstrição e miotonia desenvolvida em resposta a estímulos sexuais. Tradução nossa.

<sup>44</sup> O auge da experiência sexual e erótica que homens e mulheres caracterizam subjetivamente como arrebatamento voluptuoso ou êxtase. Tradução nossa.

Rutgers parece comprovar. A pesquisa mostrou como a atividade cerebral iniciada pelo orgasmo se propaga por todo o sistema límbico, relacionado às emoções e à personalidade. Por isso, psicólogos como Ana Luna acreditam que o orgasmo é uma parte essencial de uma personalidade sadia (SALAMANCA *apud* BBC BRASIL, 2012).

Toda a completa revitalização do corpo humano, que inclui bem-estar e relaxamento, acontece após o ápice e dura de quatro segundos e um minuto, embora orgasmos femininos sejam diferentes dos masculinos, e estas diferenças podem ser ainda mais individuais, lembrando que, os gêneros dividem sintomas e efeitos.

*Although scientists have long been studying the pleasure center, there hadn't been much research about how it relates to sexual pleasure, especially in woman. In the late 1990s and the mid-2000s, a team of scientists at the University of Groningen in the Netherlands conducted several studies of both men and women to determine brain activity during sexual stimulation* (ENJARA, 2014)<sup>45</sup>.

Em pesquisas recentes sobre o tema se descobriu a importância dos nervos que carregam toda uma torrente de informações pela medula até o cérebro. É importante pensar que como parte do corpo, a genitália possui variados tipos de nervos que contam para o cérebro sobre as sensações experimentadas, o que pode variar de pessoa para pessoa também. O clitóris, por exemplo, possui oito mil nervos que se conectam a um número ainda maior que vai até a medula.<sup>46</sup> Já o pênis possui seis mil nervos que fazem esta conexão.

Embora o estudo de Masters e Johnson tenha sido criticado - e retaliado porque colocou no papel, traduzido em um fluxograma, uma das experiências mais individuais e profundas dos seres humanos - ele ainda se faz válido. William Masters e Virginia Johnson foram pioneiros no estudo das respostas sexuais que humanos dão e no diagnóstico e tratamento de distúrbios sexuais diversas, entre 1957 e 1990. Os pesquisadores dividiram, em 1966, a resposta sexual em um ciclo de quatro fases: excitação, platô, orgasmo e resolução (BOLIN; WHELEHAN, 2009, p. 272).

---

<sup>45</sup> Embora os cientistas há muito tempo venham estudando o centro do prazer, não houve muita pesquisa sobre como ele se relaciona com o prazer sexual, especialmente para a mulher. No final dos anos 1990 e meados de 2000, uma equipe de cientistas da Universidade de Groningen, na Holanda realizou vários estudos de homens e mulheres para determinar a atividade cerebral durante a estimulação sexual. Tradução nossa.

<sup>46</sup> Interessante dizer que há um nervo, chamado *vagus*, que passa pela medula e não se fixa nela. Pesquisas revelam que o nervo é que conduz estímulos da coluna cervical, do útero e da vagina, ao cérebro. Pessoas que tiveram graves problemas de medula e também paraplégicos podem chegar ao orgasmo por conta deste nervo (BENEVENTO; SIPSKI, 2002).

No entanto, outros pesquisadores discordam. Em 1979, Kaplan sugere uma nova versão com três fases: o desejo, a excitabilidade e o orgasmo. Uma outra possibilidade de enfrentamento foi chamada de “modelo cíclico”. Em 1998, foi elaborado pela *American Foundation of Urologic Disease* o seguinte conjunto de fases: desejo, excitabilidade, orgasmo e resolução. A Associação Americana de Psiquiatria, em 2000 optou, novamente, por quatro fases: fase de desejo, da excitação, orgasmo e fase de resolução, retomando Masters e Johnson.

As fases indicam o grau de envolvimento também do corpo no processo. A primeira fase, a do desejo, caracteriza-se pelas variadas e possíveis fantasias sexuais e pelo desejo de ter uma relação de cunho sexual. Com o estímulo sexual já aparecem às alterações do corpo

É muito importante dizer que o desejo é influenciado também por uma

auto-estima adequada, pela capacidade de se aceitar como pessoa sexuada, experiências prévias positivas, disponibilidade de um parceiro apropriado e um bom relacionamento do casal noutras áreas da sua vida em comum. Esta é talvez a fase mais complexa do ponto de vista psicológico, a menos fisiológica e a mais dependente das fantasias, das representações sociais e dos símbolos culturais, relacionados com a sexualidade (ALVES, 2008, p. 16).

Algumas pesquisas mais recentes pretendem desfazer equívocos ou culturas criadas a partir de percepções como a de que o homem seria mais visual enquanto a mulher mais tátil<sup>47</sup>.

Além do que, outra pressuposição frequente na história, a de que homens tem impulso sexual maior e que as mulheres precisam ser induzidas ou quase que coagidas ao sexo, é um equívoco que vem sendo provado por diferentes estudos. O que trespasa a questão sexual e do orgasmo na contemporaneidade é, também, fisiológica e objetiva. A de que homens alcançam o auge do desejo e da capacidade sexual aos 19 anos, enquanto nas mulheres, isto ocorre por volta dos 40 anos (MARGOLIS, 2006, p.67). No Brasil, também por conta de várias práticas e hábitos machistas, metade dos homens e das mulheres tem problemas de ordem sexual (ABDO *apud* VARELLA, 2014)<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Estudo coordenado por Meredith Chivers, da Universidade de Toronto, concluiu que as mulheres também respondem com excitação aos estímulos visuais. Em conferência apresentada ao Instituto Kinsey, na Universidade de Indiana, em Bloomington, Chivers demonstrou que homens heterossexuais respondem com excitação (medida subjetivamente por meio de questionário e objetivamente com o *Rigiscan*, que mede a rigidez do pênis) a cenas onde aparecem mulheres. Homens homossexuais ficam excitados quando há cenas com outros homens. Nesse estudo, entretanto, as mulheres se excitaram (com maior ou menor percepção consciente) em resposta a uma ampla variedade de estímulos visuais que incluíam imagens de homens e mulheres.

<sup>48</sup> Carmita Abdo é psiquiatra e coordenadora do ProSex (Programa de Estudos em Sexualidade) do Instituto de Psiquiatria do Hospital das Clínicas da USP (Universidade de São Paulo). A Durex Global

Tecnicamente, generalizando, orgasmos masculinos duram de quatro a dez segundos e os homens ficam impedidos de outro orgasmo enquanto durar o período refratário, ou seja, um período em que *“the nerve cell fires during which it cannot respond to additional stimulation”*<sup>49</sup>. O orgasmo feminino pode durar de dez segundos a minutos - podendo ser também contínuo e/ou múltiplo<sup>50</sup> - e é acompanhado de um intumescimento do clitóris que também pode dobrar o tamanho. Além disto, as mulheres não possuem período refratário (NORDQVIST, 2011).

Outras semelhanças e diferenças entre os sexos são possíveis porque *“Nobody can really feel someone else’s pleasure, so comparisons of the sort implied by this question are difficult to make”* (KOMISARUCK et al, 2010, p. 2)<sup>51</sup>.

*Researchers Vance and Wagner, in 1976, asked college students to write descriptions of their own orgasms, and a group of judges tried to guess which descriptions were written by men and which by women. The judges were a mix of female and male obstetrician-gynecologists, psychologists, and medical students. Before submitting the descriptions to the judges, the researchers substituted gender-neutral words for gender specific words in the students’ written descriptions (such as genitalia for penis or vagina) to intentionally conceal the sex of the writers. The researchers found that the judges were “unable to distinguish the sex of a person from that person’s written description of his or her orgasm” (KOMISARUCK et al, 2010, p.3)*<sup>52</sup>.

No entanto, as diferenças podem se fazer aparentes quando se observa o processo como um todo. Mulheres podem demorar (ou não) mais a atingir o orgasmo, no entanto ele tende ser mais longo e pode ser contínuo ou múltiplo. Homens podem atingir mais rápido (ou não) e precisam de mais tempo para se recuperar dele. Quando se fala em orgasmo, a parte fisiológica, o aspecto científico, é apenas um dos vários planos em que ele se realiza.

---

Sex Survey foi conduzida pela fabricante de preservativos com 1.004 brasileiros de forma anônima. O estudo realizado mostrou que 51% dos homens e 56% das mulheres estão insatisfeitos com a vida sexual.

<sup>49</sup> As células nervosas excitadas não respondem a uma estimulação adicional (NORDQVIST, 2011). Tradução nossa.

<sup>50</sup> Múltiplos picos de orgasmo que podem ter de segundos a minutos. Orgasmo contínuo se refere a um longo e intenso orgasmo, onde os picos são tão próximos que a mulher/indivíduo continua sob efeito dele durante um tempo razoável.

<sup>51</sup> Ninguém pode sentir o prazer de outrem, então comparações implicam em questões difíceis de serem formuladas. Tradução nossa.

<sup>52</sup> Os pesquisadores Vance e Wagner, em 1976, pediram a estudantes universitário que descrevessem os próprios orgasmos e um grupo de juízes tentou adivinhar quais descrições eram de homens ou de mulheres. Os juízes eram uma mistura de ginecologistas-obstetras urologistas, psicólogos, médicos e estudantes. Antes de enviar as descrições para os juízes, os pesquisadores neutralizaram o gênero nas descrições dos alunos (como genitália para pênis ou vagina) para esconder intencionalmente o sexo dos escritores. Os pesquisadores descobriram que os juízes eram “incapazes de distinguir o sexo de uma pessoa a partir de descrição por escrito de seu orgasmo”. Tradução nossa.



### I.III.II Breve contemplação sobre o orgasmo na história.

As contas são diversas e levam em consideração dados controversos. O site “The Global Orgasm”<sup>53</sup> estima que por dia, são dois bilhões e meio de orgasmos: 100 milhões por hora, um milhão e meio por minuto (2013).

Já os números da Organização Mundial da Saúde (OMS) são muito mais modestos mesmo porque medem o número de intercursos sexuais e não de orgasmos. Seriam apenas 100 milhões por dia. A humanidade teve tempo para aperfeiçoá-lo, já que o pratica, por recreação, há aproximadamente cem mil anos. Na contemporaneidade, um ser humano adulto pode ter doze minutos de êxtase por ano (MARGOLIS, 2006, p.6).

Importante salientar que sexo como lazer e orgasmo como recompensa química é fundamentalmente um ato humano e também pressupõe que se tenha estabelecido um grau de civilidade onde as necessidades básicas de sobrevivência foram supridas, o que permite tempo e energia para diversão (PARISOT, 1987). “Sex is fun. It’s the dance of genitals. An ecstatic swinging in the arms of the beloved”<sup>54</sup> (ELWIN *apud* GUHA, 1999).

Enquanto o Oriente escrevia o Kamasutra e, embora, Jesus Cristo não tenha se posicionado diretamente sobre sexo e o prazer sexual, teólogos e propagadores do cristianismo o fizeram. Tertuliano de Cartago o difamou. Santo Ambrósio também. Ele era discípulo de Orígenes, que para negar a tentação do sexo, se castrou. São Paulo prega o celibato. No entanto, foi Santo Agostinho – que foi convertido por Ambrósio - que o proclamou motivo de repulsa.<sup>55</sup> Não demorou a que

---

<sup>53</sup> *Global Orgasm* was an action originally scheduled for 22 December 2006 by an author and activist couple, Donna Sheehan and Paul Reffell, to coincide with the end of solstice. The Global Orgasm for Peace is registered with the *Global Consciousness Project* (GCP), based at Princeton University (GLOBALORGASM, 2006). *Global Orgasm* foi uma ação inicialmente prevista para 22 de Dezembro de 2006 por um casal de ativistas, Donna Sheehan e Paul Reffell, para coincidir com o fim do solstício. O Orgasmo Global pela Paz está registrado com o Projeto *Global Consciousness* (GCP).

<sup>54</sup> Sexo é alegria. É a dança das genitálias. Um extasiado balanço nos braços do amado. Tradução nossa.

<sup>55</sup> A voz em desacordo - não desprezava nem o corpo, nem a mulher nem o prazer, Pedro Abelardo foi castrado, depois que Heloísa de Peráclito - por quem se apaixonou, sobrinha de um cônego em Paris que o abrigava - engravidou. Em *História de minhas Camalidades*, Abelardo enuncia: “Assim, com a desculpa do ensino, nós nos entregávamos inteiramente ao amor, e o estudo da lição nos proporcionava as secretas intimidades que o amor desejava. Enquanto os livros ficavam abertos, introduziam-se mais palavras de amor do que a respeito da lição, e havia mais beijos do que sentenças; minhas mãos transportavam-se mais vezes aos seios do que para os livros e mais frequentemente o amor se refletia nos olhos do que a lição os dirigia para o texto. [...] Em suma, que direi? Nenhum grau do amor foi omitido por nós dois apaixonados, e tudo o que o amor pode imaginar de insólito foi acrescentado e, quanto menos tínhamos experiência dessas alegrias tanto

se inculcasse o fazer sexo, no ocidente europeu, somente para procriação. A diversão não fazia parte daquele cenário social e o entusiasmo de alguns para marginaliza-lo possuía estratégias diversificados.

Para Margolis, os gregos eram entusiastas não somente da arte, do esporte, mas também do sexo e a busca pelo prazer não pode ser negligenciada porque é definidora daquela sociedade. (2006, p.149) Também os gregos foram grandes entusiastas da masturbação que, posteriormente, foi mais um inimigo a ser derrotado pela igreja e pelo estado.

Enquanto a masturbação foi reconhecida como um perigo para a moral e para a saúde, o orgasmo foi acossado. Mais do que puritanismo, acredita Margolis, a ideia de que ele levava a uma perda dos sentidos, da racionalidade, a percepção de que o sexo e o orgasmo induzem a desatinos, municiaram a religião à constrição do corpo, a retenção das emoções e dos sentidos. O corpo como cápsula. Enquanto isto,

em boa parte do mundo, a Idade Média e o Renascimento foram o ápice de um gozo do orgasmo inabalável, descomplicado e sem culpa. China, Índia, Japão, Oriente Médio e a América Central (antes dos valores cristãos serem martelados pelos espanhóis) eram todos centros de excelência orgástica. Mesmo no mundo cristão havia um disseminado escárnio das regras contra o gozo e o sexo (MARGOLIS, 2006, p. 209).

A partir da Renascença, o corpo e tudo que vem dele é estudado sob o olhar categórico da ciência. Este controle disciplinou-o e prescreveu rígidas regras de saúde corporal, o que incluía o orgasmo (ou não). A obtenção do corpo sadio dominava o indivíduo e a prática física domava a vontade, contribuindo para tornar o praticante servil ao estado (PELEGRINI, 2006). Embora o estudo sobre o corpo dê pistas importantes sobre “quem somos e como o somos”, de fato, no século XVIII e XIX, os ideais iluministas acabaram por acentuar a depreciação do corpo, dissociando-o da alma na clássica dicotomia corpo-alma modulada na Antiguidade Clássica.

Assim, o repúdio cristão ao prazer sexual foi incitado e a tendência do século XIX a uma sociedade mais sóbria e com uma sexualidade mais adornada foi a paisagem promovida pela mescla da florescente crença na ciência, conjugadas as noções de pureza, de ordem e de moral presentes na sociedade ocidental.

---

mais ardentemente nela nos demorávamos e tanto menos nos cansávamos disso” (ABELARDO, 1973, p. 259-260).

A ciência não trouxe uma liberdade tardia ao corpo, ao sexo e ao orgasmo: histerectomias<sup>56</sup>, clitoridectomias<sup>57</sup> faziam parte de um cotidiano (e ainda fazem) que conectava o sexo a doenças variadas.

O pesquisador Roy Porter conta que Isaac Baker Brown, um cirurgião londrino se especializou em clitoridectomias, pois muitos maridos o procuravam para que mutilasse as esposas, que eram por demais sexuadas, resultando em um diagnóstico de histeria – e mais tarde, a partir de Freud, de ninfomania (PORTER *apud* MARGOLIS, 2006, p. 264). Para ele também, mulheres que demandavam sexo ou se masturbavam estavam acometidas de enfermidade.

Para Richard Von Krafft-Ebing, psiquiatra alemão, a masturbação estava conectada à criminalidade. O excesso de desejo (ou o desejo, absolutamente) transformava mulheres em seres vorazes, ninfomaniacas. Se as mulheres tivessem desejo sexual o mundo seria um bordel sem espaço para as famílias e para os bons costumes, repetia o psiquiatra (*apud* KENNEDY, 2001).

Em meados do século XIX, a natureza orgástica e apaixonada das mulheres – encarada como uma ameaça por muitas sociedades – desaparecera, sendo dada como morta. Nem o casamento liberava o desejo feminino. Paixão, a mulher deveria ter pela/para maternidade (MARGOLIS, 2006, p. 256).

Percebe-se que a regulamentação do corpo feminino era uma constante, embora, os homens também, de outra forma, sofressem de constrição pela medicalização do sexo. O Dr. Sturgis, por exemplo, no primeiro ano do século XX, afirmava que os homens deveriam usar uma espécie de cinto de castidade para conter o que era chamado equivocadamente de onanismo<sup>58</sup>. O mecanismo se fazia de alfinetes trespassados na glândula, que impediam, através da dor, a ereção, o que dizer, a masturbação (MARGOLIS, 2006, p. 267) - pelo menos para os não praticantes do masoquismo. Aliás, foi Havelock Ellis que sugeriu a palavra masturbação, a junção das latinas *manus*, que significa mãos, e *turbari*, que significa esfregar e dois anos antes do século XX, a humanidade conceituou algo que vinha praticando desde o paleolítico.

No final do século XIX, embora a sociedade vitoriana estivesse sujeita a um regime do pudico, foi o momento do aparecimento do vibrador (1880) que prometia curar de forma perspicaz, desde dores de cabeça até rugas. Nos gabinetes médicos

---

<sup>56</sup> Retirada do útero.

<sup>57</sup> Extirpação do clitóris.

<sup>58</sup> Aliás, até 1898, a manipulação dos órgãos sexuais em busca de prazer poderia ser chamada de onanismo, termo presente no livro de Samuel Tissot (INTERNET ARCHIVE, 2013).

homens e mulheres eram aconselhados a usufruir das preliminares e Havelock Ellis acreditava que elas, se lhes fosse dada a chance, seriam inclinadas a ter mais desejo por orgasmos que homens.

Margolis explica que embora Freud seja o resultado mais elaborado do século XIX, e ainda se pudesse ler um conservadorismo imanente no discurso que apresentava, foi ele o responsável pelo retorno do orgasmo enquanto força da natureza a pauta, onde ambos os sexos deveriam fruir com liberdade desta primazia.

No entanto, para as mulheres as mudanças foram lentas. Na década de 1930, em países ocidentais cristãos, uma mulher bem educada não se dedicava a buscar uma gratificação carnal. Ela devia ser geralmente apática aos prazeres sexuais, porque mais que carnal, o amor dela é físico ou espiritual e a lascívia raramente fazia, para aqueles pensadores, parte da personalidade da mulher, a preservadora da castidade e da moralidade, como já dizia o médico O.A. Wall (WALL *apud* INTERNET ARCHIVE, 2013).

A percepção sobre o orgasmo foi se refazendo conforme a ciência descontinuou o caminho de Realdo Colombo sobre o “prazer de vênus” - o clitóris - e preferiu o preconceito. Cirurgião e professor de anatomia da Universidade de Pádua, na Itália, Realdo publicou a obra *De Re Anatomica*, em 1559, onde enfatizou a importância do papel do clitóris na sexualidade feminina, embora tanto ele quanto Gabriel Fallopius tenham reivindicado a descoberta. Na verdade já se sabia da existência dele desde Hipócrates, 1300 anos antes (mencionado também por escritores persas interessados em medicina), embora a função dele permanecesse uma interrogação (FERRISS, 2010, p.276) até Colombo.

Uma interessante armadilha que fez, segundo Margolis e outros pesquisadores, a humanidade ainda refém nos primeiros setenta anos do século XX: a percepção de que estímulos anteriores ao sexo eram realmente bons e que sexo e o orgasmo eram dignos, mas somente se fosse exercidos e resultado de uma união amorosa heterossexual – além de outras formas de regulação a que esta união vai servir.

O único orgasmo que contaria - uma regra a mais, de uma lista de performances a serem realizadas para um sexo “proveitoso”, “amoroso”, “sadio” e “aceito” - seria aquele atingido em uníssono por homem e mulher simultaneamente, via sexo com penetração.

Então, na Modernidade já se sabia que, a fase pré-copulatória é muito importante e que ela mal existe mesmo nos primatas superiores, sendo um sinal importante da nossa destacada eroticidade que pode começar sem contato sexual explícito (MARGOLIS, 2006, p. 37). A ciência já sabia um pouco mais sobre, por exemplo, a pele, o maior órgão de todos e não apenas “um envelope contendo a pessoa: um meio de comunicação” (TIGER *apud* MARGOLIS, 2006, p. 37). Sabia-se que o tato é um sentido tão erótico que carícias pré-sexo podem ser atalho involuntário para o orgasmo; que não era necessário sexo para o orgasmo, uma recompensa que pode ser buscada em si mesmo. No entanto, surgia o orgasmo ideal, na forma descrita por D.H. Lawrence, em *O Amante de Lady Chatterley* (*Lady Chatterley's Love*):

*Then as he began to move, in the sudden helpless orgasm, there awoke in her new strange thrills rippling inside her. Rippling, rippling, rippling, like a flapping overlapping of soft flames, soft as feathers, running to points of brilliance, exquisite, exquisite and melting her all molten inside. It was like bells rippling up and up to a culmination. She lay unconscious of the wild little cries she uttered at the last* (2013, p.195)<sup>59</sup>.

O orgasmo atingido a dois, em uníssono, verdadeiro atributo romântico ainda é pregado, agora de forma muito menos intensa, na contemporaneidade.

Alfred Kinsey, em 1948, revolucionou a forma com que se via a sexualidade na Modernidade. A publicação do primeiro volume do relatório sobre a sexualidade masculina *Conduta Sexual do Homem* (*Sexual Behavior in the Human Male*), em 1948, deu origem a uma enorme polêmica. O segundo volume, abordando a sexualidade das mulheres, *Conduta Sexual das Mulheres* (*Sexual Behavior in the Human Female*) foi publicado em 1953 provocou discussões ainda mais acaloradas. Os dados contrariavam a estrutura clássica da família americana, tanto no final da década de 1940 quanto no início da década de 1950 e são reconhecidos como combustível para o princípio da revolução sexual nos anos 60.

Kinsey chegou aos estudos da sexualidade por um viés interessante após ter concluído, nos estudos de entomologia que realizava onde nenhuma vespa era igual à outra, e que as práticas de acasalamento das vespas eram extremamente variadas. O professor percebeu que, embora faltassem estudos sobre a sexualidade

---

<sup>59</sup>“Depois começou a mover-se, num orgasmo imediato e inevitável, em torrentes agitadas, incontáveis, como chamas suaves, tão suaves como penas, que atingiam pontos brilhantes, finos, que a enfraqueciam por dentro. Era como o som de um sino, subindo de onda em onda até ao ponto culminante. Ela emitia pequenos gritos inconscientes, gritos quase inarticulados” Tradução Maria Tereza Pinto Pereira, 2002.

humana, essa característica da diversidade sexual que era comum entre os animais deveria o ser entre pessoas. Com interesse, Kinsey conseguiu criar uma disciplina acadêmica de sexologia, ciência da qual é considerado o criador. Depois de muita persistência, o pesquisador conseguiu recursos financeiros e em 1935 pôde iniciar a pesquisa sobre a sexualidade humana. Ele montou e treinou a equipe que entrevistaria, nos anos seguintes, 12 mil homens e mulheres em todo o território dos Estados Unidos, sobre 200 diferentes áreas da vida sexual dos indivíduos.

Uma revisão de seus dados, na década de 70, mostrou que nada do que ele publicou em seu primeiro relatório e no ainda mais polêmico *Comportamento Sexual na Fêmea Humana*, de 1953, precisa ser revogado. Como conquista social, sua obra é ainda mais relevante: Kinsey ajudou a derrubar os mitos sobre o prazer da mulher (que levariam seu tiro de misericórdia com outro relatório famoso feito nos mesmos moldes, o da feminista Shere Hite, nos anos 70), defendeu a contracepção, provou que a masturbação é uma descoberta normal do ser humano e não provoca cegueira nem pêlos nas mãos, e contribuiu para tirar da homossexualidade a pecha de doença. Ventilou, enfim, assuntos sobre os quais se guardava silêncio ou que se reservavam, na melhor das hipóteses, ao divã do psicanalista (Kinsey, aliás, detestava Freud, que considerava um mistificador). Pego em cheio pela onda moralista do macarthismo, Kinsey teve suas verbas cortadas e morreu logo em seguida, em 1956, aos 62 anos, sem testemunhar a revolução sexual da década seguinte, que ele indubitavelmente ajudou a impulsionar (BOSCOV, 2004).

Uma das primeiras fases dos estudos de Masters e Johnson foram às entrevistas realizadas com quase 700 pessoas que resultaram em grandes revelações sobre o processo de excitação feminino – onde descreveram mecanismos como, por exemplo, a lubrificação, além de explicarem os orgasmos clitoriano e vaginal. A sociedade ainda era fortemente influenciada também pela noção freudiana do orgasmo maduro, que era o vaginal. Falaram também sobre mulheres multiorgásticas, confrontando anos de equívocos. Juntos, os cientistas escreveram *A Resposta Sexual Humana e Inadequação Sexual (Human Sexual Response e Human Sexual Inadequacy)*, publicados em 1966 e em 1970. Ambos são textos clássicos dos estudos sobre sexualidade.

Se na década de 1960 ainda não se sabia pelas pesquisas médicas que, durante o orgasmo, as batidas cardíacas chegam a 180 e que são possíveis batidas extras ou intermitentes; que a pressão baixa diastólica sobe para 25 e que todas estas sensações sentidas pelo corpo viajam a 250 km por hora, conectando pele e cérebro (MARGOLIS, 2006, p. 48) com toda esta precisão é porque os cientistas, talvez, estivessem mais preocupados com outra revolução: a descoberta da pílula, anticoncepcional que mudou radicalmente como os humanos até então se

relacionavam com o sexo. A pílula transformou a possibilidade sempre presente da procriação, no sexo com potencial de recreação.

Por questões também dogmáticas, a espécie humana – mais em algumas culturas, e menos em outras - possui todas as ferramentas corpóreas possíveis para exercitar o prazer sexual, no entanto, se enreda em regras para praticá-lo. Afinal, os seres humanos são capazes de ter sexo e orgasmo, em qualquer época, a qualquer momento, sem necessariamente procriar; enquanto outros animais só desfrutam deste momento no período de cio. Além disto, o prazer feminino/masculino, ou seja, a boa disposição para o sexo, foi fundamental para libertar a espécie humana do ciclo anterior, embora ainda se relacione sexo a tentação, essa potencia que amedronta uma parte da humanidade. “Para os indivíduos, todo dia pode ser dia de acasalamento. A possibilidade do orgasmo, de que só os humanos parecem ter consciência, torna o sexo uma tentação permanente” (OLIVEIRA; PAPAROUNIS, 1993).

Nos anos 80, era possível identificar ainda na representação cinematográfica o orgasmo como uma intimidade que não deve estar representada na tela do cinema de entretenimento (e de arte) de forma exuberante, reflexiva ou aparente. A cena escrita pela roteirista Nora Ephron para *Harry e Sally - Feitos um para o Outro*, (*When Harry Met Sally*, 1989), filme de Rob Reiner, onde a personagem Sally finge um orgasmo na mesa de uma lanchonete, no entanto, representa de forma irônica a perspectiva sobre o orgasmo (feminino) ainda naquela década. Penman explica que

o homem é incrédulo, mas a mulher lhe prova – entre duas garfadas, no meio da delicatessen apinhada – que as moças fingem o tempo todo. É algo aprendido, sabido decor (expressão cruel), uma segunda natureza, como alisar as saias ou achatar egos encravados. Vem naturalmente (uma expressão ainda mais cruel). O orgasmo fingido é conveniente, como comida de microondas (...) (PENMAN *apud* MARGOLIS, 2006, p. 317-318).

Mulheres ainda sob censura. Se Masters e Johnson fizeram parte da revolução na década de 1960, e mais tarde outros pesquisadores se alinharam a um corpo cada vez mais forte de vozes destoantes, Sally Cline, já na década de 1990, reiterava que o orgasmo ainda era “*a form of manipulative emotional labor wich women work at in order to reflect and maintain men´s values*” (1993, p. 27)<sup>60</sup>.

Mencionada de forma superficial anteriormente, Shere Hite, na tentativa de entender mais profundamente a vida sexual do individuo escreveu *O Relatório Hite*

---

<sup>60</sup> Uma forma de trabalho emocional e manipulativa onde as mulheres trabalham para refletir e manter os valores masculinos. Tradução nossa.

(*Hite Report*), publicado em 1976 que pretendia revolucionar em 600 páginas o senso-comum sobre o sexo. Hite perguntou a cem mil mulheres, de várias classes sociais, etnias e cidades americanas, sobre estimulação clitoriana, orgasmo, alegrias, amigas, masturbação, amor, homens, sexo, esposos, desapontamentos e mais de cem outras questões. Foram cem questões de ordem íntima as quais responderam três mil e dezenove mulheres, entre 14 a 78 anos, que contaram o que se passava e o que sentiam em relação ao sexo e ao orgasmo. O livro foi proibido até 1978 no Brasil. No relatório, a pesquisadora enfatiza que não é a sexualidade feminina que tem uma disfunção, mas sim a sociedade que é problemática na definição de sexo e no papel subordinado que essa definição confere às próprias mulheres (HITE, 2002, p. 4).

O direito ao orgasmo tornou-se uma questão política para as mulheres. Embora não haja nada de errado com o fato de não ter orgasmos, assim como não há nada de errado em enfatizar e compartilhar o prazer do outro, há alguma coisa de errado quando isto se torna um padrão, quando o homem sempre tem o orgasmo e a mulher não. (...) É hora de recuperarmos nossos corpos, de começarmos a usá-los nós mesmas para o nosso próprio prazer (HITE, 2003, p. 68-69).

O relatório ainda confronta dois mitos sobre a sexualidade feminina. O primeiro de que as mulheres interessam-se menos por sexo e orgasmo que os homens e o segundo, de que mulheres demoram muito mais tempo que os homens para gozar, devido à fragilidade e delicadeza feminina. Em suma, Hite conclui que as dificuldades do orgasmo feminino são materializadas a partir de uma supremacia genitalizante e mecânica constituída pela ereção, penetração e orgasmo, excluindo a mulher da possibilidade de expressão e satisfação. O autor acredita que se sacraliza o sexo como uma atividade de pares, no entanto, a satisfação se faz ímpar (SENA, 2008, p. 4).

Cinco anos depois ela edita, em mais de mil e trezentas páginas, *O Relatório Hite sobre a Sexualidade Masculina (Hite Report on Male Sexuality)* que obteve de um total de cento e dezenove mil correspondências enviadas, sete mil, duzentos e trinta e nove formulários devolvidos, por homens entre 13 e 97 anos. Eles responderam sobre alegrias, amigos, masturbação, amor, mulheres, sexo, esposas, desapontamentos e mais de cem outras questões. No Brasil, o livro foi lançado no ano seguinte ao lançamento mundial, 1982, um sinal que se vivia um período de abertura política no país.



Embora Hite tenha sofrido assédio por falta de rigor científico no uso das estatísticas dos trabalhos – é intrigante como é repetitiva tal insinuação quando se trata da avaliação de pesquisadores da sexualidade - o resultado também foi importante para se refletir sobre a potência sexualidade. Hite, em resposta, disse que se apoiava cientificamente nos estudos de Kinsey e Masters e Johnson, captando, também, a essência de determinadas correntes feministas em ação naquele momento.

Esse estudo é representativo? Nenhum estudo em larga escala já produzido no campo da pesquisa sexual conseguiu ser perfeitamente representativo, devido à natureza bastante sensível das questões, incluindo os de Kinsey, Masters & Johnson e o meu próprio anterior. O melhor que se pode fazer é tentar aproximar, o máximo possível, fatores como idade, raça, etc. dos traços da população em geral (HITE, 1982, p.34).

Comparando-os, pode-se dizer que possuem peculiaridades importantes. Kinsey, com a insuperável amostragem pesquisada de quase dezessete mil entrevistados catalogados; Masters e Johnson pelos recursos técnicos (como o vibrador transparente que possuía uma câmera, nominada “Ulysses”<sup>61</sup> que filmou o interior da vagina durante o orgasmo) e as tabuladas observações laboratoriais; e Hite com uma imensa compilação de experiências íntimas. Enquanto Kinsey utilizou entrevista pessoal direta; Masters e Johnson, observações laboratoriais, Hite fez um questionário escrito anônimo enviado a leitoras de revistas e boletins e leitores de revistas masculinas.

Considerando-se como o sexo e o orgasmo são prazerosos aos seres humanos não é pequena a façanha das religiões e da ciência de afastar, normatizar e reger tudo o que envolve tanto o sexo, como a masturbação e o orgasmo, coisa que segue fazendo de formas sintomática e contínua.

É o biopoder, a gestão da vida como um todo, a partir de técnicas de empoderamento sobre o biológico, que ocupa, então, lugar central nas discussões políticas. Modificá-lo, transformá-lo, aperfeiçoá-lo eram objetivos do biopoder, e, é claro, produzir conhecimento, saber sobre ele, para melhor dispor dele (FOUCAULT, 1988, p. 154).

Se o poder da disciplina individualizou e isolou os indivíduos - em especial os

---

<sup>61</sup> *Ulysses* é um livro do escritor irlandês, James Joyce. O livro foi censurado em diversos países, inclusive, Estados Unidos e Reino Unido. O autor descrevia inúmeros aspectos da fisiologia humana em detalhes. A obra faz uma adaptação da Odisseia de Homero.

loucos e os criminosos - o biopoder voltou a atenção para fenômenos que tratam dos detalhes do viver. Regrou-se então não somente o corpo (em si), mas questões de amplo espectro, como nascimento; os processos de se realizar enquanto indivíduo além, também, das formas de administração da morte. Estes processos que mantêm e asseguram os atos que são o viver, são o foco do biopoder, que, no entanto, não substitui o poder disciplinar.

Na contemporaneidade, pode-se sugerir, há um reflexo destes poderes que atuam sobre o ser, por exemplo, quando se fala do corpo feminino em relação ao sexo.

*Almost 20% of women believed that they never have the right to make their own decisions about contraception, regardless of their partner's wishes; to tell their partner that they do not want to have intercourse without birth control, that they want to make love differently or that their partner is being too rough; and to stop foreplay at any time, including at the point of intercourse. Poor grades in school, sexual inexperience, inconsistent contraceptive use and minority ethnicity were independently associated with lacking sexual assertiveness. (RICKERT; SANGHVI; WIEMANN, 2002)<sup>62</sup>.*

É importante destacar que, para a maioria das pessoas, a satisfação da necessidade fisiológica do sexo através do orgasmo é imprescindível em algum nível. Ou seria apenas uma “nova tese de que o prazer não é somente agradável, mas sadio, ou seja, que ele é útil no sentido integral da palavra (...)”. Um prazer que esta compreendido na economia moderna (MORIN; MAJAULT, p. 39-40).

No sexo e no orgasmo, um fascínio inebriante – para os apocalípticos de Umberto Eco, mais um sinal dos perigos que se engendram no corpo através da ação mundana do desejo. Já para os integrados, pura manifestação da natureza (insetos atraídos pela luz) - que cativa o vivente e que se mostra em importância na quantidade de esforço que se faz por negá-lo, para controlá-lo, para regulá-lo.

George Bataille explica em *Lágrimas de Eros* que

*To judge from appearances, eroticism is by all accounts linked to birth, to reproduction, that endlessly repairs that ravages of death. [...] To the contrary, it is because we are human and live in the somber perspective of*

---

<sup>62</sup> Quase 20% das mulheres acreditavam que elas nunca tem o direito de tomar as próprias decisões sobre contracepção, independentemente dos desejos do seu parceiro; para dizer ao seu parceiro que não quer ter relações sexuais sem controle de natalidade, que elas querem fazer amor de forma diferente ou que o seu parceiro está sendo muito duro; e para parar as preliminares a qualquer momento, inclusive no ponto da relação sexual. Notas baixas na escola, inexperiência sexual, uso de contraceptivos de forma inconsistente e minoria étnica foram independentemente associados com falta de assertividade sexual. Tradução nossa.

*death that we know this exacerbated violence of eroticism* (BATAILLE, 1988, p.33)<sup>63</sup>.

Por tudo isto, pelo choque que provoca, o orgasmo também foi nomeado como *“la petite mort”*. Eufemismo para uns, disfemismo para outros, o fato é que enuncia o mergulho em sorvedouros, manifesto conteste do corpo legado a humanidade, também representado no cinema.

---

<sup>63</sup> A julgar pelas aparências, o erotismo está ligado de todas as formas ao nascimento, a reprodução, que infinitamente repara a devastação que é a morte. [...] Do contrário, é porque somos humanos e vivemos na perspectiva sombria da morte que nós sabemos que isto exacerba a violência do erotismo. Tradução nossa.

## II PARA PENSAR A FOTOGRAFIA, É PRECISO REFLETIR SOBRE A NUDEZ E OS PARADIGMAS DELA NO CINEMA

*Poor is the man whose pleasures depend on the permission of another.*<sup>64</sup>

Madonna

### II. I Erotismo e Pornografia

Para produzir uma reflexão que leve não somente a leituras do corpo do sexo, do desejo e do orgasmo para corpo compreender questões cinematográficas da fotografia, é também preciso pensar sobre o que é dito e o que se faz da nudez.

O erótico e o pornográfico rescendem ao mesmo perfume; no entanto, possuem, talvez, notas distintas. “As definições de erotismo são múltiplas, sendo assim, invariavelmente interpretadas e interpretáveis” (MORAES, 2012, p.38).

Para muitos o erotismo é encarado como a procura do prazer pelo belo, descentralizado dos órgãos genitais, sendo de ordem subjetiva e pode, assim, ser representado nas dimensões criativas, “é algo tendendo ao sublime, espiritualizado, delicado, sentimental e sugestivo [...] lembra a sutileza, a tensão sexual implícita, não abertamente exibida”, condiciona, Jorge Leite (2006, p. 31-32); enquanto Paulo Ghiraldelli (2008) acredita que a arte erótica o é, na medida em que se alia ao mistério, a imaginação. Assim o sendo, o principal objetivo do erotismo é dar forma aos aspectos da sexualidade, deixando a excitação para a pornografia. “Em consequência ele pode estimular a sexualidade e/ou representá-la simplesmente em seu conjunto de afetos, atos e energia sexual” (PICAZO, 2012). No erotismo há um universo de possibilidades da transgressão. O poder está em violar e ultrapassar normas impostas que oferecem um sabor de perigo, um sentido de infração (BATAILLE, 1968).

Foucault atribui o poder de transformar o erótico em pornográfico à religião, pois, em um primeiro momento “o confessional católico foi sempre um meio de controle da vida sexual [...] e a sexualidade foi reconhecida e imediatamente reprimida – tratada como a origem patológica da histeria” (FOUCAULT *apud* GIDDENS, p. 29-31). Para Ghiraldelli, nestes termos o erótico pertence ao espírito

---

<sup>64</sup> Pobre é o homem cujos prazeres dependem da permissão do outro. Tradução nossa.

do Renascimento, enquanto que o pornográfico é próprio do espírito da Modernidade (2008).

Para Leite, a pornografia é “considerada como aquilo que transforma o sexo em produto de consumo [...] evoca um conceito mais carnal, sensorial, comercial e explícito” (2006, p. 31). Abreu considera que à pornografia é imputada a perversa capacidade de se infiltrar nos discursos, de impregnar os objetos, de contornar as barreiras para se expor. É caracterizada, muitas vezes, por separar, cortar, decupar os corpos, retirando sua integridade física e social (1996, p. 16-17) .

De maneira generalizada, quando se fala em pornografia, se vincula mui instantaneamente ao explícito. Há então, uma explicitação existente na pornografia, que não existiria no pensamento erótico. Enquanto a pornográfica subjuga o sensível, o erótico o acaricia. Dizem. Erótico é insinuar. Pornográfico é “por no gráfico” (GHIRALDELLI, 2008), onde o predominante é a excitação e o descarrego da tensão sexual. Possui nas entrelinhas algo que desafia, ofende, choca. Também é o que dizem outros tantos autores. Pornografia é algo explícito, que atrai e repudia ao mesmo tempo (PICAZIO, 2012). Roland Barthes reitera: A foto erótica, ao contrário, não faz do sexo um objeto central; ela pode muito bem não mostrá-lo “[...] a foto me induz a distinguir o desejo pesado da pornografia, do desejo leve, do desejo bom e do erotismo” (1988, p.87). Para muitos, erotismo pode ser digno, pornografia não, o que é bastante limitado. É mais perspicaz pensar que *“pornography is whatever representations a particular dominant class or group does not want in the hands of another, less dominant class or group. Those in power construct the definition of pornography through their power to censor it* (KENDRICK, 1996, p. 92-94).

Percebe-se que há um ruído na questão, pois para a evocação de ambos os conceitos, se parte de uma perspectiva que inevitavelmente passa pelo próprio referencial, pelo repertório de quem vê, ouve, lê, saboreia, etc. “La pornographie c’est l’érotisme des autres”<sup>65</sup>. (GRILLET *apud* WILLIAMS, 1989, p. 282).

Além disso, a questão transita pelo que se fez do erótico e do pornográfico ao longo dos séculos e, porque, talvez muitos pensem no pornográfico a partir do que se fixou no imaginário posteriormente, que é o *hardcore*, o “clássico” filme pornográfico do mercado americano. Nele há mais que o explícito. Ela incita uma objetificação do corpo feminino através da submissão aos planos do orgasmo

---

<sup>65</sup> A pornografia é o erotismo dos outros. Tradução nossa.

masculino e da penetração, linguagem reiterada nesta pornografia, que se desenvolveu a partir de 1970.

Deve-se lembrar ainda que no final do século XIX, com o surgimento das novas tecnologias, dos avanços na captação ótica (e mecânica) da representação da realidade – fotografia<sup>66</sup> e cinematógrafo estão presentes em uma sociedade efervescente de ideias. O corpo agora poderia ser recortado artisticamente, no entanto, através de uma perspectiva de representação do real, jamais observada anteriormente.

A ciência queria do corpo, o diagnóstico - através da medicina forense, nas deformidades dele, nas diferenças perversas - conceituando, caracterizando e normatizando pela anatomia (e não somente). Interessante perceber, no entanto, que, mesmo assim, nas imagens do corpo (pretensamente) doente da ciência - que deveriam ser indiferentes ao prazer - até este constructo imagético pode ser, passível de subversão (ABREU, 1996 p. 31) porque

a pretensão de inocência não impede que um erotismo sub-reptício e selvagem, parasita e incongruente, se imiscua nelas. Porque nada resiste ao erotismo: alguma intenção, algum domínio, algum obstáculo. Ele é como o desejo, imprevisível e paradoxal (*apud* ABREU ROUILLE, 1996).

No entanto, permanece, por exemplo, uma perspectiva limitadora e conservadora. A pornografia se institui no espaço do obsceno produzido pelas contradições e ambiguidades (ou ambivalências), sobre as próprias limitações. A articulação das definições proporciona a existência de um território movediço, porém, onde a indústria construiu sólidas bases (CAMPOS, 2013).

Se o sexo e o orgasmo são considerados ainda temas-tabu – e também o corpo, haja vista reações despropositadas e conservadoras<sup>67</sup> - quando somados à arte, e de forma mais específica, à exibição, seja na fotografia ou no cinema, as obras são invariavelmente interpeladas pela moral validada. Neste sentido, a moral é

---

<sup>66</sup> Provavelmente sueco, nascido em 1813, o fotógrafo, Oscar Gustave Rejlander combinava uma série de diferentes negativos para criar uma imagem final, ou seja, é reconhecido como o primeiro editor de imagens. O trabalho mais conhecido do fotógrafo foi *The Two Ways of Life*, uma fotomontagem. A *mise-en-scène* foi criada em 1857. A obra, além de ser uma obra fotográfica de grande porte para a época, possui quase 80 por 40 centímetros, é reconhecida também como a primeira exibição pública de um nu fotográfico. O trabalho foi censurado em muitos museus da Europa naquele contexto.

<sup>67</sup> Em 2009, a polícia de Braga, em Portugal, apreendeu livros em uma feira por conta da publicação ter estampada na capa, a obra *A Origem do Mundo*, de Gustav Coubert, pintada em 1866, exposta no Museu D'Orsay, em Paris.

entendida como um conjunto de práticas de controle social que reprime e (des)ajusta o indivíduo.

Por qualquer viés que se queira observar [...] surge como fundamental a ideia de que o processo civilizatório foi (e tem sido) assentado na repressão. Pela versão bíblica (judaico-cristã), por conta do pecado original – a consumação do desejo – o homem [sic] foi expulso do paraíso terrestre e condenado a ganhar o pão com o suor de seu rosto. Sobre esta base edificou-se um arranha-céu de condutas morais. Historicamente, a partir do momento em que os homens se organizaram em sociedade, tornou-se necessária a formulação de regras de comportamento. A violação destas regras passou a configurar-se como erro ou crime, sujeito a normas de punição e castigo, criadas pelo grupo social. Nesse processo, foi essencial também a disciplina do corpo para o trabalho que. Adquirindo formas de organização engendrou limites para os instintos. O corpo assim administrado, passa a ter os prazeres sob controle (ABREU, 1996, p.27).

Porque controlados devem ser os estímulos e as respostas, já que este corpo - que é múltiplo e está exposto as intempéries variadas da arena social - vai sofrer vários tipos de tentativas de domesticação, em específico, quando envolver o sexo, o orgasmo e a imagem.

Outro conceito importante quando se propõe refletir sobre erotismo e pornografia, principalmente aliados a exibição, é o de obscenidade.

Obsceno é uma convenção, a ficção imposta sobre a natureza por uma sociedade convicta de que há algo de vil nas funções sexual e por extensão no prazer sexual. (...) Obsceno é uma função primal do conhecimento humano, algo muito mais profundo que a repercussão de uma aversão doentia da sociedade ao corpo. (...) Por mais domesticada que possa ser a sexualidade, permanece como uma força demoníaca na consciência do homem (SONTAG, 1987, p. 61).

Havelock Ellis, explica que obsceno é uma corruptela do vocábulo *scena*, e seu significado literal é “fora de cena”. Aquilo que se esconde (*apud* ABREU, 1996, p.18), ou seja, cometer uma obscenidade é colocar em cena algo que deveria estar fora dela. É vencer a fronteira, intervir, transgredir.

Para Baudrillard (1983, p.6), no entanto, a obscenidade não passa de uma tentativa de sedução através do atributo mais grosseiro das pertencas do corpo, por quem não quer ou consegue usar os signos com sutileza, caindo ainda da enunciação que o explícito é excessivo e, no mínimo, desnecessário. Para o pensador, a visibilidade da obscenidade é uma oferta vulgar e pretende ser a verdade material das coisas, sem respeito pelas complexidades e pela sutileza das aparências. Sem limites ou demarcações possíveis, reconhecida enquanto potencia, a obscenidade é uma profusão que seduz.

Mas antes do sexo, do orgasmo, sequer do obsceno - porque o interesse no puro erotismo, no sexo como busca de lazer, é fundamentalmente humano, aliás, um sintoma primordial de civilização, onde o impulso sexual é moldado sim, por hormônios, mas também pela sociedade (MARGOLIS, 2006) - há a sedução.

Entre aliciar e persuadir (LÉXICO, 2013); de tentar atrair, o mais grave conceito talvez seja o do dicionário Aurélio: “Ato ou efeito de seduzir, de induzir ao mal ou a erro por meio de artifícios, de desencaminhar ou desonrar valendo-se de encantos e promessas; (...) Atração, encanto, fascínio; (...)” (2013). “*Seduction is nothing but a conversation that doesn’t end, whether it’s in the bedroom, the boardroom, the corridors of power or in business*” (SCIOLINO *apud* McCONVILLE, 2013)<sup>68</sup> e neste jogo, como explica, “*certain forms of communication become weapons of seduction*” (SCIOLINO *apud* McCONVILLE, 2013)<sup>69</sup>.

Característica essencial para os dois conceitos também é a sexualidade, uma diversidade de maneiras que os seres humanos possuem/criam para obter, para expressar prazer. Este erotismo inato ajuda a ponderar sobre o erótico e o pornográfico. Os dois conceitos, que parecem estar sempre juntos ou contidos um no outro, se referem à sexualidade e as interdições sociais e se expressam pela transgressão (CAMPOS, 2013). Erótico e pornográfico são, portanto, constituídos por inúmeras forças, em uma relação que envolve a exposição e a fascinação que convoca a agir.

Tanto o erótico quanto o pornográfico são figuras de um pressuposto intolerável que o senso comum adverte. Um território balizado socialmente, mas delimitado por cada indivíduo, suscitando sentimentos contraditórios como hostilidade, curiosidade, desgosto, etc.

A metonímia que designa o todo por seus elementos é a figura de retórica por excelência do erotismo. Com ela o sexo não é objeto visual, mas mental. A metonímia se refere a objetos parciais, suscitado por seu deslocamento, uma tensão e uma dinâmica: uma expectativa do desejo (...). Na imagem pornográfica, ao contrário, tudo é ofertado sem dificuldade, sem retorno, sem véu, nem mistério; somente uma mecânica de prazer plena de incerteza e de perturbação. (...) a imagem precede e anula o desejo. Quanto ao sexo, ele não é mas que um objeto banal e ordinário, um acessório *mises-en-scène* do prazer e das performances carnais (ROUILLÉ, 1988, p 3-4).

---

<sup>68</sup> A sedução não é nada além de uma conversa que não termina, senão no quarto, na sala de reuniões, nos corredores do poder ou nos negócios (SCIOLINO *apud* McCONVILLE, 2013). Tradução nossa.

<sup>69</sup> Certas formas de comunicação se tornam armas da sedução. (SCIOLINO *apud* McCONVILLE, 2013). Tradução nossa.



Felizmente, diferente de Rouillé e de outros variados autores um tanto conservadores, que se constroem com o tema, outros pesquisadores, como Linda Williams enuncia objetiva que se a pornografia move o indivíduo de alguma forma “isto é tudo que precisamos saber”(WILLIAMS, 1989, p. 5).

Já Freixas e Bassa preferem a ironia:

*En otras palabras, una simulación convincente en primer plano será pornográfica, en tanto que una orgia campestre en plano general y plantificada en un paisaje idílicamente subtropical será sólo vagamente erótica* (2000, p. 56)<sup>70</sup>

Do ponto de vista social, Abreu ensina a partir de algumas tendências e subdivisões - que se interceptam aqui e ali e que também se confrontam – interessantes enquanto modelo para visualizar a questão do posicionamento do público frente ao tema: os conservadores, os liberais, os libertinos e os libertários. Para os conservadores, o quadro é hiperrealista e eles tentam insistentemente coibir ou protestar contra a circulação destes produtos e ideias.

Pornografia é a classe de representações que isola uma atividade física – sexo ou violência – do contexto social que poderia justificá-la como uma atividade ou mostrar suas consequências, e que visa somente excitar o observador. (...) A pornografia poderia estimular o comportamento anti-social, onde ele não deve ter existido antes, e é tanto sintoma como causa da decadência dos valores morais e sociais (CAMPOS, 2013).

Os liberais acreditam que não há nenhum vínculo necessário entre a pornografia e a violência, definindo-a como um exercício da imaginação humana como outro qualquer. Excetuando a pedofilia, as perversões pornográficas são a expressão da fantasia. Não passam de mais uma forma de divertimento.

Os libertinos se dividem em realizadores e consumidores de pornografia, enquanto os libertários produzem reflexão (que não condena ou é contrária) acerca da pornografia.

De maneira generalizada o que se percebe é uma concepção idealizada de que sob o rótulo de erótico são abrigadas obras que abordam assuntos relativos à sexualidade com teor nobre, humano, artístico, problematizando-as com dignidade, pensando na estética; enquanto o pornográfico é de caráter vulgar, grosseiro; do

---

<sup>70</sup> Uma simulação convincente em plano plano de uma orgia, será pornográfica e uma orgia campestre em plano aberto, que se passe em uma paisagem idílica subtropical, será somente, vagamente erótica. Tradução anossa.

sexo pelo sexo (como se isto fosse pejorativo), objeto para comercialização. Nesta concepção se traduz a pornografia como um abuso sexual ou violência contra as mulheres, enquanto os homens são os agressores (ABREU, 1999, p.69).

A frase atribuída ao juiz norte-americano, Potter Stewart, em 1964 marca, além de um despreparo reflexivo sobre o tema, o quanto o intelecto e os processos culturais, se fazem importantes no conceito de pornografia.

*I shall not today attempt further to define the kinds of material I understand to be embraced within that shorthand description ["hard-core"<sup>71</sup> pornography]; and perhaps I could never succeed in intelligibly doing so. But I know it when I see it (STEWART apud LEGAL INFORMATION INSTITUTE, 2014)<sup>72</sup>.*

Fica claro então que o que se vê depende de quem se é. Uma frase do Talmude, conjunto de livros da religião judaica, parece triangular perfeitamente o tema erotismo e pornografia: “não vemos as coisas como são, vemos as coisas como somos” (TALMUDE apud BRAGA, 2007).

Poderia então se perguntar o que seria mais que pornografia – uma forma de partilhar o sexo de forma explícita? Tudo isto conduz para um lugar onde imperam as convenções do que se pactuou chamar *hardcore*. Este gênero se consolidou em nicho de mercado e vive da reprodução de certos modelos e do comércio de um repertório obsceno que se consolidou ao longo dos anos, com o desenvolvimento de “novas”<sup>73</sup> representações de um determinado tipo de sexo.

Para Abreu, o *hardcore* no cinema é um gênero delimitado a partir de planos do pênis ereto, da vagina e da penetração, ou mais propriamente, *the money shot*, o plano da ejaculação masculina nos filmes da indústria pornô. Neste sentido, para os autores, seria “*um instrumento de propaganda, al servicio del patriarcado, que refuerza el mito de una sexualidade feminina pasiva y masoquista, al mismo tempo que valoriza las imagenes de machos predadores y sádicos*” (FREIXAS; BASSA, 2000, p. 31). Todas estas proposições, no entanto, aparecem envoltas em questões

---

<sup>71</sup> Williams diz que, “*if hard core really does it, softcore merely fakes it. If hard core hangs on the authenticity of the real view (that adolescent shock of seeing people actually getting off ) softcore holds back, cannot show, kisses but finally does not tell*” (Williams, 2006, 269–70). “Se o *hardcore* realmente faz, o *softcore* apenas finge. Se *hardcore* se conjuga a partir da autenticidade real da visão (aquele choque adolescente ao ver pessoas realmente fazendo (sexo)) o *softcore* retém, não mostra, “kisses but does not tell”. Tradução nossa.

<sup>72</sup> Não tentarei definir os tipos de materiais que eu entendo estar dentro desta descrição abreviada [“pornografia hard-core”]; e, talvez, eu nunca poderia ter sucesso em fazê-lo de forma inteligível. Mas eu sei quando eu a vejo. Tradução nossa.

<sup>73</sup> Ainda uma reprodução da imagem sexual, de forma generalizada, que vê o corpo feminino como receptáculo, como objeto, onde a imagem é voltada ao prazer do homem heterossexual.

que muitas vezes são novamente subjetivas e onde não faltam tentativas de se alterar o que já está consolidado. Para o pornô do patriarcado: o pornô feminista<sup>74</sup>, “*cuando la erección, la penetración y la eyaculación ya no son las medidas principales y evidentes del placer masculino*” (FREIXAS: BASSA, 2000, p. 40)<sup>75</sup>.

Para aquelas imagens que transbordam o erótico, naquela fronteira que não tem limites, há a proposta do *softcore* (ABREU, 1999, p.) que pode mostrar primeiros planos, onde “o excesso” é uma questão, pode-se dizer, estética. Passa-se então, a pensar no *hardcore*, no *money shot* (ou na ausência dele), no primeiríssimo plano, na captação do orgasmo, em toda a estética e na linguagem do produto pornográfico, sob uma proposta de contemplação por outra perspectiva que atraia um público interessado em sexo, mas onde não haja uma representação que desqualifique qualquer gênero e desejo, diferentemente da popular, *mainstream*, pornografia heterossexual/homossexual *hardcore*. A prática de um novo tipo de *hardcore* - feminista/*queer*<sup>76</sup> - teve que esperar até o final de século XX para ser produzido em maior escala. É importante dizer que os *stags*, em sua maioria, não promoviam a desqualificação de qualquer corpo. A precipitação da mulher como objeto sexual fílmico começou nos *nudies*.

Walter Kendrick acredita que a partir de 1970, aconteceu a pós-pornografia, (1996, p.39) um fenômeno de mercado, nascida de forma abrangente com a saída da pornografia dos cinemas e o deslocamento dela, nos anos 80, para os quartos das residências; do público para o privado; com a chegada do VHS. Adicione-se, na contemporaneidade a essa receita, as mídias, os computadores, *laptops*, ipods, iphones: pornografia (*hardcore*) onipresente; pornografia virtual.

Tanto a fotografia quanto o vídeo e o cinema tem sido exemplares para a discussão das relações entre ambientes fictícios e a insistência do real (GREINER, 2010 p.58). No cinema, o corpo tem atributos óbvios também enquanto portador de formas discursivas e de elementos que formam a subjetividade através do erotismo e da pornografia.

---

<sup>74</sup> Filmes que possuem sexo explícito, mas garantem uma breve narrativa; possuem diálogos que tentam incitar o desejo; há variedade entre as formas físicas das atrizes, diferentemente do padrão procurado no até então reconhecido *hardcore* produzido para homens, que é basicamente o mesmo; também pretendem valorizar aspectos artísticos da obra, como a planificação, o enquadramento, a música. Para além de tudo, nos pornôs feministas, o orgasmo feminino é valorizado não somente como parte da narrativa, mas visualmente, através de uma tentativa de planificação mais competente, roteirização mais verossímil, etc.

<sup>75</sup> Quando ereção, penetração e ejaculação não são as principais e óbvias medidas de prazer masculino. Tradução nossa.

<sup>76</sup> *Queer* designa pessoas que não seguem o padrão da heterossexualidade ou do binarismo de gênero.

*The body in cinema is a fusion of the corporal and the visual, the concrete and the ephemeral, the eternal present and the fossilization of a historical moment. The omnipresence of the body within cinema, in fact, makes a precise definition elusive. Its ever-presence seduces, confounds, and engages*<sup>77</sup> (GRANDIEAUX, 2010).

Sejam corpos femininos, masculinos ou transhumanos, sejam interações eróticas ou pornográficas, é interessante manter em mente a maleabilidade dos conceitos que vencem espaços geográficos e temporais e que fogem a rigidez. O erótico e o pornográfico são ingredientes importantes também na história da regulação das ideias pela censura à liberdade de expressão criativa na produção cinematográfica mundial, bem, como foram conceitos-combustíveis em todas as transgressões produzidas desde então.

## **II. II Censura e Transgressão**

### **II.II.I A censura e a transgressão no cinema**

O corte na montagem cinematográfica tem um valor criativo comumente desmerecido pelo público em geral e também por muitos pesquisadores. Embora todos os filmes sejam montados, desde o surgimento do cinema, em 1895 até, basicamente, 1903, as obras eram produzidas a partir do lugar do espectador. A função do montador era dispor os planos em ordem cronológica para que não houvesse confusão (JOLY *apud* VIVEIROS, 2005, p. 50).

Jean Mitry indica que foi Edwin Porter que começou a dar um sentido à montagem quando da realização de *A Vida do Bombeiro Americano* (*Life of an American Fireman*), de 1902, mas sobretudo com *O Grande Roubo do Trem* (*The Great Train Robbery*), em 1903. Este último, considerado pela fluidez e coerência narrativa, um clássico (MITRY *apud* MARTIN, 2005). Depois, D. W. Griffith que converteu dois de seus filmes em marcos históricos da montagem cinematográfica<sup>78</sup>. Sergei Eisenstein<sup>79</sup>, como lembra Jorge Leitão Ramos, foi um dos teóricos mais

---

<sup>77</sup> O corpo no cinema é uma fusão do corporal e do visual, o concreto e o efêmero, o eterno presente e a fossilização de um momento histórico. A onipresença do corpo dentro de cinema, de fato, faz uma definição precisa evasiva. Sua constante presença seduz, confunde, e engaja (GRANDIEAUX, 2010).

<sup>78</sup> *Birth of a Nation*, de 1915, (*O Nascimento de uma Nação*) e *Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, de 1916, (*Intolerância*)

<sup>79</sup> Outros russos foram extremamente importantes para a reflexão e experimentação na montagem, como Vsevolod Pudovkin. Ele dizia que a montagem é fundamento estético do filme. Para ele, fazendo uma comparação entre literatura e montagem, as palavras são a matéria-prima de uma obra, porém, o significado final das palavras depende muito da composição, do arranjo que tomam, já que há uma relação que se estabelecesse a partir do encontro com outras palavras (VILLAFANE;

importantes da arte, reproduzindo as reflexões que fazia nos filmes que realizou (1981). Para Viveiros, tal qual o idioma, a montagem tem na imagem e na combinação de imagens, uma gramática que dá forma ao cinema. (VIVEIROS, 2005, p. 55).

Criterioso e criativo, o corte, então, deixou-se claro, é um recurso da montagem, um instrumento artístico inestimável para o cinema<sup>80</sup>. Outro aspecto do “corte” foi usado sem tanta poesia pela censura, era a antítese: uma ferramenta do poder, da castração. Cortar neste caso é mutilar o trabalho artístico. *La censura se apoya en este cuerpo jurídico que reviste una apariencia legal suficientemente sutil como para intentar justificar lo injustilicable: mutilar o anular- la creación* (FREIXAS; BASSA, 2000, p.51).

Com a exibição do que era obsceno – e o que é obsceno? – a censura começou a exercer poder no mercado cinematográfico.

*Early Hollywood presents the same difficulty as Paradise before the Fall. It's hard to believe in it. Not on the account of the absolute perfection it represented: no indeed. But because it is almost impossible to imagine that there actually was a time when sex did not exist there. Sex appeal, there is to say, as one now thinks of it, as the dominant element in the overwhelming majority of American films and as one of the most potent means of projecting a star's personality* (WALKER, 1966, p. 19)<sup>81</sup>.

Hollywood, ainda não existia<sup>82</sup> quando o primeiro comitê de censura foi criado em Chicago em 1907 (LENNE, 1985, p.8). Outros autores, no entanto, atestam que a censura sempre existiu, também, claro, fora dos Estados Unidos.

*Popular entertainment in those days consisted chiefly of the music hall, while Victorian still photography recorded chiefly views of the street and various female bodies. The music hall already had its censors in France and England where the Lord Chamberlain was officially the judge of indecency in*

---

MÍNGUEZ, 2002). A imagem faria o mesmo. Dziga Vertov e Elisaveta Svilova fizeram contribuições importantes sobre a escolha do plano, a duração dele, o poder do corte.

<sup>80</sup> É interessante mencionar que a edição era um papel comumente desempenhado por mulheres do princípio do cinema até os anos 20. Quando ele ganhou importância e reconhecimento como elemento estético e intelectual, as mulheres foram obrigadas a deixarem as “ilhas”, reservando-se a elas cargos inferiores na indústria fílmica.

<sup>81</sup> Pensar em uma Hollywood juvenil exige a mesma dificuldade que o paraíso antes da queda. É difícil de acreditar. Não por conta da perfeição absoluta que representava: não de fato. Mas porque é quase impossível imaginar que houve, na verdade, uma época em que o sexo não existia por lá. *Sex appeal*, como se pensa agora, como elemento dominante na esmagadora maioria dos filmes americanos e, como um dos meios mais potentes de projetar a personalidade de uma atriz. Tradução nossa.

<sup>82</sup> Hollywood começou a existir apenas em 1913, quando aquela determinada parte de Los Angeles foi tomada pelo cinema.

*the theatre. In Paris, however, the censors were something of a joke* (PHILIPS, 1975, p. 7)<sup>83</sup>.

Considerado o primeiro filme *naughty*<sup>84</sup>, *Après le Bal*, de George Méliès, realizado em 1897 – mostrava uma jovem se despindo e tomando banho com a ajuda de uma serviçal - e não causou tanto *frisson* porque se vivia, na Europa, um momento de liberdade artística. Aparelhos de censura existiam, porém não se faziam cumprir as leis. Henry-Gabriel Ibels, por exemplo, ilustrador, colaborador de Toulouse-Lautrec, produziu uma série de desenhos fazendo piada da censura.

Já a população americana havia visto *The Irwin-Rice Kiss*, de Thomas Edison, em 1896<sup>85</sup> muito mais comedido, mas o suficientemente íntimo (um beijo em primeiro-plano) para causar algum escândalo.

O erotismo, naquele momento, pareceu interessante aos operadores do cinema porque podiam se aproveitar da sugestão de intimidade e da nudez presente nas pinturas das artes plásticas como influência, e assim, produziram pequenas obras, *naughty films*. Assim, *the dissipation* - como Raymond Moley descreveu a indústria do cinema antes que ela se organizasse a partir de 1913, nos Estados Unidos (*apud* PHILIPS, 1975, p.16) – permaneceu interessada no tema.

A violência garantiu também seu espaço, já que o público consumia muita tragédia nos jornais e assim, a exibição de curtas que mostravam desde a execução de criminosos a pessoas mutiladas em acidentes, faziam sucesso. O cinema “*immediately attracted large audiences, especially among the poor and working class, many of whom were immigrants*” (PENNINGTON, 2007, p. 1)<sup>86</sup>. Naquele momento Annabelle Moore já fazia sucesso no kinestoscópio de Edison dançando “sensualmente”, e fora dele também, quando convidada para uma performance na *Chicago World’s Fair*.

Foi por conta de uma *performance* que houve o primeiro ato de censura no cinema mundial que se tem notícia. No filme *Fatima’s Chooche-Cooche Dance*<sup>87</sup>, produzido em 1896, por James A. White e William Heise, a dança motivou

---

<sup>83</sup> O entretenimento popular naqueles dias consistia principalmente do auditório, enquanto a fotografia ainda vitoriana gravava imagens principalmente da rua e vários corpos femininos. O salão de música já tinha seus censores na França e na Inglaterra, onde Lorde Chamberlain era oficialmente o juiz da indecência no teatro. Em Paris, no entanto, os censores eram uma espécie de piada (Philips, 1975, p. 7). Tradução nossa.

<sup>84</sup> Filmes que insinuavam desejo, alguma nudez e sexo.

<sup>85</sup> E outras inúmeras, feitas ou produzidas por Edison, que traziam números de dança e outras *performances*.

<sup>86</sup> O cinema imediatamente atraiu um grande público, especialmente entre os mais pobres e da classe trabalhadora, muitos dos quais eram imigrantes (PENNINGTON, 2007, p.01).

escândalo. O *Chicago Censorship Committee* fez com que se desenhassem duas linhas brancas sobre os movimentos de seios e quadris da dançarina do Oriente Médio (LENNE, 1985 p. 7 ).

(...) in 1907 when Chicago required exhibitors to secure permits from the chief of police before showing films. The ordinance prohibited "the exhibition of obscene and immoral pictures. Jake Block, who owned a chain of nickelodeons, challenged the ordinance by screening two Westerns, *The James Boys in Missouri* (1908) and *Night Riders* (1908), after they had been denied permits. Block's case reached the Illinois Supreme Court. In *Block v. City of Chicago* (1909), the court upheld the ordinance and legitimized local governments' power to censor or prohibit obscene or immoral films (PENNINGTON, 2007, p.2)<sup>88</sup>.

A relação entre censura, sexo e cinema será muito mais violenta na história da sétima arte do que entre censura, violência e cinema. Este segundo *ménage à trois* foi muito mais bem sucedido e os diretores menos ofendidos na dignidade criativa que o primeiro. O filme *The Black Hand*<sup>89</sup>, de 1909, por exemplo, que mostrava uma criança sendo enforcada na frente da mãe (PHILIPS, 1975, p. 14) não sofreu restrições ou cortes. Esta prática, de ignorar a força e a forma da violência e censurar temas que tratassem de relações humanas e sexo faz o resumo de como a censura se relacionou com o sexo no cinema até o milênio seguinte, ou seja, de forma infantil.

Em 2014, se vê ainda a forte participação da *Motion Picture Association of America* (MPAA)<sup>90</sup> responsável pela censura de tudo que aparece nas telas americanas - mesmo como instituição privada - mercado ambicionado por muitos produtores e diretores, sejam de arte ou entretenimento.

---

<sup>88</sup> A aproximação com a censura começou em 1907, quando a cidade de Chicago fez necessário aos expositores que garantissem permissões do chefe de polícia antes de exhibir filmes. A portaria proibia "a exposição de fotos obscenas e imorais. Jake Block, que era dono de uma cadeia de *nickelodeons*, desafiou o decreto exibindo dois *westerns*, *The James Boys in Missouri* (1908) e *Night Riders* (1908), depois de terem sido proibidos. O caso de Block chegou à Suprema Corte de Illinois. No *Block x Cidade de Chicago* (1909), o tribunal confirmou a portaria e legitimou o poder dos governos locais para censurar ou proibir filmes obscenos ou imorais. Tradução nossa.

<sup>89</sup> Alguns títulos não puderam ser traduzidos porque não foram lançados no país. *The Black Hand* foi um sistema de extorsão realizado pela máfia americana.

<sup>90</sup> Embora não seja reforçada pela justiça, o sistema provê "selos" com as seguintes classificações: G (*general audiences*) para todas as audiências; PG (*parental guide suggested*), podem ser impróprios para crianças; PG-13 (*Parents Strongly Cautioned*), filme contém cenas impróprias para menores de 13 anos e pais devem estar atentos; R (*Restricted*), menores de 17 anos podem assistir o filme acompanhado dos pais ou tutores e o temido selo NC-17 – não deve ser exibido para plateias com menos de 18 anos. A MPAA assim regula e manipula a plateia dos cinemas. Com um selo R ou NC-17, o cineasta sabe que pode ter problemas de distribuição e, claro, de retorno financeiro. No entanto, inúmeras cadeias de cinema já "desobedecem" as classificações.

No ano de 1908, e enquanto a Inglaterra criava o Primeiro Ato Cinematográfico<sup>91</sup>, em Nova York e por força da lei, foram fechados inúmeros *nickelodeons* (LENNE, 1985, p. 5)

*The industry took note of Block since it established a legal precedent legitimizing film censorship. Six years later, in Mutual Film Corp. Industrial Commission of Ohio (1915), the United States Supreme Court ruled film censorship constitutional. The Court cited Block as having sustained the use of the police power to censor films. Most importantly, the Court determined that the First Amendment did not protect motion pictures because they were mere representations of events, of ideas and sentiments published and known, vivid, useful and entertaining no doubt but also capable of evil, having power for it, the greater because of their attractiveness and manner of exhibition. The medium's potential to construct stories and show images that some Americans found immoral was enough to deprive it of constitutional protection (PENNINGTON, 2007, p.2)*<sup>92</sup>.

“E o que cortar?”, maquinaram os conservadores. “*The exhibition of profuse bleeding; nude figures; excessively passionate love scenes; bathing scenes passing the limits of propriety; the drug habit, opium, morphine, cocaine, etc; Men and women in bed together, etc*” (PHILIPS, 1975, p.37)<sup>93</sup>

Na França, também as leis - já existentes - de censura foram colocadas em ação e

*the Danish film of 1911, “Vampire’s Dance” was considered too lascivious for Parisian taste, and the prolonged kissing in the Scandinavian films such as “Opium Dream” of 1914, both led to banning of the film in Paris in 1914 (PHILIPS, 1975, p. 18)*<sup>94</sup>.

---

<sup>91</sup> O Primeiro Ato Cinematográfico é uma provisão do Parlamento do Reino Unido. Foi a primeira legislação no Reino Unido que especialmente regulava a indústria cinematográfica. Forneceu a base legal para a censura de filmes, levando à criação do Conselho de Censores Britânico de Filme, em 1912.

<sup>92</sup> A indústria marcou o caso Block, uma vez que estabeleceu um precedente legal legitimando a censura no cinema. Seis anos mais tarde, na *Mutual Film Corp. Industrial Commission of Ohio* (1915), a Suprema Corte dos Estados Unidos determinou censura cinematográfica constitucional. O Tribunal citou Block para sustentar o uso do poder de polícia para censurar filmes. Mais importante ainda, o Tribunal determinou que a Primeira Emenda não protegeria filmes, porque eles eram meras representações de eventos, ideias e sentimentos publicados e conhecidos, vívidos, úteis, divertidos, sem dúvida, mas também capazes de mal, tendo muito poder para isso, devida a sua forma atrativa de exibição. O potencial do meio para a construção de histórias e imagens que alguns americanos achavam imoral foi suficiente para privar o cinema da proteção constitucional. (PENNINGTON, 2007, p.2)

<sup>93</sup> A exibição de sangramento abundante; figuras nuas; cenas de amor excessivamente apaixonadas; cenas de banho que passam os limites da decência; o vício em drogas, ópio, morfina, cocaína, etc; Homens e mulheres juntos na cama, etc. Tradução nossa.

<sup>94</sup> Impregnada de condenação, de transgressão, caída, que cultuava o profano e todo o resto do folclore e da topografia do céu e do inferno. Isto era parte da tradição Vamp. [...] Theda Bara e suas imitadoras definiram, embora de forma grosseira fizeram do sexo algo fascinante para o crescente público de classe média.” Tradução nossa.



Como explicar então, alguns nomes do princípio do cinema que entraram para a história seduzindo espectadores como, Theda Bara, Louise Brooks, Gloria Swanson; Clara Bow; Mary Pickford; Lya de Putti, Rudolph Valentino, quando a produção cinematográfica era regulada/vigiada?

Theda Bara fez em 1915 o filme que a faria famosa, *Escravo de uma Paixão* (*The Fool There Was*), produzido por William Fox, que mais tarde, com o sucesso do filme, veio a fundar a Fox Films. Presente na obra, o nascimento da *Vamp*, a mulher, que, irresistível, faz os homens perderem incontáveis fortunas e deixarem todo o bom-senso para trás. “*She was a sexually aggressive woman who took pleasure in her lover’s destruction*” (WALKER, 1965, p. 24)<sup>95</sup>. Bara foi considerada a primeira deusa do sexo no cinema.

*Redolent of damnation, transgression, fall from grace, profane worship and the rest of the folklore and topography of heaven and hell. This was part of the Vamp tradition.[...] Theda Bara and her imitators set screen sex fascinating to the growing middle class audiences* (WALKER, 1965, p. 26 - 28)<sup>96</sup>.

Se filmar o banho foi à saída encontrada para mostrar alguma nudez feminina, nos filmes,

*the other method of showing sin acceptable to reformers was by making it biblical and educational therefore moral. [...] Film producers also found it profitable to show degradation before salvation [...] The bible would excuse the naked breast* (PHILIPS, 1975, p. 19-26)<sup>97</sup>.

A semi-nudez do corpo masculino foi representada através do corpo do primeiro Tarzan do cinema, Elmo Lincoln, em *Tarzan, o Homem-Macaco* (*Tarzan of the Apes*) de 1918. Rudolph Valentino, *the latin lover* seduzia vestido. A força sensual de Rudy, talvez, residisse no voyeurismo - ou em alguma outra parafilia, que a medicina ocidental, heteronormativa<sup>98</sup> e elitista, já pródiga em diagnosticar, julgava anormal.

---

<sup>95</sup> Ela era uma mulher sexualmente agressiva que tinha prazer na destruição do amante. Tradução nossa.

<sup>96</sup> Impregnada de condenação, transgressão, caída, profanamente cultuada, além do resto do folclore da topografia do céu e do inferno. Isso fazia parte da tradição Vamp . [...] Theda Bara e as imitadoras dela tornaram o sexo na tela fascinante para o crescente público de classe média. Tradução nossa.

<sup>97</sup> O outro método de mostrar o pecado aceitável para os reformadores era torná-lo bíblico e educativo, portanto, moralizado. [...] Os produtores de filmes também acharam rentável mostrar a degradação antes da salvação [...] A Bíblia desculparia o seio nu. Tradução nossa.

<sup>98</sup> Termo que descreve situações onde orientações sexuais diferentes da heterossexual, são marginalizadas.

A indústria cinematográfica tinha planos diferentes para o corpo feminino. Em *Man-Woman and Marriage*, o imperador Constantino participa de uma festa que rapidamente passa a orgia. Um bacanal também foi filmado por D.W. Griffith, no filme *Intolerância* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Age*), de 1916. Corpos femininos luxuriosos, em longas cenas de entrega a volúpia. Outros diretores também tiraram proveito estético da nudez, como Erich Von Stroheim – *O Castigo do Sedutor* (*Blind Husbands*, 1919); *Esposas Ingênuas* (*Foolish Wives*, 1922) - e Cecil B. De Mille em *Carmen* (1915).

Foi em 1921, por conta de um assassinato, que os estúdios em Hollywood recrudesceram contra o sexo, a nudez e tudo que se relaciona a busca do prazer sexual. Ao final de uma das muitas grandiosas festas da indústria cinematográfica, Fatty Arbuckle, companheiro de Buster Keaton em muitos filmes, foi acusado do estupro e morte da atriz, Virginia Rappé. O escândalo estava em todos os jornais e foram os próprios donos de estúdios, antes que a população se manifestasse - e se aproveitando disso – resolveram disciplinar - de maneira mansa, até então - a sétima arte. Assim, nominam o conservador William P. Hays como representante oficial da *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) (FREIXAS; BASSA, 2000, p. 58). Entre as muitas responsabilidades do representante, ele “assume responsibility for ensuring the moral standardization of popular films” e assim, “[...] Hays initially convinced members to adopt voluntary self-regulation (PENNINGTON, 2007, p. 4).<sup>99</sup>

Entre a nomeação e a publicação do *Hays Office*, foram sete anos e os proprietários dos estúdios pareciam satisfeitos.

*Given the success their films were enjoying, many studio heads waved off demands for censorship as the griping of a small, if vocal, minority. The complexity of the clashes over sex in film is illustrated by the success of Erich von Stroheim's The Merry Widow (1925). MGM edited The Merry Widow after pressure from Hays and conservative groups, even though the film had passed muster with censorship boards across the nation. Edited to placate the MPPDA, the film still included an orgy and clear indications of a foot fetish. Inspired by the film's success at the box office, other filmmakers produced lurid fare. The studios also promoted stars as sex symbols. Greta Garbo repeatedly played women who violated traditional sexual norms in films that scored box office successes. [...] She costarred with John Gilbert [...], Flesh and the Devil (1926). Two lovers, Felicitas von Kletzingk (Garbo) and Leo von Sellenthin (Gilbert), exchange their first kiss in a scene that fades out and then fades in to the couple lounging together in her boudoir.*

---

<sup>99</sup> Assume a responsabilidade de garantir a padronização moral dos filmes populares e assim, “[...] Hays inicialmente convenceu os membros a adotar a autorregulação de forma voluntária.” Tradução nossa.

*Elliptical editing*<sup>100</sup> would remain Hollywood's preferred technique for implying sex (PENNINGTON, 2007, p.5)<sup>101</sup>.

Hays, naquele ano, 1928, ainda não possuía força política e não era levado a sério.

*Harry Cohn, head of Columbia Pictures and one of the most hated men in Hollywood because of his tyrannical control of his studio and stars, stood up at a closed door session of industry moguls and made a proclamation and his colleagues praised him. He suggested that Will Hays "go f&\*# himself" (CALISTRO; BASTEN, 2000, p. 28)*<sup>102</sup>.

No entanto, o republicano começou a exercer o papel que lhe havia sido dado.

*The studios failed to meet Hays's expectations, so he formed the Studio Relations Committee in 1927 and drew up a list of "Don'ts and Be Carefuls." Hays took the threats of boycotts from organizations such the National Congress of Parents and Teachers seriously. The studios continued to worry him as well. Recognizing the ineffectualness of his list, Hays followed up on a initiative from Martin Quigley, a Catholic layman and publisher of the trade magazine Motion Picture Herald, and called upon Quigley and Daniel A. Lord, a Jesuit drama professor at St. Louis University, to draft "A Code to Govern the Making of Talking, Synchronized and Silent Motion Pictures" (PENNINGTON, 2007, p. 5)*<sup>103</sup>.

Mesmo porque desembarcava em Hollywood, Mae West, a inventora da censura<sup>104</sup> como ela própria auto-proclamava. Famosa na Broadway, a consagração veio com a peça *Sex*, em 1926, que narrava à vida de Margie La Mont, uma prostituta com

<sup>100</sup> Manipulação temporal realizada na montagem.

<sup>101</sup> Dado o sucesso que seus filmes estavam desfrutando, muitos chefes de estúdio desabonaram as exigências de censura e a leram como um desabafo de um pequeno grupo, uma minoria. A complexidade dos confrontos sobre sexo é ilustrado pelo sucesso da obra *The Merry Widow* (1925) de Erich von Stroheim. A MGM editou *The Merry Widow* após pressão de Hays e grupos conservadores, mesmo que o filme tivesse passado no teste com avisos de censura em todo o país. Editado para aplacar a MPPDA, o filme ainda incluiu uma orgia e indicações claras de fetiche por pés. Inspirado pelo sucesso do filme nas bilheterias, outros cineastas produziram filmes do gênero. Os estúdios também promoveram estrelas como símbolos sexuais. Greta Garbo repetidamente viveu mulheres que violaram as normas de sexo em filmes que foram sucessos de bilheteria. [...] Ela contracenou com John Gilbert [...], *Flash and the Devil* (1926). Dois amantes, Felicitas von Kletzingk (Garbo) e Leo von Sellenthin (Gilbert), trocam o primeiro beijo em uma cena que desaparece em *fade out* depois reaparece em *fade in* com o casal relaxando em um *boudoir*. A edição elíptica permaneceria como a técnica preferida de Hollywood para sugerir sexo.

<sup>102</sup> "Harry Cohn, presidente da Columbia Pictures e um dos homens Mais odiados de Hollywood por conta do controle tirânico que exercia sobre o estúdio e as estrelas, levantou-se em uma sessão de portas fechadas de magnatas da Indústria e fez uma proclamação os colegas o elogiaram. Ele sugeriu que Will Hays fosse f & \* # se." Tradução nossa.

<sup>103</sup> "Os estúdios não corresponderam às expectativas de Hays, então ele criou o Comitê de Relações dos Estúdios em 1927 e elaborou uma lista de "nãos e cuidados." Hays levou as ameaças de boicotes de organizações como o Congresso Nacional de Pais e Professores a sério. Os estúdios continuam a preocupá-lo também. Reconhecendo a ineficácia de sua lista, Hays acompanhou a iniciativa de Martin Quigley, um católico leigo e editor da revista especializada "Motion Picture Herald", e chamou Quigley e Daniel A. Lord, um professor de teatro jesuíta da St. Louis University, para elaborar "um código para governar a produção de filmes falados e mudos." Tradução nossa.

<sup>104</sup> Foi com a chegada de Mae West no cenário cinematográfico hollywoodiano que a censura despertou. Com um estilo debochado, piadas de conteúdo sexual e personagens simpáticos, felizes e fora do padrão moral vigente, ela própria se intitulava a "inventora da censura", porque foi por conta dela que a censura não somente recrudescer, mas se fez valer.

vários contatos criminosos, acusada injustamente de drogar uma dama da alta sociedade que acaba em um bordel. O final feliz da “devassa”, nos braços de saudáveis marinheiros, constrangeu os pudicos, que passaram a perseguir Mae West por sua lascividade.

Apesar da falta de publicidade por conta da polêmica, o espetáculo permaneceu mais de um ano em cartaz, com apresentações com a casa lotada. Foi uma liga da decência, uma sociedade para a supressão do vício, que não somente retirou a peça de cartaz, mas com a denúncia, pôs West dez dias na prisão por "corromper a juventude" (MENDES, 1984, p.42).

A Paramount Pictures, no meio da crise, começada em 1929, resolveu apostar em um nome conhecido da Broadway para fazer mais dinheiro. Mae aceitou. Os teatros fechavam em grande número, embora a peça dela, *The Constant Sinner* fosse um grande sucesso onde quer que estivesse. Em 1932, ela aparece nas telas hollywoodianas em *Noite Após Noite (Night After Night)*. A *platinum blonde* sempre brincava dizendo que seria um desrespeito se um filme dela fosse certificado (MENDES, 1984, p. 50).

As lideranças conservadoras estavam cada vez mais descontentes e em 1933 foi fundada a *Catholic National Legion of Decency* (conhecida como *Breen Office*<sup>105</sup>) em resposta ao filme de Mae West, *Uma Loura para Três (She Done Him Wrong)*, de 1933.

---

<sup>105</sup> “Como acreditavam que o código Hays não era suficientemente censor, publicou as próprias listas de padrões morais a serem seguidos no cinema, que acabaram se chamado Breen Office, em nome de um famoso jornalista censor, Joseph Breen, ativo católico e antissemita” (LENNE, 1985, p.153)

*In 1933, the newly appointed apostolic delegate to the U.S. Catholic Church, the Most Reverend Amleto Giovanni Cicognani, called on Catholics to launch "a united and vigorous campaign for the purification of the cinema, which has become a deadly menace to morals". Many Catholics responded by forming the Legion of Decency, which soon had 9 million members pledged to boycott films that the Legion's rating board condemned. Threatened by a realistic threat of boycotts, the producers decided to enforce the production code and placed one of their employees, Joseph I. Breen, in charge. The code prohibited nudity, profanity, white slavery, miscegenation, "excessive and lustful kissing," and "scenes of passion" that "stimulate the lower and baser element." It also forbade Hollywood from glorifying crime or adultery. To enforce the code, the Breen Office was empowered to grant or withhold a seal of approval, and without a seal, a movie could not be played in the major theater chains. The Breen Office dramatically altered the character of films in the later 1930s (MINTZ; ROBERTS, 2010, p 17)<sup>106</sup>.*

Um ano depois, o código estava em ação e *"to avoid confrontations with the censors, the code incorporated self-censorship into the production process"* (PENNINGTON, 2007, p.7). O MPDAA por escolha colocou o *Studio Relations Committee* - que virou *Production Code Administration* (PCA) - entre público e produtores para simular a proteção à liberdade artística, mesmo quando produziam regras que amordaçavam a expressão (PENNINGTON, 2007, p.9). E assim começou o domínio da censura certificada – os estúdios confortavelmente se adaptam - no cinema americano, que é importante com o mercado produtor e consumidor) do cinema naquele momento, como mercado organizado que já era.

E por que o código deu certo? Pennington (2007, p.8) enumera três potências. Primeira, que a indústria era um oligopólio dominado por oito empresas conhecidas como *"majors"* (*Paramount, MGM, Twentieth Century - Fox, Warner Brothers* e *RKO*) donas de toda uma cadeia de estúdios e cinemas e donas também da distribuição nacional e internacional; e as *"minors"* (*Universal, Columbia* e *United Artists*) que possuem poucas possibilidades de exibição por conta própria. Assim ficou fácil forçar a certificação. Segunda potência, a *Catholic Legion of Decency*

---

<sup>106</sup> Em 1933, o anúncio do recém-nomeado delegado para a Igreja Católica dos EUA, Reverendo Amleto Giovanni Cicognani, pediu aos católicos para lançar "uma campanha unida e vigorosa para a purificação do cinema, que se tornou uma ameaça mortal à moral". Muitos os católicos responderam formando a Legião da Decência, que logo teve 9.000.000 de membros que prometeram boicotar filmes que o conselho de classificação da Legião condenasse. Ameaçado pelo boicote real, os produtores decidiram fazer cumprir o código de produção e colocaram um de seus empregados, Joseph I. Breen, no comando. O código proibia nudez, palavrões, escravidão branca, miscigenação, "excessivo e lascivo beijo", e "cenar da paixão" que "estimulassem o elemento mais baixo e vil." Ele também proibiu Hollywood de glorificar o crime ou o adultério. Para fazer cumprir o código, o Breen office tinha o poder de conceder ou não a um selo de aprovação, e sem o selo, um filme não poderia ser reproduzido nas principais cadeias de cinema. O *Breen Office* alterou drasticamente o caráter de filmes nos anos de 1930. Tradução nossa.

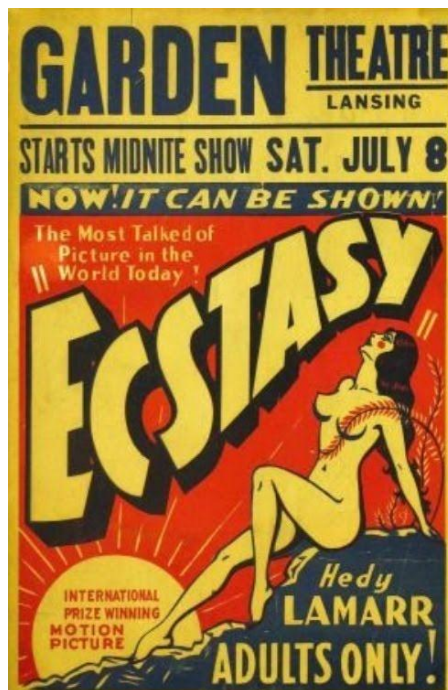
aconselhava os católicos sobre o que assistir. Pelo medo aos boicotes até a PCA se colocou sob pressão para ter o certificado, já que a ausência faria de um filme um provável insucesso. Terceira potência: Hays certificou-se de fazer o código efetivo. Para qualquer membro do MPPDA que vendesse, produzisse ou distribuísse um filme sem o selo, a multa ficaria em U\$25.000,00. Além disto, produtores deveriam submeter os roteiros ao PCA para aprovação antes do início da produção, da filmagem. Outra norma era de que se o estúdio adaptasse alguma obra literária considerada muito sensual para as telas, teria que mudar o título, cortar o material considerado ofensivo e deixar de fora dos cartazes referenciais ao conteúdo original.

A partir daquele momento, final da década de 1920, o cenário artístico cinematográfico foi tomado por influências conservadoras que regularam a criatividade, que regeram o sexo, com avanços, aqui e ali, por mais de 40 anos. Restaram as muitas tentativas de alegoria na tela, além das negociações mesquinhas com os censores – ao se sacrificar determinada cena, salvava-se outra do corte. E sempre havia quem estivesse ali para transgredir.

Um dos primeiros filmes estrangeiros a sofrer a ira conservadora foi exatamente *Êxtase*, pelas cenas de nudez e de orgasmo feminino. Na história do filme tcheco, a mulher sem estar separada do marido, faz sexo com o jovem homem solteiro por conta do desejo. Uma cópia da obra do diretor Gustav Machatý foi queimada pela receita federal americana<sup>107</sup>.

---

<sup>107</sup> O filme será tratado com mais precisão e profundidade em um capítulo posterior.



Fonte: MOVIES, disponível em:< <http://www.movies.ekstasy.co/movieart.html>>.

Outros países, por questões variadas, se tornaram mais ou menos censores das obras cinematográficas.

*The bathing sequence on American movie was banned on United States, although not in Germany or French. [...] No actor could thumbs his nose, slap a woman's behind, live with a girl, use profanity, or discuss birth control, abortion, eugenics, illegitimacy, prostitution, miscegenation or divorce. [...] The cutting room is the final censorship of the director (PHILIPS, 1975, p. 40 - 43).<sup>108</sup>*

Importante ainda dizer que filmes condenados pela *Catholic Legion of Decency* ficavam quase uma década sem serem exibidos por força do certificado.

Hays deixou a MPDAA, que virou MPAA (*Motion Pictures Association of America*), em 1945, mas não foi por esta razão que a censura começou a mostrar sinais de fraqueza, mesmo aliada também ao Macarthismo<sup>109</sup>.

A virada começou apenas ao final da Segunda Guerra Mundial através dos seios de Jane Russell. Se *O Destino Bate à Porta* (*The Postman Always Rings Twice*), de Tay Garnett, provocou inúmeras discussões até ser lançado por conta do

<sup>108</sup> “A sequência de banho em filmes americanos foi proibida nos Estados Unidos, embora não o tenha sido na Alemanha ou na França. [...] Nenhum ator poderia colocar o dedo no nariz, dar um tapa nas nádegas de uma mulher, viver com uma garota, usar palavrões, ou discutir o controle de natalidade, o aborto, a eugenia, a ilegitimidade, a prostituição, a miscigenação ou divórcio. [...] A sala de corte é a censura final do diretor.” Tradução nossa.

<sup>109</sup> *McCarthyism* descreve um período de intensa patrulha ideológica anticomunista, de perseguição política e desrespeito a vários direitos civis, famosa principalmente após discursos do senador Joseph McCarthy nos Estados Unidos. Durou do final da década de 1940 até meados da década seguinte.

roteiro que misturava adultério e assassinato, foi Howard Hughes e *O Proscrito* (*The Outlaw*) de 1946, que teve o selo revogado depois que a publicidade do filme estampou uma sensualíssima Russell seduzindo os prováveis espectadores. O filme foi um sucesso, apesar da ausência do selo.



Fonte: USA, disponível em: <<http://www.usa.eu/janerussel.html>>

Havia começado a queda do código, mas não da censura. A Segunda Guerra que destroçou muitas certezas começava a fazer ruir também a censura e depois das costas nuas de Marlon Brandon em *Um Bonde Chamado Desejo* (*A Streetcar Named Desire*), de 1951, um ano foi o suficiente para uma mudança mais importante.

*The Supreme Court of the Unites States reconsidering the its judgment of 1915 decrees that cinema should benefit from the protection of the freedom of expression guaranteed by the First and Fourthenth Amendments (concerning to Rossellini's film "Miracolo"*<sup>110</sup> (LENNE, 1985, p.xi)

*The Court ruled unconstitutional the New York statute authorizing the state censorship board to deny a license to exhibit any film that, in whole or in part, was "obscene, indecent, immoral, inhuman, sacrilegious, or . . . of such a character that its exhibition would tend to corrupt morals or incite to crime." The Court determined that films constituted "a significant medium for the communication of ideas." The Court had created a legal opening through which nudity and sex would gradually enter the mainstream of American cinema. By reducing the threat of censorship, it had given filmmakers less*

<sup>110</sup> A Suprema Corte dos Estados Unidos reconsiderou a decisão de 1915 e decretou que o cinema deveria se beneficiar da proteção da liberdade de expressão garantida pela Primeira e décima-quarta emendas (referente ao filme de Rossellini, *Miracolo* (Lenne, 1985, p. xi). O filme "O Milagre", citado, faz parte da obra *O Amor*, é um clássico do cinema italiano dirigido por Roberto Rossellini e estrelado por Anna Magnani. Federico Fellini, faz uma rara participação como ator. O filme é dividido em dois episódios roteirizados por Jean Cocteau e por Fellini. No primeiro episódio, "A voz Humana", uma mulher alquebrantada fala ao telefone com o amante. Já em "O Milagre", uma mulher aldeã é embebedada pelo pastor, que ela acredita ser São José. Grávida, acredita que é a virgem Maria.



*reason to comply with the Code. Around the same time, studios received economic incentives to take the Code less seriously* (PENNINGTON, 2007, p.10)<sup>111</sup>

Não que as organizações religiosas estivessem abrandando a censura e a pressão. O documento pontifício 114, do papa Pio XII, que trata “Sobre o Filme Ideal” prega aos membros da indústria cinematográfica. O papa se mostra assombrado com os números do cinema em 1954: “o número de espectadores em todos os países do mundo tomados conjuntamente foi de 12 bilhões. Donde vem a esta nova arte para tal fascinação?” (PIO XIII, 1956, p. 05). A pergunta retórica é alongada nas páginas mencionando sempre os aspectos da religiosidade como fontes importantes para o desenvolvimento correto e sadio do cinema e dos espectadores.

O filme ideal deve, portanto corresponder a expectativa e dar não somente qualquer satisfação, mas satisfação plena; não de todos os anseios, mesmo falsos e insensatos (os indignos e amorais estão fora de questão), mas do que o espectador justamente alimenta. [...] O que se espera mais ou menos profundamente, é umas vezes descanso, outras instrução, alegria, conforto ou emoção (PIO XIII, 1956, p.13-14)

Em 1957, a corte de apelações em Nova Iorque decide que “*nudity is not obscene in the eyes of the law*” (LENNE, 1985, p. XI) e durante a década de 1960, a MPAA publica uma nova interpretação do código, permitindo a roteirização de alguns assuntos tabus, como a prostituição, o aborto, a miscigenação, entre outros temas considerados profanos. *O Agiota (The Pawnbroker)* de 1964, por exemplo, trouxe muito mais que a nudez da atriz afroamericana Thelma Oliver<sup>112</sup>. O filme de Sidney Lumet ajudou a dar o golpe de misericórdia no código. Hays, que dava nome ao guia de censura, inclusive, há muito havia deixado o cargo, substituído por Eric Johnston, em 1945.

Uma cena do filme em especial levou a censura a nocaute. Na sequência, o agiota judeu - ainda atado às terríveis memórias da vida em um campo de concentração na Alemanha, na Segunda Guerra Mundial - observa enquanto uma

---

<sup>111</sup> O tribunal considerou inconstitucional a lei de Nova York que autorizava a censura pelo Estado para negar uma licença para exibir qualquer filme que, no todo ou em parte, fosse “obsceno, indecente, imoral, desumano, sacrílego ou do tipo que corrompesse a moral ou incitasse ao crime”. O Tribunal determinou que os filmes constituíam “um meio importante para a comunicação de ideias”. “O Tribunal tinha criado uma abertura legal por meio da qual a nudez e o sexo gradualmente foram introduzidos no cinema *mainstream* americano”. Ao reduzir a ameaça de censura, deu aos cineastas menos razões para cumprir o código. Na mesma época, os estúdios receberam incentivos econômicos para levar o código menos ainda a sério

<sup>112</sup> É bom também refletir sobre a possibilidade do corpo nu ter sido permitido exatamente porque a exibição ele era um corpo nu feminino prostituído negro.

jovem mulher se despe para tentar seduzi-lo, desesperada pelo dinheiro. Os gestos dela fazem com que ele volte às humilhações vividas pela mulher dele, no campo de concentração. A nudez e o erotismo tinham grande importância na narrativa e seu uso não foi visto como desnecessário.

Sem drama, *E Deus Criou a Mulher (Mulher Et Dieu... crée la femme)*, de Roger Vadim, em 1956, sacudi a audiência americana e mostrou a inevitabilidade do fim do código. Outro ingrediente para o fim da censura foi, diz Gerard Lenne (1978, p.155), a competição com a TV. O diferencial oferecido pela indústria cinematográfica residia – além da qualidade cinemascope, na exibição e no formato 70mm de alguns filmes. Em 1966, foi implantando um novo código de auto-regulamentação e em 1968 *If*, de Lindsay Andersen, traz uma genitália feminina em um plano mais fechado. A década posterior não trouxe apenas Russ Meyer, diretor de *Cherry*, *Harry and Raquel* com a presença de uma genitália masculina sem ereção<sup>113</sup> no filme de 1970. Trouxe, sim, uma série de filmes que desafiaram as normas e os hábitos.

### II.II.II O cinema na censura: transgressões

“*Stag films. Blue movies. Smokers. Beavers. Cooche reel*”, como enumera Dave Thompson no livro *Black, White and Blue*, de 2007 eram os nomes dados as obras filmicas onde a nudez aliada a imaginação, já que o sexo, poderia ainda ser insinuado. Ele explica que se alguém quisesse ver sexo de forma desinibida entre 1900 e a década de 1960, saberia o que significavam estes sinônimos.

Os *stags* possuíam quase nenhuma narrativa, duravam poucos minutos e direcionavam-se rapidamente para a cena de sexo. Os filmes tratavam/ mostravam a vida de profissionais do sexo; se passavam em casas de prostituição e eram filmados em qualquer local barato o suficiente (PENNINGTON, 2007, p.25)

*The stagfilm, or dirty movies, was and is the cinema verité of the forbidden, an invaluable record of the images openly unacknowledged feelings about sex assume. In a time when verbal and visual images of sex were suppressed, when open art could only euphemize the stags documented those isolated and unmentionable private experiences which were nonetheless in some form universal by sharing the mysteries of sexual data through collective rituals of masculine emergence. American and European males (primarily the former) received through the stags a non-credit course in sex education. The films proved that a world of sexuality outside one's*

---

<sup>113</sup> A ereção é parte de outra potência do audiovisual, o *hardcore*, como já explicado.

*limited Individual experiences. Here were real people and real sexual activity made the more real because their esthetic embodiment was so weak. The "performers" so clearly not "actors" (DI LAURO; RABKIN, 1988)<sup>114</sup>.*

Era um encontro de homens, a “*comunal experience, a room full of guys stoked in alcohol and adrenaline*” (THOMPSON, 2007, p.2)<sup>115</sup>. não era algo apenas americano ou europeu, mas não deixava espaço para a presença feminina.

*Indeed, photographs of nudes and sex acts predated cinema. Historians date pornographic photographs to around the middle of the nineteenth century. Already at the beginning of the century when the earliest pornographic movies were produced, many in Argentina, their narrative line was firmly established. One of the oldest extant American pornographic movies is A Free Ride (or A Grass Sandwich) from around 1915. In the film, two women and a man who are driving in the countryside stop so the man can urinate. The women become sexually excited upon viewing the man relieve himself. He then watches the two women urinate and then has sexual intercourse with each of them (implying the paraphilia urolagnia) (PENNINGTON, 2007, p 24)<sup>116</sup>.*

Estas práticas, claro, não eram a do cinema *mainstream* e para que se entenda por onde andou o sexo durante o código, é preciso buscar outras produções, sejam elas, no *sexploitation*, no final dos anos 60, o cinema *underground* americano produzia *exploitation* – além do cinema europeu, como ensina Pennington.

*As early as the 1920s independently produced films exhibited in a separate market of itinerant road shows offered stories about drug addiction, miscegenation, abortion, nudists, strippers, whores, pregnant high school girls, and all the other issues and “problems” unrepresentable within the limits of the Production Code. Exploitation originally meant that, lacking other*

---

<sup>114</sup> Os *stagfilm* ou *dirty movies* são o cinema *verité* do proibido. Um registro de valor inestimável das imagens abertamente inconfessáveis que o sexo pode assumir. Numa época em que imagens visuais e verbais de sexo eram suprimidas, quando a arte aberta só podia usar eufemismos, os *stags* documentavam as experiências privadas isoladas e inconfessáveis que eram, no entanto, de alguma forma, universais ao compartilhar os mistérios de dados sexuais através de rituais coletivos de emersão masculina. Homens americanos e europeus (principalmente os primeiros) recebiam através dos *stags* um curso de educação sexual. Os filmes provavam que existe um mundo de sexualidade fora as limitadas experiências individuais de cada um. Aqui eram pessoas reais e uma atividade sexual real feita da forma mais real porque sua incorporação estética era fraca. Os “artistas” muito obviamente, não eram “atores”. Tradução nossa.

<sup>115</sup> Uma experiência comunal, uma sala cheia de homens imersos em álcool e adrenalina. Tradução nossa.

<sup>116</sup> “Na verdade, as fotografias de nus e atos sexuais antecederam o cinema. Os historiadores datam fotografias pornográficas em meados do século XIX. Já no início do século, quando os primeiros filmes pornográficos foram produzidos, muitos na Argentina, sua linha narrativa foi firmemente estabelecida. Um dos mais antigos filmes pornográficos americanos existentes é *A Free Ride* ou *A Grass* de 1915. No filme, duas mulheres e um homem estão dirigindo no campo quando param para que o homem possa urinar. As mulheres tornam-se sexualmente animadas com a visão do homem se aliviar. Em seguida, ele observa as duas mulheres urinarem e depois tem relações sexuais com cada uma delas (o que implica a parafilia urofilia).” Tradução nossa. Urofilia esta relacionada a excitação associada ao ato de urinar ou receber o jato urinário de outra pessoa.

*salable items—such as stars or high production values—these films were sold (exploited) on the basis of a special “carnavalesque ballyhoo” of normally forbidden topics and spectacles. Later, in the 1950s, the term was expanded to indicate any low-budget movie with a topical bent aimed at social problems not treated in the mainstream—films distributed independently in limited numbers of prints. Most of these films were framed by often-questionable didactic messages meant to prevent the sensational acts depicted. [...] Frenzied dancing, writhing, drinking, and close-ups of ecstatic female faces were typical sexploitative methods of indicating sexual activity without necessarily revealing more of the act of sex than in Hollywood (WYATT apud WILLIAMS, 2008, p.104)<sup>117</sup>.*

Muitos filmes se aproveitavam do momento vivido de censura para produzir obras que mostravam a nudez e o sexo, mas que levavam sempre ao infortúnio. Outros se faziam de documentários e mostravam com didatismo, casas de *swing*, de massagens ou campos de nudismo.

*Sexploitation filmmakers incorporated this desire to know into their marketing campaigns as their movies often promised viewers knowledge and insights into behavior otherwise concealed. Thus early nudist films like Bryan Foy's Elysia (1933) purported to inform viewers about an alternative lifestyle and its ramifications for health at a real Californian nudist club, Elysian Fields, and starring Constance Allan (as Prudence Kent), a nudist Foy recruited from the club. Although The Unashamed (1938) included sex in its story line, most nudist films were asexual, exploiting the notion of informing viewers. (PENNINGTON, 2007, p. 18)<sup>118</sup>.*

Na década de 1950 não foi somente Russ Meyer, célebre produtor *underground* - que fazia bastante sucesso fora do circuito comercial, com os chamados *nudies* - mas era o mais importante.

*La glorificación de la mujer como objeto sexual y su desnudo son la última (y primera, y única?) razón de ser de tan peculiar parcela, que a diferencia*

---

<sup>117</sup> No início dos anos 20 a produção independente de filmes exibidos em um mercado distinto de shows itinerantes, oferecia histórias sobre dependência tóxica, miscigenação, aborto, nudistas, *strippers*, prostitutas, meninas do ensino médio grávidas, e todas as outras questões e "problemas" irrepresentáveis nos limites do código de produção. *Exploitation* originalmente significava que na falta de item vendáveis - como estrelas ou alta produção - que esses filmes eram vendidos com base em um "sensacionalismo carnavalesco" com tópicos normalmente proibidos. Mais tarde, na década de 1950, o termo foi ampliado para indicar qualquer filme de baixo orçamento com uma inclinação para problemas sociais que não eram tratados pelo cinema *mainstream* - filmes eram distribuídos de forma independente em um número limitado de cópias. A maioria desses filmes foram enquadrados por conter mensagens didáticas muitas vezes questionáveis destinadas a impedir os atos descritos. [...] A dança frenética, a contorção, o álcool e os closes de rostos femininos em êxtase eram os métodos típicos do *sexploitation* indicando atividade sexual sem necessariamente revelar mais do ato sexual que Hollywood já possuía. Tradução nossa.

<sup>118</sup> Cineastas do *sexploitation* incorporaram esse desejo de saber às campanhas de marketing dos filmes, já que prometiam um conhecimento e *insights* aos telespectadores sobre um comportamento que de outra forma, era oculto. Assim, os primeiros filmes nudistas como *Elysia*, de Bryan Foy (1933) pretendiam informar aos telespectadores sobre um estilo de vida alternativo e outras potencialidades para a saúde, em um verdadeiro clube californiano nudista, o *Elysian Fields*, estrelado por Constance Allan (como Prudence Kent), uma nudista recrutada no clube. Embora *The Unashamed* (1938) tenha incluído sexo na linha temática da história, filmes nudistas eram assexuados, explorando a noção de informação aos telespectadores. Tradução nossa.

*de las otras modalidades de sexp/oitation aquí evocadas, es un fenómeno de matriz exclusivamente estadounidense. Financiado por productoras independientes, reservado a canales de distribución paralelos, supuso una piedra de (es)toque en el declive del código Hays (FREIXAS; BASSA, 2000, p. 127-128).*

O primeiro grande sucesso comercial do diretor foi *The Imoral Mr. Teas*, de 1959<sup>119</sup>. A obra, com “*su inesperado y estruendoso éxito, el arranque de una massiva producción: sólo entre 1959 y 1963, unos 300 filmes se alinearán en este frente narrativo*” (FREIXAS; BASSA, 2000, p. 128).

O cinema europeu, no entanto, se permitia nas telas temas tabus, também, de forma mais intensa. Enquanto nos Estados Unidos em 1963 era *Irma, La Douce*, de Billy Wilder - que causava polêmica porque tinha na trama um cafetão e uma prostituta enamorados - em uma comédia romântica, na Europa, o estupro da viúva Cesira e da filha adolescente Rosseta, por soldados aliados, em *Duas Mulheres (La Ciociara)*, de Vittorio de Sica, em 1960 é um prenúncio do que viria a seguir. *Blow up* – *Depois Daquele Beijo (Blow up)*, de Michelangelo Antonioni, em 1966, mostrou as primeiras cenas de nu frontal em um filme britânico dirigido ao grande público e levou o Festival de Cinema de Cannes. Como a MPAA não aprovou a obra, a Metro-Goldwyn-Mayer, distribuidora do filme nos Estados Unidos, terceirizou o lançamento. Afinal, o filme que custou 1,8 milhão de dólares faturou mais de 30 milhões somente no continente europeu. Com tanto sucesso possível, o código mostrava sinais que não era mais uma ameaça (ou ledão engano?).

Outros filmes que marcaram a década de 1960, de uma lista muito maior, foram *Uma Mulher Casada, (Une Femme Mariée: suite de fragments d'un film tourné en 1964)* de Jean Luc Godard, de 1964; *Amores de uma Loira (Loves of a Blond)*, de 1965, dirigido por Milos Forman; *Triângulo Feminino (The Killing of Sister George)*, de Robert Aldrich, de 1968 e *Mulheres Apaixonadas (Woman in Love)*, de 1969, dirigido por Ken Russell.

No entanto, é a década de 1970 que traz as maiores mudanças e experimentações cinematográficas envolvendo, nudez, sexo, fotografia dos corpos e a abertura de uma vereda, que se avolumaria em tamanho e se ramificaria em marginais discussões sobre, por exemplo, as fronteiras (?) do sexo no cinema.

---

<sup>119</sup> Mr. Teas é um vendedor de produtos dentários que ao ter o dente tratado, voltando da anestesia, passa a ver todas as mulheres nuas.

Gerard Lenne enuncia a nova década como “a turning point”<sup>120</sup> (1978, p.194). Em meio à reivindicações no âmago da revolução sexual, das manifestações pelos direitos humanos, dos ensaios artísticos, Antonioni traz *Zabriskie Point*. A trilha sonora do filme também contextualiza a época, com e incluiu *Pink Floyd*, *The Youngbloods*, *The Kaleidoscope*, *Patti Page* e *Grateful Dead*. A obra, primeira feita nos Estados Unidos por Antonioni, mostra o movimento da contracultura entre os norte-americanos naquele momento.

Outro filme, *Performance*, gravado em 1968 e lançado em 1970, um drama dirigido por Donald Cammell e Nicolas Roeg, coreografa uma cena de sexo entre Mick Jagger, Breton Pallenberg e Roeg Cammell.

Nos Estados Unidos, Melvin Van Peebles lançou em 1971, *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*. A obra conta a história de um jovem pobre afroamericano, crescido em um bairro violento, que se torna um *performer* do sexo. A narrativa retrata que Sweetback em fuga, após atacar policiais racistas que agrediam um negro de forma brutal e covarde. O filme é um *blaxploitation*<sup>121</sup> que entrou para a história.

*Its famous title sequence, which explains how this boy got his name, establishes a pattern in which the boy—and then man— sexually satisfies an obliging woman. A whore invites the prepubescent towel boy of the whorehouse into her room. As he lies down naked between her legs, we briefly glimpse his penis. She puts aside his cap and, as the script reads, “baptizes” him into manhood. But when the boy, played by Mario, Van Peebles’s thirteen-year-old son, just passively lies there, she exhorts him: “You ain’t at the photographers—move!” Gospel music (“Wade in the Water” followed by “This Little Light of Mine”) accompanies her facial expressions of mounting pleasure until she fairly explodes with the line that baptizes him: “Ohhh! You gotta sweet, you gotta sweet, sweet back!” Throughout the scene, young Sweetback, father to the man, remains impassive (WILLIAMS, 2008, p.94)<sup>122</sup>.*

Nos cinemas, mesmo ano, *Klute - O Passado Condena (Klute)*, de Alan J. Pakula, traz os orgasmos de Jane Fonda – embora não houvesse nenhum

<sup>120</sup> Um ponto de virada. Tradução nossa.

<sup>121</sup> *Blaxploitation* foi um subgênero nascido do *exploitation*. Eram obras de baixo custo, sensacionalistas, com temáticas violentas, surgida na década de 1970 e narram às histórias de personagens afroamericanos.

<sup>122</sup> A famosa sequência do título, que explica como o menino ganha o apelido, estabelece um padrão no qual o menino-homem satisfaz sexualmente uma mulher. Uma prostituta convida o garoto púbere ao seu quarto. Como ele se deita nu entre suas pernas, brevemente vislumbramos seu pênis. Ela coloca o boné dele de lado e, como consta no *script*, “batiza-o” a idade adulta. Mas quando o rapaz, interpretado por Mario, filho de treze anos de idade, de Van Peebles, está lá deitado, passivamente, ela o exorta: “You aint at the photographers, move!” Música gospel (*Wade in the Water*, seguida de *This Little Light of Mine*) acompanha as expressões faciais de prazer na montagem até que ela explode e o batiza: “Ohhh! Você é um conquistador!” Distante da cena, o pai de Sweetback permanece impassível. Tradução nossa. *Sweetback* é uma gíria para enunciar também alguém que possua um grande pênis.

enquadramento das genitálias –procovou polêmica. Ela era uma *scort girl* perseguida por um assassino. Outros exemplares começaram a borrar a barreira entre os mercados de exibição do cinema *mainstream* e do que era então conhecido como *sexploitation* e além – a pornografia reconhecida como produção para entretenimento.

*The pornography market differed historically from sexploitation's in that the pornography market was covert while that of sexploitation was generally overt (except for the square-up reel). Of necessity, pornography circulated outside the public sphere. It emerged into public view in the late 1960s, it was largely confined to small (almost exclusively all-male and all-white) audiences (PENNINGTON, 2007, p.26)<sup>123</sup>.*

*Boys in the Sand*, de 1971, que retrata aventuras gays em locais paradisíacos, foi um marco pornográfico, uma vez que foi o primeiro filme gay a atingir algum sucesso em alguns cinemas *mainstream*, naquele breve momento que tais filmes, exibidos em cinemas de entretenimento, foram chamados de pornô chic.

*Seminal in more ways than one, Boys in the Sand was the first triple-X film of any orientation to bill its director and actors (thereby launching the career of Donovan, gay porn's original superstar); it remains the only adult flick ever reviewed in The New York Times. It even began the phenomenon of porn titles spoofing mainstream fare, mocking William Friedkin's 1970 sissyfest, The Boys in the Band (HALTER, 2002)<sup>124</sup>.*

O ano é 1972 e *Garganta Profunda*, de Damiano e estrelado por Lovelace estreia em um teatro da rua 42, em Manhattan, que na época abrigava um grande número de cinemas que exibiam *exploitation* e seus subgêneros.

*Deep Throat and the phenomenon of "porno chic" thus represented the convergence of a number of technological, cultural, and economic factors that were making the screening of graphic sex almost necessary to sexual citizenship in the early 1970s (WILLIAMS, 2008, p.127)<sup>125</sup>.*

---

<sup>123</sup> O mercado de pornografia diferiu historicamente a partir do *sexploitation* onde o mercado de pornografia era encoberto enquanto que o do *sexploitation* era geralmente manifesto (com exceção dos *stags*). Por necessidade, a pornografia circulou fora da esfera pública. Ele veio a público no final de 1960, mas confinado às audiências muito pequenas (quase que exclusivamente só de homens e só de brancos). Tradução nossa.

<sup>124</sup> Seminal em mais de um sentido, *Boys in the Sand* foi o primeiro filme XXX de qualquer orientação sexual a anunciar o diretor e os atores (iniciando assim, a carreira de Donovan, astro pornô gay); continua a ser o único filme *hardcore* já criticado no *The New York Times*. Ele até começou o fenômeno dos filmes pornôs imitando títulos de obras do entretenimento, ao zombar de *Boys in the Band*, de William Friedkin.

<sup>125</sup> *Deep Throat* e o fenômeno do *porno chic*, portanto, representam a convergência de uma série de fatores tecnológicos, culturais e econômicos que estavam fazendo do sexo explícito algo quase necessário para a cidadania sexual no início de 1970. Tradução nossa.

No filme, uma comédia, Linda é uma mulher infeliz no casamento porque não consegue ter um orgasmo. Ela consulta o Dr. Young, que enfim descobre o problema: o clitóris de Linda localiza-se no fundo de sua garganta. Resta à mulher encontrar um pênis grande o suficiente para proporcionar o tão esperado orgasmo. O filme possui 17 cenas de sexo, cada uma em média com dois minutos e quarenta segundos (EBERT, 1973), onde aparecem nudez frontal, genitálias, sexo oral e outras performances.

*The 61-minute movie that resulted might not have had Godard shaking in his pantaloons but it did have a few things going for it: a cute title, an even cuter gimmick, and a leading lady who wasn't the usual sex-kitten-cum-hell-cat triple-X vixen but a fresh-faced young moppet with an alliterative name (ANOLIK,2011)<sup>126</sup>.*

Roger Ebert contextualizou a exibição da seguinte forma:

*The police, alas, neglected to obtain the necessary papers before making their raid, and so a federal judge ruled on Saturday that the Town could continue to show "Deep Throat." I exercised my constitutional right to see the movie on Sunday afternoon, and felt only a little twinge of nostalgia as I entered the theater. In its balmier days, the Town showed Orson Welles' "Falstaff," Luis Bunuel's "The Exterminating Angel," and Babette (48-24-36) Bardot's strip-tease pantomime to "Melancholy Baby" - all three works of art superior, I would say, to "Deep Throat. The movie became "pornographic chic" in New York before it was busted. Mike Nichols told Truman Capote he shouldn't miss it, and then the word just sort of got around: This is the first stag film to see with a date. There were a lot of couples in the audience Sunday afternoon. Most of them, I thought, left the theater looking a little grim (EBERT, 1973)<sup>127</sup>.*

*Garganta Profunda* mudou a perspectiva com que se via a pornografia, que a partir daquele momento, virou uma forma legitimada de entretenimento. O filme, que teve um investimento de U\$25 mil dólares, teve faturamento de US\$ 600 milhões de dólares, o mais lucrativo da história. Camile Paglia disse que *Garganta* foi um

---

<sup>126</sup> O resultado, um filme de sessenta e um minutos que não faria Godard tremer nas pantalonas, mas algumas coisas iam nesta direção: um título bonito, um truque ainda mais bonito, e um protagonista que não era a habitual gata-sexy-megera-do-hardcore, mas uma jovem garotinha cheia de frescor com um nome alternativo. Tradução nossa.

<sup>127</sup> A polícia, infelizmente, negligenciou a obtenção dos documentos necessários antes de fazer o ataque, e assim, um juiz federal determinou no sábado, que a cidade poderia continuar a mostrar *Deep Throat*. Exerci o meu direito constitucional de ver o filme no domingo à tarde, e senti apenas um pouco de pontada de nostalgia quando entrei no teatro. Em seus dias de glória, o *Town* exibia *Falstaff*, de Orson Welles, e Luis Buñuel, com *O Anjo Exterminador* e *Babette* (48-24-36), a strip-tease pantomímica de Brigitte Bardot em *Melancholy Baby* de Bardot - todas as três obras de arte superiores, eu diria, a *Deep Throat*. O filme tornou-se um " pornô chique", em Nova York, antes de ser censurado. Mike Nichols disse a Truman Capote, que não perderia o filme e em seguida, as palavras estavam ao vento: Este é o primeiro *stag film* para ver com em um encontro romântico. Havia um monte de casais na plateia domingo à tarde. A maioria deles, eu pensei, deixou o teatro parecendo um pouco noturno. Tradução nossa.



momento épico na história da sexualidade moderna. Foi a primeira vez que respeitáveis mulheres da classe média americana foram a um cinema pornô (*apud* INSIDE, 2005).

O filme causou uma pequena revolução, já que um público muito mais amplo se deslocava ao cinema para assisti-lo. Depois, considerado obsceno, acabou removido dos cinemas de Nova Iorque. O juiz Joel J. Tyler, na sentença diz que o filme é um banquete de decrepitude e sujeira, o ápice da decadência. O filme foi banido em 23 estados americanos (INSIDE, 2005).

Em 1973 a suprema-corte americana ampliou o número de restrições na exibição e venda de material obsceno e deu aos estados o direito de decidirem o que era pornográfico e obsceno. No final do processo contra *Garganta Profunda*, em 1976, 117 pessoas foram acusadas de conspiração – desde o projetista até o produtor, passando pelo ator – em uma manobra do então jovem procurador, Larry Parish. Foi quando Hollywood se mobilizou, afinal, um ator fora preso por conta de representar um papel em um filme.

Depois de *Garganta* veio *Atrás da Porta Verde* (*Behind the Green Door*), outro clássico do sexo pornográfico também de 1972, dirigido por Artie e Jim Mitchell, que também se tornou um acontecimento social (e cinematográficos) da década de 1970, fundamentou, pode-se dizer, *Último Tango em Paris*, de Bernardo Bertolucci, lançado no mesmo ano, um sucesso absoluto de público. Como Linda Williams pontua:

*The era of porno chic once seemed to open up a future in which art and porn film would merge and in which more films like Last Tango in Paris would be possible, this time, as Norman Mailer put it, with the "fucks." The utopian dream of the cinematic merger of the erotic and hard core— an eros that could include graphic sex as well as a pornography that might encompass the erotic—held that one day respected actors would take on the varied performance of sex acts as part of the challenge of their craft, while respected directors would take the depiction of the quality and kind of sex as a crucial element of their art. Cinema would then catch up with the grown-up concerns of other arts, like literature, to become truly explicit and adult* (2000, p.182)<sup>128</sup>.

---

<sup>128</sup> A era do pornô chique, parecia prever um futuro em que o filme de arte e a pornografia se fundiriam e que mais filmes como *O Último Tango em Paris* seriam possíveis, naquele momento, como Norman Mailer colocou, com os "fucks." O sonho utópico da fusão cinematográfica do erótico e do *hardcore* – um eros que podia incluir sexo explícito, bem como a pornografia e que abrangesse o erótico – que um dia os atores respeitados poderiam desempenhar uma variedade de atos sexuais como parte do desafio de seu ofício, enquanto diretores respeitados levariam a representação de qualidade e do tipo de sexo como um elemento crucial da própria arte. Cinema, então, conversaria com as preocupações de gente madura como fazem outras artes, como a literatura, para se tornar verdadeiramente explícita e adulta. Tradução nossa.

O *Diabo em Miss Jones* (*The Devil in Miss Jones*) é de 1973, também exibido em cinemas *mainstream*, foi escrito e dirigido pelo mesmo autor Garganta, Gerard Damiano. Três anos depois, o livro de Anne Desclos, *A História de O* (*Historie d'O*), de 1954, virava filme, e ao longo desta década, outros filmes desafiaram os limites do sexo e do orgasmo na tela, que se sustentou como um painel de possibilidades. No entanto, "*Last Tango, which had seemed to represent the beginning of a new era of franker sex, proved to have been an anomaly by the end of the decade*" (WILLIAM, 2000, p.182).

A década também teve um nome: *Emmanuelle*. Embora a personagem tenha aparecido em 1969, em *Io, Emmanuelle*, do diretor Cesare Canevari, foi a partir de 1974 que a série de filmes tornou conhecida a mulher apaixonada pelo marido, mas entendiada com a vida de dona de casa rica, que vivia inúmeras experiências em um aprendizado completo sobre sexo, na série *Emmanuelle*. Interpretada pela holandesa Sylvia Kristel, - em pelo menos quatro filmes da série, a atriz mais reconhecida pelo papel - o filme possuía todos os atributos de um *softcore*: cenas de nudez variada, sexo simulado, pampoarismo, lesbianismo, sexo em aviões, na praia, no campo, na cidade.

*It was the first sex film to play in "normal" British cinemas. [...]Emmanuelle set the template softcore fantasy sequences on film and paper. Emmanuelle quickly became a franchise, more than one franchise in fact. French producer Alain Sirisky made a series of subsequent features all claiming to be based on the book by Emmanuelle Arsan. Kristel appeared in at least four of them. The Italians, unbeatable at generic rip-offs, came up with their own series of Emanuelle movies - note the single "m"! Their series starred Laura Gemser. While Kristel's Emmanuelle was a bored European housewife, sometimes vulnerable, sometimes manipulative, often naked, Gemser's Emanuelle was a New York-based Indonesian photojournalist who in the course of her work often had to get naked (COX, 2000)*<sup>129</sup>.

A série de *softcores* com o título *Emmanuelle* pode ser encontrada em DVD e disponível na internet, até um episódio de 2004. O título da última versão diz muito sobre o que se tornou *Emmanuelle vs. Dracula*, exemplo de *sexploitation*.

Foi o cinema asiático em comunhão com o francês que trouxe, talvez, a obra mais importante deste cenário, onde a censura não conseguia regradar agora como

---

<sup>129</sup> Foi o primeiro filme de sexo a ser exibido nos cinemas britânicos "normais". *Emmanuelle* definiu o modelo da fantasia *softcore* em filme e papel. A obra rapidamente se tornou uma franquia, mais do que uma franquia de fato. O produtor francês, Alain Sirisky, fez uma série de sequências baseadas no livro de Emmanuelle Arsan. Kristel apareceu em, pelo menos, quatro deles. Os italianos, sem concorrência nos genéricos *rip-offs*, trouxeram uma série própria de filmes de *Emanuelle* - observe com apenas um "m"! A série foi estrelada por Laura Gemser. Embora a *Emmanuelle* de Kristel fosse uma dona de casa europeia entediada, às vezes vulneráveis, às vezes manipuladora, frequentemente nua, a "*Emanuele*", de Gemser, era um fotojornalista da Indonésia que vivia em Nova York, que no curso de trabalho que realizava, muitas vezes, tinha que ficar nua. Tradução nossa.

anteriormente, já que o mercado estava em alta. A fusão do sexo gráfico dos filmes pornográficos e a narrativa franca de um amor tresloucado fez de *O Império dos Sentidos* (*L'Empire des Sens*), dirigido por Nagisa Oshima, uma obra-prima da década. O filme do diretor, baseado em fatos reais, trazia os atores em cenas de sexo sem simulação, tanto entre as personagens Sada e Kichizo, como entre outras. A história ambientada na década de 1930, no Japão, é sobre uma ex-prostituta que se envolve com o dono da propriedade onde trabalha como empregada.

A obra de Oshima traz claramente uma posição desafiadora. Assim como *Último Tango em Paris* e outros, este não era um filme onde a narrativa se esquivava do sexo; nem o pretendia apenas para a excitação como os pornográficos *hardcore*. O sexo, a penetração e a exibição fazem parte de uma retórica franca sobre os limites, neste caso, de uma obsessão. O diretor, influenciado pelo neorrealismo, coloca na tela o melhor do *amour fo*<sup>130</sup>.

Em outras obras, Oshima continuou produzindo um cinema contestador, como em *O Império da Paixão*, de 1978, ganhador do prêmio de melhor direção em Cannes e *Taboo*, de 1999, que faz uma reflexão sobre o poder da beleza e as corrupções que ela pode provocar a partir das relações amorosas entre samurais.

Do final da libertadora década de 1970 ainda se pode citar outros diretores como Walerian Borowczyk, cineasta polonês, responsável por *Contos Imorais* (*Contes Immoraux*) e *A Besta* (*La Bête*). Este último mostrava cenas de acasalamento de equinos, somados a masturbação e que provocaram alguma polêmica. Walerian ainda dirigiu *Emmanuelle V*, em 1986.

Para Lenne, já a partir de 1978 (até 1981) houve uma regressão na condição libertadora dos filmes (1978,p.237-292). Não porque houve um arrefecimento naquele momento da censura, mas talvez, pela falta de ousadia estética dos cineastas, que se mantiveram na simulação do sexo bem comportado, já assimilado, onde a nudez ainda era vendida como produto.

Gerry Damiano, ingenuamente, acreditava que a partir de *Garganta Profunda*, o cinema pornográfico *hardcore* e *mainstream* iriam se unir, hibridizar-se, que os orçamentos seriam maiores, que o investimento e as tramas seriam mais desenvolvidos, onde qualquer filme se utilizaria do sexo explícito como parte natural da narrativa (*apud* INSIDE, 2005). Não poderia estar mais errado. Obras com um conteúdo mais que gráfico, de penetração, por exemplo, apareceram no cinema de

---

<sup>130</sup> Paixões incontroláveis e obsessivas.

forma muito esparsa até o século XXI, e embora elas se façam presentes, são em um número muito menor, e do cinema alternativo, ou de arte.

O cinema *hardcore*, esse sim, virou indústria, alicerçada também na tecnologia, que ao comercializar videos-cassete, deu um imenso suporte para um determinado tipo de pornografia. Ao mesmo tempo, pode-se perceber, na atualidade, um esgotamento do fenômeno também por conta da tecnologia, uma vez que com a câmera compacta, a produção de um filme *hardcore*, a partir de 1990, se expandiu. Na atualidade, com a disseminação e convergência de várias plataformas de tecnologia, com *hardwares* e *softwares* ao alcance de muitos, para se filmar sexo, não se precisa ser um *porn star*, haja vista a quantidade de pornografia *hardcore* chamada “amadora” disseminada na rede<sup>131</sup>.

A narrativa cinematográfica *mainstream* preferiu manter-se à distância de uma estética que tratasse do sexo de forma mais presente e explícita. Pode-se dizer que as narrativas tratavam apenas de temas mais adultos. Um exemplo é *Um Gigolô Americano* (*American Gigolo*), de 1980, dirigido por Paul Schrader, com uma cena de nu frontal de um ator hollywoodiano, realizada por Richard Gere. Outros filmes da década foram *A Lagoa Azul* (*The Blue Lagoon*) com Christopher Atkins e a adolescente Brooke Shields, com 14 anos, então; *Parceiros da Noite* (*Cruising*) com Al Pacino - que recebeu selo “X”, da MPAA - sobre uma investigação policial que se passa no submundo gay sadomasoquista de Nova Iorque; *Corpos Ardentes* (*Body Heat*), de 1981, de Lawrence Kasdan, um neo-noir, conhecido também como um thriller erótico; *Crimes de Paixão* (*Crimes of Passion*) em 1984, do britânico Ken Russell que possuía nas cenas extras e deletadas, com conteúdo pornográfico e violento; o drama romântico *Desert Hearts*, em 1985, de Donna Deitch, o primeiro filme a possuir um roteiro otimista sobre a descoberta do amor lésbico, ganhador do prêmio de melhor filme no Festival de Sundance em 1986. Também se pode mencionar o provocador *Minha Adorável Lavanderia* (*My Beautiful Laundrette*), do inglês Stephen Frears, filmado para TV, que misturava ingredientes provocativos como imigrantes, amor, sexualidade, e preconceito; *Betty Blue*, do diretor Jean-Jacques Beineix, um drama erótico produzido em 1986, sucesso comercial na França. No mesmo ano *O Diabo no Corpo* (*Il Diavolo in Corpo*), de Marco Bellocchio, classificado como “X”, tratava a paixão de uma mulher madura – enquanto o marido

---

<sup>131</sup> Não vamos entrar em questões de mercado de filmes *hardcore* - que possui, inclusive, uma premiação anual pela feitura dos filmes. O Oscar do cinema *hardcore* é o AVN Awards. Já o número de produções chamadas “caseiras” ou “amadoras” é substancial, ilustrando práticas múltiplas, com inúmeros e variados sites especializados.

estava no front – por um adolescente, na Segunda Guerra Mundial. Já *Nove Semanas e Meia de Amor* (*Nine 1/2 Weeks*), de Adrian Lyne representam o que seriam as experimentações sexuais de uma mulher dos anos 80 para os cativos do cinema de entretenimento, agora mais “picante”.

Richard Nixon, nas inúmeras tentativas que fez para demonizar o que considerava obsceno no cinema não conseguiu ser eficaz, porque, também, não recebeu o respaldo científico que ele pretendia para censurar as obras cinematográficas - já que a comissão que instituiu não chegou a conclusão que pornografia trazia danos físicos e mentais. Na era Reagan foi diferente (PENNINGTON, 2007, p.97).

O *Meese Report* foi o resultado obtido por uma comissão de investigação sobre pornografia - em especial, a *hardcore* - criada pelo presidente Ronald Reagan a partir de relatos de testemunhas. Uma das depoentes foi Linda Lovelace, a atriz de *Garganta Profunda*. Na comissão, psicólogos, professores de arte e de direito, jornalistas, advogados e um padre. (COMMUNITY DEFENSE COUNSEL, 2014). O *Meese Report* tinha quase duas mil páginas, foi publicado em 1996 e versava sobre os malefícios da pornografia e as conexões entre pornógrafos e o crime organizado<sup>132</sup>. “*This obscene material should be prosecuted vigorously under the laws and according to our recommendations, whether pictorial, film, or written works*”<sup>133</sup>, recomendava a senhora Diane D. Cusak, presidenta de um certo *Maricopa County Board of Health*, participante do comitê.

Enquanto os americanos brigavam ainda com a censura e a falta de ousadia, na Espanha, *la movida*<sup>134</sup>, tomava conta do país. E não se pode esquecer dos filmes de Pedro Almodóvar, entre eles, *Maus Hábitos* (*Entre Tinieblas*, 1983) e *A Lei do Desejo* (*La Ley Del Deseo*, 1987), censurado nos Estados Unidos pelas cenas de sexo explícito gay. O diretor espanhol invadiu os anos 90 e continuou sendo uma referência quando se trata de sacudir o conservadorismo. *Ata-me!* (*¡Átame!*) de 1990, conta a história de Ricky (Antonio Banderas) que sequestra Marina Osorio

---

<sup>132</sup> O documentário “Por Dentro de Garganta Profunda” traz vários relatos sobre a questão.

<sup>133</sup> Este material obsceno deve ser processados vigorosamente sob as leis e de acordo com as nossas recomendações, se pictóricas ,não importa se em filme ou obras escritas. Tradução nossa.

<sup>134</sup> “*La movida* marca um Renascimento cultural depois de quase quatro décadas de um panorama limitado, fechado em si mesmo, repetitivo. O ditador morreu de senilidade, e a transição foi feita sob os auspícios de personagens já velhos conhecidos, que apesar de muito tentar não conseguiram conter a renovação cultural e social que surgiu. *La movida* foi uma explosão de cor, de liberdade e irreverência, em um país que saía de uma época dura para ingressar na Modernidade. O que não se pode deixar de registrar é que *La Movida*, *Rollo* foi um fenômeno urbano restrito, isto sim, a algumas capitais espanholas” (HIDALGO, 2009, p.1) .

(Victoria Abril), uma ex-viciada, ex-atriz pornô e a amarra na cama até que ela passe a amá-lo. *Carne Trêmula* (*Carne Trémula*, 1997) é um thriller, que começa em plena ditadura militar, onde um tiro acidental vai mudar a vida de todos os personagens e serve de pano de fundo para uma vingança alegórica. *Tudo Sobre Minha Mãe* (*Todo sobre mi Madre*), de 1999, reitera um discurso político, pós-gêneros, uma homenagem às mulheres, reitera o cinema de exuberância do cineasta.

Ao longo dos anos 90 as produções foram mais ousadas e filmes como *Las As Idades de Lulú* (*Edades de Lulú*), de Bigas Luna, ou o drama sobre Aids, *Meu Querido Companheiro* (*Longtime Companion*), de Norman René, esse último em uma narrativa que traz as vivências homossexuais no princípio da epidemia de HIV.

Em 1991, Mira Nair lançou *Mississippi Masala*, que recebeu o selo “R” da MPAA, ou seja, pessoas menores de 17 anos poderiam ver o filme apenas acompanhada dos pais, embora não tivesse conteúdo sexual mais profundo. *Garotos de Programa* (*My Own Private Idaho*), de Gus Van Sant traz, entre outros temas, o amor homossexual e a prostituição masculina. *Thelma & Louise*, de Ridley Scott é um *road movie* feminino, discutindo questões de preconceito contra a mulher. Nenhum se utiliza de uma linguagem mais explícita, embora tenham narrativas mais profundas sobre temas ainda tabus na sociedade.

*Instinto Selvagem* (*Basic Instinct*), de Paul Verhoeven, de 1992 possui uma cena - a cruzada de pernas - que deixa rapidamente, o sexo da personagem a vista. Foram, no entanto, os estereótipos misóginos no filme que fizeram com que fosse retaliado por lideranças homossexuais e feministas. Hollywood não havia mudado tanto assim. Aliás, todos estes filmes embora discutindo e representando aspectos de uma sexualidade nem sempre regrada, ainda possuíam, de forma generalizada, a fotografia das cenas de sexo com planos e iluminação que traduziam a simulação ou enunciação do ato.

*Lua de Fel* (*Lunes de Fiel*), de Roman Polanski recebeu um “R” da MPAA porque mostrava uma relação sexual fora dos parâmetros aceitos. Outras obras que traduziram o sexo e as relações contemporâneas no cinema foram, *Traídos pelo Desejo* (*The Crying Game*), de 1992, de Neil Jordan, que ilustrava o amor de um membro do IRA (Exército Republicano Irlandês) e uma cantora transexual. Em *Assédio Sexual* (*Disclosure*), de Barry Levinson, em 1994, onde um empregado é

assediado sexualmente pela chefe. O filme também causou controvérsias já que transforma o homem - geralmente, o assediador <sup>135</sup> - em vítima.

É importante dizer que tanto os planos, quanto a iluminação (e na pós-produção, a edição) de filmes no cinema de entretenimento, (re)produziram e popularizaram o sexo que se enuncia de forma violenta. O sexo é simulado na tela de forma passional, quase irascível. Não é um encontro, mas um choque de corpos: ansiosos, atabalhoados, na busca pela penetração. São abruptos no encontro, o que faz a cena não perdurar. Essa persistência é reconhecida pelo poeta, Affonso Romano de Sant'Anna (2007, p. 9): “vivemos em uma época em que nos filmes americanos os amantes se amam violentamente, e em vez de sussurrarem “I love you”, arremetem um virótico “fuck you””. Além disso, as obras de entretenimento não amadurecem narrativamente, nem esteticamente, uma vez que, repetem-se na manutenção, igualmente, do mesmo olhar sobre os casais, sobre o sexo e sobre o orgasmo, além de outras práticas heteronormativas.

*Romance* é um filme de arte francês – e diferentemente de muitos dos filmes citados, que são de entretenimento – foi escrito e dirigido por Catherine Breillat, em 1999. O filme possui sexo explícito e mostra a atriz Caroline Ducey fazendo sexo com o ator (pornográfico), Rocco Siffredi. Diz-se que em tais filmes, o sexo faz parte da narrativa, sendo assim, o erotismo ou a pornografia não estimularia – pelo menos não teria essa intenção primordial – a libido, embora, essa seja uma razão um tanto conservadora e infantil para (des)classificar uma obra fílmica.

No século XXI<sup>136</sup>, a realização de filmes que tornam gráfico o sexo não se tornou frequente no cinema de arte e eventualmente, de entretenimento, mas rendeu obras interessantes e que revigoram a ideia de que sexo explícito pode ter um lugar no cinema. *Intimidade* (*Intimacy*), de 2001, por exemplo, de Patrice Chéreau conta a história de Jay e Claire, um casal de desconhecidos que vive uma relação passional, onde se encontram todas as tardes de quarta-feira para fazer sexo. O ritual é diferente de *Último Tango em Paris*: eles tiram as roupas, fazem sexo, tornam a se vestir e partem sem trocar uma só palavra. O sexo na obra

---

<sup>135</sup> 52% das trabalhadoras brasileiras já sofreram assédio. Na maioria quase absoluta dos casos quem assedia é homem (SOUZA, 2013).

<sup>136</sup> Outros filmes poderiam ser alocados na listagem, mesmo porque, a intenção não foi listar conteúdos, mas ilustrar a produção, no entanto, a baixa qualidade fílmica não os faz reconhecidos, como por exemplo, *Baise-Moi*, de Virginie Despentes, de 2000 e *Lie with me*, de Clément Virgo, de 2005. Outros, como *Ken Park*, de Larry Clark, Edward Lachman, de 2004, também poderiam ser citados pelo conteúdo interessante. Muitos inclusive, incompreendidos, por serem ainda observados a partir de uma proposta cinematográfica rígida e conservadora quando se trata de sexo.

é extremamente revelador das personalidades, e sempre, ao final, dos dois corpos despidos e em êxtase, resta apenas a melancolia palpável.

*The Brown Bunny* foi votado pela revista de cinema francesa, *Les Cahiers du Cinéma*, como um dos dez melhores filmes de 2004. A obra ganhou o Prêmio Fipresci no Festival de Cinema Internacional de Viena e foi escrito, produzido e dirigido por Vincent Gallo. Narra a história de um piloto que é assombrado por memórias de sua ex-amante. Conta com conteúdo explícito e a atriz Chloë Sevigny declarou que teve inúmeros problemas em conseguir outros papéis depois do filme.

Três anos depois é um filme britânico, dirigido por Michael Winterbottom, *Nove Canções* (*Nine Songs*) que ilustra uma relação amorosa contemporânea traduzida musicalmente em nove canções. A controvérsia do filme estava no conteúdo sexual, que incluía relações sexuais mais longas e completas, com sexo oral, penetração, bem como uma cena de ejaculação - tudo sem simulação - entre o par. Os críticos mais conservadores chamaram-no de "*the rudest film ever to hit our cinemas*" (apud JEFFRIES, 2005)<sup>137</sup>. Outros, estavam dispostos a pensar um pouco mais:

*Film writers often get asked what they think about full-on explicit sex in the movies. My response is like Gandhi's apocryphal reply to the same question about western civilization: "That sounds like an interesting plan." We behave as if sex is everywhere in popular culture, but despite the ketchupy smothering of everything with a supposed sexiness, despite the speed dating, porn chic, reality TV bedrooms, desperate housewives etc etc, actual representations of ordinary, common-or-garden sex are still very uncommon. So this robust and unpretentious sex film from that extraordinarily prolific director Michael Winterbottom is outside the euphemistic mainstream* (BRADSHAW, 2005)<sup>138</sup>.

Em 2006, *Shortbus*, dirigido por John Cameron Mitchell, é uma celebração do sexo e ilustra a vida de Sofia, uma terapeuta sexual de casais que nunca teve um orgasmo. Ela, então, sai em busca de respostas para a própria condição. Além dela e do marido, há ainda na narrativa, a *dominatrix* solitária, o *voyeur* e o casal gay que não consegue fazer sexo. "O filme é um colorido mosaico de relações homo e

---

<sup>137</sup> O filme mais rude a ser exibido nos cinemas. Tradução nossa.

<sup>138</sup> Roteiristas de cinema muitas vezes são perguntados sobre o que eles pensam de o sexo explícito completo nos filmes. A minha resposta é como uma réplica apócrifa de Gandhi para a mesma pergunta sobre a civilização ocidental: "Isso soa como um plano interessante." Nos comportamos como se o sexo estivesse em toda parte na cultura popular, mas, apesar do *ketchupy smothering* em tudo com uma suposta sensualidade, apesar do *speed dating*, da pornografia chique, dos quadros nos *reality shows*, de *Desperate Housewives* etc, etc, as atuais representações reais ordinárias, simples sexo ainda são muito raras. Portanto, este filme robusto e despretenso de sexo do diretor extraordinariamente prolífico Michael Winterbottom fica fora do eufemístico *mainstream*.



heterossexuais” (SIMÕES, 2006) e foi também realizado com cenas de sexo explícito entre os atores e conta, inclusive, com uma auto-felação.

Muitos dos críticos, nas obras onde o sexo se evidencia, pudicamente se constrangeram e dizem que, embora a obra tenha conteúdo explícito, não são/eram filmes pornográficos.

Mas, calma lá, não se trata de um filme pornográfico. As cenas de sexo surgem tão bem amarradas à narrativa quanto às canções e dança de um musical como "Oklahoma!", como descreveu a crítica do jornal "New York Times" (SIMÕES, 2006).

Outro enunciou:

*If this film didn't have considerable artistic and intellectual merit, it would be porn. But it does have merit and it has a lot more to say than prurience or lust. But it does have merit and it has a LOT more to say than prurience or lust.* (CHRISTIAN, 2006)<sup>139</sup>.

Uma vez mais, pode-se perceber, se lança um olhar conservador sobre as obras que fazem do sexo, não uma condição essencial, mas sim, natural da vida humana. É isso que classifica uma obra erótica/ pornográfica? O que se enuncia como conteúdo pornográfico de forma generalizada, parece, muitas vezes é reconhecido através de um subgênero, o *hardcore* heterossexual/homossexual masculinista e sexista.

O preconceito e a censura contra os operadores de conteúdo cinematográfico sexual também se fizeram presentes em outra escala no caso de *Shortbus*. A protagonista do filme Sook-Yin Lee, então jornalista da Canada Broadcast Corporation (CBC) foi ameaçada de demissão quando se descobriu que ela faria um filme com conteúdo sexual explícito. Vários artistas se uniram em uma campanha que contou com a participação de Julianne Moore, Gus Van Sant, Francis Ford Coppola, o cantor Michael Stipe e David Cronenberg para mantê-la no staff da CBC.

*Shortbus*, no entanto, é muito mais que uma película de sexo gráfico, como muito pudicos podem nominar. É, na verdade, uma película onde a objetividade e a franqueza do sexo traduzem relações afetuosas, felizes (ou infelizes), entre pessoas. É um filme sobre a busca pela autodeterminação, pelo prazer e pela liberdade individual, que é celebrada, igualmente, com outras e outros.

*Crônicas Sexuais de uma Família Francesa (Chroniques Sexuelles d'une Famille D'aujourd'hui)* produzido em 2012 é uma comédia dramática de Pascal

---

<sup>139</sup> Se o filme não tivesse um considerável mérito intelectual e artístico, ele seria pornografia. Tradução nossa.

Arnold e Jean-Marc Barr que traduz um pouco das relações sexuais na contemporaneidade. Romain, filho caçula da família, é pego filmando a própria masturbação na sala de aula, em uma competição, vencida anteriormente, pela colega. Após o incidente, a mãe coloca em xeque a prática da família, onde a fala sobre sexo não ia além da proteção contra DST/HIV e o controle de natalidade. Ela então, tenta fazer o assunto ser tratado de forma normal e confortável na família. O tema não é novo no cinema. A película lembra o filme de Jean-Luc Godard (co-dirigido com Anne-Marie Miéville) *Numero Deux*, de 1975, que explora a vida sexual de três gerações de pessoas da classe trabalhadora francesa.

O chileno, *Jovem Aloucada (Joven y Alocada)*, de Maryali Rivas, retrata de forma objetiva e sem preconceitos os desejos de uma pré-adulta, vinda de uma família evangélica, que conta as fantasias e realizações em um blog, enquanto tenta vencer a resistência do jovem religioso virgem que namora e experimenta o prazer sexual com a colega de trabalho, além de descobrir o amor por ambos.

Já *Ninfomaníaca – Volume I e II (Nymphomaniac - Volume I & II)* de Lars Von Trier, cuja história retrata a vida sexual de uma mulher da infância aos 50 anos, possui várias cenas de sexo e práticas de sadomasoquismo. O filme, uma produção alemã, francesa, dinamarquesa e belga, foi lançado em 2014. A atriz, Charlotte Gainsbourg, foi substituída nas cenas de sexo explícito por uma dublê e protagonizou as demais, como por exemplo, os momentos onde era dominada em relações sadomasoquistas e de *bondage*, e afirmou que foram as mais difíceis de serem realizadas na carreira.

Em 2015 foi lançado, *LOVE 3D*, do franco-argentino Gaspar Noé, um melodrama sexual filmado de forma explícita em 3D, que narra um triângulo amoroso. Embora a obra tente ser ousada, por exemplo, com a filmagem em um plano frontal – o que resulta uma imagem de uma ejaculação “sobre” a plateia, em três dimensões, entre outros planos explícitos, o filme possui um tom sexista e infantil, em muitos momentos. No entanto, sem levar em conta a qualidade do trabalho de Gaspar Noé, um esteta do excesso (um estupro em tempo real, ou seja, filmado em oito minutos, como em *Irreversível* ou a cena da penetração sexual filmada a partir de um plano interno da vagina, em *Enter the Void*), o que interessa dizer é que a obra foi atacada pela censura.

O jornal *The Guardian*, em artigo, diz que o certificado de exibição da obra nos cinemas, que era de 16 anos, foi alterado três semanas depois da exibição em

Cannes, para 18 anos, em uma manobra sem precedentes, na França, por conta de um apelo feito a corte administrativa em Paris.

Gaspar Noé, disse que o advogado André Bonnet, representando um grupo chamado *Promouvoir*, entrou com a solicitação para impedir a exibição da obra para maiores de 16 anos. O advogado replicou que a lei já existia e que foi apenas aplicada, porque, segundo ele, “unscrupulous directors wanted to reintroduce pornography into mainstream cinemas”<sup>140</sup>. Disso resulta, ainda informa o artigo, que o filme vai ter um grande impacto negativo na arrecadação (PULVER, 2015). A censura ainda vence importantes batalhas. A negação do corpo, da nudez, da sexualidade e suas representações ainda se faz muito presente. O cinema, para muita gente, só pode conter as limitadas e pouco intrincadas relações que conseguem enumerar como humanas e possíveis. A fantasia do voyeur limitada a um roteiro de ideias e imagens já concebidas e repetidas *ad nauseum*.

O que se pode perceber, por fim, passados quase 120 anos de invenção, é que o cinema se traduziu em experimentações das mais variadas. Como expressão artística, pôde enunciar o apuro criativo, a perfeição técnica, a busca pela originalidade; como arte - prima da fotografia, primeiro potencial da imagem a ser pensado como efeito da realidade – o cinema foi regrado obsessivamente e rigorosamente. No entanto, não é atoa que a palavra transgressão é aparentada de outras como: infração, violação, delito, desobediência, insubordinação, desrespeito. Transgressão é fratura – greimasiana. É não aceitar a ordem retrógrada e o determinismo das coisas.

É para se pensar, no entanto, que no caso de “*Love*”, a reação ficou por conta dos pudicos, dos institutos de censura, que conseguiram fazer voltar atrás, uma decisão mais inteligente e madura, de se assumir que em plenos século XXI, com jovens tendo acesso a uma quantidade de informação (inclusive de ordem sexual) imensa e irrestrita, 16 anos é razoável para se ver sexo explícito entre pessoas, com uma proposta mais dinâmica que a presente na linguagem do cinema *hardcore* usual.

Na atualidade, a censura é menos ostensiva e mais específica, o que a torna muito eficaz, pois afeta a questão da exibição e distribuição. Como mencionado anteriormente, os selos ainda afetam os filmes que incluem conteúdos sexuais de

---

<sup>140</sup> Diretores inescrupulosos queriam reintroduzir a pornografia no cinema de entretenimento. Tradução nossa.

forma financeira. A tabela abaixo ilustra o funcionamento do sistema de distribuição de selos:

THE FILM RATING SYSTEM		
EMPOWERING FAMILIES TO MAKE INFORMED MOVIE CHOICES		
<p>GENERAL AUDIENCES</p> <div><div>GENERAL AUDIENCES</div><div>All Ages Admitted</div></div>		<p>Nothing that would offend parents for viewing by children.</p>
<p>PARENTAL GUIDANCE SUGGESTED</p> <div><div>PARENTAL GUIDANCE SUGGESTED</div><div>PG</div><div>CHECK THIS BOX FOR SPECIFIC CONTENT INFORMATION</div><div>Some Material May Not Be Suitable for Children</div></div>		<p>Parents urged to give "parental guidance." May contain some material parents might not like for their young children.</p>
<p>PARENTS STRONGLY CAUTIONED</p> <div><div>PARENTS STRONGLY CAUTIONED</div><div>PG-13</div><div>CHECK THIS BOX FOR SPECIFIC CONTENT INFORMATION</div><div>Some Material May Be Inappropriate for Children Under 13</div></div>		<p>Parents are urged to be cautious. Some material may be inappropriate for pre-teenagers.</p>
<p>RESTRICTED</p> <div><div>RESTRICTED</div><div>R</div><div>CHECK THIS BOX FOR SPECIFIC CONTENT INFORMATION</div><div>Under 17 Requires Accompanying Parent or Adult Guardian</div></div>		<p>Contains some adult material. Parents are urged to learn more about the film before taking their young children with them.</p>
<p>NO ONE 17 AND UNDER ADMITTED</p> <div><div>ADULTS ONLY</div><div>NC-17</div><div>CHECK THIS BOX FOR SPECIFIC CONTENT INFORMATION</div><div>No One 17 and Under Admitted</div></div>		<p>Clearly adult. Children are not admitted.</p>
FILMRATINGS.COM		

Fonte: FILM RATINGS, disponível em:< <http://www.filmratings.com.br>>.

Na atualidade, inclusive, se discute a queda do selo PG-13. Toro compara os filmes de grandes estúdios, como *Os Mercenários 3* (*The Expendables 3*), extremamente violentos, que “fetichizam” armamentos e que matam centenas de figurantes e recebem o selo “PG-13”, com obras como *Os Reis do Verão* (*The Kings of Summer*), que narra uma história de crescimento pessoal de jovens e que

recebeu selo “R”. A diferença no tratamento é dada conforme o tamanho do estúdio a que o projeto está vinculado.

A ideia de abolir o PG -13 quer forçar uma releitura sobre as formas de censura do selo, como explica Toro:

So here's what we do. We lobby to eliminate PG-13. What this does is force the MPAA to look at content differently. That means no more arbitrary rulings or beliefs about one breast versus two, one headshot versus five. Whatever they think is a movie for "adults" will earn an R-rating. This means that anyone making a movie with a decent amount of violence and sex is going to get an R. Rather than limiting their audience (which is b.s. because tons of theaters don't enforce the ratings, and many teens or kids will still see an R-rated film with older people), the studios will see this opportunity to actually engage with adult ideas and concepts. A superhero film can actually still be thrilling and feature politics and romance. A comedy can be as naughty as it wants to be. And *The Expendables 3* can be filled with exploding heads everywhere (TORO, 2014)<sup>141</sup>.

A questão, no entanto, não deveria ser essa. A pergunta correta é simplesmente se cabe alguma censura, algum selo que julgue a produção cinematográfica, ainda nos dias de hoje? Por que a violência ainda é muito mais bem sucedida que o sexo ou outras descobertas da maturidade diante do selo? Interessa o selo de censura americano, já que em muitos cinemas este aspecto já é ignorado? É importante dizer que, no caso, o “PG-13” é a maior e mais rentável categoria do cinema de entretenimento de Hollywood (KANG, 2014)<sup>142</sup>.

No entanto, é bom esclarecer que, para cada constrangimento da censura, a reação não demorava a se fazer presente no universo fílmico e que com o passar dos anos, ela se tornou constante – com a pressão e a polêmica de ambos os lados. À medida que as perspectivas culturais foram mudando, a necessidade de expor assuntos de conteúdo sexual mais maduro, enfim, adulto no cinema se fez ainda mais presente. Através da criatividade de roteiristas, diretoras e diretores, diretoras e diretores de arte, designers de figurino e claro, diretoras e diretores de fotografia,

---

<sup>141</sup> Então isso é o que faremos. Nós fazemos lobby para eliminar PG-13. O que isso faz é forçar a MPAA a olhar para o conteúdo de forma diferente. Isso significa que não há mais decisões arbitrárias ou crenças sobre um seio ou dois, um tiro na cabeça ou cinco. O que quer que eles achem que é um filme para "adultos" vai ganhar uma classificação R. Isto significa que qualquer um que faz um filme com uma quantidade razoável de violência e sexo está indo para obter um R. Ao invés de limitar um público (já que muitos cinemas não fazem cumprir as classificações, e muitos adolescentes ou veem um filme R com pessoas mais velhas), os estúdios vão ver a oportunidade para realmente se adequem a idéias e conceitos mais adultos. Um filme de super-heróis realmente pode ainda ser emocionante e tratar de política e romance. A comédia pode ser tão maliciosa quanto quiser. E *The Expendables 3* pode ser cheio de cabeças explodindo em todos os lugares. Tradução nossa.

<sup>142</sup> A *Common Sense Media*, anunciou um novo selo para filmes *family-friendly* em cooperação com a Disney.

entre outros profissionais da criação no cinema, se fizeram as transgressões. Nestes outros filmes, puderam exibir o preparo, a técnica e a criatividade na planificação e na iluminação das obras que queriam ser mais do que obras de entretenimento. Na fotografia a concepção de corpos e do sexo (e do orgasmo) na produção de conteúdos mais adultos para um cinema mais maduro.

## II.III A Fotografia no cinema

O que os olhos apresentam são pequenas porções do mundo visual, intermediadas – muitas vezes, por experimentações físicas e culturais muito individuais como, por exemplo, a própria classificação das cores que regem nossas percepções. Através desses conceitos e experimentações, desses fragmentos, é que a humanidade se habituou a construir o universo.

Não se trata somente de persistência da visão, que é a incapacidade do olho de diferenciar uma luz estática de uma luz piscando mais de cinquenta vezes por segundo, que faz o ser humano vivenciar o cinema. O fenômeno *phi*, como é chamado, junta imagens estáticas e constrói uma narrativa em movimento e bastam 18 imagens por segundo para criar a impressão de movimento (INGS, 2008, p.61).

Os olhos humanos são responsáveis por inúmeras informações, leituras, percepções.

Don Blair, um notável retratista educador, disse uma vez que o fotógrafo que treinou para “ver a luz” poderá olhar qualquer fotografia e discernir precisamente como foi iluminada. Aprender a ver a luz, entender como ela se comporta, está na raiz de toda grande fotografia (HUNTER, 2010, p.19).

Bill Hunter ainda afirma que a iluminação não deve chamar atenção sobre ela própria, mas conquistar o olhar alheio.

Os olhos então são responsáveis por tarefas sutis e se constroem a partir de um universo que termina, por exemplo, na mediação de uma série de conceitos, entre eles, o de obsceno, que é particularmente intrigante e interessante para a pesquisa em questão. Albert Montagut explica que legalmente nos Estados Unidos, obsceno, lascivo, descomedido, *“es todo aquello que molesta a alguien. Y cada vez hay más gente que se molesta ...”*. Ele comenta que

*si se viaja ao estado de Minnesota debe andarse con tiento. Sólo está legalmente permitida la contemplación de personas dei oiro sexo durante*

*nueve (9!) segundos. A partir de diez la mirada deviene lasciva y se considerará acaso sexual. Naturalmente, no se tiene en consideración lo fundamental: que es la mirada lo que convierte en obscena una obra, y no la obra en sí misma. (MONTAGUT apud FREIXOS; BARSA p.47)*

No entanto, se cabem aos olhos juntarem os fragmentos do que veem alicerçados também na capacidade/limitação cultural a que foram sujeitos, cabe à fotografia e ao profissional responsável pela captação, a observação e a conversão de um evento modulado por atmosferas<sup>143</sup> em cena planejada, iluminada, suscetível e concreta, lúdica ou verossímil.

*A luz é a substância do filme e é porque a luz é, no cinema, ideologia, sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, narrativa. A luz é aquilo que acrescenta, reduz, exalta, torna crível e aceitável o fantástico, o sonho ou, ao contrário, torna fantástico o real, transforma em miragem a rotina, acrescenta transparência, sugere tensão, vibrações. A luz esvazia um rosto ou lhe dá brilho... A luz é o primeiro dos efeitos especiais, considerados como trucação, como artifício, como encantamento, laboratório de alquimia, máquina do maravilhoso. A luz é o sal alucinatório que, queimando, destaca as visões... (FELLINI apud MARTINS, 2004, p.10).*

A luz no cinema modula formas, tempo e espaço, sentimentos e sensações. Ela pode traduzir o bem e o mal, isso porque, nela também, se abrigam as sombras, que podem assinalar, por exemplo, a essência do antagonismo ou a tragédia iminente. Frederico Fellini reafirma a potência ideológica da luz:

[...] sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, história. Ela faz milagres, acrescenta, apaga, reduz, enriquece, anuvia, sublinha, alude, torna acreditável e aceitável o fantástico, o sonho, e ao contrário, pode sugerir transparências, vibrações, provocar uma miragem na realidade mais cinzenta, cotidiana. Com um refletor e dois celofanes, um rosto opaco, inexpressivo, torna-se inteligente, misterioso, fascinante. A cenografia mais elementar e grosseira pode, com a luz, revelar perspectivas inesperadas e fazer viver a história num clima hesitante, inquietante; ou então, deslocando-se um refletor de cinco mil e acendendo outro em contraluz, toda a sensação de angústia desaparece e tudo se torna sereno e aconchegante. Com a luz se escreve o filme, se exprime o estilo (FELLINI, 2000, p.182).

O trabalho do diretor de fotografia consistia em controlar a luz natural, regulada através de cortina - embora já se entendesse que a luz artificial também servia para iluminar a cena - filmando através de uma câmera móvel. Naquele

---

<sup>143</sup> A atmosfera é um conceito muitas vezes utilizado no cinema para definir uma impressão específica que foi expressa durante um plano ou uma sequência fílmica. Para sintetizar este primeiro esboço na definição de atmosfera fílmica, é importante referir que tentar reduzir a atmosfera a um, sistema estável e fechado seria desnaturar a sua própria essência fugidia (GIL, 2013, p.4).

momento, a iluminação não era reconhecida como elemento essencial no *set*. Luz era para iluminar (ASC *apud* MARTINS, 2004, p. 113).

Segundo George Sadoul (1995, p.127), foi a partir de 1914 que a iluminação passou de acessória a criativa. Anteriormente, as inovações técnicas que estavam relacionadas à luz e a câmera deveriam ser evitadas - uma vez que o cinema já se habituara a uma determinada logística – pois iluminar era apenas preencher de luz clara e efusiva o cenário. De forma tímida, o fotógrafo conseguia imprimir à luz a dramaticidade necessária a cada cena (ASC, 2015)

Um filme em especial marca o amadurecimento do cinema na questão da iluminação. *Lírio Partido (Broken Blossom)*, de 1919, de D.W.Griffith, fotografado por Billy Bitzer. O filme traduziu através da iluminação, em especial as ações dramáticas, servindo de influencia para as obras realizadas a seguir, principalmente quando se tratava de roteiros românticos.



Fonte: IMDb, disponível em: < <http://www.imdb.com/title/tt0009968>>.





Fonte: IMDb, disponível em: < <http://www.imdb.com/title/tt0009968>>.

Durante toda a década de 1920, o cinema americano também importou inúmeros profissionais do Alemanha. Marcel Martin enuncia a questão no livro *A Linguagem Cinematográfica*. Destes operadores do cinema veio o conhecimento da luz expressionista. Filmes como *Aurora* (*Sunrise: A Song for Two Human*, de 1927), dirigido por F.W. Murnau. e *The Man Who Laughs*, de 1928, dirigido por Paul Leni, são exemplos desta influência. O diretor alemão, Erich Von Stroheim, por exemplo, não buscava o efeito dramático no estúdio, mas a dura realidade do cotidiano, preenchendo de realismo a atmosfera fílmica de muitas das obras que realizou.

O cinema também já era colorido – pintado quadro-a-quadro - com várias experiências produzidas já no final da década de 1910 e se manteve assim, durante toda a década de 1920. Foi à chegada do som que mudou a perspectiva do público. O filme poderia ser preto e branco, mas não poderia ser mudo.

O som, é bem verdade, complicou a realização de uma fotografia mais ousada, pois naquele momento já se havia criado uma logística e uma prática na reprodução que referenciava um estilo usado na era muda do cinema. Como afirmado, as mudanças tecnológicas na iluminação, bem como nos demais equipamentos - que eram por demais barulhentos – ou seja, as condições no *set* de filmagem - não ajudava a se criar uma atmosfera silenciosa. Os microfones eram omnidirecionais e captavam indiscriminadamente qualquer barulho, além de serem grandes e pesados. Por conta desta adequação, coube aos cineastas e diretores todo o tipo de esforço técnico e criativo para recuperar o dinamismo que já reinava na produção do cinema mudo, também no falado. Neste sentido, a prioridade do som substituiu a demanda por uma fotografia de qualidade naquele contexto

(BALIO, 1995, p.123) até que as mudanças não conseguiram mais deter os avanços fotográficos.

Foi na década de 1930, que a Technicolor virou sinônimo de filme colorido. A empresa lançou um equipamento que captava em três cores. A luz - projetada nas cores primárias era depois sobreposta, assim a impressão de realidade era maior. O primeiro filme que usou essa técnica foi *A Feira das Vaidades (Becky Sharp)*, de Rouben Mamoulian e Lowell Sherman, de 1935. Existe uma segunda versão do filme de 2004, dirigida por Mira Nair.



Fonte: IMBb. Disponível em: < [www.imdb.com/2009/05/11.becky/sharp/](http://www.imdb.com/2009/05/11.becky/sharp/) >

O desenvolvimento da técnica, além da tecnologia, mostrou que eram necessários profissionais bem preparados para a iluminação. Um preparo que ia além do domínio do mecanismo e do fazer da luz e incluía o universo do sensível. Fazia-se necessário uma percepção artística. Assim, foi proporcionado um amplo espaço para que o fotógrafo se expressasse e um novo posto artístico foi reconhecido: o de diretor de fotografia, ou seja, aquele que controla a iluminação e a equipe de eletricitas. (ASC *apud* MARTINS, 2004, p.145)

O diretor de fotografia Leon Shamroy, em um texto sobre o futuro da cinematografia, escrito em 1947, diz que o montante de contribuição do diretor de fotografia em um filme inclui muito mais que realizar a parte técnica com perfeição. Um roteiro, diz Leon, só se realiza através da criação das imagens pelo diretor de

fotografia, além, claro, do diretor do filme. A luz em um filme cria realismos e surrealismos (SHAMROY *apud* ASC, 1999). Sim, porque a fotografia é uma ferramenta expressiva que cria emoções desde as mais trágicas as mais felizes, ajustando dramaticidade, leveza, profundidade, contribuindo também na criação dos universos fantásticos (ou não) idealizado pelos roteiristas/diretores.

*The cameraman<sup>144</sup> confers with the director on: (a) the composition of shots for action, since some scenes require definite composition for their best dramatic effect, while others require the utmost fluidity, or freedom from any strict definition or stylization; (b) atmosphere; (c) the dramatic mood of the story, which they plan together from beginning to end; (d) the action of the piece. Because of the mechanics of the camera and the optical illusions created by the lenses, the cameraman may suggest changes of action which will better attain the effect desired by the director. Many times, a director is confronted with specific problems of accomplishing action. The cameraman may propose use of the camera unknown to the director which will achieve the same realism. [...] Naturally, the cameraman studies the script. His main responsibility is to photograph the actors, action and background, by means of the moving camera, composition, and lighting — expressing the story in terms of the camera. I believe in a minimum of camera movement and angles that do not violate sense but contribute intrinsically to the dramatic effect desired (HOWE, 1999)<sup>145</sup>.*

---

<sup>144</sup> A "cinematographer" can apply to various jobs ranging from camera operator to director of photography. Most often, the term refers to the director of photography, or top cinematographer on a film (ASC, 2014). As some confusion exists about the title "director of photography," perhaps a brief summary at this time would be in order. Since the inception of the movies, there have been cameramen. Then, as the peculiar technique of cinema was developed, the cameraman became the cinematographer. As the industry progressed, cinematography took on specialized fields. The cinematographer now devoted more of his talents to composition and lighting and left the mechanics of the camera to members of his staff. Today he directs and supervises the efforts of a large crew of workers, and is known as the director of photography. He selects the composition, sets the exposure, conceives the lighting, and designates the filters or other photographic controls to be employed (*apud* CLARKE, 1999). Texto original de 1947. Um "cinegrafista" tem várias possibilidades de emprego que variam de operador de câmara a diretor de fotografia. Na maioria das vezes, o termo refere-se ao diretor de fotografia, ou um diretor de fotografia superior (ASC, 2014). Como existe muita confusão sobre o título de "diretor de fotografia", talvez um breve resumo neste momento seria importante. Desde o início dos filmes, houve "câmeras". Então, como a técnica peculiar do cinema se desenvolveu, o câmera tornou-se o cinegrafista. Como a indústria progrediu, a cinematografia se especializou em campos. O cinegrafista agora dedicou mais de seu talento para composição e iluminação e deixou a mecânica da câmera para membros de sua equipe. Hoje ele dirige e supervisiona os esforços de uma grande equipe de trabalhadores, e é conhecido como o diretor de fotografia. Ele seleciona a composição, define a exposição, concebe a iluminação, e designa os filtros ou outros controles fotográficos a serem empregados. Tradução nossa.

<sup>145</sup> O cinegrafista confere com o diretor sobre: (a) a composição dos planos para a ação, uma vez que algumas cenas exigem composição definitiva para seu melhor efeito dramático, enquanto outras exigem o máximo de fluidez, ou a liberdade de qualquer definição ou estilização estrita; (b) atmosfera; (c) o clima dramático da história, o que eles planejam juntos do começo ao fim; (d) a ação da obra. Por causa da mecânica da câmera e as ilusões de ótica criadas pelas lentes, o *cameraman* pode sugerir mudanças na ação que irá melhor atingir o efeito desejado pelo diretor. Muitas vezes, um diretor é confrontado com problemas específicos para realizar a ação. O cinegrafista pode propor o uso do desconhecido da câmera pelo diretor que assim, vai conseguir o mesmo realismo. [...] Naturalmente, o *cameraman* estuda o script. Sua principal responsabilidade é a de fotografar a atores, ação e fundo, por meio do movimento de câmara, composição e iluminação - expressando a história em termos de câmera. Eu acredito em um mínimo de movimentos e ângulos de câmera que não violam o sentido, mas contribuem intrinsecamente para o efeito dramático desejado. Tradução nossa.

Howe ainda especifica e enuncia a força do trabalho em cooperação:

*Sometimes, as now, I am tempted to detail some of the work of a cameraman in an effort toward further cooperation. By its varied parts, he faces a job of integration on his own. Throughout the picture, there is that shared responsibility of keeping to the schedule; this, with all its other implications, means the executive ability to keep the set moving. He has a general responsibility to fuse the work of all the technical departments under his direction in order to achieve the equality of the story. He is concerned with the makeup and the costume coloring. He works with the art director to see that the sets are properly painted to bring out their best values photographically. (I refer here to black-and-white, as well as color film.) For the same reason, he confers with the set director as to the colors of furniture, drapes, rugs. (HOWE, 1999) <sup>146</sup>.*

Não foram apenas avanços no som que trouxeram uma nova perspectiva do trabalho fotográfico no cinema. Os novos equipamentos acabaram influenciando esteticamente as produções. Outras se tornaram tendências dentro de um contexto. Sadoul (1995, p.128,) explica que, durante as décadas de 1930 e 1940, por exemplo, filmes com emulsão de alta-velocidade<sup>147</sup>, influenciaram notavelmente as possibilidades, não somente na quantidade de luz necessária para sensibilizar a película, mas também no efeito estético que a própria emulsão ajudaria a dar ao filme.

As lentes de Fresnel<sup>148</sup> – utilizadas na sinalização marítima – começaram a ser usadas na fotografia e no cinema. Elas ofereciam uma grande abertura do diafragma<sup>149</sup>, mantendo uma distância focal<sup>150</sup> pequena sem o peso e volume do material que seriam necessários a uma lente convencional, assim quando

---

<sup>146</sup> Às vezes, como agora, estou tentado a detalhar o trabalho de um operador de câmara, em um esforço para aprofundar a cooperação. Com as suas peças variadas, ele enfrenta um trabalho de integração por conta própria. Durante toda a filmagem, há a responsabilidade compartilhada de manter o cronograma; esta, com todas as outras implicações, significa a capacidade de manter todo o conjunto em movimento. Ele tem uma responsabilidade geral de fundir o trabalho de todos os departamentos técnicos sob sua direção, a fim de alcançar a igualdade na história. Ele deve se preocupar com a maquiagem e o colorido do traje. Ele trabalha com o diretor de arte para ver se os conjuntos estão devidamente pintados para trazer os melhores valores na captação fotográfica. (Refiro-me aqui ao filme colorido e o preto-e-branco) Pela mesma razão, ele confere com o diretor de *set* quanto às cores dos móveis, as cortinas, os tapetes. Tradução nossa.

<sup>147</sup> A emulsão dos filmes, usados na produção cinematográfica, era e é constituída por haletos de prata, que, em conjunto, formam a granulação, que resulta na imagem do filme. Dependendo dos tamanhos dos haletos, no caso da sensibilidade do filme (quanto mais sensível o filme, maiores são os haletos), tornam a escolha mais um aspecto criativo do diretor de fotografia, dando impressão pictorialista a imagem.

<sup>148</sup> Fresnel é o nome do físico que contribuiu com a optica e produziu as primeiras lentes compactas desse tipo. O princípio delas serviu para a criação de faróis de carro, semáforos, projetores de iluminação para teatros, cinema, holofotes, etc.

<sup>149</sup> A abertura do diafragma serve para que o fotógrafo escolha a quantidade de luz que atingirá o filme ou o CCD (*charge-coupled device*) na câmera. O CCD é um sensor para captação da fotografia digital.

<sup>150</sup> É a distância da objetiva ao plano do filme ou CCD (*charge-coupled device*) é um sensor para captação da fotografia digital.

comparadas as últimas, as fresnel eram muito mais finas, fazendo com que a luz ocupasse mais espaço, a uma distância maior.

Houve também o aperfeiçoamento do fotômetro – com uma maior regulação do sistema de medidas de exposição, o profissional tinha muito mais controle sobre a iluminação o que interferia/interfere diretamente em como o espectador consome, vivencia, serve-se da obra fílmica.

Com as mudanças técnicas e de reconhecimento do papel do profissional, a fotografia cinematográfica ajudou na realização de ousadias variadas no cinema. Aclamado como um dos grandes marcos do cinema, *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*), de Orson Welles, em 1941, utilizou deliberadamente a profundidade de campo para obter composições dramáticas. Martins (2004, p.144). explica que para as cenas representadas pela perfeita profundidade de campo presente na obra, a iluminação direcional era forte; as películas possuíam emulsões rápidas, com lentes de grande abertura angular; onde o diafragma ficasse entre F/5.6, F/11 e F/16, resultando assim que, segundos e terceiros planos da cena fossem tão nítidos quanto o primeiro

Para o cinema *noir*<sup>151</sup> - outro momento importante do uso da dramatização na iluminação – a luz dá suporte ao mundo desalmado, habitado por personagens contraditórios que vivem na sombra. A fotografia usava grande contraste entre preto e branco.

*Quando um raio luminoso incide sobre um objeto, determina nesse objeto uma zona de luz e uma zona de sombra delimitada pela forma. A distância que separa as intensidades respectivas dessas duas zonas constitui aquilo a que se chama o contraste. O contraste depende do gosto artístico do diretor de fotografia. É através do contraste que o diretor de fotografia se exprime e dá à imagem uma cor e sonoridade própria. A atmosfera nascerá do jogo sutil das luzes e das sombras, cinzenta e triste, brilhante e luxuosa, dura e acre, conforme a história, o meio no qual ela se desenrola e a psicologia das personagens que a animam* (AGEL, 1983, p. 168).

---

<sup>151</sup> Cinema *noir* se caracteriza por conter narrativas tensas, onde o que predomina são os relatos cétricos sobre a humanidade. No *noir*, o protagonista tem personalidade dúbia e é cheio de vicissitudes. As “femme fatales” ilustravam o perigo da feminilidade - que traduz um contexto daquele momento quando mulheres, por conta da guerra, deixaram as casas e o espaço privado e ocuparam o público. Nelas: a sedução e a maldade.



Fonte: WHAT IS FILM NOIR, disponível em: <  
<https://whatisfilmnoir.wordpress.com/2009/05/11/chiaroscuro-lighting/>>.

A técnica não era nova. O *chiaroscuro* foi desenvolvido por Da Vinci, no século XV e através de fortes contrastes concebia uma imagem de volume efetivo e aparente. Para realizar a proeza, o *sfumatto*, estratégia de gradação tonal onde traços e linhas eram desnecessários. Rembrandt utiliza a técnica com maestria, mas na obra abaixo, o exemplo vem do mestre Caravaggio:



Fonte: FAPSP. Disponível em: <http://www.fapsp.com.br/kairos/?tag=caravaggio-fotografia-arte-iluminacao-ator>.

Fotograficamente, o *chiaroscuro* também enfatiza as sombras e faz brotar o volume e a profundidade na imagem e tal qual na pintura, traz uma forte dramaticidade para a cena. Para além da captura de corpos, de sensações, de desejos ficam belamente iluminados e compostos com o artifício.

O modo como coloca as lâmpadas, os pontos onde faz nascer as sombras, a maneira como, em exteriores, coloca a câmera em relação ao sol, e a maneira como os refletores captam e refletem a luz, permitem-lhe apresentar o mesmo objeto com o máximo de luz ou cheio de sombra, dar ao objeto iluminado a mesma intensidade do cenário que o envolve, ou lhe colocar em evidência sobre um fundo escuro. Essa é uma das possibilidades estéticas mais importantes do cinema. O simbolismo primitivo, mas sempre eficaz, do claro-escuro, do branco puro contra o preto retinto, do contraste entre as trevas e a luz, é inesgotável (ARNHEIM, 1996, p.75).

“Qual o efeito de um ataque duro?”, pergunta Moura. “Sombras. Duras. Tanto Leonardo da Vinci quanto Vermeer, mestres do contraste, pensaram sobre isso e não gostaram, porque não se ataca com luz dura. A única fonte de luz dura admissível é o sol”, explica o diretor de fotografia. O problema foi resolvido respeitando-se a natureza da luz. Para Vermeer: a luz difusa das janelas. Para Da Vinci: o *sfumatto*. Moura (2001, p.102) completa:

uma janela aberta, de dia, é a mais bela das fontes de luz difusa. E o ataque ideal. Ela tem as duas coisas maisprocuradas num ataque: é difusa e tem direção. E a fonte deluz preferida de pintares e fotógrafos. Essa luz causa sombras em dégrade no rosto e projeta sombras delicadas no cenário. Como são essas imagens?

Foi, no entanto, nos anos 50 que o cinema – ao ser ameaçado pela televisão – investiu na tecnologia da cor. Películas mais sensíveis foram criadas. Bitolas<sup>152</sup> maiores em cor foram desenvolvidas e garantiram uma experiência cinematográfica realista, tentando a aproximação fiel. Lembrando que toda a técnica então teve que ser adaptada ao filme colorido. Embora na atualidade a produção digital seja uma constante, anteriormente, ao se trabalhar com películas, era necessário também o conhecimento das emulsões e sensibilidades, pois assim, se conseguia captar em condições pobres de luz, empregando-se quando necessário a profundidade de campo. Filmes coloridos eram mais complexos quando comparados a películas em preto e branco.

A cor tende a achatar a imagem, entretanto se a cor é tratada de certa maneira utilizando sombras muito fortes e, se o fotógrafo produz algo entre cor e preto e branco, serão assim obtidos efeitos fortes de profundidade de campo (STEPHENSON; DEBRIX, 2014, p. 164)

Uma década mais tarde, a direção de fotografia ousava também na composição das cenas, produzindo uma planificação que sustentasse a edição nervosa e abrupta, por exemplo, na Europa, da Nouvelle Vague<sup>153</sup>. Este também é o momento que o cinema americano passa a buscar novos rumos, com uma produção independente e de baixo orçamento, que floresce.

A direção de fotografia naquele momento já havia se tornado parte importante da produção fílmica, assim, o profissional agora poderia pensar profundamente a composição da cena e a iluminação. O operador de câmera nasce para ocupar a cadeira vazia na mecânica do aparelho (CLARKE, 1999, p.151).

Nesse momento, ainda na década de 1960, a computação gráfica dava os primeiros passos mais firmes, pois engatinhava desde os anos 50. A abertura do filme *Vertigo*, de Alfred Hitchcock, de 1958, possui uma animação produzida por John Whitney e Saul Bass, em um computador analógico. Em 1964, William A. Fetter, diretor de arte da companhia Boeing supervisionou o desenvolvimento do

---

<sup>152</sup> Propriedade física do filme que é definida pela largura, normalmente medida em milímetros.

Muitas foram as bitolas dos filmes usados no cinema, entre algumas delas: 16mm, 35mm, 70mm.

<sup>153</sup> A *Nova Onda* foi um movimento do cinema francês que nasceu em comunhão com as demais manifestações contestatórias da década de 1960. Como características do movimento, a transgressão do modo formal narrativo, a montagem abrupta e inesperada que não se prendia a linearidade da narração.



primeiro programa que produziu uma imagem humana em três dimensões, no caso, para verificar a ergonomia dos assentos das cabines dos aviões.

O ano de 1974, no entanto, foi muito pródigo para a animação e a digitalização. O primeiro curta produzido a partir de animação digital concorreu ao Oscar nesse ano. Foi *Hunger*, ainda produzido a partir de um processo que previa animação em duas dimensões. No mesmo ano – posteriormente um dos fundadores da Pixar - Ed Catmull e a equipe produziram uma série de experimentos a partir de uma mão mapeada em 3D. Em 1975, os esforços técnicos amadureceram e as três dimensões foram incorporadas a animação e assim, creditou-se mais verossimilhança a transposição de personagens e locais.

Conhecido como *The Utah Teapot* foi um modelo de três dimensões que se tornou referencia na computação gráfica e na animação. É um modelo matemático de um simples bule, um objeto que não existe fisicamente, mas que se tem a impressão de que é sólido, cilíndrico, e também, convexo. A técnica utilizada previa o *chiaroscuro*, a eliminação de linhas e a simulação da luz refletida na superfície para dar volume. Os profissionais entenderam que a chave da verossimilhança do objeto se encontrava na iluminação. Foi então, que um bule de chá criado digitalmente, a partir de um complexo e sofisticado algoritmo matemático, que só existia na tela do computador, trouxe a centelha da inovação. Filmes como *Star Wars*, de 1977, de George Lucas, *Superman*, de 1978, de Richard Donner e *Tron*, de 1982, de Steven Lisberger, estão entre os primeiros a utilizarem a técnica (THORNHILL, 2011). Na atualidade, animação digital, através dos efeitos digitais, não só modela, dá textura, como também ilumina. Sem ela, muitas cenas seriam impraticáveis, porque financeiramente, não compensariam a realização, em um cinema – alternativo ou de entretenimento – onde o capital manda, de forma generalizada.

O desenvolvimento da computação gráfica fez possível toda uma série de fantasias, como por exemplo, estranhos seres interplanetários azuis, donos de características físicas e expressões únicas e particulares, como *Avatar*, de 2009, dirigido por James Cameron. Na série de filmes baseados na obra de R.R. Tolkien, *O Senhor dos Anéis* e *Hobbits*, alguns atores tiveram os corpos mapeados digitalmente, enquanto interpretavam os personagens. Embora a plateia veja Sméagol/Gollum, o corpo decodificado foi o do ator britânico, Andy Serkis.

Martins cita o filme *Shrek* como exemplo onde uma série de ferramentas e técnicas artísticas e digitais, impediram o personagem de ter uma expressão

“plástica”, o que não causaria empatia, além da criação dos cenários sem as limitações impostas pela natureza, entre outras inúmeras facilidades, embora, claro, o processo necessite um profissional artisticamente preparado, não apenas um operador de software<sup>154</sup>.

Para Martins, “ainda que a iluminação digital possua uma quantidade maior de ferramentas que não se encontram em um projeto de iluminação tradicional, obtêm-se excelentes resultados se, na criação da iluminação, o operador partir de técnicas tradicionais (2004, p.80).

Maestri (1996, p. 323) – como outros autores - entende que a luz é, então, definitiva em um filme. Não importa se a obra é digital ou película. Não basta criar uma luz chapada, plana, daquelas que se encontra em shopping centers, em supermercados, pois ela não adiciona nenhum tipo de dramaticidade à cena. A direção de fotografia realizada em um filme a partir de efeitos digitais requer um preparo profundo, que envolve uma equipe, a partir de uma série de opções, inclusive da paleta de cores escolhida para o filme - que influenciará em como a o animador deverá posicionar as personagens, onde estará luz principal, como as demais fontes de luz serão dispostas na cena - também a partir das superfícies que se tem a disposição, porque ela será influenciada pela iluminação.

Por fim, sendo digital ou em película, dirigida no set em estúdio ou ao ar-livre, a fotografia fílmica é responsável por fazer com que uma composição tenha uma estrutura unificada e salientando-lhe o significado, concentrando a atenção no que é importante (STEPHENSON; DEBRIX, 2014, p. 164). Se anteriormente, se pensava o cinema como o teatro e a iluminação tendia a ser muito uniforme e achatada, plana, *a posteriori* os diretores optaram pela dramaticidade. Atualmente, há uma tendência a uma iluminação equilibrada onde o que deve interessar ao espectador é acentuado de forma simples - assim o uso repetitivo tratou de educar os espectadores nas práticas estéticas narrativas do cinema comercial, de massa, de forma generalizada.

---

<sup>154</sup> É perceptível a falta de preparo técnico e apuro estético do fotógrafo/animador na iluminação de inúmeros filmes, como *Oblivion*, de Joseph Kosinski, de 2013, ou a versão recente de *The Great Gatsby*, do mesmo ano, de Bas Lurhmann. A questão é simples. Um operador pode saber como manusear o software e saber colocar a sombra na cena. No entanto, qual o grau de luminosidade, o quanto de contraste, a incidência da luz dura (ou seria a difusa?) para realizar uma sombra verossímil ou no mínimo, que não maltrate os demais recursos criativos usados em cena, são opções técnicas e de repertório, que um operador de software não possui. Assim, favorece-se a criação de um universo de imagens mal-realizadas/produzidas que, como são repetidas *ad nauseum*, se tornam quase cânones da produção fílmica de entretenimento (de péssima qualidade). Isso acontece no mercado fotográfico profissional, de forma generalizada.

Independente do projeto - que pode prever uma luz surpreendente ou discreta - a iluminação determina o tom emocional e dá a atores, cenários, acessórios e trajes, um caráter adequado às cenas (MARTINS, 2004, p.213). No caso dos filmes a serem observados – nesta pesquisa, que possuem profundo envolvimento emocional e dramático, a direção de fotografia desempenhou um papel essencial(ou não) na captura de relações humanas complexas, de desejos, de expectativas, das demandas dos corpos e dos sentidos, traduzindo as representações em perspectivas, tonalizando a experiência cinematográfica do espectador. *Êxtase*, *Último Tango em Paris* e *Azul é a Cor Mais Quente*, são filmes que apresentam encontros que transgrediram a forma hollywoodiana de representar as relações - o corpo, o amor, o sexo, o orgasmo e a fotografia – e as obras não desapontam.

### III TRÊS SÔFREGOS MOMENTOS

Poemas e pecados. É disso que nos alimentamos no limbo da Terra.  
Do que sacia a vontade que a Igreja enterra. Pra gente como nós,  
todo verso é um grito, todo pecado, um rito. É a passagem  
e a busca da margem. O que dá aos antropófagos coragem.  
Paula Taitelbaum

#### III.I *Êxtase* (Ekstase), 1933.

Ficha técnica

Gênero: Drama.

Direção: Gustav Machatý.

Roteiro: Gustav Machatý, Frantisek Horký, Jacques A. Koerpel.

Elenco: Hedy Lamarr; Aribert Mog; Zvonimir Rogoz.

Produção: Elektafilm

Fotografia: Hans Androschin e Jan Stallich.

Trilha Sonora: Giuseppe Becce.

Duração: 82 min.

País: Tchecoslováquia/Aútria.

*Êkstase*, o título original do filme tcheco de 1933, começa com a recém-casada Eva (Hedy Kiesler, que viria a se tornar Hedy Lamarr<sup>155</sup> adentrando as portas do novo lar nos braços do marido, Emile (Zvonimir Rogoz), um homem aparentemente muito mais velho que ela.

Não demora muito para Eva descobrir que nada fará o marido fazer sexo. Enquanto ela lânguida anseia na cama, o noivo retorna do banheiro, em plena lua de mel, de pijamas, chinelos e touca. Após inúmeras tentativas de aproximação, com o marido mostrando um constante desinteresse por ela, a recém-casada, insatisfeita, abandona-o e retorna à casa do pai.

Lá, após pedir formalmente o divórcio - enquanto o advogado relatava a incompatibilidade, inclusive sexual do casal na petição inicial - em um dia ensolarado, após uma cavalgada a um lago onde resolveu se banhar nua, Eva conhece o engenheiro Adam, que recuperou o cavalo da protagonista que havia trotado para longe carregando as roupas dela.

---

<sup>155</sup> Fugindo do primeiro marido que possuía negócios com os nazistas, Hedy desembarca em Hollywood e ganha um novo nome. Sobre a história da diva: *Hedy's Folly: The Life and Breakthrough Inventions of Hedy Lamarr, the Most Beautiful Woman in the World*, Richard Rhodes e *Beautiful: The Life of Hedy Lamarr*, de Stephen Michael Shearer.

Embora o livro de memórias de Lamarr tenha sido desacreditado por ela própria, em uma briga com o escritor nas cortes americanas por anos, lá ela conta que o diretor, Machatý, mentiu sobre a objetiva e sobre o plano a ser usado na captura da nudez dela. Ele informou a jovem atriz que utilizaria planos abertos, com uma objetiva de pouco alcance. No entanto, usou uma objetiva de um alcance maior que produziu planos próximos de Hedy e assim colheu as imagens que entraram para a história do cinema. Não deve ter sido o primeiro diretor a mentir para uma atriz e não foi último.

O encontro do casal deixa forte impressão em ambos. Na cena do mergulho de Eva no lago, o garanhão em que ela montava se afasta ao ouvir, o que é sugerido pela edição - o chamado de uma égua. O corcel, em disparada, leva com ele as roupas da amazonas, que corre nua, pelos gramados, atrás do cavalo – seios em plano médio. O corcel é visto por Adam que passa a persegui-lo, momento que Eva se esconde entre arbustos. No encontro de ambos, - Eva nua atrás do arbusto e o homem risonho pela situação em que se encontravam – a edição acentua a imagem da égua aguardando o corcel, em uma montagem que evoca os estudos de Serguei Eisenstein.

Após uma animosidade inicial, Eva se sente atraída pelo engenheiro e ambos permanecem sentados, lado-a-lado, sob o sol, aproveitando a brisa, observando a natureza, pois o jovem homem, além de másculo, é gentil e doce. Vários planos de árvores e de plantas, a partir de uma perspectiva fálica são enunciados na tela.

A noite, ao ir dormir, ansiosa e aflita, ela se põe ao piano, tocando. A sequência é feita de inúmeros cortes, com planos de estátuas de cavalos entrelaçados, mãos sobre seios nus, estátuas de bronze nuas, tudo sob uma luz difusa e quase bruxuleante; a música é expressionista e sinestesia a força do assovio dos ventos. Entre os planos, a figura de Eva aparece cada vez mais inquieta, mãos na cabeça, segura os cabelos, até que ela sai em desabalada corrida. Eva, então, caminha até ele - planos, contra-planos e iluminação que privilegiam os olhos de ambos, a face em proveitoso embate. Ele caminha até ela - mais planos e contra-planos em crescente ansiedade, além de um plano-detelhe da boca de Eva, entreaberta e outro do colo arquejante. Depois vem o envolvimento em um abraço e então o beijo. Como dimensiona Williams,

*Kisses as we shall learn are both public visual displays and acts of mutual touch and taste grounded in a proximity that at limit, precludes visibility both to the kissers themselves and to the audience. (...) Kisses when stylized*

*and elaborated by Hollywood narrative cinema would eventually become synecdoches for the whole sex act (WILLIAMS, 2008, p.30-36)<sup>156</sup>.*

No entanto, *Êxtase* não partilhou dessa fórmula, como se verá em breve.

Já a iluminação do filme e da cena, realizada pelo experiente e multitalentoso, Hans Androschin e também por Jan Stallich – ambos, na época cinegrafistas de vários filmes europeus – tecnicamente não foge ao convencional e eficiente *three point key lighting*, uma técnica tradicional em Hollywood:

*the couple about to kiss in a Hollywood film before the late sixties is usually bathed in a glow of romantic light. The conventional Hollywood three point lighting scheme of key (usually from slightly from above), fill (light that evens out shadows) and back (the halo effects comes from behind the head) is a basic formula that creates this glow. But specially on the (white) woman who is almost universally more luminous than anyone else on screen. The lighter she looks, the purer she seems, even though her presence in the film may also evokes carnal desire (WILLIAMS, 2008, p.36)<sup>157</sup>.*

---

<sup>156</sup> Beijos, como aprenderemos, são demonstração visuais públicas, atos de contato e prazer mútuos, fundamentados em uma proximidade que no limite, impede a visibilidade tanto para os próprios beijoqueiros quanto para o público. (...) Beijos quando estilizados e elaborados pela narrativa de cinema de Hollywood acabam por se tornar sinédoques para todo o ato sexual. Tradução nossa.

<sup>157</sup> O casal prestes a se beijar em um filme de Hollywood antes do final dos anos sessenta geralmente é banhado em uma luz romântica suave. A convencional iluminação de Hollywood, um esquema de três pontos chaves de luz (normalmente a partir um pouco de cima), a luz de preenchimento (luz que equilibra sombras) e a luz de trás (o efeitos halo vem de trás da cabeça) é uma fórmula básica que cria o brilho. Mas especialmente para a mulher (branca) que é quase universalmente mais iluminada em qualquer tela. Quanto mais leve ela parece, mais pura ela parece, apesar de a sua presença no filme evocar o desejo carnal. Tradução nossa.



*Frames do filme com uso de three point lighting*

*Êxtase* viria a se tornar notório porque continha mais que beijos, havia nudez, embora,

*[...] Cinematic nudism began in 1915 with the appearance on the screen of Annette Kellerman in Daughter of the Gods. She is seen bathing in rivers waterfalls and with her long hair carefully shielding the more appropriated parts of her body. (...) The nude scene in Ecstasy would be cut in the versions released in United States, as ordered by the Hays Code. But in the Europe those few seconds of nudity transformed otherwise innocuous film into a myth (LENNE, 1985, p. 139)<sup>158</sup>.*

<sup>158</sup> O nudismo cinematográfico começou em 1915 com a aparição na tela de Annette Kellerman em *Daughter of the Gods*. Ela é vista em banhos nas cachoeiras de rios, com a sua longa cabeleira cuidadosamente cobrindo as partes menos adequadas de seu corpo. (...) As cenas de nudez em *Êxtase* foram cortadas nas versões liberadas nos Estados Unidos, por ordem do Código Hays. No entanto, na Europa, aqueles poucos segundos de nudez transformaram, um filme que de outra forma seria inócuo, em um mito. Tradução nossa.

Havia mais que nudez. A suposição de sexo oral praticado por Adam em Eva e o orgasmo dela a seguir fazem deste um filme único: uma das primeiras películas a exibir a nudez feminina e a primeira película não-pornográfica onde a prática sexual foi retratada, embora fora de cena. O filme levava o sexo subentendido a outro patamar, porque, naquele contexto, era comum que os cortes da montagem insinuassem a prática sexual<sup>159</sup>.

A cena de nudez enfrentou a censura em vários países que preferiram a cópia com uma versão alternativa, onde Eva aparecia atrás de arbustos.

*Despite Hedy's first husband, Mandl, attempting to buy all copies of Ecstasy to prevent its public exhibition, the film made its way into the US — but not for long. While first-run theaters were unable to show the picture because of a pact with the PCA, smaller art houses featured it. Soon there was an upsurge of protest from the Catholic. In an order signed by Federal Judge John C. Knox, government agents burned the film in July of 1935 (EBERSON, 2013)<sup>160</sup>.*

Problemas com censores levaram às autoridades de outras partes da Europa, como na Alemanha, a exigirem essa versão alternativa. Depois de inúmeros cortes promovidos na obra, que fizeram de Adam e Eva um casal desde o princípio do filme - ou seja, o adultério foi dissimulado por uma cortina de cortes – a obra foi aprovada para ser exibida nos Estados Unidos. Joseph Breen, presidente da *Production Code Administration* (PCA), outro órgão censor, teria dito que o filme era escandaloso e indecente e não concedeu o selo de aprovação do órgão. Para driblar a censura os filmes teriam sido exibidos em cinemas menores e de arte.

A obra, que se pode chamar de drama erótico, tem no beijo sensual, no encontro amoroso: os aspectos da sedução. Na cena percebe-se que a volúpia não passa pelo que Williams chama de *eating the other*<sup>161</sup>, ou seja, quando os corpos se devoram.

---

<sup>159</sup> Uma cena clássica, ilustrando esse conceito é a do filme *North by Northwest* (*Intriga Internacional*), de Alfred Hitchcock, de 1959. Para insinuar o sexo entre os protagonistas, na montagem foram articulados planos de um trem e o resto do comboio, entrando em um túnel.

<sup>160</sup> Apesar do primeiro marido Hedy, Mandl, ter tentado comprar todas as cópias de *Ecstasy* para evitar a sua exibição pública, o filme chegou aos EUA - mas não por muito tempo. Enquanto muitas salas não fossem capazes de mostrar a imagem por causa de um pacto com o PCA, cinemas de arte menores exibiram-no. Logo houve uma onda de protesto dos católicos. Em uma ordem assinada pelo juiz federal John C. Knox, agentes do governo queimaram o filme em julho de 1935. Tradução nossa.

<sup>161</sup> "Some of the most memorable kisses seem to understand that a primal hunger lies at the root of these oral pleasures" (WILLIAMS, 2008, p.51). Alguns dos beijos mais memoráveis parecem entender que a fome primal está na raiz desses prazeres orais. Tradução nossa.



A partir da metodologia sugerida por Penafria, observa-se o desenrolar da cena, onde campo e o campo e o fora-de-campo fazem parte de um mesmo espaço imaginário, ou seja, o espaço fílmico. Depois do encontro - observado por uma câmera-voyeur atrás de uma cortina e após o plano do peito arquejante de Eva, o amante toma a protagonista nos braços, a beija e a deita no sofá. Languidamente, olhos fechados, Eva se abandona aos carinhos (eróticos) do apaixonado, que cobre o pescoço da mulher de beijos e delicadamente escorrega para fora do quadro. A luz se encontra difusa, “aquecendo” o ambiente da película preto e branco, romantizando a cena.



Figura 17 - *Frame Êxtase*



Figura 18 - *Frame Êxtase*

Enquanto isso a câmera em close, recupera o rosto de Eva, que se manifesta, lasciva.



Frame 19 - *Frame Êxtase*



Figura 20 – *Frame Êxtase*

Quando o prazer se torna manifesto, através de inúmeros planos fechados, em vários enquadramentos – Eva busca os próprios cabelos para dividir a luxúria; as costas da mão sobre a boca; o peito, percebe-se, arfa. A iluminação frontal enuncia o queixo, a boca entreaberta, marca os olhos, ilumina a respiração sôfrega. Um plano de Adam mostra-o então, ajoelhado beijando os joelhos de Eva com ardor e abandono.



Figura 21 – *Frame Êxtase*

Eva, então, reage aos carinhos, mordendo o dedo dobrado, enquanto afaga o



próprio cabelo.

Figura 22 – *Frame Êxtase*

Há uma breve imagem do jovem engenheiro beijando o que se pressupõe serem as pernas da moça e novos planos fechados dela movida pela luxúria, com ambas as mãos segurando os próprios cabelos – tudo em resposta ao sugerido ato sexual.

Interessante aqui pensar também no papel do engenheiro na narrativa, um homem que se mostra másculo, mas cavalheiro; forte, mas gentil; que expressa o desejo e que age em favor do próprio desejo em prol, também de saciar o desejo dela. Um homem sensível que se entrega. Depois, novos planos no rosto de Eva. O plano do candeeiro aceso produz uma metáfora visual sobre o calor, a excitação a que Eva está entregue.



Figura 23 – *Frame Êxtase*



Figura 24 – *Frame Êxtase*



Figura 25 – *Frame Êxtase*

Eva, então, aparece em êxtase, com os braços retesados, o corpo arqueado, o desejo em ascendência, o orgasmo se fazendo acontecer, presente no enquadramento. Os planos enunciam “l’apetite mort”, enquanto ritmados, o colo arqueja, até ela fecha violentamente os braços sobre o rosto evidenciando o acme.



Figura 26 – *Frame Êxtase*



Figura 27 – *Frame Êxtase*



Figura 28 – *Frame Êxtase*





Figura 29 – *Frame Êxtase*



Figura 30 – *Frame Êxtase*

No plano seguinte, as pérolas do colar que carregava estão dispersas pelo chão. A forte emoção traduzida nas contas do colar de Eva e depois: o relaxamento.



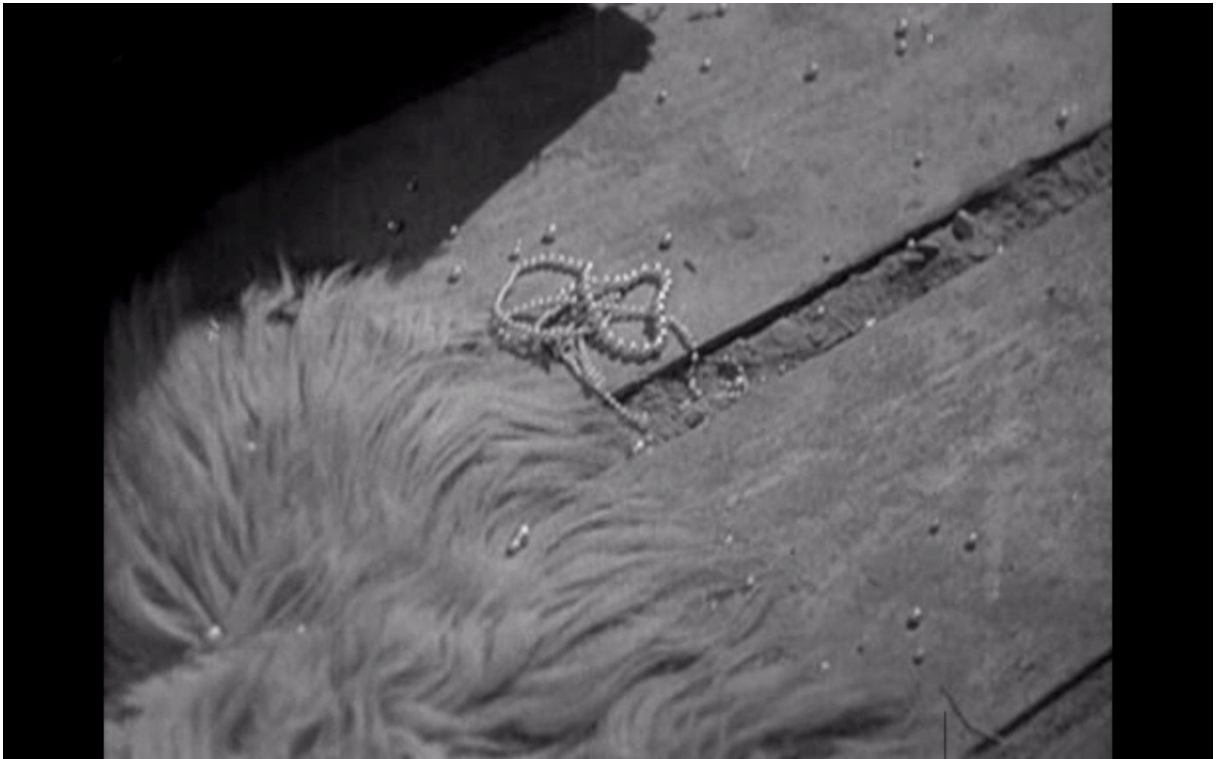


Figura 31 – *Frame Êxtase*



Figura 32 – *Frame Êxtase*



Figura 33 – *Frame Ekstase*



Figura 34 – *Frame Êxtase*



Figura 35 – *Frame Êxtase*

A mão desamparada então se deixa cair ao lado da sofá, que é quase uma *chaise long*, enquanto o plano fechado mostra o rosto de Eva enunciando o fim do ato sexual.



Figura 36 – *Frame Êxtase*



Figura 37 – *Frame Êxtase*

A seguir temos um novo plano do candeeiro, o ardor presente no momento, seguido de pernas fechadas, os joelhos flexionados, e depois, amantes abraçados.



Figura 38 – *Frame Êxtase*



Figura 39 – *Frame Êxtase*

A câmera uma vez mais ocupa um lugar *voyeur*, depois enquadra o casal, sobre uma *three point lighting*, a sombra mais dura no perfil de Eva na almofada, os olhos fixos, o sorriso enigmático satisfeito.



Figura 40 – *Frame Êxtase*



Figura 41 – *Frame Êxtase*



O calor muito vivo da paixão e a delicadeza do momento estão centrados em Eva. A abnegação de Adam é aparenta.



Figura 42 – *Frame Êxtase*

Então, o plano do cigarro, uma alusão que igualmente insinua o pós-sexo.



Figura 43 – *Frame Êxtase*

Enquanto isso, Adam a observa, em uma espécie de encantamento. A luz difusa ilumina o rosto, enfatizando a devoção.



Figura 44 – *Frame Êxtase*

Por fim, para fechar a sequência, um plano que erotiza as flores gotejando.



Figura 45 – *Frame Êxtase*



O conjunto dos planos insinuam e enunciam que Eva, pela série de cortes, pelo enquadramento suscitado, pela iluminação, vai rapidamente da excitação ao platô e ao orgasmo, e por fim, a quarta fase, a resolução como enunciaram Masters e Johnson em 1966 – uma descrição ainda em uso. Além disso, o êxtase na imagem, também foi marcado pelo colar partido de pérolas atirado ao chão. As contas brancas por todos os lados. Por fim, o plano dela fumando um cigarro, sob o olhar lânguido de Adam é seguido de mais um plano, onde a montagem enuncia a metáfora na imagem, ou seja, a relação sexual: com uma planta de aspecto fálico, na chuva, pingando sobre outra.

Os corpos não estão nus. O desejo é manifesto na linguagem que os movimentos enunciam, nos planos e no ritmo da montagem. No entanto, são corpos libertos, sem medo ou vergonha da aproximação, corpos que não se esperam castos.

*Êxtase*, que foi produzido na era de um código de censura rígido, tanto na Europa, quanto em outros países - nos Estados Unidos com rigor - ignorou também que aquela era a “*kiss era*” onde este era o único apelo sexual possível. A única metáfora-metonímia possível no cinema eram lábios em desespero visceral; onde a edição oferecia elipses imagéticas que “*thus allow us to presume genital sexual acts have transpired*” (WILLIAMS, 2008, p. 50)<sup>162</sup>. Já a fotografia em uma luz sensual, em planos fechados, conduz o espectador pelas sensações de Eva.

Ele possui a primeira cena de orgasmo da história do cinema não-pornográfico e tem uma cena clássica de nudez. O roteiro também trata de uma mulher não convencional. Eva é jovem, autônoma e desfaz o casamento por falta de sexo e afeto, pelo desinteresse do marido e pela própria falta de interesse nele. O pai, ao ver a filha separada, diz à determinada altura, que ela sempre foi diferente, com o a mãe, e nunca foi compreendida por ele.

A personagem Eva apresenta outras características que destoam das narrativas sobre mulheres naquele (neste) cinema. Ela é uma mulher casada, em busca do divórcio, que abandona o marido, retorna a casa dos pais. Às tardes, ela sai sozinha a cavalo e se despe para se refrescar no lago, sem pudores. Depois de conhecer Adam, a jovem vai ao encontro dele e surpreende o protagonista masculino. Eva é uma mulher que aceita mais que carinhos, que aceita sexo oral e que se satisfaz com a relação, ou seja, é uma mulher mais ousada, que no final da

---

<sup>162</sup> Assim nos permitem presumir que atos sexuais genitais podem ter acontecido. Tradução nossa.

obra, não se torna a mãe dos filhos de nenhum dos personagens protagonistas, embora o engenheiro sonhe com a imagem, porque ela não os quer.

Eva não deixa de ter um vínculo de alguma forma com uma *“It Girl”*, filme estrelado por Clara Bow. Uma *“It Girl”* é atrevida, uma mulher reconhecida pela ousadia, pela espontaneidade, pela atitude. Uma mulher que não aceita a rigidez de um papel proposto socialmente. Foi Elinor Glyn, romancista e roteirista, que cunhou o termo *“to illustrate how the economic and sexual freedoms gained by women in the 1920s were bound up in structures of consumer desire”* (HORAK, 2010)<sup>163</sup>.

O final do casal não é feliz, já que o ex-marido se suicida e ela, atordoada deixa Adam na estação, dormindo, enquanto embarca em um trem, iluminado difusamente - as formas sobressaindo ao todo - em meio a fumaça e a sombra. Uma iluminação direta, mais dura, em contraluz, ilumina o jovem amante abandonado na plataforma, enquanto as sombras dos vagões se movem. Embora ele volte a pensar em Eva, em meio ao trabalho de construção de estradas, ao observar uma criança, e a desejar aquela mulher como mãe dos filhos dele, representado no plano da amante com um bebê no colo. O corte brusco, enuncia a solidão do jovem e prenuncia o fim do filme.

*Êxtase* é um exemplo de um cinema, onde a ousadia se aliava aos bons talentos. Embora, na contemporaneidade proponha-se que mulheres fujam do estereótipo, ainda assim, os exemplos são poucos frente à objetificação do corpo feminino no cinema *mainstream*, de maior alcance.

Com planos fotográficos audaciosos e com um personagem arrebatador - Gustav Machatý ganhou o prêmio de melhor diretor no Festival de Cannes, em 1934 - *Êxtase* é mais arrojado que muitos filmes do século XXI, e com certeza, preocupou os conservadores e fez sorrir os liberais, os liberais, os libertinos e os libertários<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> Para ilustrar como as liberdades econômicas e sexuais adquiridas pelas mulheres na década de 1920 estavam estruturadas pelo desejo do consumidor. Tradução nossa.

<sup>164</sup> Como enunciado anteriormente – página 63 - sobre as categorias cunhadas por Abreu.

### III.II *Último Tango em Paris*

Ficha técnica

Gênero: Drama, 1972.

Direção: Bernardo Bertolucci.

Roteiro: Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli.

Elenco: Maria Schneider, Marlon Brando, Jean-Pierre Léaud.

Produção: Alberto Grimaldi.

Fotografia: Vittorio Storaro.

Trilha Sonora: Gato Barbieri.

Duração: 129 min.

País: Itália/França.

Entre 1971 e 1972, a cinematografia mundial ganhou inúmeras obras que despertaram grande interesse sob diferentes perspectivas: *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*), de Stanley Kubrick; *Sob o Domínio do Medo* (*Straw Dogs*); de Sam Peckinpah; *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*), de Martin Scorsese; *The Conexão França* (*French Connection*), de William Friedkin; *Sweet Sweetback's Bad Asses Song*, de Melvin Van Peebles e *Shaft*, de Gordon Parks; *Ânsia de Amar* (*Carnal Knowledge*), de Mike Nichols; *THX1138*, de George Lucas; *Klute – O Passado Condena* (*Klute*), de Alan Pakula; *Cabaret*, de Bob Fosse; *Os Contos de Canterbury* (*I Racconti di Canterbury*), de Pier Paolo Pasolini; *Solyaris*, de Andrei Tarkovsky; *Garganta Profunda*, de Gerard Damiano; *Atrás da Porta Verde*, de Artie e Jim Mitchell e também *Último Tango em Paris*, de Bernardo Bertolucci, que marcou aquele momento como uma obra do cinema de arte ao tratar de uma relação baseada no encontro para o sexo, vazio de identidades.

Em *Último Tango em Paris*, Paul (Marlon Brando) é um americano que vive em Paris. Jeanne (Maria Schneider) é uma jovem parisiense, noiva de Tom (Jean-Pierre Léaud). Paul, um cínico de meia idade, mora e dirige um hotel, quase prostíbulo, propriedade da infiel esposa, que acabou de se suicidar. Jeanne, filha de um militar recém-falecido, pensa-se objeto de adoração do infantil noivo, amarrada a uma relação que a insatisfaz e a um futuro previsível. Um dia, o americano e a francesa se encontram em um apartamento para alugar e, após trocar algumas palavras, fazem sexo passionadamente. Sem nomes, nem amarras. Os encontros são feitos dos ingredientes que os atraem para uma relação intensa e irresistível e mais vazio emocional/existencial.

A partir daí, Jeanne e Paul iniciam uma relação de estranhamento, puramente carnal, anônima e com licença para o sadomasoquismo, e que dura, ao todo, três dias. "One of the several things this movie is about is how one person, who

*may be uncommitted and indifferent, nevertheless can, at a certain moment, become of great importance to another* (EBERT, 2013)<sup>165</sup>.

O filme de Bertolucci se transformou em um clássico do erotismo e como já era de se esperar foi proibido a época do lançamento em países como Brasil, Itália, Portugal, e também Oriente Médio e Índia. *Bertolucci was tried for blasphemy (receiving a suspended sentence) and his right to vote was withdrawn for five years* (GRITTEN, 2002)<sup>166</sup>. A obra foi indicada para dois Globos de Ouro (direção e filme dramático) e para o Oscar (direção e ator principal) e em 2012 comemorou os quarenta anos de lançamento.

Com o roteiro estruturado de forma aberta, permitindo aos atores a improvisação contínua, a obra se destaca pela forma e pela temática.

*Bertolucci, who spoke little English and had no grasp of American slang, let Brando write or improvise nearly all his lines. Unlike so many previous roles, the pain in Tango doesn't just lurk around the edges of the performance. It is the performance* (FAHEY, 2012)<sup>167</sup>.

Cercado de polêmicas, ao longo de 43 anos, a obra se firmou como um clássico do cinema. Marlon Brando disse que o papel de Paul o exauriu emocionalmente. Maria Schneider garantiu que se sentiu manipulada pelo diretor.

*I was too young to know better. Marlon later said that he felt manipulated, and he was Marlon Brando, so you can imagine how I felt. People thought I was like the girl in the movie, but that wasn't me* (SCHNEIDER apud GRIMES, 2011)<sup>168</sup>.

Bertolucci exigiu muito dos atores. *"In his memoir, Brando writes plainly, "[Bertolucci] wanted me to play myself, to improvise completely and portray Paul as if he were an autobiographical mirror of me"* (FAHEY, 2012)<sup>169</sup>.

---

<sup>165</sup> Uma das várias coisas que este filme retrata é como uma pessoa, que pode ser descompromissada e indiferente, no entanto, pode se tornar, em determinado momento, de grande importância para o outro. Tradução nossa.

<sup>166</sup> Bertolucci foi julgado por blasfêmia (teve a pena suspensa) e ficou sem poder votar por cinco anos. Tradução nossa.

<sup>167</sup> Bertolucci, que falava pouco Inglês e não tinha noção de gírias americanas, deixou Brando escrever ou improvisar quase todas as suas linhas. Ao contrário de tantos papéis anteriores, a dor em *Tango* não espreita nas margens da performance. Ela é a performance. Tradução nossa.

<sup>168</sup> "Eu era muito jovem para saber. Marlon disse mais tarde que ele se sentiu manipulado, e ele era Marlon Brando, então você pode imaginar como eu me senti. Pessoas achavam que eu era como a menina no filme, mas aquela não era eu". Tradução nossa.

<sup>169</sup> Em seu livro de memórias, Brando escreve claramente: "[Bertolucci] queria que eu tocasse a mim mesmo, para improvisar completamente e retratar Paul, como se aquele fosse um espelho autobiográfico de mim". Tradução nossa.

Brando não foi a primeira escolha de Bertolucci para o papel do desequilibrado vivendo em Paris. Jean-Louis Trintignant, Jean-Paul Belmondo e Alain Delon não quiseram interpretar o papel.

*Brando's name was brought up by the film's producer, Alberto Grimaldi, who was then suing the actor for causing delays during the shooting of another of his films, director Gillo Pontecorvo's 1969 Burn!. Grimaldi offered to drop the suit if Brando would appear in Tango. Brando, who had walked off the set of Burn! to protest the treatment of Colombian extras and was likely to lose the case, agreed (FAHEY, 2012)<sup>170</sup>.*

A escolha de Maria Schneider foi menos problemática e a cena que ainda povoa alguns imaginários cinematográficos não estava no roteiro. Foram Bertolucci e Brando que pensaram na “cena da manteiga”<sup>171</sup> e não comunicaram à novata. “São coisas graves, mas os filmes fazem-se assim. As provocações são às vezes mais importantes que as explicações” (BERTOLUCCI *apud* PEREIRA, 2013), confessou o diretor. Mais um diretor que não compartilha com a atriz, como em *Êxtase*, até onde ia a própria intervenção artística.

Pauline Kael (1972) narra assim à *première* do filme:

*Bernardo Bertolucci's Last Tango in Paris was presented for the first time on the closing night of the New York Film Festival, October 14, 1972: that date should become a landmark in movie history comparable to May 29, 1913—the night Le Sacre du Printemps was first performed—in music history. There was no riot, and no one threw anything at the screen, but I think it's fair to say that the audience was in a state of shock, because Last Tango in Paris has the same kind of hypnotic excitement as the Sacre, the same primitive force, and the same thrusting, jabbing eroticism”<sup>172</sup>.*

*(...) Carried along by the sustained excitement of the movie, the audience had given Bertolucci an ovation, but afterward, as individuals, they were quiet. This must be the most powerfully erotic movie ever made, and it may turn out to be the most liberating movie ever made, and so it's probably only natural that an audience, anticipating a voluptuous feast from the man who*

---

<sup>170</sup> O nome de Brando foi mencionado pelo produtor do filme, Alberto Grimaldi, que estava processando o ator por causar atrasos durante a gravação de outro de seus filmes de 1969, *Burn!* Grimaldi disse que desistiria do processo se Brando fizesse *Tango*. Brando, que tinha deixado o set de *Burn!* para protestar contra o tratamento dado aos extras da Colômbia sabia que provavelmente perderia o caso, concordou. Tradução nossa.

<sup>171</sup> Na cena Paul faz sexo anal com Jeanne, usando como lubrificante: manteiga.

<sup>172</sup> *Último Tango* de Bernardo Bertolucci foi apresentado pela primeira vez na noite de encerramento do Festival de Cinema de Nova York, 14 de outubro de 1972: essa data deve se tornar um marco na história do cinema comparável ao de 29 de maio de 1913, a noite que *Le Sacre du Printemps* foi apresentada - na história da música. Não houve tumulto, e ninguém jogou nada na tela, mas eu acho que é justo dizer que o público estava em estado de choque, porque *Último Tango em Paris* tem o mesmo tipo de excitação hipnótica que o *Sacre*, a mesma força primitiva e o mesmo impulso, arrebatador. Tradução nossa.

*made The Conformist, and confronted with this unexpected sexuality and the new realism it requires of the actors, should go into shock*<sup>173</sup>.

Para a famosa crítica, o cinema de *Tango* seria aquele que vai além da insinuação e da fabricação do sexo, como na pornografia de *Garganta Profunda*. Nesta nova cinematografia que Bernardo estava a inaugurar de certa forma, o sexo viria embalado no rol de multiplicidades e complexidades que são as relações humanas. Tais filmes não seriam feitos para o consumo através das manifestações do sexo, enquanto estimulador para a libido, mas como contos sobre a humanidade de cada um, diferente de *O Diabo em Miss Jones*<sup>174</sup> - ou não, já que a libido é escorregadia.

Talvez a atuação e as polêmicas envolvendo a realização do filme tenham influenciado profundamente o conteúdo. Marlon Brando definiu sua técnica de atuação a partir das técnicas de Stanislavsky como guia, e teve aulas no *Actors Studio*, de Stella Adler. “O Sistema”<sup>175</sup> como era chamado os procedimentos de preparo para interpretação desenvolvido ao longo de 40 anos pelo teatrólogo russo, refletiam os aspectos psico-emocionais na arte de atuar, traduzidos por Adler, mais tarde. Como fundamento desta prática, é responsabilidade do ator “*to be believed*”, mais que reconhecido ou compreendido.

A questão era a verdade crível, a verdade cênica. Se o ator, por exemplo, está se preparando para um papel que envolva o medo, ele deve lembrar de algo que lhe traga este sentimento e se esforçar para encontrar naquele espaço do medo já sentido, as várias possibilidades que o pesar pode adquirir. Stanislavsky acreditava que o ator deveria vestir-se de si próprio quando atuava<sup>176</sup> (STANISLAVSKY, 2001). Brando encontrou em Paul, ele próprio, como Bertolucci havia sugerido.

Um terceiro personagem essencial em *Tango* é o sexo. Embora as cenas sejam íntimas, o sexo é uma fuga, uma anestesia. Para Paul é o refúgio emocional ante o desespero pelo suicídio da mulher, por saber-se, também, traído. Jeanne

---

<sup>173</sup> (...) Levados pela excitação que sustentava o filme, o público ovacionou a Bertolucci, mas depois, como indivíduos, eles estavam calados. Este deve ser o filme mais poderosamente erótico de todos os tempos, e pode vir a ser o filme mais libertador de todos os tempos, e por isso é provavelmente apenas natural que uma audiência, antecipando uma festa voluptuosa do homem que fez *O Conformista*, e confrontado com a sexualidade inesperada e o novo realismo que exige dos atores, estava em choque. Tradução nossa.

<sup>174</sup> Aqui, nenhum julgamento, apenas constatação.

<sup>175</sup> É confundido com “O Método”, de *Stella Adler Actors Studio*. A técnica era inspirada em Stanislavsky, mas produziu uma forma própria de educar os sentidos dos atores e atrizes.

<sup>176</sup> Anteriormente, as formas práticas de atuação previam que os atores e atrizes deveriam “entrar”, se transformarem no personagem e esquecer toda a carga ulterior.

precisa da liberdade, do experimento diante da evidencia do casamento e de um futuro previsível. Para Roger Ebert,

*A lot has been said about the sex in the film; in fact, "Last Tango in Paris" has become notorious because of its sex. There is a lot of sex in this film -- more, probably, than in any other legitimate feature film ever made -- but the sex isn't the point, it's only the medium of exchange. Paul has somehow been so brutalized by life that there are only a few ways he can still feel. Sex is one of them, but only if it is debased and depraved -- because he is so filled with guilt and self-hate that he chooses these most intimate of activities to hurt himself beyond all possibilities of mere thoughts and words. (...) The sex is joyless and efficient, and beside the point: Whatever the reasons these two people have for what they do with one another, sensual pleasure is not one of them (EBERT, 1972)<sup>177</sup>.*

Pauline Kael explica:

*Many of us expected eroticism to come to the movies, and some of us had even guessed that it might come from Bertolucci, because he seemed to have the elegance and the richness and the sensuality to make lushly erotic movies. But I think those of us who had speculated about erotic movies had tended to think of them in terms of Terry Southern's deliriously comic novel on the subject, *Blue Movies*; we had expected artistic blue movies, talented directors taking over from the Schlockmeisters and making sophisticated voyeuristic fantasies that would be gorgeous fun—a real turn-on. What nobody had talked about was a sex film that would churn-up everybody's emotions. Bertolucci shows his masterly elegance in *Last Tango in Paris*, but he also reveals a master's substance (KAEL, 1972)<sup>178</sup>.*

É inegável, a qualidade técnica, o apuro estético, o cuidado visual e a experimentação dramática, pontos fortes da obra, que vão muito além do sexo.

A cena escolhida possui três minutos e trinta e quatro segundos e acontece dentro dos primeiros quinze minutos da obra. Na cena, a música não existe, o som ambiente preenche o local. Após ser flagrado dentro do apartamento que visita para locar, Paul e Jeanne conversam de forma obtusa. Ela estranha a presença do

---

<sup>177</sup> Muito tem sido dito sobre o sexo no filme; na verdade, *O Último Tango em Paris* tornou-se notório por causa de seu sexo. Há um monte de sexo neste filme - mais, provavelmente, do que em qualquer outro filme legítimo de todos os tempos - mas o sexo não é o ponto, é apenas o meio de troca. Paul, de alguma forma foi tão brutalizado pela vida que existe apenas algumas poucas formas que ele ainda pode sentir. O sexo é um deles, mas apenas se for rebaixado e depravado - porque ele é tão cheio de culpa e ódio que ele escolhe esta atividade íntima para se machucar além dos meros pensamentos e palavras. (...) O sexo é triste e eficiente, e além disto: quaisquer que sejam as razões que essas duas pessoas têm para o que eles fazem uma com o outra, o prazer sensual não é um deles. Tradução nossa.

<sup>178</sup> Muitos de nós esperavam erotismo ao vir para o cinema, e alguns tinham imaginado que ele poderia vir de Bertolucci, porque ele parecia ter a elegância e a riqueza e a sensualidade para fazer filmes eróticos luxuriantes. Mas eu acho que alguns de nós que tinham especulado sobre filmes eróticos tendiam a pensar neles em termos de romances delirantes como nos quadrinhos Terry Southern sobre o assunto, os *Blue Films*; esperávamos filmes artísticos, diretores talentosos assumindo o lugar dos Schlockmeisters e fazendo fantasias voyeuristas sofisticadas que seriam uma bela diversão - um tesão. O que ninguém havia previsto era um filme de sexo que agitaria as emoções de todos. Bertolucci mostra sua elegância magistral em *O Último Tango em Paris*, mas ele também revela um produto de verdadeira arte. Tradução nossa.

americano no local. O estranhamento permanece até que Paul se aproxima e surpreende Jeanne, levantando-a no colo, cruza a sala, e ambos começam uma dança, uma coreografia do imediato.

A fotografia do filme, realizada por Vittorio Storaro aliou as cores da locação a um espectro, a uma paleta de cores quentes, onde sombras divagam aqui e ali, embora a luz difusa recaia por todos os planos da cena em questão. Storaro, segundo Moura, se impôs como fotógrafo autor e descreveu a posição de fotógrafo atuante, do fotógrafo como co-autor do roteiro, já que dá visibilidade e essa é uma realização artística, ao texto do filme. Storaro usa as cores para passar emoções inconscientes que ele acredita, influenciam a compreensão da história. Para o mestre italiano, as pessoas podem não entender o uso das cores, mas elas sentem através da imagem. Porque as cores comunicam (STORARO *apud* MOURA, p.254-255, 2001) e não parece difícil de entendê-lo após observar as captações que fez, não somente em *Ultimo Tango*.

O encontro de Jeanne e Paul é banhado de uma cor uterina, como qualifica Moura (p.256, 2001), de grande qualidade técnica e que enuncia o tom que vai se manter ao longo da cena, ou seja, o conceito de luz criado para a obra, em especial para os encontros daquele par improvável. É uma iluminação “natural”, que oferece conforto, aquilo que não possuem no dia-a-dia. Difusa, a luz de cor quente, evidencia a sombra no rosto, nos corpos, nas paredes.





Figura 46 – *Frame Último Tango em Paris*



Figura 47 – *Frame Último Tango em Paris*

Depois que traz ao colo, e a abriga contra o peito, Paul leva Jeanne para um quase canto da sala. O plano médio acompanha o casal e a luz da janela banha as personagens. A iluminação, agora mais clara, com luz mais direta, tonaliza e purifica o casal, que está prestes a se perde nos corpos alheios.



Figura 48 – *Frame Último Tango em Paris*



Figura 49 – Frame *Último Tango em Paris*

Depois que ele a carrega, olhos pregados nos olhos, o primeiro beijo é uma tentativa de “eating each other” (WILIAMS,2006, p.58), tão presente no cinema de entretenimento, uma “primal hunger”<sup>179</sup>, como a descrita por Adam Phillips, no livro *On Kissing: Tickling and Being Bored*:

*When we kiss we devour the object by caressing it; we eat it, in a sense, but sustain its presence. Kissing on the mouth can have a mutuality that blurs the distinction between giving and taking* (PHILLIPS,1993, p.49)<sup>180</sup>.

<sup>179</sup> Vários artistas fizeram leituras interessantes acerca do beijo. Proust, escreveu “Certas carnes de mulher, dão vontade de levar até a mordida a insuficiência do beijo” (PROUST, 1988, p.56); Wyatt, em “They flee from Me”; Rodin (com “O Beijo”). O livro “O Beijo – Primeiras lições de amor, arte e erotismo” possui uma coletânea de artigos organizados por Gerald Cahen.

<sup>180</sup> Quando nós beijamos nós devoramos o objeto acariciando-o; nós o comemos, em um sentido, mas mantemos a sua presença. Beijar na boca pode ter uma mutualidade que borra a distinção entre dar e receber.” Tradução nossa.



Figura 50– *Frame Último Tango em Paris*

O beijo que incendeia, e que anteriormente, era a própria simulação do sexo, é aqui, apenas uma amostra do desejo, porque os corpos não estão emoldurados pelo código Hays.



Figura 51 – *Frame Último Tango em Paris*

Paul rasga a meia-calça de Jeanne, movimenta-se como se abrisse a braguilha da própria calça. As mãos de ambos continuam dançando no corpo alheio. Tentando agora o encaixe dos sexos. Ações imediatas do sexo e muito diferentes de beijos profundos, corpos colados, camas desfeitas, ou seja, de edições elípticas que insinuavam, ou seja, das produções permitidas por Hollywood.



Figura 52 – Frame *Último Tango em Paris*

Aqueles dois corpos que manobraram em busca da parede - para sustentar o desejo - tentam ajustar-se um ao outro para - sem planos próximos - a penetração. A câmera mantém-se a distância.

“Não é o mesmo desejo de anexação, a mesma pulsão de vida e morte que preside o desejo sexual? (...) A fome, o apetite, é o animal em nós, a prova de que estamos vivos e de que aspiramos a viver, em um incessante recomeço (REYES *apud* GOLSE, 1998, p. 90)





Figura 53 – *Frame Último Tango em Paris*



Figura 54 – *Frame Último Tango em Paris*

O plano fotográfico se altera, aproximando daquela mistura de corpos que tentam se anexar. Os movimentos deles são bruscos, ansiosos; o som ambiente, os gemidos, o ofegante respirar.



Figura 55 – *Frame Último Tango em Paris*



Figura 56 – *Frame Último Tango em Paris*

A mudança de plano quer trazer a ação para perto, quer mostrar o desejo no abraço, no beijo, na volúpia de Paul por Jeanne e vice-versa. A iluminação é mantida em tons claros dentro da paleta escolhida, banhada pela claridade da luz “natural” da janela que se ajusta ao calor da cor outonal. O som ambiente, incidental, continua povoando a cena e se ouve as manifestações de prazer, principalmente de

Jeanne, já que Paul mantém-se ofegante, a atenção focada no movimento que sugere, então, o orgasmo.



Figura 57 – *Frame Último Tango em Paris*

O casal, então, escorrega pelas paredes e termina no chão. Onde ficam emaranhados por longos segundos, ávidos. Quebra de paradigma: na tela uma relação sexual com orgasmo em um filme (de arte), exibido em cinemas para públicos variados, na esquina de qualquer rua.



Figura 58 – *Frame Último Tango em Paris*



Figura 59 – *Frame Último Tango em Paris*





Figura 60 – *Frame Último Tango em Paris*



Figura 61 – *Frame Último Tango em Paris*

Jeanne, então, após o orgasmo de Paul, rola dramaticamente pelo chão, interpondo entre eles: espaço. Eles também não são um casal envolvido romanticamente, como a linguagem hollywoodiana fazia impor. No entanto, não há nudez. São corpos vestidos de desejo, encarnando a voracidade. Nada poderia ser mais obsceno que a pressa azáfama. O corpo que não expõe a pele é, naquele momento, um corpo-ferramenta, maleável, adaptável.

O plano novamente aberto. Aqui há, a distância, um breve vislumbre do púbis da atriz.



Figura 62 – *Frame Último Tango em Paris*



Figura 63 – *Frame Último Tango em Paris*



Figura 64 – *Frame Último Tango em Paris*

Então, o plano se fecha e mostra Paul absorvendo o impacto da relação, no chão, de barriga para baixo, mãos na cabeça, cabelos desgrehados. Faces nas sombras - de costas para a luz da janela.



Figura 65 – *Frame Último Tango em Paris*

Um segundo plano mostra Jeanne, abandonada aos próprios sentidos.





Figura 66 – *Frame Último Tango em Paris*

A cena final da cena mostra as personagens cada qual no seu canto do enquadramento, solitários – Jeanne em posição fetal, com as mãos entre as pernas; Paul jogado no piso acarpetado, deitado no próprio braço – ambos preenchendo simetricamente a tela, ainda banhados pela clareza da luz da janela e pelo calor do ambiente, agora distantes, novamente, dois.



Figura 67 – *Frame Último Tango em Paris*

Essa sequência trouxe planos de um ato sexual entre estranhos, que se encontraram por um capricho, em um apartamento para alugar. Não há entre eles conjecturas, nem conjunturas. Não há história, mas há narrativa. É um filme de arte que enuncia cinematograficamente a complexidade das relações entre seres humanos e que incluem o sexo. É um cinema adulto. Um cinema que tenta representar de forma mais honesta, os encontros e desencontros promovidos pelas relações humanas. Somente isso já provocaria certo escândalo, mas para além, as imagens, belamente captadas, emolduram um encontro de puro desejo e penetração de corpos, o que o tornou mais escandaloso para aquele momento.

A sugestão do orgasmo de Paul, não pode ser visualmente confirmada, porque este filme, embora produto que tenha revolucionado, ainda não realiza planos mais fechados, objetivos explícitos da relação sexual. No entanto, para Pauline Kael:

*The movie breakthrough has finally come. Exploitation films have been supplying mechanized sex—sex as physical stimulant but without any passion or emotional violence. The sex in Last Tango in Paris expresses the characters' drives. Marlon Brando, as Paul, is working out his aggression on Jeanne (Maria Schneider), and the physical menace of sexuality that is emotionally charged is such a departure from everything we've come to expect at the movies that there was something almost like fear in the atmosphere of the party in the lobby that followed the screening (KAEL, 1972)<sup>181</sup>.*

De forma generalizada *Último Tango em Paris* mudou a forma como se via o sexo no cinema. No entanto, outra impressão que se sugere é que o filme fixou um “padrão” – não que se repita, mas que se reitera - de planificação para as cenas de sexo a serem feitas posteriormente em Hollywood, no cinema de entretenimento. Agora não existem mais as elipses temporais e geográficas quando da insinuação sexual. São planos abertos da relação sexual que evoluem para fechados se se alternam e detalham vontade, sempre febril. A simulação da penetração, a movimentação dos corpos, o acme, atingido em pouco tempo – o que pressupõe, de forma generalizada, o orgasmo masculino.

---

<sup>181</sup> Chegamos a um novo patamar no cinema. Filmes *exploitation* forneceram sexo mecanizado – sexo como estimulante físico, mas sem qualquer paixão ou violência emocional. O sexo em *O Último Tango em Paris* expressa as motivações dos personagens. Marlon Brando, como Paul, está elaborando sua agressão em Jeanne (Maria Schneider), e a ameaça física da sexualidade é emocionalmente carregada estava tao distante de tudo o que temos esperado do cinema que havia algo quase como medo na atmosfera da festa no lobby, que se seguiu a exibição do filme. Tradução nossa.

O que o faz tão diferente ainda na contemporaneidade, é também a essência da história, presente nessa primeira sequência de sexo entre Paul e Jeanne: os corpos que se consomem e se afastam para mergulhar novamente na própria individualidade.

No caso de *Último Tango* toda a planificação e iluminação produzida por Storaro – diretor de fotografia de quase todos os filmes de Bertolucci – tenta dar pistas sobre a existência e o encontro daqueles personagens. Por exemplo, embora esteja quase sempre atrelado ao protagonista do filme, o *key light*<sup>182</sup> em inúmeras cenas de *Último Tango* foi medido para um local, enquanto o ator está em outro. Como explica Moura, em uma determinada cena, Marlon Brando está encostado em uma porta, fumando, em um monólogo e não há luz nele. A luz está atrás dele, na parede de cor outonal, o que resultou em uma colorida silhueta do ator. A partir da escolha da *key light* na parede, todas as demais opções, como objetiva, obturador e diafragma, vão contribuir na realização da cena (2001, p.122). Muito mais que técnica, sensibilidade.

Então deve realmente ser enfadonho para Storaro, embora Moura conteste, ouvir nas conferências - porque ele é um dos poucos fotógrafos que se aventuraram no campo da reflexão sobre o próprio papel na fotografia e no cinema - o tipo de pergunta limitada que se acomoda na boca de quem quer aprender técnica fotográfica com serviço de dicas. “Muito bem, senhor, a lua é a mãe, é azul, o pai é o sol, é vermelho, mas... onde, como e quando eu coloco o refletor, e de quantos watts?”(MOURA, 2001, p.289). Há um axioma anônimo entre fotógrafos profissionais que diz que quem fala sobre técnica fotográfica são amadores. Profissionais falam de fotografia. Embora não seja um trabalho simples, a colocação dos refletores se faz após as escolhas mais muito complexas de outros cunhos e que um profissional gabaritado realiza.

*Último Tango em Paris* foi um marco cinematográfico, uma transgressão, presente na maioria das listas de filmes que mudaram a forma de olhar e de permitir olhar o corpo, o desejo, o sexo, além de ajudar a direção de fotografia a amadurecer esteticamente. Quarenta e três anos depois, o sexo continua polêmico e ainda, para muitos, há o que não deva ser exibido no cinema, e se o for, deve ter um conteúdo mais “erótico” e menos “pornográfico”, mais insinuados artisticamente.

---

182

### **III Azul é a Cor Mais Quente (La Vie d'Adèle – Chapitres I et II)**

Ficha Técnica

Gênero: Drama, 2013.

Direção: Abdellatif Kechiche.

Roteiro: Abdellatif Kechiche.

Elenco: Adèle Exarchopoulos, Alma Jodorowsky, Aurélien Recoing, Benjamin Siksou, Catherine Salée, Fanny Maurin, Jérémie Laheurte, Léa Seydoux, Mona Walravens, Salim Kechiouche, Sandor Funtek.

Produção: Genevieve Lemal.

Fotografia: Sofian El Fani.

Montadores: Albertine Lastera, Camille Toubkis, Ghalia Lacroix, Jean-Marie Lengelle.

País: França/Bélgica/Espanha

*Azul é a Cor mais Quente* em português, ou o título original que diz muito mais, *La Vie d'Adèle - Chapitres I et II*, recebeu inúmeras críticas positivas e muita atenção porque problematizou discussões antigas sobre os limites (e se existem?) entre pornografia e erotismo; sobre o olhar masculino acerca do corpo feminino; sobre heteronormatividade; sobre as fronteiras de um cineasta na direção das atrizes, etc.

Toda a discussão se deu por conta do roteiro, baseado superficialmente na história em quadrinhos de Julie Maroh<sup>183</sup>, publicada em 2010, que trata da descoberta do amor por uma adolescente, a paixão avassaladora entre mulheres e a intensa cena de oito minutos de sexo presente no filme muito comentada, afinal, entre os ingredientes: jovens (belas) mulheres, nudez e sexo explícito, em uma narrativa contemporânea de *coming of age*, feminina, lésbica, onde está é perceptível a “queerização”<sup>184</sup> das personagens. Enfim, uma receita difícil de compor.

O que incomodou, no entanto, a um público múltiplo - inclusive muitas teóricas e personalidades feministas – não foi a nudez, embora, Augusto Contador Borges no ensaio *George Bataille: Imagens do Êxtase* (2001) escreva que, “toda nudez tem luz própria e é ali que não há equivoco”, é porque a nudez desequilibra, faz transbordar os sentidos. “Diante de alguém nu

---

<sup>183</sup> A HQ de Julie Maroh possui narrativa adolescente, romântica e melodramática, enquanto o filme possui diálogos mais adultos e densos.

<sup>184</sup> Para Berenice Bento, *queer* abrange múltiplas identidades, problematizando o binarismo hetero/homo, além de oferecer abrigo a uma série de outras práticas e identidades, como, por exemplo, posicionamentos heterossexuais não-legitimados, identidades sexuais que não são reconhecidas socialmente na transgressão que manifestam (2014).



“difícilmente somos indiferentes” (BORGES, 2001). O que os perturbou foi o sexo. Para uns a obra ultrapassou o limite de um determinado e específico, também limitado, bom-gosto fílmico. Para outros foi apelativo e beirou a pornografia. Para muitos a cena de sexo entre as protagonistas foi desnecessária, longa e cansativa, evidentemente – eventualmente – acostumados que estão as cenas de sexo heterossexual do cinema de entretenimento de poucos planos, edição mirabolante e poucos segundos, talvez minuto. Com olhos isentos, o que se vê é mais que sexo: é o relicário da menina-mulher.

Adèle (Adèle Exarchopoulos), uma adolescente de 15 anos que descobre - nos jogos e nas primeiras experiências e alegorias do corpo e do amor (alheio) - que são os cabelos azuis de Emma (Léa Seydoux) que lhe interessam voluptuosamente. Sem poder partilhar os desejos com os colegas e a família, Adèle se entrega por completo a este amor que, secreto, a faz se distanciar de todos - enquanto tentar lidar com as escolhas da vida adulta. A obra ganhou prêmio da crítica internacional e a Palma de Ouro. Raros filmes acumularam em Cannes também o prêmio da Fipresci e o do júri oficial (AVELLAR, 2013).

No centro da narrativa de *Azul é a Cor mais Quente* se encontra a menina-mulher transfigurada pelas descobertas da adolescência – em um determinado espaço geográfico-temporal - e na paixão por Emma, uma estudante de artes com quem pode conversar sobre literatura, Sartre, várias sinestésias; além de rir e se deixar incendiar pelo amor primeiro, afora ainda, poder apreciar vinhos e comida requintada com a família progressista da garota de cabelo azul.

*The middle class Adèle transforms her pragmatic ambitions after encountering the intellectualism of Emma's world. "The reality is that these are two different people from two different social milieus," Kechiche explained.*<sup>185</sup>(KOHN, 2012).

---

<sup>185</sup> A classe média Adèle transforma suas ambições pragmáticas depois de encontrar o intelectualismo do mundo de Emma. "A realidade é que estas são duas pessoas diferentes de dois meios sociais diferentes", explicou Kechiche. Tradução nossa

Entre o capítulo I e o II passam-se sete anos<sup>186</sup> e os espectadores acompanham as experiências e o amadurecimento de uma das protagonistas com mais atenção porque, é interessante lembrar “*the cinema offers a number of possible pleasures. One is scopophilia*” (MULVEY, 1975)<sup>187</sup> A freudiana pensa que:

*Although the film is really being shown, is there to be seen, conditions of screening and narrative conventions give the spectator an illusion of looking in on a private world. Among other things, the position of the spectators in the cinema is blatantly one of repression of their exhibitionism and projection of the repressed desire on to the performer* (MULVEY, 1975)<sup>188</sup>.

Se Adèle, uma jovem comum prestes a virar a última esquina da adolescência está no foco da narrativa e da câmera – são delas os vários e inúmeros planos de seu cotidiano trivial. São as ações do viver: comer, dormir, jantar com a família, pegar ônibus, prender o cabelo, ir a escola, chorar, masturbar-se, tornar a dormir, a acordar. A fotografia, a composição traduzindo o cotidiano.

Neste momento ela não tem muita consciência da complexidade do universo que a rodeia. Ela vive os apelos das vivências escolares, ela se auto-afirma no sexo praticado com o namorado após pressão psicológica feita pelas colegas. No entanto, ela se mostra independente ao se deixar beijar por uma colega de colégio e busca novamente o beijo, frustrado posteriormente. Ela chora na insatisfação da solidão adolescente.

Conforme ela se envolve com Emma, todavia, há um agigantamento do mundo, que se avoluma, obrigando-a a tomar decisões ou se omitir delas. Adèle não assume o namoro com Emma para a família; se deixa envolver e tragar pelo universo da amante; não sabe lidar com a frustração de viver uma vida onde fez pouco para dizê-la sua.

---

<sup>186</sup> A soma foi feita a partir da narrativa da HQ.

<sup>187</sup> O cinema oferece uma série de possíveis prazeres. Um deles é escopofilia. Tradução nossa.

<sup>188</sup> Embora o filme realmente esteja sendo mostrado, esteja lá para ser visto, as condições de projeção e as convenções narrativas dão ao espectador a ilusão de um espionar num mundo privado. Entre outras coisas, a posição dos espectadores no cinema é ostensivamente caracterizada pela repressão de seu exibicionismo e a projeção no ator, do desejo reprimido (VIEIRA in XAVIER, 1983, p. 436).

No universo de Adèle, além da presença constante da macarronada – o jantar semanal, com cardápio único, preparado pelo pai - há a manutenção de velhos paradigmas e expectativas construída sob frases-feitas. Ela é fruto de uma família que a sonhou como professora de primário (e só), ao que ela corresponde, sem muito esforço. Perdida entre universos, entre o simplório e o intelectual, Adèle vaga pela vida, envolta em premissas – quando a relação se estabelece - que são mais de Emma. Eventualmente, a questão a leva a uma insatisfação gradual com a relação e ela começa um relacionamento sexual com um colega de trabalho, sem muita euforia.

Fica explícito no filme que, diferentemente de outros produtos do cinema ou da TV<sup>189</sup>, que o gênero do colega, um homem, (bem como anteriormente o de Emma) não é utilizado para a prática forçosa da heteronormatividade compulsória. Nele não há a busca pela satisfação de premissas sociais fílmicas e conservadoras. Não há a imposição do código Hays, que exortava sobre os perigos da prática homossexual, pois levava o personagem a ruína ou a conversão. No caso, a personagem se deixa levar pela oportunidade e o sexo e o gênero da personagem – fugindo ao binarismo homo/hetero, se alinhando a uma identidade mais liberta. Na narrativa a presença masculina como reguladora, de efeito heteronormativo é uma abordagem pouco inclusiva. Talvez o olhar a ser lançado pela obra precise ser mais “queerizado”.

Por certo esse também não é um cinema de entretenimento, o hollywoodiano, é bom lembrar. A obra enuncia várias características do cinema alternativo.

*The alternative cinema provides a space for a cinema to be born which is radical in both a political and an aesthetic sense and challenges the basic assumptions of the mainstream film* (MULVEY, 1975)<sup>190</sup>.

---

<sup>189</sup> Como no caso de *Infância* (*The Children's Hour*), de 1961, de William Wyler, e inclusive, mais recentemente, em seriados na TV com temáticas gays como “*L Word*”, “*Queer as Folks*”, onde o homem heterossexual ao entrar na narrativa o faz com um status desagregador. Ele será a razão do rompimento de uma relação entre mulheres. Aí, sim, a personagem está alinhada a uma narrativa sexista – no mínimo desinteligente - e de mão dupla, que resume e abalroa através de uma perspectiva reguladora de papéis. Limita a relação heterossexual a uma tentativa de coerção; bem como apresenta o pênis enquanto escolha de um status heteronormativo.

<sup>190</sup> O cinema alternativo por outro lado, cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante (VIEIRA in XAVIER, 1983, p.339)

“Azul” não chega a ser um cinema experimental, nem inesquecível, porém traduz-se em uma questão estética e fotográfica que foge aos padrões *mainstream*. Mulvey afirmou que o cinema de arte desafia “a codificação do erótico em linguagem da ordem patriarcal dominante” (1975) e oferece uma possibilidade de reflexão aos que se permitirem.

A sequência escolhida da obra ocorre após uma hora e cartorze minutos de filme. Ela toma sete minutos de *frames*: é o primeiro encontro sexual de duas pessoas enamoradas, onde o desejo é mensurado nos enquadramentos, com “câmera na mão”, mergulhando nos corpos e na paixão.

A fotografia cinematográfica, como comumente faz, usa da capacidade de criar atmosferas; do desafio de ser verossimilhante ou fugidia a obtusos conceitos, para significar e ressignificar corpos, gêneros, desejos, complexas relações, fantasias desvairadas, traduzindo conteúdos não somente estéticos<sup>191</sup>.

A cena se desenrola a partir de um encontro no parque, onde Adèle traduz em um beijo, o desejo que sente por Emma. Há a sensação imanente de que ela se orgulha de ter assumido a frente da própria vontade. Logo depois, após um corte seco<sup>192</sup>, se observa, as personagens já envoltas no desejo de se consumirem no quarto de Emma. O plano traduz a nudez em dorsos quase gregos, centrados na composição<sup>193</sup>. A iluminação balanceada e difusa, embora já exista uma luz mais direta (menos difusa) que se manifesta em toda a cena. Não é um tom quente que harmoniza – nada comparado a *Último Tango em Paris* - a cena. A cor azul – como durante toda a narrativa - está presente no segundo plano. O azul toma conta da vida de Adèle no filme, embora a cor vá desaparecendo ao longo da narrativa, como Emma da vida da protagonista.

---

<sup>191</sup> Todos os demais processos de produção cinematográfica são importantes e se diferenciam através da percepção estéticas e do domínio técnico dos realizadores. No caso, além da direção fotográfica, a montagem, que é uma peça fundamental em qualquer filme, recebe atenção especial nas obras de Kechiche.

<sup>192</sup> O corte seco ou direto, em inglês, *straight cut*, acontece quando a passagem de um plano a outro não é suavizada por um plano intermediário. O *frame* de um plano é rapidamente sucedido pelo *frame* do próximo plano.

<sup>193</sup> Composição é a seleção dos assuntos na área a ser fotografada.



Figura 68 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

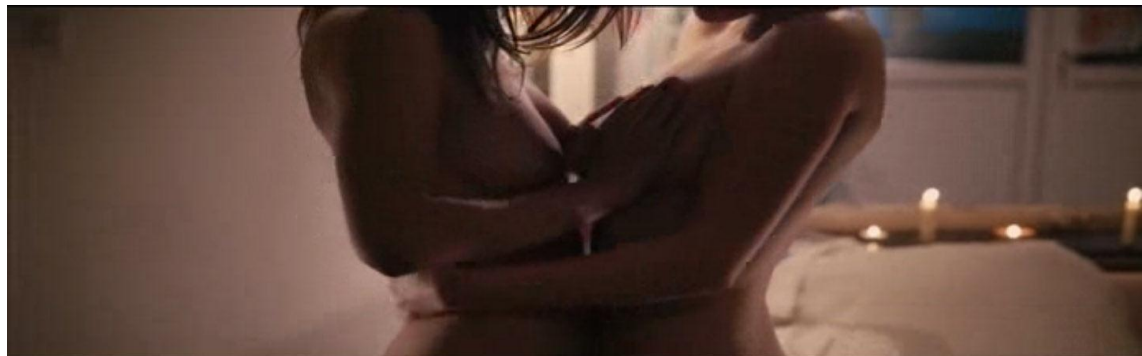


Figura 69– *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

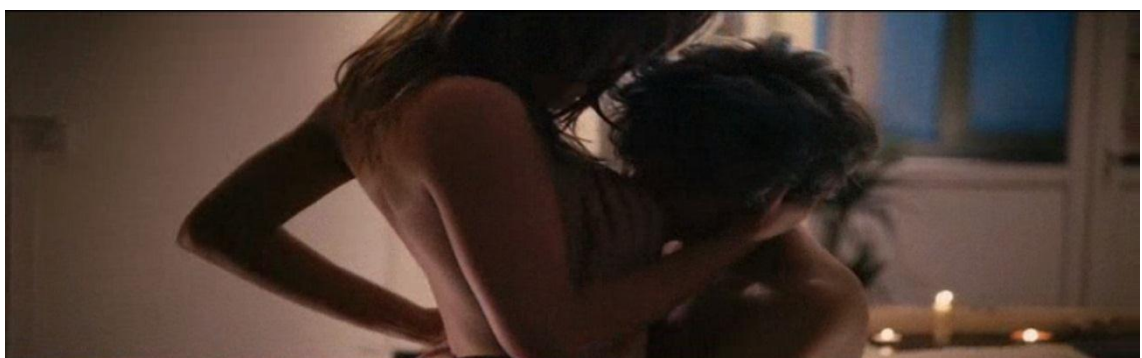


Figura 70 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



Figura 71 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



Figura 72 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

O movimento da câmera - por vezes quase em um pequeno e demorado *tilting*<sup>194</sup>, por vezes quase um *panning*<sup>195</sup> - interpreta os corpos para o espectador-voyeur. Os cortes, a princípio, planificam o casal, no entanto, rapidamente, se focam na figura central da cena que se destaca, muitas vezes, por um *spot* com luz difusa direcional: Adèle. Nos planos fechados dela: a volúpia estampada na carne enquanto Emma acaricia a pele e voraz, leva a boca ao encontro do sexo da outra. A prática sexual lésbica além de apresentar uma alternativa ao que o cinema comercial traduz enquanto representação do sexo – é que é geralmente heteronormativa – embala corpos desnudos, não durante segundos, mas minutos.



Figura 73 – *La vie Frame Azul é a Cor Mais Quente*

<sup>194</sup> Plano de câmera parada realizando uma rotação verticalmente.

<sup>195</sup> Plano de câmera parada realizando uma rotação horizontalmente.



Figura 74 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

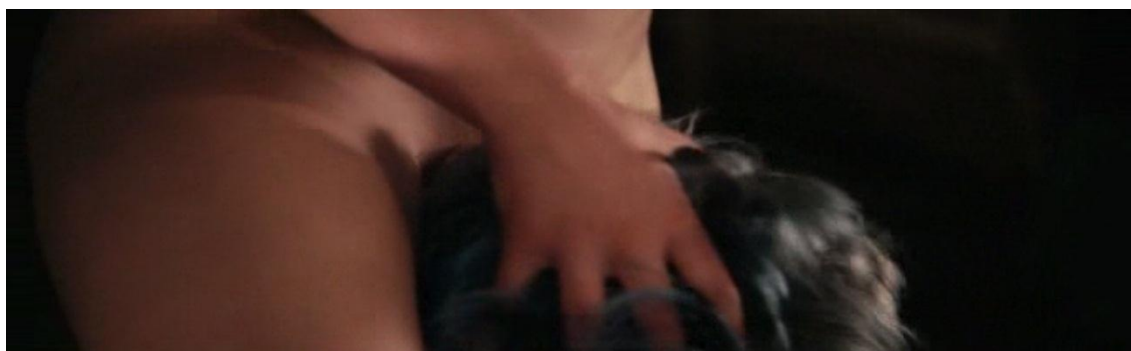


Figura 75 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

Frequentemente em planos fechados – em alternância aos planos médios - a montagem mostra os detalhes do amor porque, como disse o cineasta tunisiano, "*in this film, we're really talking about pleasure and something that's ignited by passion*" (KECHICHE *apud* EHRLICH, 2013)<sup>196</sup>.



Figura 76 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

<sup>196</sup> "Neste filme, nós realmente estamos falando de prazer e algo que está inflamado pela paixão" Tradução nossa.



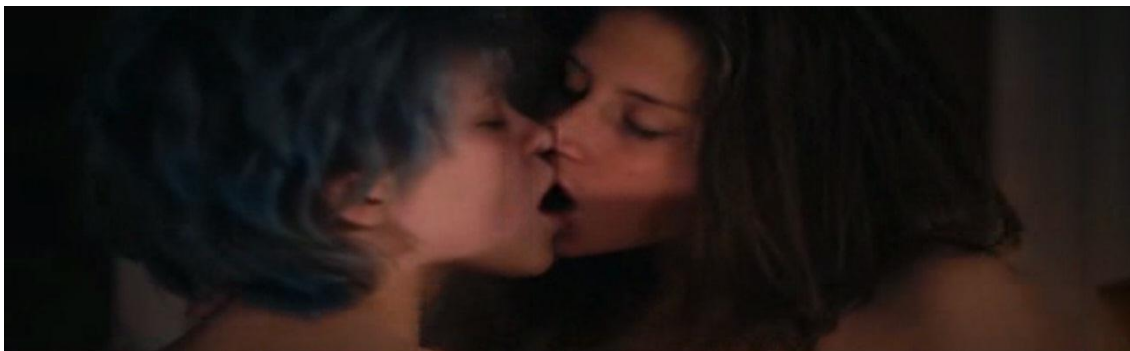


Figura 77 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

Ao mesmo tempo em que Adèle é cativa dos desejos de Emma, sendo manobrada quase que passivamente – embora passividade não se confunda com falta de ação, já que não agir é uma opção, considerada inclusive, importante para praticantes, por exemplo, de BDSM – ela também se posiciona de forma ativa, percorrendo o corpo da garota de cabelo azul, experimentando(-se). A planificação deixa isso claro. A iluminação também.



Figura 78 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



Figura 79 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



Novamente, a luz, embora difusa, agora mais frontal - direcionada para algumas partes dos dois corpos – esta ali para mostrar as carícias que se intensificam.



Figura 80 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



Figura 81 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

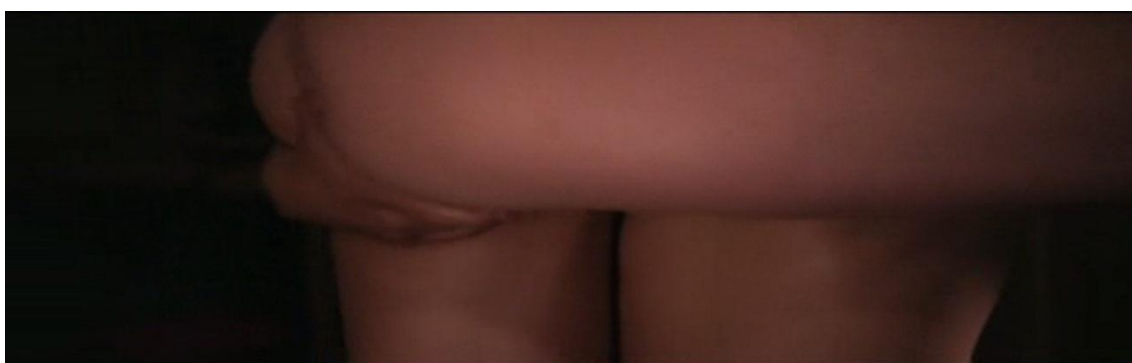


Figura 82 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



Figura 83 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

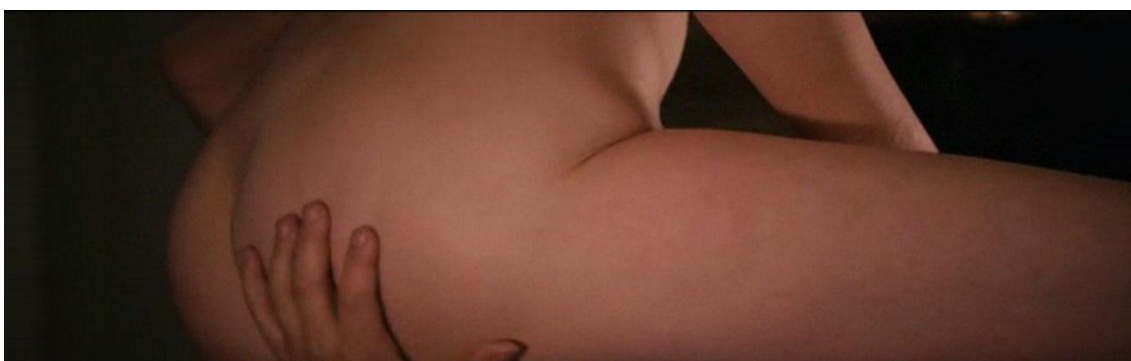


Figura 84 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

Após uma série de planos, na maioria fechados, que enunciam o deleite do corpo alheio, um novo corte brusco – usado durante toda a sequência alternando planos fechados e planos abertos para criar ritmo – oferece uma nova ação das personagens, que alteram-se nas posições/papéis. Volta-se, no entanto, logo a uma planificação em *close* das ações de Adèle sobre o corpo de Emma. Os lábios no seio. O mamilo desperto. O prazer emoldurado na boca entreaberta da moça de cabelo azul.

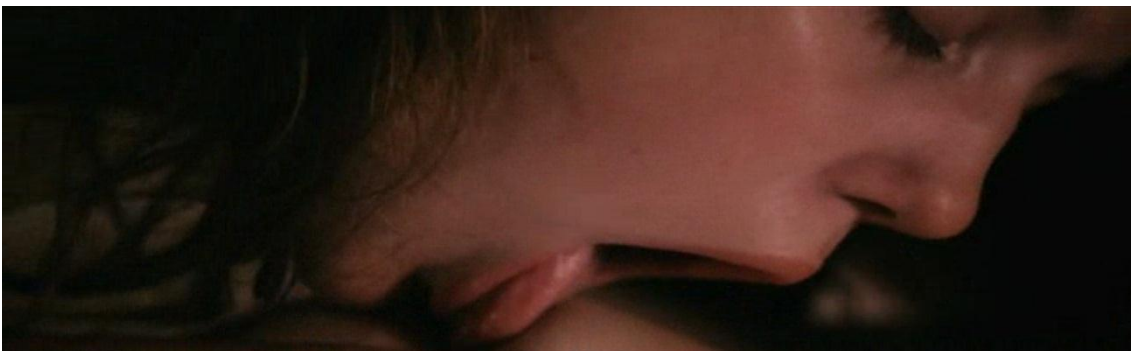


Figura 85 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

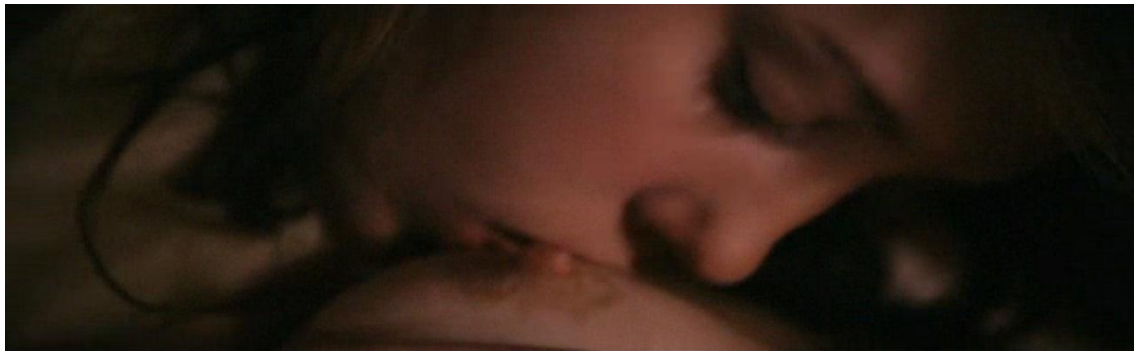


Figura 86– *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

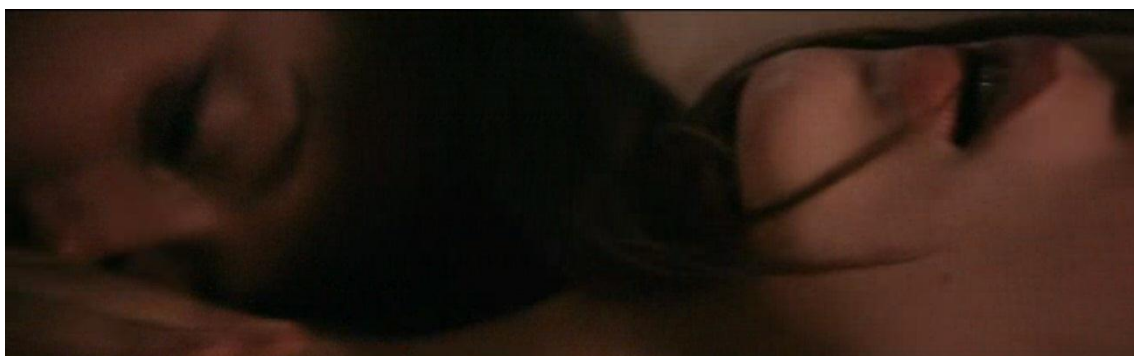


Figura 87 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

Um novo corte seco arremessa o espectador a um outro momento dessa relação sexual que embora arda, queima devagar e pode surpreender quem é acostumado a rapidez e a narrativa do sexo no cinema *mainstream*. A iluminação, no entanto, não parece se adequar. Há uma alteração no “tom” da cena. A iluminação se altera e isso influencia em toda a composição estética do plano e da cena. Muitos dos planos fechados tem uma determinada coloração, devido a iluminação designada. Quando o plano se abre, há uma iluminação que não chega a ser dura, mas que impacta na sequência, pois ela não sugere ser uma boa resolução de ordem estética na tradução daquela determinação ação-reação (emocional, física, etc.) das personagens.



Figura 87 – Frame Azul é a Cor Mais Quente



Figura 88 – Frame Azul é a Cor Mais Quente



Figura89 – Frame Azul é a Cor Mais Quente





Figura 90 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

No embate dos corpos, no contato, uma relação íntima também na forma de atuar, deve ser considerada. A interpretação demanda das atrizes uma intensa doação física e emocional.

Os planos anteriormente abertos, que revelam parcelas do quarto e da cama de Emma, passa a planos fechados, enquadrando as amantes, na luxúria partilhada por duas.



Figura 91 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



Figura 92 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

A iluminação garante uma determinada atmosfera, no entanto, fica evidente novamente as mudanças na qualidade da luz tomada. A luz bruxuleia entre o difuso e a luz mais dura e direta.

A intimidade do casal, ainda é vista de forma indireta, sabe-se da prática de sexo oral, porque o enquadramento traduz de forma explícita, é isso transgressão, embora não exista *frames* das genitálias das mulheres ou algo mais ostensivo porque a nudez explícita do corpo humano é um taboo para muitos diretores e públicos. A nudez permitida é a que tem presente. Em um momento anterior na obra, quando Adèle faz sexo com um rapaz, há um *frame*, um momento, onde o pênis ereto dele na pré-penetração, pode ser visto.

Na cena em questão não há a “a estética do sexo descartável”, como diz Abreu, um tanto pudico, (1996, p.151) sobre a pornografia, embora se possa insinuar que o que ele realmente esteja conceituando na prática, seja (espera-se), a pornografia *hardcore*. No *hardcore*, “o excesso e a ênfase, o exagero e a reiteração são fundamentais a economia do objeto da expressão pornô” (1996, p.130). A pornografia, no entanto, pode estar longe de servir apenas ao descartável. Ela explicita, mas não necessariamente, inferioriza. Ela não retalha, ela detalha, ou seja, serve igualmente a produção artística de várias formas.



Figura 93 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

*Azul*, não é um filme *hardcore*, pois “na iconografia *hardcore*, dois componentes são paradigmáticos, a exibição em close das genitálias em ação e a ejaculação masculina” (1996, p. 96). A película também perto não se encontra perto do que uma maioria poderia considerar erótico, algo, insinuado

e elegante. No entanto, não parece importante, classificá-la nestes contextos já que também dependem da qualidade do repertório alheio.



Figura94 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

Ao longo da cena, os cortes secos causam uma arritmia fílmica dentro do compasso escolhido e perpretado pela edição. Não porque exista um plano-sequencia, ou que a montagem corporifique o desenvolvimento tenso/teso, com planos de ângulos semelhantes - são ângulos múltiplos dispostos a dar outro ritmo, embora ainda fluídicos, enquanto o corte seco, abrupto, sugere um novo momento da relação sexual.

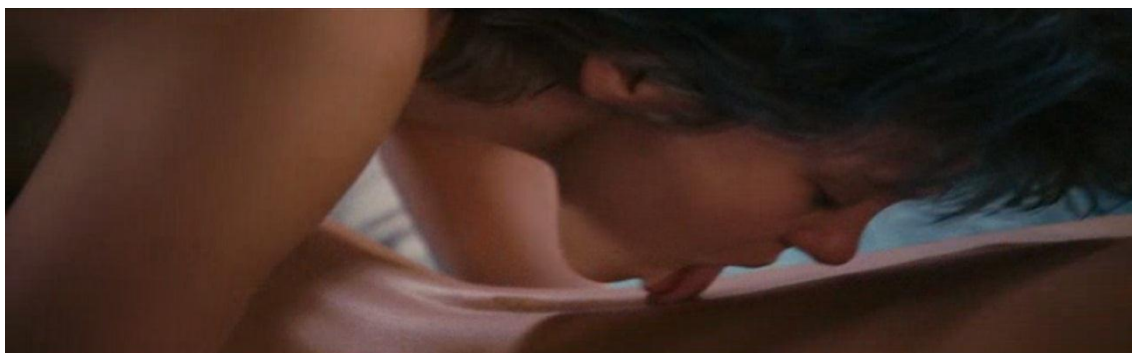


Figura 95 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

A iluminação mais frontal, ainda difusa, enuncia o investimento físico das mulheres na relação, com o foco prima por Adèle.

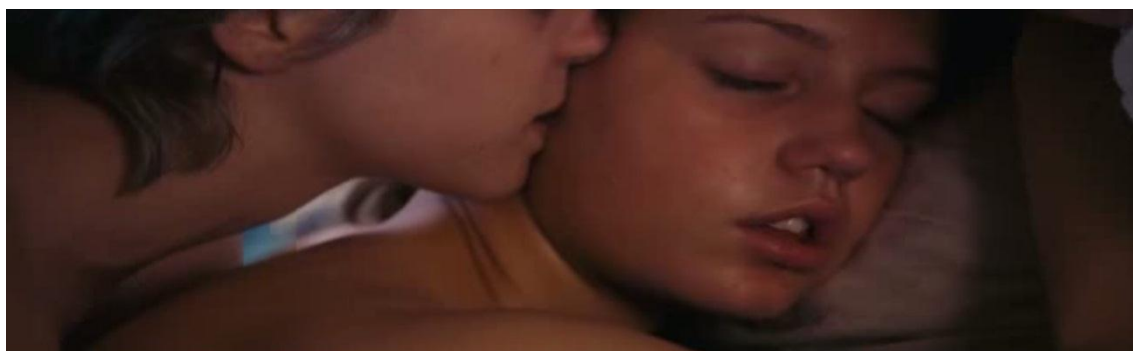


Figura 96 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

Não há trilha sonora musical desde o princípio do ato. O que sonoriza a sequência são suspiros e a respiração ofegante: o som dos corpos e das vozes. Nesse sentido, a ação e o som sugerem, ao longo dos quase nove minutos da cena, que o esforço mútuo para matar o desejo garantiu mais que um orgasmo. O primeiro traduzido fotograficamente desta forma:

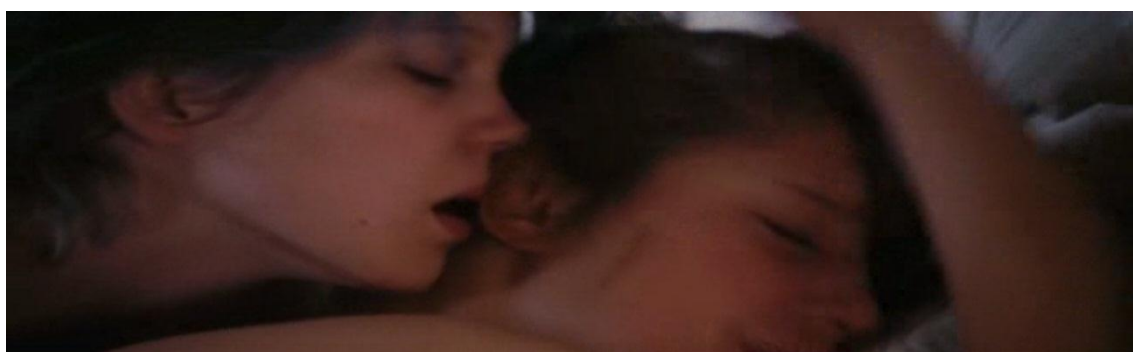


Figura 97 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



Figura 98 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*





Figura 99 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



Figura 100 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



Figura 101 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



. Figura 102 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



Figura 102 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



Figura 103 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

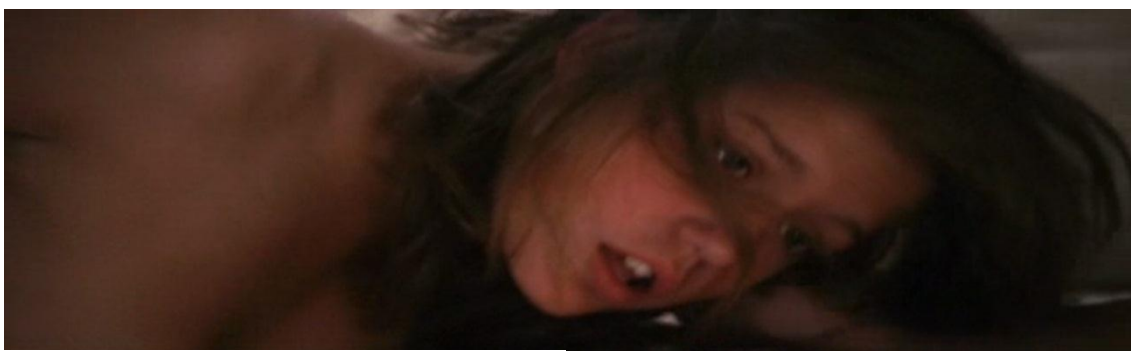


Figura 104 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



Figura 105 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



Figura 106 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

Não foi um *money shot*, do cinema *hardcore*, ou seja,

*the necessity of showing external ejaculation of the penis as the ultimate climax-the sense of an ending for each heterosexual sex act represented. [...] that the money shot assumed the narrative function of signaling the climax of a genital event* (WILLIAMS, 1989, p.93-94).

Foi mais. Foram duas mulheres, fazendo sexo “não-convencional”, em um filme produzido para uma certa massa, exibido em cinemas de entretenimento. Mesmo que implícito, esteja a ausência de outras demandas, ainda assim, é impactante. Também se deve dizer, o orgasmo feminino, é, supostamente mais difícil de se traduzir audiovisualmente, inclusive no *hardcore*. Assim compensa-se pela sonorização dos sentidos.

*visibility extends only to a knowledge of the hydraulics of male ejaculation, which, though certainly of interest, is a poor substitute for the knowledge of female wonders that the genre as a whole still seeks.*

O corte seco é usado novamente para alternar a ação das personagens, mas agora o corte apresenta, primeiramente, um plano fechado, depois abre para deixar explícita a nova configuração.



Figura 107 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



Figura108 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

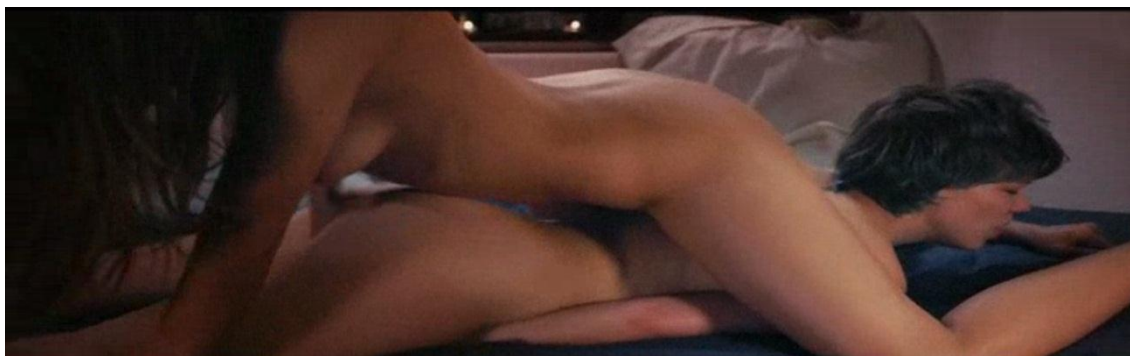


Figura 109 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

Ao fechar o plano, os diretores representam a porção de um momento mais íntimo. A mão alcançando o sexo. A boca se dirigindo a genitália. O orgasmo de Emma, ritmado, convulsionando o corpo.



Figura 110 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



Figura 110 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*





Figura 111 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

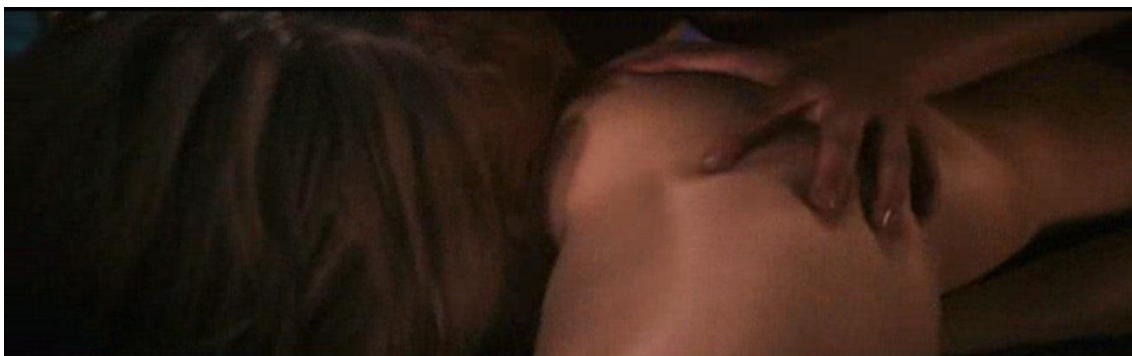


Figura 112 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

O plano novamente se abre para mostrar essa nova articulação dos corpos e a contínua busca por satisfação.



Figura 113 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



Figura 114 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



Figura 114 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

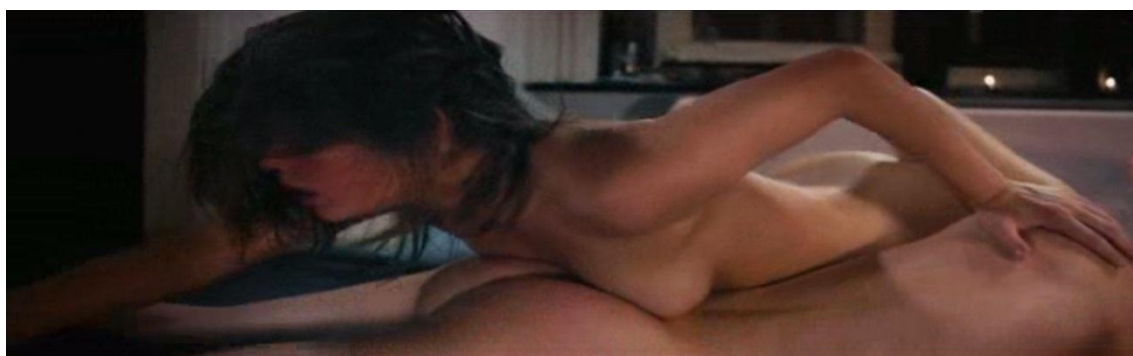


Figura 115 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



Figura 117 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



Figura 118– *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



Figura 119 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



Figura 120 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



Figura 121 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*





Figura 122 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



Figura 123 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

O plano mais fechado, sem ansiedade, passeia no corpo de Emma e por fim se torna um *close up* significativo: Adèle em lágrimas (seria suor?), tomada pela emoção. Aqui, deferentemente da relação sexual anterior, em que ela se viu/sentiu insatisfeita, há um certo arrebatamento.



Figura 124 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*





Figura 125 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



Figura 126 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*



Figura 127 – *Frame Azul é a Cor Mais Quente*

A cena foi escolhida porque a nudez feminina, o sexo e o orgasmo lésbico ainda causam polêmica. Embora, esta seja a cena mais comentada, ela é apenas uma em um filme em que as protagonistas passam mais de outras duas horas vestidas e envolvidas em densos diálogos e vivências. Há também no restante do filme: dor, arrependimento, continuidade.

Há uma determinada ausência da estética de Hollywood na produção de maneira implícita também passa pela maquiagem, pelo figurino despojado e

pelos moveis que indicam a qualidade de vida de cada personagem; pela luz preenchimento ou de ataque nas cenas externas, mais dura, marcando o rosto das atrizes e atores, deixando aparecer às imperfeições da pele. Tudo dá o tom da representação a partir da verossimilhança confrontada pela fotografia que ajuda a construir aquele específico e trivial no universo das meninas-mulheres.

Como se pode perceber os enquadramentos são íntimos. São composições emocionais, embora tenha havido muita polêmica sobre o poder do olhar masculino sobre as protagonistas, mulheres<sup>197</sup>. São imagens do sexo que não se arrastam, tampouco se arremetem; nem de corpos que se subjugam quase que impessoalmente. Há ali o poder da descoberta, da paixão, do desejo.

Julie Maroh, a autora da história em quadrinho ao ver o filme criticou a transposição e comentou de forma ácida: "*so-called lesbian sex, which turned into porn. This was what was missing on the set: lesbians. The gay and queer people laughed because it's not convincing, and find it ridiculous*" (KNOTT, 2013).<sup>198</sup> A fala da ilustradora é, além de conservadora, mostrando um desconhecimento sobre a pornografia, limita o desejo alheio.

Já a socióloga, professora e reconhecida militante *queer*, Marie-Helene Bourcier, se referiu a obra como um

filme com as duas mulheres se pegando, esperando o cara chegar, seria um pouco mais honesto – ao menos, nesse caso, o dispositivo é claro: é um filme para homens. No caso de Kechiche, o dispositivo-voyeur seria sua "câmera-pau" [em fr. *camera-bite*] ávida de planos fechados (BOUCIER *apud* OLIVEIRA, 2013).

Qual a razão do preconceito para com o plano fechado? É porque lembra a sintaxe da produção *hardcore*, com planos fechados dos órgãos sexuais? E por que isso é escandaloso? Apenas porque existe o plano fechado o filme é naturalmente sexista?

Para muitos a obra beira o pornográfico, é heteronormativo, é heterossexista; são as fantasias de um diretor homem acerca da relação

---

<sup>197</sup> Reconhecidas também por muitos como figuras gays, embora em momento nenhum Adèle se fixe neste ou naquele papel, além de filha, mulher e professora maternal.

<sup>198</sup> "O chamado sexo lésbico, que se transformou em pornô. Isso era o que estava faltando no set: lésbicas. As pessoas gays e *queers* riram porque não é convincente, e acharam ridículo". Tradução nossa.

lésbica ao invés de uma composição sobre as relações humanas a partir da percepção artística, criativa e sensível. Esta perspectiva é extremamente restrita e desconhece as opções estéticas presentes na obra de um criador, preferindo se centralizar nas polêmicas. Por sorte, há quem pense bem diferente:

*In general, anti-censorship feminists agree that pornographic representations are often sexist, but they do not necessarily agree on which representations are sexist or why; nor are they about to settle on explicit representations of sexual acts as the key to sexist oppression. For the moment they prefer to open up a Pandora's box of plaguing and difficult questions about sexuality (WILLIAMS, 1989, p. 25).*

Olhar pela perspectiva conservadora é estar limitado por categorias expressivas acachapantes. É importante dizer que no caso de *La Vie D'Adèle – Chapitres I e II*, as mulheres são donas de corpos autônomos e eróticos, donas de desejos; corpos que agem<sup>199</sup> envolvidas em um processo de crescimento, algo tão trivial, individual e profundo quanto às experiências adolescentes e do primeiro amor. Adèle não teme as relações. Teme não vivê-las. Ela não teme uma relação homossexual e busca o conforto da heterossexual. A vida dela vai muito além dos papéis sexuais que ela desempenha. Ela é uma jovem contemporânea, do primeiro mundo, moradora de Paris, que faz sexo com o namorado quando decide (embora pressionada) e que, também, se permite envolver e apaixonar por uma estudante de arte, de cabelos azuis - mesmo que a apresente como amiga aos pais. Afinal, ela ainda se aconchega a mentira ou a omissão com a própria vida, já que da orientação dos pais, passou a supervisão de Emma.

Sobre as questões técnicas, uma pista sobre o desacerto pode estar em uma entrevista onde o diretor afirmou:

Demoramos muito para encontrar a luz que desejávamos. Queria uma imagem como a de uma pintura, a de uma escultura, mostrar que as duas são verdadeiramente belas. Depois, a coreografia, o gestual amoroso, tudo se fez por si mesmo, com naturalidade. Discutimos muito, mas no fim das contas as discussões não serviram para nada. Falamos muito num set de filmagem, mas o que se diz não tem importância porque é tudo bastante intelectualizado e a vida, na realidade, é mais intuitiva (KECHICHE *apud* AVELLAR, 2013).

---

<sup>199</sup> O diretor produz um cinema onde as mulheres são mais autônomas quanto a o corpo e ao desejo.

É importante dizer que o tom da luz da cena não permanece o mesmo – o que seria um problema sério, segundo inúmeros fotógrafos, inclusive Moura (2001, p 78), já que ela se desenvolve a partir do anoitecer - pelo menos é o que denotam planos e luzes. Não fica claro, no entanto, embora as luzes sofram alteração, se houve uma elipse temporal - uma passagem de tempo – e isso indica um equívoco também na montagem, pois não pontuou de forma mais clara a questão narrativa, já que a ideia – caso realmente houvesse a intensão de ilustrar a passagem de tempo, do anoitecer ao amanhecer, traduzindo a entrega dos corpos. Também ficou comprometida a partir da falta de uma iluminação mais eficaz a sequência. A impressão também, ao longo da cena, é que ela pode ter sido gravada em dias distintos, pois a iluminação parece se alterar e toda essa conversa intelectual no estúdio pode ter comprometido a realização.

A produção de Abdellatif, no entanto, possui uma relação de autoria marcada na produção do roteiro, na fotografia, na edição e pela edição. Percebe-se que no conjunto da equipe das filmagens de outras produções do diretor que alguns nomes se repetem na mesma função, como por exemplo Ghalia Lacroix (roteiro, edição), Camile Roubks (edição) Sofian El Fani (operador de câmera e diretor de fotografia); Bertrand Ethienne (técnico digital de imagem), entre outros profissionais.

Aliado à sensibilidade estética pode-se auferir, pela concepção visual do corpo feminino (e masculino), nos detalhes dolorosos e exuberantes, no escorregar daliniano do tempo<sup>200</sup> na tela, o encantamento, a luxúria; a volúpia, em *La Vie*. Em um sentido, o de composição a fotografia diz a que veio, é íntima, consagra, explora, identifica, sensibiliza-se; em outro, não produz a luz que sustenta estas enunciações, no quarto.

Realmente o melhor título para o filme não é o da história em quadrinhos, produzida em um tom muito menos grave, mas sim os capítulos da vida de Adèle. De qualquer maneira,

*"Blue" is best seen not as a provocation so much as a bittersweet portrait of growing up, which has naturally invited comparisons to*

---

<sup>200</sup> Como em "Na persistência da memória".

*Francois Truffaut's "The 400 Blows." Without the sex scenes, "Blue" might raise fewer eyebrows, but the central dynamic would remain intact (KOHN, 2013)<sup>201</sup>.*

Deve-se entender que a cinematografia do diretor em questão influencia na forma de se pensar o filme, ainda mais com todas as polêmicas envolvendo o roteiro apresentando um casal “lésbico”; enunciando uma vivência *queer*; em um momento que a presença da mulher no cinema encolhe; em um mercado com raras diretoras: uma cena de sexo entre mulheres bonitas e brancas, de classe média incomoda – quando filmar a vida de uma mulher sul-africana<sup>202</sup>, destituída de dignidade não somente pela elite, não requer pudores, não resultam em polêmica, nem chama a atenção, os dados atestam<sup>203</sup>. Por conta disto, não se pode ignorar a evocação da estética proposta pelo diretor nos (dois) filmes. E ainda há que se pensar sobre transgressão.

A transgressão da imagem fotográfica pode sim, despertar a libido, deixando que a imaginação divague sobre a textura exposta por meio, por exemplo, do contraste, da continuidade das linhas, da composição, da figuração do corpo nu, sendo inquietante, manifestado, languido, erótico. (*apud* MARQUES, s/d).

Fica claro que estas são imagens que desfilam fazem reagir – no que conforta, permeia e choca o indivíduo.

Claro,

*in a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female form which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. Woman displayed as sexual object is the leit-motif of erotic spectacle [...] (MULVEY, 1975)<sup>204</sup>.*

---

<sup>201</sup> "AZUL" é melhor visto não como uma provocação tanto quanto um retrato agri-doce do crescer, o que naturalmente trouxe comparações com François Truffaut em "Os 400 Golpes". Sem as cenas de sexo, "Azul" poderia levantar algumas poucas sobrancelhas, mas a dinâmica central permaneceria intacta. Tradução nossa.

<sup>202</sup> O filme *Venus Noire (A Vênus Negra)*, do mesmo diretor, traz a história real de Saartjie Baartman uma mulher bosquímana que possuía grandes nádegas e lábios vaginais bem desenvolvidos. Fazia espetáculos por toda a Europa, onde aparecia presa a uma corrente caminhando de quatro, o que acentuava a natureza “animalesca” da africana. Sofreu todos os tipos de preconceito e agruras enquanto viveu e até na morte teve o corpo sujeito a violência de uma elite científica intolerante.

<sup>203</sup> Entre outros, da pesquisa de Stacy Smith, Marc Chouetti e Katherine Pieper, já mencionada.

<sup>204</sup> Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer do olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no

No entanto, é também confinada a forma de se pensar unicamente sob esta perspectiva e na atualidade, se pode observar uma objetificação do corpo masculino, em um momento em que tudo favorece e visa o consumo. Um exemplo mais interessante vem das feministas *anti-censorship*.

*In general, anti-censorship feminists agree that pornographic representations are often sexist, but they do not necessarily agree on which representations are sexist or why; nor are they about to settle on explicit representations of sexual acts as the key to sexist oppression. For the moment they prefer to open up a Pandora's box of plaguing and difficult questions about sexuality* (WILLIAMS, 1989, p. 25)<sup>205</sup>.

Se a reflexão sobre *La Vie* passa pela de uma obra que contribui para reafirmar a heteronormatividade – “uma prática heterossexual enquanto um construto sócio-cultural, um aparelho semiótico e um sistema de representações” (LAURETIS, 1987, p.3) que confere uma significação à sexualidade em uma rede de valores, onde o binário “natural” do sexo biológico eleva-se um edifício de hierarquias e assimetrias, (*apud* SWAIN, 2004), o fazem por equívoco, com leituras sexistas que o repudiam:

*More honestly, however, this is a film about heterosexuality. Adèle is reading Marivaux's "La Vie de Marianne," another masculine take on femininity prized for its authenticity by largely male reviewers. Her character is constantly hinting toward her predilections, not for ladies, but for the penis; she licks a knife in one scene and slurps spaghetti in several others. (Should you doubt the symbolism of the food, allow me to note that Emma's favorite food is clams)* (MOORE, 2013)<sup>206</sup>.

Porque não ler a questão “*A Vida de Marianne*”, de Pierre de Marivaux, e os trechos que estão sendo trabalhados na sala de aula do filme, como uma

---

sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que se conota a sua condição de “para-ser-olhada. A mulher mostrada como objeto sexual é o *leitmotiv* do espetáculo erótico (VIEIRA *in* XAVIER, 1983, p. 444).

<sup>205</sup> Em geral, as feministas “anti –censura” concordam que as representações pornográficas são muitas vezes machista, mas elas não necessariamente concordam que as representações são sexistas ou por quê ; nem estão prestes a acordar que representações explícitas de atos sexuais são a chave para a opressão sexista. Por enquanto elas preferem abrir a caixa de aflitivas e difíceis questões sobre sexualidade de Pandora.

<sup>206</sup> Mais sinceramente, no entanto, este é um filme sobre a heterossexualidade. Adèle está lendo Marivaux “*La Vie de Marianne*”, outra percepção masculina sobre a feminilidade valorizada pela sua autenticidade por revisores em grande parte do sexo masculino. Sua personagem é constantemente insinua suas predileções, não por mulheres, mas pelo pênis; ela lambe uma faca em uma cena e chupa *spaghetti*. (Você deve duvidar do simbolismo da comida, permita-me observar que o alimento favorito de Emma são amêijoas. Tradução nossa.

metáfora que traduz os dias de Adèle, o vazio, que depois, é colorido alegremente e preenchido pelo tom azul. É importante lembrar que o autor francês também foi utilizado no filme “A Esquiva” do mesmo diretor. Assim, cabe um olhar sobre a obra, antes de se “matar ou autor”.<sup>207</sup>

Sem também reconhecer a autonomia dos corpos no filme, a poeta Eileen Myles chamou-o de “*hate crime*”. Sem o menor resquício de inocência, arrisca-se a pergunta como um filme sobre o amor (e ao amadurecimento) se transforma somente em ódio? Afinal, o filme é um resumo das experiências, da vida de Adèle, que pode representar a existência de um ou vários indivíduos em toda a sua complexidade.

Parece que a dureza das cenas onde o desejo carnal predomina e onde, tecnicamente, há uma sobreposição da estrutura narrativa mais convencional do cinema chocou e confundiu muitos olhares. Mais que uma cena de sexo, o diretor escolheu retratar a complexa dinâmica sexual de duas pessoas, de um casal, lésbico, *queer*, na sociedade multiétnica contemporânea. Será que o problema foi que o sexo não remetia a sensualidade plasticamente aceita e todas as demais convenções na tradução do corpo e do sexo?

Esquece-se também que entre cinema, corpo e fotografia, organiza-se um conjunto relacional de afetos e diversidades. Uma relação que promove “eixos perpendiculares de aproximações e distanciamentos enunciativos e resulta em um discurso paradoxalmente (in)congruente (GARCIA, 2009) e assim, é um processo criativo que, muitas vezes, pode-se manifestar antes do processo de produção de sentido político.

Uma das vozes a se ouvir, também, deveria ser a de Kechiche: “*what I was trying to do when we were shooting [the sex scenes] was to film what I found beautiful. So we shot them like paintings, like sculptures*” (KNOTT, 2013)<sup>208</sup>. Talvez uma opção equivocada artisticamente. Como também o foi, o uso de planos panorâmicos - *pannings*, *tiltings* - para mostrar o corpo de Adèle

---

<sup>207</sup> Para Barthes. “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor.” Embora, pode-se pensar que assim, a obra estará incompleta para sempre.

<sup>208</sup> “O que eu estava tentando fazer quando estávamos filmando [as cenas de sexo] foi filmar o que eu achei bonito. Então, nós filmamos como se fossem pinturas, esculturas ” Tradução nossa.

e de Emma, ou seja, naquilo que é reconhecido como “*the grammar of exploitative cinema*”<sup>209</sup>, segundo Mark Cousins (KNOTT, 2013).

A outra ideia de que em *La Vie*

*the evidence is in the film. The problem is not with the very idea of male directors dissecting the female sexual experience on camera - if it was, I would have to revise my DVD library pretty rapidly. It is the fact that, without female voices in the picture, the discussion is left incomplete* (HILL, 2013)<sup>210</sup>.

Há inúmeras vozes femininas no filme, embora, obviamente não seja pluridentitário. Além disso, solicitar supervisão *queer*, afrodescendente ou de qualquer outra minoria seria possível, no entanto, além de comprometer o processo artístico, nada evidencia que isto leve a um sucesso maior, uma comunicação mais integrada com “a” “minoria”, qualquer que seja ela. Perguntas várias, a partir deste contexto, se fazem possíveis, por exemplo, no caso de *La Vie*, como outras mulheres gays podem garantir que aquela cena não é uma forma de relação sexual possível e praticada? O que seria uma *performance* de sexo lésbico no século XXI e por que o seria?

Por fim, é interessante lembrar que em *La Vie* não há somente nudez ou sexo como ensina Susan Sontag<sup>211</sup> e nem ausência de sedução, como Jean Baudrillard afirma, naquele lugar onde se vive a “cultura da ejaculação precoce e onde “a sedução cedeu lugar a um imperativo sexual naturalizado por trás de uma realização imediata do desejo” (1991, p.47). Em *La Vie* há a dança da vida, com seus dramas, seus afetos e desafetos.

---

<sup>209</sup> A gramática do cinema que explora. Tradução nossa.

<sup>210</sup> a evidência está no filme. O problema não é com a própria ideia de diretores do sexo masculino dissecarem a experiência sexual feminina com a câmera - se fosse, eu teria que rever a minha biblioteca de DVDs muito rapidamente. É o fato de que, sem vozes femininas na imagem, a discussão é deixada incompleta. Tradução nossa.

<sup>211</sup> A representação visual de órgãos e atos sexuais não se faz necessariamente pornográfica, mas é uma possibilidade artística. Não é o eroticamente obcecado, mas autêntico. (1987, p.52)



#### IV CONSIDERAÇÕES FINAIS

*La Petite Mort: três sôfregos momentos no cinema* quis reunir nos capítulos dispostos, informações e reflexões acerca de aspectos do orgasmo no universo da fotografia fílmica, utilizando como suporte para a enunciação de aportes teóricos, várias perspectivas do corpo - desejo, sexo, orgasmo. Além da relação do cinema com a nudez, na figura dos conceitos de pornografia e erotismo e as ações da censura e ainda, a transgressão.

No primeiro capítulo, a pesquisa recortou aspectos do corpo, além do desejo e do orgasmo na tentativa de expor o viés humano do tema a partir de uma prática sexual consensual entre pessoas.<sup>212</sup> Percebeu-se - um corpo, um desejo, um sexo e um orgasmo, uma postura na sociedade - de desqualificação dos mecanismos do corpo quando conectados ao desejo, ainda mais se resultam em sexo: que foi e é presente. Ainda mais se for uma prática sexual liberta, alegre, desejosa e satisfatória.

O corpo é ilustrado frequentemente através de uma determinada qualificação, porque é um corpo que sofre repressões mui variadas, que desfila aditativo – para esconder as limitações físicas e emocionais da humanidade – dono de desejos mesquinhos, encarcerado, mas ainda assim, “livre” para se enunciar-se enquanto objeto. Nada muito além. O cinema sabe bem representá-lo dessa forma. Algo do que se envergonhar, como o sexo, como o orgasmo. No entanto, em um cinema mais qualificado, de arte, alternativo, percebe-se a frequência de um corpo mais altivo e mais autônomo, não um corpo “pelado”, mas um corpo “nu”. Na concepção de Ken Clark, historiador de arte, um corpo humano “pelado” (*naked*) é algo vulnerável, exposto, embaraçoso.

The word 'nude', on the other hand, carries, in educated usage, no uncomfortable overtone. The vague image it projects into the mind is

---

<sup>212</sup> O orgasmo nunca foi pensado a partir da violência. Na dissertação o orgasmo faz parte de um acordo de prazer, de permissão entre as pessoas. No entanto, sabe-se que a violência no sexo também oferece leituras importantes sobre as representações cinematográficas – e sociais.

not of a huddled and defenceless body, but of a balanced, prosperous and confident body ... (CLARK, 1981, p.99)<sup>213</sup>

O cinematografia prestaria um grande serviço a liberdade, a educação, ao conhecimento, a todos os campos. se representasse menos corpos pelados e mais corpos nus - viscerais, humanos - que aspiram e se alegram no encontro das epidermes. São estes momentos que guardam a semente dos dramas mais lúgubres e das alegrias mais vivazes que o cinema pode contar. E seria interessante se fosse mais honesto. Propostas de filmes mais adultos, maduros se retratando pela auto-indulgência em relação a própria importância enquanto linguagem, expressividade e técnica.

Nos filmes sugeridos, dois deles fotografam corpos desejosos, delirantes, porém vestidos – ainda assim, transgressores – fazendo sexo. O terceiro, na análise proposta, é aquele que ousa mais e os desnuda. Porque, além de se envolverem em uma relação sexual fílmica de vários minutos, ainda são corpos que enunciam um sexo fora da tradição cinematográfica heterossexual, por ser entre mulheres, e mesmo assim, por oferecerem leituras múltiplas e que validam a potência *queer* daquelas relações.

O segundo capítulo então, sugeriu pensar sobre aspectos não só da nudez no cinema, porque a sensualidade vai além, e por conta disso, tratou de aspectos do erotismo e da pornografia enquanto proposta, princípio, prática e conceito. No capítulo ainda tratou-se de como a nudez - sexualidade/sensualidade - foram vistas por sociedades basicamente conservadoras. Para determiná-los: o erótico e o pornográfico. Conceitos estes que se chocam dentro do espaço limitado e compartilhado pelo qual navegam. O que é pornográfico para uns, quiza, é considerado erótico por outros. Dessa forma há também, a compreensão de que o olhar lançado sobre as representações artísticas - de forma generalizada<sup>214</sup> é ainda conservador, cinematograficamente falando. Exemplos não faltam. O sexo, anteriormente, se dava através do beijo – da proximidade máxima entre os corpos. *A posteriori*, o sexo era indicado por planos e montagens, através das sugestões e

---

<sup>213</sup> A palavra 'nu' por outro lado não enuncia, no uso educado, nenhum desconforto desarmônico. A vaga imagem que projeta na mente não é de um corpo encolhido e indefeso, mas de um corpo equilibrado, próspero e confiante ... Tradução nossa.

<sup>214</sup> Maior permissividade com artes plásticas, mas demorou 129 anos para a exposição do quadro de Coubert, *A Origem do Mundo*.

insinuações. Criaram-se, então, as representações permitidas cinematograficamente do sexo e as transgressões naturalmente foram acontecendo.

Já a pornografia *hardcore* é enfadonha porque se repete; é violenta porque submete e objetifica de forma absoluta e generalizada, voltada, em específico para inferiorizar as mulheres, vendendo uma representação de sexo imatura, limitada, superficial, insatisfatória, além de estereótipos múltiplos. Se fosse o caso de submissão/dominação, existe toda uma produção BDSM<sup>215</sup> - e para todos os tipos de práticas e identidades - que contempla esta famosa e maltratada parafilia na contemporaneidade<sup>216</sup>.

No entanto, pornografia não é sinônimo de *hardcore*. Sob essa perspectiva, por exemplo, não se alia a produção de *Crônicas Sexuais de uma Família Francesa* e as cenas de sexo do filme (explícitas) - ou ainda *Love 3D*, o primeiro filme de sexo pornográfico do cinema alternativo em 3D - com *Wet Asses 4*, ganhador do prêmio na categoria “bunda grande”, da premiação dos filmes *hardcore* (pode-se dizer, tradicional), a AVN 2015.

No segundo capítulo também foi sugerida leituras sobre a fotografia cinematográfica, porque a luz “é o mais importante meio de informação que temos” (BOVA, 2001, p.4) e é a direção de fotografia que deve ter a sensibilidade de reproduzi-la. Foi a partir desse viés que se produziu as leituras acerca do orgasmo nos três filmes - claro, tentando não deixar outras perspectivas técnicas de fora, como indicações de montagem, reflexões sobre *performance*, etc.

É importante lembrar que a metodologia escolhida para o trabalho, se centrou na observação e levou em conta não apenas expressões da imagem e do som a partir da metodologia sugerida por Manuela Penafria, mas aprofundou-se, pois o cinema é forma expressiva e impressiva.

O terceiro capítulo trabalha com a leitura fílmica de três sequências de orgasmo dos filmes *Êxtase* de (1933), *Último Tango em Paris* (1972) e *Azul é a Cor Mais Quente*, procurando tecer conexões entre o uso do corpo, a dimensão

---

<sup>215</sup> Bondage, disciplina, dominação, submissão, sadismo e masoquismo -

<sup>216</sup> Vide *50 Tons de Cinza*, de Erica Leonard James, sucesso editorial contemporâneo faz uma releitura das séries melodramáticas *Sabrina*, *Julia* e *Bianca*, chamadas “romances de banca”, lançados no final dos anos 70.

do desejo, a censura, as transgressões a partir da leitura sobre a iluminação cinematográfica.

Se é certo que o cinema faz uso da representação do sexo como experiência individual, social e estética, sabe-se que isso têm consequências não só no universo fílmico - porque promove conceitos de permissão, censura, transgressão - entre espectadores e futuros criativos do cinema: cineastas, diretores de fotografia, montadores, atrizes, etc.

Fotograficamente, os três filmes apresentam diferenças marcantes, tanto na planificação quanto na iluminação. *Êxtase* possui um trabalho de planificação e iluminação primoroso: acentuando desejos, contrastando prazeres, além, claro, de se regozijar na beleza da diva, Hedy Lamarr, através da *three point lighting*. A montagem oferece leituras de múltiplas influências do cinema russo, com variações, por exemplo, de montagem tonal, intelectual e atonal, de Seguei Einstein e merece por si só um estudo. O roteiro também traduz uma mulher mais autônoma, dona dos desejos, despudorada, mais afeita à busca dos próprios prazeres, além de um homem mais solícito, sensual e encantado. Corpos mais predispostos e livres para o prazer.

Em *Tango*, a iluminação tem uma identidade, uma autoria: Vittorio Storaro. O diretor de fotografia é um dos raros, como descrevem autores como Moura (2001), Reis (2004) e Santos (2012), que investiu em uma reflexão estética e intelectual sobre a iluminação que produzia; sobre a luz que representa a vida e a morte e todo *chiaroscuro* que é o seu desenrolar.

Por conta do processo, Storaro, como explica Moura (2001), tratou a luz e os planos de *Tango* - e da cena em questão – de forma a “foto-grafar” nas paredes, no chão, no entulho e no vazio daquele apartamento, além dos corpos, a significância daquele lugar: o conforto no caos interno em que cada uma das personagens vive.

No *Último tango* há baixas-luzes e altos-contrastes (silhuetas de Brando no apartamento abandonado e ataques sem compensação), delicados e delirantes movimentos de câmera e grua (o crédito aqui é mais para o diretor, Bertolucci, do que para o fotógrafo), e, mesmo assim, nada interfere na dramaturgia, ao contrário, só ajuda (MOURA, 2001, p. 332).

Existem filmes, ele completa e exagera, como *Limite*, de Mário Peixoto (1933) que, só existem por causa da boa fotografia: luz e quadro. “Sobretudo quadro. A foto não deve ultrapassar o filme, certo; porém, não se deve nem por isso fazer a apologia da timidez em detrimento da beleza. (MOURA, 2001, p. 321)

Storaro iluminou com poesia o encontro sexual de Paul e Jeanne oferece um oásis. Em meio à ansiedade de Jeanne e a frustração de Paul, o sexo sem identidade, a pura entrega. Se as obras de Francis Bacon estão na abertura, é a de Rene Magritte, *Os Amantes*, que mais se aproxima da relação destes indivíduos. O orgasmo de Paul – e a ausência de orgasmo de Jeanne – evidencia a urgência dele na entrega. A ansiedade descomedida. O jorro de vida em meio à tragédia.

Em *Tango* é o homem que inicia a aproximação mais íntima, o desejo representado no encontro passionai. Corpos que se chocam, se desequilibram, sôfregos, e que se consomem rapidamente. A relação é abrupta, mas em planos cuidados.

Pode-se pensar que a cena inadvertidamente, poderia ter ajudado a perpetrar, tecnicamente, os encontros sexuais heterossexuais nos filmes de entretenimento, onde o sexo é um colisão de corpos desatinados, que dura poucos segundos, com planos que não sugerem mais o sexo – como anteriormente - porque o ilustram, no entanto, ainda segredam aquele conteúdo que não cabe no pudor: planos mais íntimos. E mais: enunciam e estereotipam formas uniformes de se fazer sexo no cinema de entretenimento. Ele por cima; Ela por cima; ele atrás - ela de pé. A montagem dos planos também é realizada para traduzir o sexo em segundos, como se a humanidade ainda se envergonhasse dele.

A fotografia mais problemática, a de *Azul é a Cor Mais Quente*, acusa um descompasso entre a voluptuosidade das atrizes e aqueles corpos que se encaixam com perfeição; o ambiente, a iluminação, e, em menor escala, a planificação. A luz dessa maneira não é um elemento estético, ela faz parte do plano, e nesse caso, se excede. A iluminação da cena embala corpos sedentos, belos, porém, ela “aparece”, e não conforta os olhos para apreciar o

desenvolvimento daqueles *frames* de paixão. Para Moura (2001, p.299) isso é um equívoco.

A minha tese é que nada em fotografia se diferencia da natureza. Todas as luzes e efeitos estão à mostra para o olho educado. Os efeitos dos filtros, os contrastes das luzes, as densidades das cores, tudo e todos estão na natureza, à vista, para quem quiser ver. Se você prestar atenção ao tipo de luz que o sol gera, saberá *qual* refletor, de *quanto*, *como* e *onde* colocar. Se você se abstrair do tamanho do sol e se concentrar no efeito da sua luz, poderá intuir a direção, a natureza e a intensidade da luz que você precisará para ter o mesmo resultado. Afinal de contas, o sol tem que iluminar a Terra toda, e nós, só um pequeno estúdio. As diferenças de tamanho são irrelevantes para o raciocínio. Para se chegar ao pequeno, partimos do grande.

Poderia igualmente ser o oposto, como enuncia ainda Moura – ou seja, para produzir um desencantamento, um desconforto, no entanto, não é este o caso.

Quando você quiser passar idéias, será preciso sublinhá-las; se quiser fazer um *close*, *entre* no ator. Não faça um *close* meia bomba, com uma meia tele. Recue e enfie uma 400 mm. Ou avance e meta uma 18 mm. São lentes que *vêem* diferente do olho. Uma, a tele, não verá nada além do ator, e o fundo ficará nebuloso e docemente colorido. A outra, a grande-angular, verá tudo. Ator, cenário, céus e edifícios. Primeiro plano, segundo, terceiro, quarto, tudo em foco. O mundo não é assim. Esse nosso mundo precisa ser. (2001, p.267)

Ali não há a necessidade do estranhamento. Por isso, a luz parece fora de lugar, confusa, inverossímil – sem o talento estético necessário. Outra perspectiva de leitura daquelas imagens seriam a de passagem temporal, no entanto, a montagem não corrobora com o resultado.

Quanto aos planos e movimentos de câmera, alguns passeios – *pannings*, *tilting* - nos corpos também, no entanto, não deveriam soar sexistas apenas porque os diretores são homens. Parece que esse é outro equívoco.

Por certo, igualmente, que os corpos daquelas duas mulheres, além de sedentos e belos - são brancos, de classes sociais não muito distintas, mas de níveis intelectuais diversos - podem deixar de fora inúmeras representações de corpos femininos, embora não exista como simbolizar um universo que se pretenda lésbico (ou *queer*), apenas se pode sugerir. No entanto, Adèle, fica patente, pouco se importa com o sexo ou com o gênero “d@ parceir@<sup>217</sup>”. Ela

---

<sup>217</sup> O “@” é usado como neutralizador de gênero.

faz sexo com o pseudo-namorado, se apaixona por Emma e se refugia na relação extra-conjugal com o colega professor.

A impressão que fica é que o sexo deveria ser melhor problematizado não somente no cinema, já que dentro do próprio universo da academia, e, eventualmente, ainda pode ser polêmico pensar as representações de maneira mais liberta. Ao invés de múltiplo e acolhedor – “*queer* não é tanto se rebelar contra a condição marginal, mas desfrutá-la” (Gamson, 2002, p. 151) – se repreende a representação de duas mulheres, donas de corpos sedentos e belos, brancos, de classes sociais não muito distantes, mas de níveis intelectuais diversos desfrutem uma relação sexual como a mostrada, dirigidas por um homem heterossexual – que tem um passado de filmes mais politizados e onde a mulher é dona de um corpo mais autônomo - que pode ser cis<sup>218</sup> (ou não. Não se sabe). É, assim, contraditório.

No entanto, nada que envolve os temas tratados nesta dissertação, e que perspassa percepções e subjetividades variadas, parecer querer/poder chegar a um consenso, mesmo porque muitos dos conceitos e das reflexões sobre corpo, orgasmo, sexo, desejo, pornografia e erotismo, partem de dicotomias pudicas que infantilizam a discussão, e onde percepções sobre estas práticas também no cinema, seguem ainda marginalizadas, menos no cinema de arte. É preciso ainda, muitas pesquisas, muita reflexão, aliada a perspectivas mais livre sobre tais assuntos.

Enquanto tudo isto se dá, o único consenso é a direção de fotografia, que quando ilumina, enquadra, compõe - em filmes que querem a transgressão, mesmo que seja em um breve plano de uma genitália – pode traduzir relações mais humanas. Afinal, a fotografia é uma ferramenta estética, que causa impacto emocional, garantindo, que a experiência, o exercício de ver, possa ser apreciado sem culpas, com muito prazer.

---

<sup>218</sup> Abreviação para cisgênero, ou seja, é a definição de que alguém que se reconhece pertencendo ao gênero com o qual foi designado quando nasceu. Há concordância entre a identidade de gênero e o sexo biológico do indivíduo.

## REFERÊNCIAS

- ABELARDO, PEDRO. **História de minhas calamidades**. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Coleção Os Pensadores).
- ABREU, Nuno César. **O Olhar Pornô**. São Paulo: Mercado das Letras, 1996.
- AGEL, Henri. O cinema. Porto: Editora Civilização, 1983.
- AKASH Kumar. **Historical Context for The Decameron by Boccaccio**. Disponível em: <<http://www.college.columbia.edu/core/node/1761>>. Acesso em: 13/5/2013.
- ALVES, Maria da Graça Cerqueira. **Fatores que Influenciam a Sexualidade Feminina após o Parto**. 2008, 183 páginas. Dissertação. Universidade de Lisboa – Faculdade de Medicina, 2008.
- ÂNGELO, Robert Berton de. **Da gênese artística: um estudo do processo criador em fotografia**. 2004, 187 páginas. Dissertação. Universidade Estadual de Campinas - Faculdade de Educação.
- ANOLIK, Lili. **Kiss Kiss, Gang Bang: Pauline Kael, Deep Throat and The New Yorker**. Disponível em: <<http://observer.com/2011/10/kiss-kiss-gang-bang-pauline-kael-deep-throat-and-the-new-yorker/#ixzz3872kwoY2>>. Acesso em: 3/6/2014.
- ARNHEIM, Rodolf. **A Arte do Cinema**. Ed. 70 Ltda: Lisboa, Portugal, 1996.
- ARRUDA, Felipe. **Biohacking: revolução ou ameaça à humanidade?** Disponível em: <<http://www.tecmundo.com.br/biologia/37472-biohacking-revolucao-ou-ameaca-a-humanidade-.htm>>. Acesso em: 30/22/2013
- AMERICAN SOCIETY OF CINEMATOGRAPHERS (ASC). Disponível em: <<http://www.theasc.com/site/>>. Acesso em 19\12\2013.
- ASHFOR, Rod. **Erotique**. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=hpEIFgqvVlwC&printsec=frontcover&hl=ptPT#v=znepage&q&f=false>> Acesso em: 31/08/13.
- ASPLEY, Keith. **Historical Dictionary of Surrealism**. United Kingdom: Scarecrow Press, 2010
- AVELLAR, José Carlos. **Vamos falar de sexo?** Disponível em: <<http://www.blog-doims.com.br/ims/vamos-falar-de-sexo-%E2%80%93-por-jose-carlos-avellar/>>. Acesso em 19\12\2013.
- AZUL É A COR MAIS QUENTE. Direção: Abdelatif Kechiche. França; Bélgica; Espanha. Quat'sous Films; Wild Bunch, 2013. Digital (179 min).



BALIO, Tino. **Grand Design: Hollywood as a Mordern Business Enterprise**. New York: Scribner's; Toronto: Maxwell MacMillan, 1995.

BARBOSA, Maria Raquel; MATOS, Paula Mena; COSTA, Maria Emília. **Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje** Disponível em: < [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-71822011000100004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-71822011000100004&script=sci_arttext)> . Acesso em: 3/6/2014.

BARTHES, Roland. **Como viver junto: simulações romances de alguns espaços cotidianos**. São Paulo: Martins Fontes; 2003.

BARTHES, R. **A morte do autor**. In: O rumor da língua . Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Rio de Janeiro: Moraes Editores; 1968.

\_\_\_\_\_, George. **The Tears of Eros**, 1989. Hong Kong: CityLight Books.

BAUDRILLARD, J. **Da sedução**. Campinas: Papirus; 1992.

BBC. **Orgasmo ajuda a prevenir doenças físicas e mentais**. Disponível em: <[http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/08/120810\\_orgasmo\\_saude\\_jp.shtml](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/08/120810_orgasmo_saude_jp.shtml)>. Acesso em: 28/10/214.

BENEVENTO, Barbara T; SIPSKI, Marca. **Dysfunction in People With Spinal Cord Injury Neurogenic Bladder, Neurogenic Bowel, and Sexual**. Disponível em: < <http://physther.net/content/82/6/601.full.pdf>> Acesso em: 10/01/2015.

BENTO, BERENICE. **Queer o quê? Ativismo e estudos transviados**. Disponível em: < <http://revistacult.uol.com.br/home/2014/10/queer-o-que-ativismo-e-estudos-transviados>> . Acesso em: 01/01/2015.

BESSEN, J. A. **A religiosidade na Idade Média**. Disponível em: <[www.pime.org.br/pimenet/missaojovem/mjhistdaigrejamedia.htm](http://www.pime.org.br/pimenet/missaojovem/mjhistdaigrejamedia.htm)> . Acesso em: 28/10/214.

BLOCK, Melissa. Sarah Polley: **On Love, Desire And The Female Body**. Disponível em:<<http://www.npr.org/2012/07/06/156371014/sarah-polley-a-long-look-at-what-we-feel-is-missing>> Acesso em: 03/12/13.

BOLIN, Anne; WELEHAN, Patricia. **Human Sexuality**. London: Taylor & Francis, 2009.

BORGES, Augusto. **George Bataille: Imagens do Êxtase**. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag9bataille.htm>> Acesso em: 11/12/2013.

BOSCOV, Isabela. **O cientista que só pensava naquilo**. Disponível em: <[http://veja.abril.com.br/201004/p\\_094.html](http://veja.abril.com.br/201004/p_094.html)>. Acesso em: 02/01/2014.

BOSTROM, Nick. **Transhumanist Values**. Disponível em: <<http://www.nickbostrom.com/ethics/values.html>>. Acesso em: 6/12/2013.

BOVA, Ben. **The Story of Light**. Illinois: Sourcebooks, 2001.

BRADSHAW, Peter. **Nine Songs**. Disponível em <[http://www.theguardian.com/film/News\\_Story/Critic\\_Review/Guardian\\_Film\\_of\\_the\\_week/0,4267,1434764,00.html](http://www.theguardian.com/film/News_Story/Critic_Review/Guardian_Film_of_the_week/0,4267,1434764,00.html) 9 Songs>. Acesso em 5/09/2014.

BRUHNS, Heloísa Turini e colaboradores. **Conversando sobre o corpo**. 3. ed. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BUSSELE, Michael. Tudo sobre fotografia. Rio de Janeiro: Book RJ, 1979.

BUTLER, Judith, **Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity**. New York : Routledge, 1990.

CAMPOS, Erica. **Do Obsceno À Cena**. Disponível em: <[www.ufjf.br/facom/files/2013/04/ECampos.pdf](http://www.ufjf.br/facom/files/2013/04/ECampos.pdf)>. Acesso em: 21/06/2014.

CANBY, Vincent. **“Numero Deux”, a Godard Experiment**. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=990DE1DF153BF93AA25755C0A967948260&partner=Rotten%2520Tomatoes>>. Acesso em: 23/04/2013

CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CASTRO, E. **Vocabulário de Foucault**: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHAUÍ, M. (Org.). Espinosa: vida e obra. In: \_\_\_\_\_. Espinosa. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).

CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. New York: Pantheon Books, 1981.

CLARKE, Charles. **What is a Director of Photography?** Disponível em: <<http://www.theasc.com/magazine/mar99/director/index.htm>>. Acesso em: 28/12/2014

CLINE, Sally. **Women, Passion & Celibacy**. New York: Southern Books, 1993.

DAOLIO, J. **Da cultura do corpo**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

DANCYGER, K. **The Technique of Film and Video Editing: history, theory and practice**, US: Focal Press, 2011.

DELEUZE, G. e Guattari, F. **O Anti-Édipo – Capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34; 2000.

DE LAURETIS, Teresa. **Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

\_\_\_\_\_, Teresa. **Eccentric subjects : feminist theory and historical consciousness**. Feminist Studies, Maryland, Vol. 16, nº 1, Spring, 1990.

DESCARTES, René. As paixões da alma. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Coleção Os Pensadores).

DUBY, Georges. **Idade média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. **Heloísa, Isolda e outras damas no século XII**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

EBERT, Roger. **Last Tango in Paris**. Disponível em: < <http://www.rogerebert.com/reviews/last-tango-in-paris-1972>> Acesso em: 11/12/2013.

\_\_\_\_\_. **Deep Throat**. Disponível em:< <http://www.rogerebert.com/reviews/deep-throat-1973>>. Acesso em: 25/03/2014.

EICHENBERG, Fernando. Marquês de Sade tem obra reavaliada no ano do bicentenário de sua morte. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/marques-de-sade-tem-obra-reavaliada-no-ano-do-bicentenario-de-sua-morte-14564138>>. Acesso em: 26/01/2014

ENJARA, Luminessa. **Pleasure and the brain**. Disponível em:< <http://www.examiner.com/article/pleasure-and-the-brain>>. Acesso em: 26/01/2014

ERHRLICH, David. **The freak show of colonialism**. Disponível em: <<http://news.moviefone.com/2010/10/01/black-venus-review-the-freak--of-colshowonialism-nyff/>>. Acesso 20/11/13.

ÊXTASE. Direção: Gustav Machatý. Tchecoslováquia. 1933. Elektafilm. Película (82 min).

FABIANO, João Lourenço de Araújo. **Um novo olhar para a ciência**. Disponível em: <<http://filosofiacienciaevida.uol.com.br/ESF/Edicoes/43/artigo162084-1.asp>>. Acesso em: 4/6/2014.

FAHEY, Larry. **Turning Points: Marlon Brando in Last Tango in Paris**. Disponível em: < <http://therumpus.net/2012/06/turning-points-marlon-brando-in-last-tango-in-paris/>>. Acesso em: 11/12/2013.

FEIX, Tania Alice. **Corpos de homens, perspectivas de mulheres:** da exclusão literária de um mundo estereotipado a uma nova forma de representação erótica. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/taniafeix5.html>. Acesso em: 21/06/12.

FELLINI, Federico. **Fazer um Filme**. Ed. Civilização Brasileiro: SP, 2000.

FERRAZ, Salma. **O Deus da Igreja Católica**, Disponível em: <file:///C:/Users/Viviane\_RP/Downloads/155-510-1-PB%20(1).pdf> . Acesso em 25/09/2014.

FERREIRA, Nadiá Paulo . **Amor cortês: uma invenção dos trovadores para cantar a mulher**. Disponível em <<http://www.omarrare.uerj.br/numero13/pdfs/nadiap.pdf> >. Acesso em 13/5/2013.

FERRISS, Tim. **O corpo , um guia**. Lisboa: Casa das Letras, 2010.

FORTES, Isabel. **A psicanálise face ao hedonismo contemporâneo**. Rev. Mal-Estar Subj., Fortaleza , v. 9, n. 4, dez. 2009 . Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1518-61482009000400004&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482009000400004&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 30/03/2014.

FREIXAS, Ramon; BASSA, Joan. **El sexo em el cine y el cine de sexo**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

\_\_\_\_\_, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes; 1996.

\_\_\_\_\_, Michel. **História da Sexualidade:** o uso dos prazeres. 10ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

\_\_\_\_\_, Michel. **O corpo utópico**. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/38572-o-corpo-utopico-texto-inedito-de-michel-foucault>> Acesso em: 5/3/2013.

GALEANO, Eduardo. **Palavras Andantes**. São Paulo: LPM Pocket, 1994.

GAMSON, Joshua. **Deben autodestruirse los movimientos identitarios? Un extraño dilema**. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer. Barcelona: Icaria editorial, 2002, p. 141 a 172.

GARCIA, R. P. **A evolução do homem e das mentalidades – uma perspectiva através do corpo**. IN: Revista Movimento, ano III, nº 6, 1997.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: UNESP; 1992.

GERBASE, Carlos. **Encenando gênero, cultura arte e comunicação.** Encenando Gênero – In Cultura, Arte e Comunicação de Marlene Neves. Porto Alegre: Editora Edipucrs, 2008.

GHIRALDELLI, Paulo. **O erótico, o pornográfico e a arte.** Disponível em: <<http://ghiraldelli.wordpress.com/2008/08/17/o-erotico-o-pornografico-e-a-arte/>> Acesso 24/10/2013.

GIL, Ines. **A atmosfera como figura fílmica.** Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/gil-ines-a-atmosfera-como-figura-filmica.pdf>>. Acesso em 19/12/2013.

GONÇALVES, Maria A. Salin. **Sentir, pensar, agir: corporeidade e educação.** SP: Papirus, 1994.

GOLSE, B. **O Desenvolvimento Afetivo e Intelectual.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

GRANDIEAUX, Phillipe. **The filme and the body.** Disponível em: <<http://journalcinema.org/submissions-2/the-film-and-the-body/>>. Acesso em: 12/10/2013.

GREINER, Christine. **O corpo em crise.** São Paulo: Annablume; 2010.

\_\_\_\_\_, Christine. **O Corpo.** São Paulo: Annablume; 2007.

GRIMES, C. **Maria Schneider, Actress in 'Last Tango,' Dies at 58.** Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2011/02/04/movies/04schneider.html>>. Acesso em: 26/05/2014.

GRITTEN, David. **Bertolucci returns to Paris - and a tango for three.** Disponível em: < <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/3582344/Bertolucci-returns-to-Paris-and-a-tango-for-three.html> >. Acesso em: 12/20/2013

GRITZNER, Karoline. **Eroticism and death in theatre and performance.** Great Britain: Hertfordshire Press, 2010.

HABERMAN, Clyde. **The Times of the Seventies: The Culture, Politics and Personalities that Shapes the Decade.** New York: Black Dog & Leventhal, 2013.

HALTER, Ed. **Return to Paradise.** Disponível em: <http://www.villagevoice.com/2002-06-18/film/return-to-paradise/>>. Acesso em: 17/18/2014.

HARAWAY, Donna & KUNZRA, Hari. **Antropologia do Ciborgue. As vertigens do pós-humano.** Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HEMINGWAY, Colette; HENINGWAY, Sean. **Art of the Hellenist Age and the Hellenistic tradition.** New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.

HIDALGO, João Eduardo. **O movimento de contracultura La Movida madrilena e o aparecimento de Pedro.** Disponível em: < Almodóvar <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2009/resumos/R14-0208-1.pdf>>. Acesso em: 28/2/2014.

HILL, Amelia. **Where are the women in film?** Disponível em: <<http://www.theguardian.com/commentisfree/2012/may/18/where-are-women-in-film>>. Acesso em 14/12/2013.

HITE, Shere. **The Hite Report: A Nationwide Study on Female Sexuality.** Toronto: Seven Stories Press, 2003.

\_\_\_\_\_, Shere. **O Relatório Hite sobre a sexualidade masculina.** São Paulo: Difel, 1982.

HOFFMANN, Frank. **Study of Traditional Elements in the Erotic Film.** < <http://www.jstor.org/discover/10.2307/538281?uid=2&uid=4&sid=21104692439597>>

HORAK, Laura. **Would you like to sin with Elinor Glyn?" Film as a Vehicle of Sensual Education.** Disponível em <[file:///C:/Users/Viviane\\_RP-/Documents/Pictures/Horak\\_CameraObscura\\_WouldYouLikeToSin\\_full-libre.pdf](file:///C:/Users/Viviane_RP-/Documents/Pictures/Horak_CameraObscura_WouldYouLikeToSin_full-libre.pdf)>. Acesso em 20/04/2014.

HOWE, James Wong. **James Wong Howe Replies to Comment on Cameramen.** Disponível em: < <https://www.theasc.com/magazine/mar99/howe/index.htm>>. Acesso em 17/03/2014.

HUNT, Lynn A. **Invenção da Pornografia.** São Paulo: Hedra, 1999.

HURTER, Bill. **A luz perfeita. Guia de Iluminação para fotógrafos.** Balneário Camboriú: Photos, 2010

JEFFRIES, Stuart. **I am the opposite of ashamed.** Disponível em: <<http://www.theguardian.com/film/2005/jan/24/1> 'I am the opposite of ashamed'>. Acesso em: 30/07/2014

JOHNSTON, Alan. **Italy's 'abandoned' Riace Bronzes back on show in Calabria.** Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/world-europe-25468964>>. Acesso em: 17/03/2014.

KAEL, Pauline. **Last Tango in Paris.** Disponível em: < <http://www.criterion.com/current/posts/834-last-tango-in-paris>>. Acesso em 23/02/2014.

KANG, Cecília. **The violent 'Taken' movies are rated PG-13. Do ratings make sense anymore?** Disponível em:

<<http://www.washingtonpost.com/blogs/wonkblog/wp/2014/10/20/why-the-pg-13-movie-rating-has-grown-increasingly-meaningless/>>. Acesso em 29/01/2015

KEEGAN, Rebecca. ***Where have all the women gone in movies***. Disponível em: <<http://articles.latimes.com/2013/may/13/entertainment/la-et-mn-women-film-20130513>>. Acesso em 17/12/2013.

KENDRICK, Walter. ***The Secret Museum. Pornography in modern culture***. Berkely: University of California Press, 1996.

KENNEDY. H. ***Research and commentaries on Richard von Krafft-Ebing and Karl Heinrich Ulrichs***. Disponível em: <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/11991564>>. Acesso em 23/04/2014.

KNOTT. Mathew. ***Cross Post: Heroines of Cinema: 'Blue is the Warmest Color' and the Real Problem With Male Filmmakers and Female Sexuality***. Disponível em <<http://blogs.indiewire.com/womenandhollywood/-cross-post-heroines-of-cinema-blue-is-the-warmest-color-and-the-real-problem-with-male-filmmakers-and-female-sexuality>> Acesso em 12/12/2013.

KOMISARUK, Barry; BEYER-FLORES, Carlos; WIPPLE, Beverly. ***The Science of Orgasm***. Maryland: The Johns Hopkins Press, 2006.

KOMISARUCK, Barry; WIPPLE, Beverly; NASSERZADECH, Sara; BAYER-FLORES, Carlos. ***Orgasm: Answer Guide***. Maryland: The Johns Hopkins Press, 2010.

KRZYWINSKA Tanya . ***Sex and the cinema***. San Francisco: Wallflower Press, 2006.

LATOUR, Bruno. ***Jamais fomos modernos***. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

\_\_\_\_\_, Bruno. ***How to talk about the body? The normative dimension of science studies***. Body and Society. Vol. 10. p. 205- 229, Sage Publications.

LAPLANCHE, J. ***Vocabulário de Psicanálise***. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LE BRETON D. ***Adeus ao corpo: antropologia e sociedade***. Campinas: Papirus Editora; 2003.

\_\_\_\_\_, David. ***As paixões ordinárias: antropologia das emoções***. Petrópolis: Editora Vozes; 2009.

\_\_\_\_\_, David. ***A Sociologia do Corpo***. Petrópolis: Editora Vozes; 2003.

\_\_\_\_\_, David. ***Antropologia del cuerpo y modernidad***. Buenos Aires: Nueva Vision, 1995.

LE GOFF, Jacques, TRUONG, Nicolas. ***Uma história do corpo na idade média***. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEE, Alexander. ***A Short History of Desire***. Disponível em: < <http://www.the-utopian.org/post/2136417543/a-short-history-of-desire>>, Acesso em 26/07/2014

LEGAL INFORMATION INSTITUTE. Disponível em:< <http://www.law.cornell.edu/supremecourt/text/378/184>>. Acesso em: 23/03/2014.

LEITE Jr. Jorge. **Das maravilhas e prodígios sexuais**. São Paulo: Annablume; 2006.

LENNE, Gerard. **Sex on the Screen: Eroticism in Film**. New York: Saint Martin's Press, 1978.

LIPOVETSKY, Gilles e CHARLES, Sébastien. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.

MAESTRI, George. **Animação Digital de Personagens**. São Paulo: Ed. Quark do Brasil Ltda, 1996.

MALUF, Sonia Weidner. **Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas**. Departamento de antropologia, UFSC. Dossiê Corpo e História. Esboços. p. 87- 101. v. 9, n. 9, 2001. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/563/9837>>Acesso em 12/11/2013.

MARCUSE, H. **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

MARQUES, Rafael da Silva. **Os aparelhos ideológicos de estado: breves considerações sobre a obra de Louis Althusser**. Disponível em:<<http://www.ihj.org.br/pdfs/rm2008.pdf>> Acesso em 05/11/2013.

MARGOLIS, Jonathan. **A história íntima do orgasmo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

MAROH, Julie. **Le Bleu est Une Couleur Chaude**. Glénat, 2010. HQ.

MARTIN, M. **A Linguagem Cinematográfica**, Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTINS, André Reis. **A Luz no cinema**. Dissertação, 2004, 205 páginas. Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

MATOS, C. E., GENTILE, P. e FALZETTA, R. **Em busca do corpo perfeito**. IN: Revista Nova Escola. Abril, São Paulo: edição 173, ago. 2004

McCONVILLE, Mily. **Journalist discusses French concept of seduction**. Disponível em <<http://ndsmcobserver.com/2013/10/journalist-discusses-french-concept-of-seduction/>>. Acesso em 23/04/2014.

MEESE REPORT. Disponível em:<<http://www.porn-report.com/commissioner-biographies.htm>>. Acesso em: 29/05/2014.



MENDES, Mário. **Mae West**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1984.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: M. Fontes, 1999.

MESQUITA, Dede. **“A esquiva” estreia hoje**. Disponível em: <[http://www.orm.com.br/plantao/imprimir.asp?id\\_noticia=531749](http://www.orm.com.br/plantao/imprimir.asp?id_noticia=531749)>. Acesso em 12/12/2013.

MILLEA, Holly. **Maria Scheneidar dies - remembering the star of last tango in Paris**. Disponível em: <<http://www.thedailybeast.com/articles/2011/02/06/maria-schneider-dies-remembering-the-star-of-last-tango-in-paris.html>>. Acesso em: 6/3/2014

MIND UPLOADING PROJECT. **To Get Mind uploading to happen soon**. Disponível em: <<http://minduploadingproject.org/>>. Acesso em, 18/03/2014.

MINTZ, Steven; ROBERTS; Randy W. **Hollywood's America: Twentieth-Century America through Film**. United Kingdom: Backwell Publishing , 2010

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria. **O que é pornografia?** São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_, Eliane Robert. O efeito obsceno. <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n20/n20a04.pdf>> Acesso em: 15/03/2014.

MORAES, Juliana Pereira. **Corpo é a Questão: fotografia e erotismo na pós-modernidade**. Monografia. Produção Editorial e Multimídia. UNINTER, 2012.

MOORE, Elizabeth. **Blue a straight color**. Disponível em: <<http://www.rogerebert.com/balder-and-dash/is-blue-a-straight-color-on-blue-is-the-warmest-color-and-representing-lesbians>>. Acesso em 19/12/2013

MOURA, Edgar. **50 Anos Luz Câmera Ação**. São Paulo: SENAC, 2001

MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. - Screen 16.3 Autumn 1975 pp. 6-18 Disponível em <<http://imlportfolio.usc.edu/ctcs505/-mulveyVisualPleasureNarrativeCinema.pdf>> Acesso em 12/12/2013.

MOORE, Allan. **25 000 years of erotic freedom** . Abrams, 2009.

MORIN, Violet e MAJAULT, Joseph. **Erotismo – Um Mito Moderno**. Rio de Janeiro: Bloch, 1967. MORIN, Violet e MAJAULT, Joseph. **Erotismo – Um Mito Moderno**. Rio de Janeiro: Bloch, 1967.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma história do diabo – séculos XII-XX** Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NAUGLE, David K.. ***St. Augustine's Concept of Disordered Love and its Contemporary Application.*** Disponível em: <[http://www3.dbu.edu/~naugle/pdf/disordered\\_love.pdf](http://www3.dbu.edu/~naugle/pdf/disordered_love.pdf)>. Acesso em 13/5/2013.

NORDQVIST, Christian. ***What is an orgasm.*** Disponível em: <<http://www.medicalnewstoday.com/articles/232318.php>>. Acesso em 13/5/2013.

NOVAES, Adauto.Org. **O desejo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

OLIVEIRA, Lúcia Helena; PAPAROUNIS, Demetrius. **O curto-circuito do orgasmo: como funciona o prazer humano.** Disponível em: <<http://super.abril.com.br/ciencia/curto-circuito-orgasmo-como-funciona-prazer-humano-440926.shtml>> Acesso em 13/5/2013

OLIVEIRA, J. Disponível em: <<http://blogueirasfeministas.com/2013/12/azul-e-a-cor-mais-quente-e-o-cinema-de-violencia-e-falta-de-representatividade/>> Acesso em 20\12\2013.

PACKTER, Lúcio. **O que é o Desejo?** Disponível em <<http://filosofiacienciaevida.uol.com.br/ESFI/Edicoes/33/artigo130332-3.asp>>. Acesso em 13/5/2012.

PALOMINO, Erica. **Livro desnuda cine pornô.** Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/9/06/ilustrada/1.html>> Acesso em: 29/06/2014.

PARISOT, Jeanette. ***Johnny come lately: a short story of the condom.*** Londres: Journeyman, 1987.

PARNET, Claire. **Entrevista com Deleuze** sobre sua obra e parceria com F.Gattari. Disponível em <<http://paginas.terra.com.br/arte/hidalgo/abecedario/index.html>>. Acesso em: 28/12/2013

PAZ, Octavio. **A Dupla Chama: Amor e Erotismo.** São Paulo: Siciliano, 1994.

PEIXOTO, Carlos Augusto. **Permanecendo no Próprio ser: a potência de corpos afetos em Espinosa.** Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/fractal/v21n2/12.pdf>>. Acesso em: 10/09/2014.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes.** Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 12/04/2013

PENNINGTON. Jody. ***The History of Sex in American Film.*** Westport: Praeger, 2007.

PEREIRA, Jorge. Bertolucci confessa ter enganado Maria Schneider em Último tango em Paris. Disponível em: <<http://www.c7nema.net/producao/item/39887-bertolucci-confessa-ter-enganado-maria-schneider-em-o-ultimo-tango-em-paris.html#sthash.j8qMXjcl.dpuf>>. Acesso em: 12/04/2013

PICAZIO, Claudio. **Diferenças entre erótico e pornográfico**. Disponível em: <[http://claudiopicazio.blogspot.com.br/2010/01/diferenca-entre-o-erotico-e-o\\_11.html](http://claudiopicazio.blogspot.com.br/2010/01/diferenca-entre-o-erotico-e-o_11.html)> Acesso em: 12/12/2013.

PHILIPS, Baxter. **Cut: The Unseen Cinema**. . New York: Paperback bounty books, 1975.

PHILLIPS, Adam. **On Kissing, Tickling, and Being Bored**. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

PORTNER, Martin. **Explosões de Prazer**. Disponível em: <[http://www2.uol.com.br/vivermente/reportagens/explosoes\\_de\\_prazer.htm](http://www2.uol.com.br/vivermente/reportagens/explosoes_de_prazer.htm)>. Acesso em: 12/02/2014

POURRIOL, Ollivie. **Filosofando no Cinema - 25 filmes para entender o desejo**. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2012.

PROUST, Marcel. **Contra Saint Beave: notas sobre critica e literatura**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

PULVER, Andrew. **Gaspar Noé's 3D sex film Love hit by raised age rating in French cinemas**. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/film/2015/aug/06/gaspar-noe-3d-sex-film-love-raised-age-rating-certificate>>. Acesso em: 01/07/2015)

RAMOS, J. L. **Sergei Eisenstein**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

RICKERT, Vaughn; SANGHVI, Rupal; WIEMANN, Constance. **Lack of Sexual Assertiveness Among Adolescent And Young Adult Women a Cause for Concern?** Disponível em: <<https://www.guttmacher.org/pubs/journals/3417802.html>>. Acesso em: 21/06/2014.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu do corpo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.

\_\_\_\_\_, José Carlos. **O corpo na História**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1999.

ROUANET, S. P. **Teoria crítica e psicanálise**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

ROSÁRIO, N. M. **Mundo contemporâneo: corpo em metamorphose**. Disponível em: <[http://www.comunica.unisinos.br/semiotica/nisia\\_semiotica/-conteudos/corpo.htm](http://www.comunica.unisinos.br/semiotica/nisia_semiotica/-conteudos/corpo.htm)>. Acesso em 12/01/2013.

ROSENTHAL, Martha. **Human Sexuality: from cells to society**. Belmont: Wadsworth Learning, 2013.

SIMÕES, Eduardo. **Longa americano "Shortbus" tempera sexo com humor**

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u65482.shtml>>. Acesso em 4/11/2005

SOUZA, Marcelo. **52% das mulheres já sofreram assédio no trabalho; falta de provas dificulta condenações.** Disponível em: <<http://economia.uol.com.br/empregos-e-carreiras/noticias/redacao/2013/03/08/52-das-mulheres-ja-sofreram-assedio-no-trabalho-falta-de-provas-dificulta-condenacoes.htm>>. Acesso em: 25/11/2014.

SADOUL, George. ***El Cine: Su Historia y su Técnica***. 12ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTOS, Luis Carlos. **A luz como linguagem na fotografia do cinema: aspectos de transparência cultural na representação artística da luz**. Tese, 2012, 384 páginas. Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

SANT'ANNA, Denize Bernuzzi. **É possível realizar uma história do corpo?** In: SOARES, Carmen Lúcia. (Org.). **Corpo e história**. 3. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

SARTRE, Jean Paul. **O Ser e o Nada: Ensaio de ontologia fenomenológica**. São Paulo: Editora Vozes, 2005.

SENA, Tito. **Sexualidades, Gênero e os Discursos Confessionais**. Disponível em: <[http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST33/Tito\\_Sena\\_33.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST33/Tito_Sena_33.pdf)>. Acesso em: 10/08/2013

SHAMROY, Leon. **AMERICAN CINEMATOGRAPHER The Future of Cinematography**. Disponível em: <<https://www.theasc.com/magazine/mar99/future/index.htm>>. Acesso em 12/02/2013.

SETARO, André. Disponível em <<http://setarosblog.blogspot.com.br/>> Acesso em 12/12/2013.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico – corpo, subjetividade, e tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2002.

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e como representação**. São Paulo: UNESP, 2005.

SCHMITT, J. C. **A moral dos gestos**. IN Sant'Ana, D. B. **Políticas do Corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SMITH, Stacy; CHOUEITI, Marc; PIEPER, Katherine. ***Race/Ethnicity in 500 Popular Films: Is the Key to Diversifying Cinematic Content held in the Hand of the Black Director?*** Disponível em: < <http://annenbergl.usc.edu/sitecore/shell/Applications/-/media/PDFs/RaceEthnicity.ashx>> Acesso em: 12/10/2013.

SPIVEY, Nigel. ***How art made the world***. London: BBC, 2005.

STANISLAVSKI, Constantin. ***Minha Vida, Minha Arte***. São Paulo: Bertrand Editora, 1989.

\_\_\_\_\_. ***A Construção do Personagem***. São Paulo: Civilização Editora, 1990.

STEPHENSON, Ralph; DEBRIX, Jean R. ***O Cinema como Arte***. Ed. Jorge Zahar, São Paulo, 2014.

STREY, Cabeda; NEVES, Marlene; LISBOA Sonia. ***Corpo e subjetividades em exercício interdisciplinar***. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

SUPERINTERESSANTE. ***Viver sem prazer***. Disponível em: <[http://www.superinteressante.pt/index.php?option=com\\_content&view=article&id=502:viver-semprazer&catid=12:artigos&Itemid=86](http://www.superinteressante.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=502:viver-semprazer&catid=12:artigos&Itemid=86)>. Acesso em 20/12/2011.

SWAIN, Tania Navarro. ***O normal e o “abjeto”: a homossexualidade compulsória e o destino biológico das mulheres***. Disponível em: <<http://www.tanianavarrowswain.com.br/chapitres/bresil/normal-%20abjeto.htm>>. Acesso em 30/12/2013.

TARNOCZY, Ernesto Jr. ***A arte da composição***. Santa Catarina: Editora Photos, 2008.

THORNHILL, Ted. ***Nearly 40, but still looking good: How Pixar founders made the world's first 3D computer special effects in 1972***. Disponível em: < <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2034003/How-Pixar-founders-worlds-3D-graphics.html#ixzz3VVLEP68X> >. Acesso em 29/06/2014

TORO, Gabe. ***Why The PG-13 Rating Should Be Abolished***. Disponível em: <<http://www.cinemablend.com/new/Why-PG-13-Rating-Should-Abolished-43730.html>>. Acesso em: 23/11/2014

THOMPSON, Dave. ***Black and White and Blue: Erotic Cinema from the Victorian Age to the VCR***. ECW Press, 2007.

TUCHERMAN, I. ***Breve história do corpo e seus monstros***. Lisboa, 2004.

TURNER, B. ***Recent developments in the theory of the body***. London: Sage Publications, 1992.

TURNER, B. Preface. ***The Consuming Body***. London: Sage Publications, 1994.

WALKER, Alexander. **Sex in the movies**. Penguin Books, 1966.

WALL, O.A. **Sex and Sex Worship (Phallic Worship): A Scientific Treatise on Sex, Its Nature and Function, and Its Influence on Art, Science, Architecture, and Religion**. Disponível em: <[http://archive.org/stream/sexsexworshippha00walliala/sexsexworshippha00walliala\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/sexsexworshippha00walliala/sexsexworshippha00walliala_djvu.txt)> Acesso em 23/08/2013.

WILLIAMS, Linda. **Screening Sex**. Duke University Press, 2008.

\_\_\_\_\_, Linda. **Pornography, porno, porn: thoughts of a weedy field**. Porn Studies, 2014. Vol.I. Disponível em Acesso em 10/04/2014.

\_\_\_\_\_, Linda. **The Erotic Thriller in Contemporary Cinema**. Edinburg: Edinburgh University Press, 2006.

\_\_\_\_\_, Linda. **Hardcore**. Los Angeles: University of California Press, 1989

VARELLA, Drauzio; ABDO, Carmita. **Orgamos Feminino**. Disponível em: <<http://drauzio-varella.com.br/sexualidade/orgasmo-feminino/>> 2014.

VILLAFANE, Justo; MINGUEZ, Noberto. **Principios de teoria general de la imagen**. Madrid: Ediciones Pirâmide, 2002.

VIVEIROS, P. **A Imagem no Cinema: história, teoria e estética**, Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2005.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico - a Opacidade e a Transparência** – São Paulo: Paz e Terra, 2004.

\_\_\_\_\_, Ismail. **A Experiência no Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

ZUCKER, Steven. HARRIS, Beth. **Kritian Boy**. Disponível em: <<https://pt.khanacademy.org/humanities/art-history/art-history-400-c-e--ancient-cultures-1/ancient-greece/v/Kritios-boy>>. Acesso em 17/03/2014.