

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

VITÓRIA RAVAZIO PAIS

**UM ESTUDO SOBRE EROTISMO E PORNOGRAFIA A PARTIR DA RECEPÇÃO
CRÍTICA DE *O IMPÉRIO DOS SENTIDOS* NO BRASIL**

Porto Alegre

2020

VITÓRIA RAVAZIO PAIS

**UM ESTUDO SOBRE EROTISMO E PORNOGRAFIA A PARTIR DA RECEPÇÃO
CRÍTICA DE *O IMPÉRIO DOS SENTIDOS* NO BRASIL**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Enio Passiani

Porto Alegre

2020

VITÓRIA RAVAZIO PAIS

**UM ESTUDO SOBRE EROTISMO E PORNOGRAFIA A PARTIR DA RECEPÇÃO
CRÍTICA DE *O IMPÉRIO DOS SENTIDOS* NO BRASIL**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em Ciências Sociais.

Aprovado em: Porto Alegre, 16 de abril de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Enio Passiani – Orientador
UFRGS

Prof. Dr. Carlos Gerbase
PUCRS

Prof^a.Dr^a. Fabíola Rohden
UFRGS

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Nadia Ravazio e José Pais, pelo amor, suporte, confiança e educação para a liberdade.

Aos meus dindos Janete Ravazio e Paulo Dionísio, pelo amor, incentivo e apoio decisivo na permanência em Porto Alegre.

À minha amiga Carolina Cavalcante Ascal, pelo carinho, companheirismo, e por ter me ajudado em tantos momentos difíceis dessa trajetória.

Aos meus avós Maria e Lodovino Ravazio e aos meus tios Jane Ravazio e Vilmar da Veiga por todo afeto e confiança que depositaram em mim ao longo dos anos.

À UFRGS, universidade que mudou minha percepção sobre o mundo, e às políticas de assistência estudantil, que forneceram auxílio material decisivo durante meus 6 anos de graduação.

Ao meu orientador, Enio Passiani, pelo apoio na execução da monografia e por ter acolhido a mim e meu estranho tema de pesquisa.

RESUMO

Esta monografia centra-se na recepção especializada do filme franco-japonês *O Império dos Sentidos* (1976), de Nagisa Oshima, no Brasil dos anos 80. Produzido durante a década de ouro do cinema pornográfico, *O Império dos Sentidos* foi o primeiro filme de arte da história do cinema a incorporar cenas de sexo explícitas e não simuladas. Ainda que compartilhando de elementos típicos da pornografia *hardcore*, foi imediatamente reconhecido como um filme de arte, e, portanto, erótico. A partir da análise de conteúdo de excertos críticos sobre o filme, extraídos de jornais e revistas de grande circulação nacional, a autora reflete sobre esta clássica dicotomia entre “erotismo” e “pornografia”. Valendo-se da concepção de *representação* proposta por Stuart Hall, ao cabo desta monografia pretende-se demonstrar que, para além de possíveis diferenças em suas concepções estéticas, erotismo e pornografia são diferenciados entre si de acordo com critérios morais.

Palavras-chave: Erotismo. Pornografia. Representação. *O Império dos Sentidos*. Recepção Crítica. Amor Romântico.

ABSTRACT

This work focuses on the reception in Brazil in the 1980s of the franco-japanese film *In the Realm of the Senses* (1976), from Nagisa Oshima. Produced during the golden decade of pornographic cinema, *In the Realm of the Senses* was the first art film in cinema history which incorporated explicit and non-simulated sex scenes. While sharing typical elements of hardcore pornography, it was immediately recognized as an art film, and therefore, erotic. Based on the content analysis of critical excerpts about the film, extracted from newspapers and magazines of great national circulation, the author reflects on this classis dichotomy between “erotism” and “pornography”. Using the conception of representation proposed by Stuart Hall, this research intended to demonstrate that, in addition to possible differences in their aesthetic conceptions, eroticism and pornography are differentiated according to moral criteria.

Keywords: Eroticism. Pornography. Representation. *In the Realm of the Senses*. Critical Reception. Romantic Love.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 APRESENTANDO A OBRA.....	12
2.1 NAGISA OSHIMA E <i>O IMPÉRIO DOS SENTIDOS</i>	12
2.2 A PROIBIÇÃO DE <i>O IMPÉRIO</i>	16
3 EROTISMO E PORNOGRAFIA.....	19
3.1 O EROTISMO EM BATAILLE.....	19
3.2 MAS AFINAL, HÁ DIFERENÇA ENTRE O ERÓTICO E O PORNOGRÁFICO?....	21
3.3 A PORNOGRAFIA TEM HISTÓRIA.....	28
4 O ERÓTICO EM <i>O IMPÉRIO DOS SENTIDOS</i>.....	33
4.1 A RECEPÇÃO CRÍTICA.....	33
4.2 O INDIVÍDUO EM CONFRONTO COM A SOCIEDADE.....	48
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	57

1 INTRODUÇÃO

Quando iniciei esta pesquisa, estava interessada em compreender quais eram os fatores determinantes para que um filme fosse classificado como pornográfico. Meu interesse por arte e por erotismo foram cruciais para o despertar desse interesse, mas, acima de qualquer outra razão, estava o desconforto por me encontrar simultaneamente na condição de feminista e de consumidora de pornografia. Como bem se sabe, parte do movimento feminista nutre profunda aversão por essa modalidade de representação, chegando a extremos de localizar nela a origem da opressão feminina. As profundas discordâncias no interior do movimento fizeram-me questionar essa conceitualização. Passei a me questionar o porquê de certos filmes de arte com sexo explícito terem pleno direito de existir enquanto a pornografia é tão execrada. O fato de o próprio adjetivo “pornográfico” ser aplicado em relação a diversos contextos onde pretende-se demonstrar o caráter aberrante e imoral de algo já nos dá uma pista. As perguntas que fomentaram a pesquisa já foram feitas e respondidas de diversas formas, muitas vezes: o que define o pornográfico, afinal? Pode a pornografia ser arte? A arte pode ser pornográfica? Há de fato uma especificidade da pornografia, capaz de separá-la radicalmente de outras representações eróticas?

Em busca de algumas respostas, notei a frequência com que o filme franco-japonês *O Império dos Sentidos* (1976), dirigido por Nagisa Oshima, é citado como um filme que abalou, à época de seu lançamento, as até então rígidas fronteiras entre arte, erotismo e pornografia. Percebendo nele uma oportunidade interessante para começar a pensar sobre as questões que me instigavam, defini como tema de minha monografia a recepção no Brasil, por parte da crítica de cinema especializada, de *O Império dos Sentidos* (1976). A obra, que garantiu a fama de Oshima no ocidente, foi o primeiro filme de arte da história do cinema a apresentar cenas de sexo que, além de realmente praticadas pelos atores, ocupam tal centralidade no contexto narrativo do filme que a crítica de cinema Dana Stevens (2013) afirma: *O Império dos Sentidos não é sobre sexo. Ele é sexo*. Devido ao teor ultrassexual da obra, acrescido de cenas impactantes de violência, o filme foi proibido em diversos países, sob alegação de obscenidade. Até hoje, no Japão, a película jamais foi reproduzida sem censuras. No entanto, entre a crítica de cinema especializada, sua dignidade enquanto obra de arte jamais foi questionada, e, quando finalmente pôde ser exibido, arrastou multidões aos cinemas.

Nunca antes algum filme, fora do circuito pornográfico, havia inserido em sua narrativa o sexo com tal centralidade e com tanto detalhismo. A incorporação de

elementos até então restritos à dita pornografia *hardcore* tornou inoperantes certos conceitos que separavam objetivamente o cinema dito erótico do cinema dito pornográfico. Ao primeiro cabia o sexo apenas sugerido ou, quando muito, simulado e velado por técnicas de trucagem. Ao segundo, o sexo inequívoco. Apesar dessa perturbação em torno do aceitável em matéria de sexualidade no cinema, o erótico e o pornográfico seguiram sendo entendidos como formas fundamentalmente distintas de representação. A pergunta que fica, então, é: sobre quais critérios essa distinção se manteve?

De acordo com Stuart Hall, nós damos sentido às coisas pela maneira como as *representamos*, o que inclui as histórias que narramos a seu respeito, palavras que usamos para nos referir a elas, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos e os valores que nelas embutimos (HALL, 2016, p. 21). Por mais irrelevante que possa parecer a questão de enquadrar um filme em tal ou qual categoria, o fato é que as palavras que utilizamos referem-se a muito mais do que frequentemente imaginamos num primeiro momento. De acordo com Afonso Medeiros, a simples menção da palavra “pornografia” no campo das artes visuais provoca estranhamento, resumindo-se tudo ao termo “erotismo”. Ou seja, a crer nas definições sobre a representação do corpo e da sexualidade que a maioria dos historiadores, filósofos, sociólogos, educadores e críticos de arte construíram a partir da produção artística, a pornografia simplesmente inexistente (MEDEIROS, 2016, p. 35).

Mas a verdade é que tanto “pornografia” quanto “erotismo” são conceitos de difícil definição. Segundo o antropólogo Bernard Arcand,

A pornografia pertence a uma classe de coisas curiosas que cremos reconhecer todo o tempo sem poder nunca defini-las. Sem dúvida é um espetáculo de caráter sexual, uma representação ousada, quando não obscena, mas atrás disso se corre o risco de expressar um simples pleonasma se não se pode em cada caso identificar o que merece essa etiqueta. O que faz que um objeto, uma imagem, ou um gesto se torne pornográfico e que deixe de ser erótico, patológico, ingênuo ou qualquer outra coisa? Muitos têm proposto definições muito precisas, mas elas têm demonstrado ser todas muito facilmente discutíveis, a tal ponto que nenhuma teve mais que um êxito passageiro, engendrando debates sem fim particularmente em torno da fronteira entre o erotismo e pornografia, questão que todavia segue pendente (ARCAND, 1993, p. 26).

Dedico um capítulo da monografia a apresentar uma amostra desse debate. Como veremos, há muitas e diferentes opiniões sobre o assunto, e apesar de várias delas serem bastante convincentes, nenhuma é conclusiva. Na verdade, os limites que separam um e outro, bem como suas próprias definições, estão constantemente deslocando-se. Para

alguns autores, trata-se de um campo de batalhas onde o que se disputa, em último caso, é a definição de bom gosto. Portanto, não é exagerado imaginar que esse debate seja insolúvel. O que me proponho nesta pesquisa é compreender como a crítica de cinema especializada estabeleceu essa distinção, no caso de *O Império dos Sentidos*. Tendo esse filme sido alçado à posição de clássico do cinema erótico, procuro compreender a partir dele quais são as representações hegemônicas em torno do erotismo e da pornografia. O fato de ter decidido pela análise de uma recepção especializada, e não de uma recepção ampla, deve-se a maior influência da primeira em definir quais produtos culturais devem ser alçados à posição de obras de arte. Os críticos de cinema são os melhores juízes pois legislam tanto do ponto de vista estético quanto moral, possuindo a prerrogativa de formadores de opinião. Como argumenta Howard Becker (2008), regras sociais são criação de grupos específicos. As diferenças na capacidade de criar regras e aplicá-las, às vezes forçosamente, sobre outras pessoas, são definidas pela quantidade de poder que certo grupo detém. Nesse caso, todos aqueles que não se encaixam nas regras ou procuram contestá-las são considerados *outsiders*.

Cabe definir desde agora o conceito de *representação* aqui utilizado a partir da perspectiva dos Estudos Culturais, notavelmente a partir do trabalho de Stuart Hall. De acordo com ele, *representação* é uma das práticas centrais que produz a *cultura*. Que conexão existe entre *representação* e *cultura*? Resumidamente, cultura diz respeito a *significados compartilhados*. A linguagem é o principal meio pelo qual “damos sentido” às coisas, a partir da qual o significado é produzido e permutado. Significados só podem ser compartilhados pelo acesso comum à linguagem. Assim, esta se torna fundamental para os sentidos e para a cultura e vem sendo reiteradamente considerada um repositório de valores e significados culturais (HALL, 2016, p. 17).

A importância do sentido para a definição de cultura recebeu destaque a partir daquilo que passou a ser chamado de “virada cultural” nas ciências humanas e sociais, especialmente nos estudos culturais e na sociologia da cultura. A partir dessa virada, argumenta-se que cultura não é tanto um conjunto de coisas, mas um conjunto de práticas. Basicamente, cultura diz respeito à produção e ao compartilhamento de sentidos entre os membros de um grupo ou sociedade. Afirmar que dois indivíduos fazem parte da mesma cultura equivale a dizer que eles interpretam o mundo de maneira semelhante e podem expressar seus pensamentos e sentimentos de forma que compreendam um ao outro (HALL, 2016, p.19-20).

Os dados que orientam minha pesquisa são todos provenientes de fontes documentais. Essa escolha deve-se tanto ao objetivo do trabalho, qual seja, avaliar a

recepção do filme entre a crítica de cinema especializada, cujo meio de expressão é majoritariamente os artigos de jornais e revistas, quanto pela distância temporal do fenômeno que me propus a investigar. De acordo com Antonio Carlos Gil:

Os documentos de comunicação de massa, tais como jornais, revistas, fitas de cinema, programas de rádio e televisão, constituem importante fonte de dados para a pesquisa social. Possibilitam ao pesquisador conhecer os mais variados aspectos da sociedade atual e também lidar com o passado histórico. Neste último caso, com eficiência provavelmente maior que a obtida com a utilização de qualquer outra fonte de dados (GIL, 2008, p. 151).

Soma-se a isso a centralidade das fontes escritas, particularmente por sua capacidade de abrigar um conteúdo que, lido e interpretado adequadamente, permite-nos conhecer aspectos e fenômenos da vida social inacessíveis de outra forma (OLABUENAGA; ISPIZUA, 1989), pois os textos, da mesma forma que as falas, referem-se aos pensamentos e sentimentos e dizem mais do que seus autores imaginam (BAUER, 2002, p. 189).

Para a interpretação dos dados utilizo a análise de conteúdo, um dos mais importantes instrumentos para a análise das comunicações de massa (GIL, 2008, p.153). A análise de conteúdo é uma metodologia de pesquisa usada para descrever e interpretar o conteúdo de todo tipo de documentos e textos. Conduzindo a descrições sistemáticas, qualitativas ou quantitativas, essa metodologia auxilia na reinterpretação das mensagens de modo a alcançar uma compreensão de seus significados num nível mais profundo que o costumeiro (MORAES, 1999).

Os jornais que escolhi como fonte de dados são: *Folha de S. Paulo*, *Estado de S. Paulo*, *O Globo* e *Zero Hora*. Todos eles estão entre os jornais de maior circulação nacional, sendo os três primeiros sediados em São Paulo e Rio de Janeiro, os dois grandes centros culturais do Brasil. Já o *Zero Hora* é o jornal mais popular do Rio Grande do Sul, estado de onde escrevo.

Além deles, forneceram material para minha pesquisa as revistas *Veja* e *Manchete*. A primeira por ser, nos anos 80, época de lançamento do filme, a revista de maior circulação nacional, mantendo-se como a revista informativa mais vendida até hoje. A revista *Manchete*, atualmente extinta, por ter sido um dos primeiros veículos de comunicação a escrever sobre *O Império*, logo após sua apresentação em Cannes em 1976. Com base em uma reportagem sobre o filme, publicada em agosto daquele ano, o Juizado de Menores de São Paulo reuniu 14 pareceres de comissários de menores, dentre os quais 12 sugeriram a proibição (SILVEIRA, 1990).

De todos os resultados encontrados pelo mecanismo de busca com as palavras-chave “Nagisa Oshima Império dos Sentidos”, selecionei aqueles nos quais estava mais presente a dicotomia entre erotismo e pornografia, o que resultou em uma amostra de 10 matérias. Transcrevo integralmente os trechos que considero importantes para minha análise, com exceção dos provenientes da revista *Manchete*, que proíbe, por razão de direitos autorais, a reprodução dos textos. Nesse caso específico, apenas comento o conteúdo das matérias.

Cabe ressaltar que não trato, mais do que tangencialmente, de aspectos formais da obra. Não me arroguei a tarefa de qualificar *O Império dos Sentidos* como um filme de arte, erótico ou pornográfico, limitando-me a apontar as razões pelas quais os críticos de cinema assim o fizeram, já que o interesse do trabalho reside em desvelar quais os *usos sociais* das categorias em questão. Se em alguns momentos de minha análise apresento contrapontos às colocações dos críticos, tendo como base as leituras que fiz sobre o assunto até o momento, o faço para tentar melhor compreender quais valores estão em jogo nessa disputa. Meu trabalho também não procura conferir validade ao julgamento da crítica, e sim atentar para quais os valores, éticos e estéticos, estão nela implicados, valores que se mostram, creio, decisivos para definir as fronteiras do bom gosto nas representações do sexo na arte.

A contenda feminista em torno da pornografia, apesar de encontrar-se na gênese de meu interesse sobre o tema, não ocupará aqui um lugar de destaque. O debate é complexo e conturbado demais para ser trabalhado em paralelo com qualquer outra questão, ademais de já ocupar milhares de páginas de trabalhos acadêmicos de qualidade. Do mesmo modo, a questão sobre a possibilidade de a pornografia ser uma forma de arte, que necessitaria de uma longa (e também inconclusiva) discussão sobre o que é arte, não caberá na dimensão de meu trabalho.

Apesar de deixar tantas questões em aberto, espero, ao final desta monografia, provocar uma perturbação salutar sobre certos sentidos comuns que permeiam as discussões envolvendo arte e sexualidade. Como todo pesquisador, termino este trabalho com mais perguntas do que respostas. No entanto, parece-me certo, ao final deste percurso, que o erótico e o pornográfico não se distinguem apenas por suas características formais, como também por seu conteúdo moral.

2 APRESENTANDO A OBRA

2.1 NAGISA OSHIMA E *O IMPÉRIO DOS SENTIDOS*

O Império dos Sentidos encena a história real de Sada Abe, interpretada por Eiko Matsuda, e Kichizo Ishida, vivido pelo ator Tatsuya Fuji. Sada era uma ex-prostituta que viveu um caso de amor intenso com Kichizo, dono de uma propriedade onde fora contratada como empregada. Após uma semana de sexo ininterrupto, envolvendo asfixia erótica, Sada estrangulou o parceiro até a morte na noite de 18 de maio de 1936, enquanto ele dormia e com seu consentimento. Em seguida, cortou seus genitais e guardou-os consigo até o momento em que foi encontrada pela polícia. O filme foi gravado no Japão e rodado na França, como forma de driblar a rígida censura japonesa a filmes que pudessem ser considerados pornográficos.

No início de sua carreira como diretor de cinema, na década de 50 para 60, o Japão passava por um momento de profundas transformações após a derrota na Segunda Guerra Mundial, forçado a adotar, repentinamente, o sistema de organização social e política norte-americano. Oshima, como outros cineastas de sua geração, se recusava a uma acomodação acrítica aos novos padrões americanos. Seu desejo era investigar em profundidade as causas do desastre e da derrota dos japoneses na guerra, questionando, ao mesmo tempo, o caráter democrático da nova orientação política, que estimulava o Japão a reassumir posições belicosas, como o apoio aos Estados Unidos na guerra contra a Coreia. Propunha, em suma, abandonar tudo o que viera antes e inaugurar um cinema verdadeiramente novo (NAGIB, 1995, p. 16).

Com esse intento, Oshima adotou uma postura incomum entre os japoneses, ciosos de suas estruturas culturais próprias e fechadas: aproveitar-se indiscriminadamente tanto das tradições culturais e artísticas do Japão como das influências estrangeiras que invadiram o país quando terminada a guerra. Oshima não hesitou em dialogar com o recém-introduzido ideário norte-americano, principalmente no que dizia respeito à valorização do indivíduo acima da coletividade, e com as esquerdas revolucionárias, cujas teorias impregnavam os cinemas novos em várias partes do mundo. Essa perspectiva distanciada e crítica com relação ao Japão facilitou a Oshima desde cedo o contato e até mesmo uma identificação com o ponto de vista estrangeiro, o que lhe conferiu um caráter internacionalista inabitual entre os cineastas japoneses. Um dos primeiros japoneses a trabalhar em co-produção internacionais e a rodar no exterior, com atores e equipes estrangeiras, é considerado o expoente do

Cinema Novo japonês. Desde seus primeiros filmes, o diretor foi recebido com entusiasmo pelo público estrangeiro, especialmente entre os franceses, e seu cinema passou a ser reconhecido como um dos mais importantes da modernidade mundial (NAGIB, 1995, p. 16-17).

O sucesso no Ocidente, especialmente na França, foi decisivo na carreira de Oshima. Em 1968, *O Enforcamento*, primeiro de seus filmes exportado para o país, não pôde ser exibido no Festival de Cannes, interrompido com a revolução de maio. Apesar disso, obteve imediato sucesso nas exibições paralelas, e o casal Hayao Shibata e Kasuko Kawakita, que dirigia a sociedade *Cinéma France*, conseguiu vender o filme para a Argos, de propriedade do produtor e mecenas cinematográfico, Anatole Dauman. Dauman distribuiria em seguida *Cerimônia Solene (1971)* e os dois filmes construiriam rapidamente a reputação de Oshima na Europa. Graças à aproximação feita por Shibata e Kawakita, Dauman propôs a Oshima, em 1972, a produção de um filme pornográfico, proposta que Oshima só viria a aceitar três anos mais tarde, quando soube da queda definitiva da censura na França (NAGIB, 1995, p. 145).

Essas condições foram essenciais para que Oshima pudesse pela primeira vez trabalhar em plena liberdade. O único elemento “imposto” pelo produtor foi a temática erótica. Dauman foi o principal responsável pela internacionalização da obra de Oshima, de quem produziu a seguir *O Império da Paixão*. Foi o primeiro a intuir e aproveitar o diálogo que Oshima desde o início tinha estabelecido com a cultura e o cinema franceses. Feita a escolha do tema e do artista adequado, Dauman lhe deu total liberdade de ação, liberdade que seria impensável no Japão, onde até hoje há um controle rigoroso sobre a arte erótica. Montou-se, assim, um esquema para contornar os mecanismos de censura: o filme seria rodado no Japão, com película importada da França, onde o material filmado seria revelado e montado (NAGIB, 1995, p.146).

Filmando pela primeira vez com produção estrangeira, Oshima finalmente fez um filme positivo sobre o Japão. Não foi uma reconciliação política, já que lá estavam de novo dois indivíduos em confronto com a sociedade. Mas era, sem dúvida, a reconciliação com um “outro” Japão: o Japão ancestral, da época em que começava a ter uma história escrita. Embora o filme se localize no ano de 1936, Nagib observa que seus dois protagonistas parecem ter saído das páginas dos célebres *Contos de Genji*, ou mesmo do *Manyoshu*, primeira coletânea lírica japonesa, e das crônicas do *Kojiki*, ambos do século VIII. Desde a era *Heian (794-1184)* até a *Kamakura (1185-1333)*, quando, por meio da China, foi introduzido no Japão o budismo hindu sob a forma Zen, a literatura da corte versava largamente sobre sexo e erotismo. Era escrita basicamente

por mulheres que, por não se ocuparem de política, tinham bastante tempo para se dedicar às artes, às intrigas do palácio e aos arranjos nupciais. Além disso, a sabedoria erótica era indispensável à cortesã, que a registrava e transmitia às gerações seguintes. Práticas consideradas perversas pela maioria das religiões e filosofias, como a poligamia, a homossexualidade, a sodomia, eram não só aceitos como cultivados como parte do requinte da corte (NAGIB, 1995, p.147-150).

Reprimida com o advento das religiões hindus e chinesas, e principalmente pelo sistema dos samurais, que se prolongou nos quase três séculos de reclusão da era *Tokugawa* (1600-1867), a cultura erótica sobreviveu de forma subterrânea. Um dos mais célebres romancistas japoneses, *Ihara Saikaku* (1642-1693), retoma toda a literatura erótica primitiva, dando-lhe uma forma depurada e aperfeiçoada. Mais tarde, as gravuras *ukiyo-e* de mestres como *Utamaro* (1753-1806) e *Hokusai* (1760-1849) immortalizarão o imaginário erótico típico japonês (NAGIB, 1995, p.150)

Oshima entendeu que Sada Abe comprovava a sobrevivência, no Japão modernizado e militarista, de uma cultura japonesa da liberdade. Sua liberdade e a de seu amante Kichizo se manifestava em vários aspectos: nos seus jogos, vestimentas, modo de viver, de comer e, principalmente, de afirmar sua sexualidade. Além disso, via na simpatia popular por Sada Abe uma prova de que não se tratava de um ser isolado, mas de um passado vivo e arquetípico japonês (NAGIB, 1995, p.150).

O Império dos Sentidos foi considerado por muitos a definitiva ilustração da máxima do surrealista Georges Bataille, segundo a qual o erotismo é a afirmação da vida até na morte. Conforme o diretor, a história de Sada e seu amante é uma representação do amor em seus limites mais extremos. Para ele, o amor ou o desejo carnal é uma coisa de que não se fala, até mesmo no Japão atual, e, nesse sentido, a personagem Sada rompeu, em seu tempo, essas barreiras: “Para o povo japonês, o amor carnal e espiritual estão ligados entre si. É a classe dominante que oprime e separa os dois e Sada é uma personagem única que pôde viver ambas as coisas até o fim” (INÉDITO., 1979).

Em *Théorie Expérimentale du Cinéma Pornographique* (OSHIMA, 1980), Oshima conta que jamais um filme seu despertou tanto interesse quanto *O Império dos Sentidos*. Para ele, a razão desse interesse era simples: as pessoas queriam vê-lo pelo fato de ser proibido. Durante a realização e as projeções do *Império dos Sentidos*, verificou que o ser humano é um animal que deseja ainda mais ardentemente ver algo que parece impossível. A pornografia, diz o autor, reside no fato de mostrar o que, apesar de o homem desejar ardentemente ver, permanece oculto. E corrige-se dizendo

que na verdade ela apenas finge “mostrar”. A essência da pornografia talvez esteja no fato de sugerir que alguém mostre algo oculto. O fato de *O Império dos Sentidos* ter sido proibido no Japão o tornou um filme perfeitamente pornográfico. Qualquer que seja o conteúdo e independente da forma como é narrado, ele existe como pornografia. Para o diretor, era possível que a liberdade, na Europa e na América, de assistir ao filme na íntegra lhe roubasse do rótulo de pornográfico (OSHIMA, 1980).

Essas observações de Oshima são de extrema pertinência, pois, conforme apontaram Eliane Robert Moraes e Sandra Maria Lapeiz, a ordenação do obsceno vai implicar a delimitação do que seja a pornografia, e, seja o que for, deve sempre parecer proibida; é como interdito que ela deve ser consumida (LAPEIZ; MORAES, 1985, p. 46). Havelock Ellis sugere que a palavra “obscenidade” é uma corruptela ou modificação do vocábulo *scena* e que seu significado literal seria “fora de cena”, ou seja, aquilo que não se apresenta normalmente na cena da vida cotidiana, aquilo que se esconde (LAPEIZ; MORAES, 1985, p.8).

Não parece mera coincidência que um filme como *O Império dos Sentidos* tenha surgido nos anos 70, quando o cinema pornográfico vivia a sua “era de ouro”. De acordo com Rodrigo Gerace (2015), a explosão comercial da indústria pornográfica fez com que os níveis de condenação moral sob as formas de obscenidade fossem revistos e flexibilizados. Essa flexibilização não se deu apenas em relação ao universo pornográfico, mas também no cinema *mainstream*, que passou a incorporar elementos da pornografia como uma forma possível de representação do sexo nas produções artísticas.

Ainda que tenha entrado para a história do cinema como um grande filme “erótico”, a intenção pornográfica que esteve na gênese do *Império* é declarada pelo próprio Oshima, em seu *Théorie Expérimentale du Cinéma Pornographique* (1980). De acordo com ele, no final de 1972, durante o Festival de Veneza, o produtor e mecenas Anatole Dauman sugeriu que fizessem um filme juntos, em coprodução: “Será pornô. Quanto ao conteúdo e à organização da produção, deixo a Oshima. Eu forneço o dinheiro: é tudo”. (DAUMAN *apud* OSHIMA, 1980, p. 315). No início, Oshima achou que fosse uma piada. Mas não era. Assim, logo que voltou ao Japão, escreveu dois projetos e enviou a Dauman, que optou pela história de Abe Sada (OSHIMA, 1980, p. 314-315). Três anos se passaram até que, em 26 de abril de 1975, a lei francesa contra a pornografia foi finalmente revogada, o que significou, em Cannes, um florescimento do cinema pornô. Foi aí que, aceitando o desafio, Oshima decidiu fazer um filme pornô de A a Z (OSHIMA, 1980, p. 317).

Para Oshima “pornografia” significava simplesmente a exposição de órgãos e atos sexuais. Quebrar o tabu que lhe foi imposto foi, para ele, o significado do cinema pornô (OSHIMA, 1980, p. 317). *O Império dos Sentidos* representou o ápice de um processo de dissolução das fronteiras entre arte, erotismo e pornografia que já se iniciara no final dos anos 60, em grande medida sob impacto dos movimentos de liberação sexual. Essas imagens de sexo projetaram um jogo ambíguo de aparências que deflagavam moralidades: pareciam pornográficas, mas não obscenas; eram obscenas, mas não eram tidas como pornográficas; eram pornográficas, mas não consideradas “vulgares”, tal como o senso comum as vê na pornografia (GÉRACE, 2015, p. 189-190).

2.2 A PROIBIÇÃO DE *O IMPÉRIO*

O Império dos Sentidos gerou polêmica em todos os lugares onde foi exibido. Recusado pelo comitê da seleção oficial do Festival de Cannes, em maio de 1976, o filme foi exibido somente na Quinzena dos Realizadores. Semanas depois, programado para o Festival de Berlim, foi apreendido pelas autoridades locais sob alegação de obscenidade, e o mesmo aconteceu em Nova York. No Brasil, o processo de censura teve início logo após o lançamento do filme no festival de Cannes, quando uma reportagem sobre *O Império* foi publicada em agosto de 1976 pela revista *Manchete*. Com base na reportagem, o Juizado de Menores de São Paulo reuniu 14 pareceres de comissários de menores, dos quais apenas dois não sugerem a proibição (SILVEIRA, 1990).

O processo de censura incluiu o parecer de doze analistas que não tinham visto o filme e, mesmo assim, pediram sua proibição. No processo, com base nos comissários de menores do Juizado de Menores de São Paulo, constam, por exemplo, as seguintes avaliações assinadas por Maria Alice Sampaio Rezende e Armando Sampaio Rezende: “É uma história terrível, uma loucura sexual.”, “A moça não é normal, ao se colocar em cima do amante no ato sexual.”, “É obra cinematográfica de enredo chocante e de mensagem duvidosa”, para a censora Teresa Marra; e “A película em seu todo torna-se nociva à nossa sociedade”, afirmou Telmo Lino (SILVEIRA, 1990).

De acordo com William Martins (2009, p. 72), durante a ditadura civil-militar no Brasil (1964 - 1985) o país manteve as leis referentes à censura de diversões públicas criadas ainda em períodos democráticos. Ou seja, no decorrer do período de exceção, as peças teatrais, as músicas, os filmes e os programas de rádio e televisão que foram censurados passavam pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) ou pelo

Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), o que não era novidade na rotina dos produtores artísticos. Todos os filmes, brasileiros ou estrangeiros, necessitavam de um certificado da censura, emitido pela DCDP, para serem exibidos em território nacional.

Diferentemente da censura voltada para a imprensa, que possuiu um caráter notavelmente político, a censura de diversões públicas circulou dentro de uma esfera muito mais moral do que política. Por essa razão, não foi recebida como uma grande novidade pela sociedade civil, tendo em vista que ela acontecia havia décadas. Os militares fizeram uso de um aparato já existente na questão relativa à censura de diversões públicas e aperfeiçoaram o trabalho com a adoção da centralização, da contratação de técnicos especializados e cursos periódicos para os funcionários da DCDP (MARTINS, 2009, p. 76).

A intransigência da censura de diversões públicas diminuiu a partir do fim dos anos de 1970, com o início das atividades do CSC (Conselho Superior de Censura), formado majoritariamente por membros da sociedade civil e uma minoria do governo. O Conselho Superior de Censura (CSC) foi criado pela lei 5.536, de novembro de 1968, como uma instância recursal para os artistas que tivessem suas obras vetadas, cortadas ou classificadas de forma insatisfatória pelo então Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP). No entanto, com o fechamento do regime ditatorial cerca de um mês depois, por meio do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro, o CSC não foi regulamentado pelo governo, dado seu caráter liberalizante. Foi somente durante o processo de abertura política, no ano de 1979, que o Conselho viria a ser regulamentado, através do decreto 83.973, de 13 de setembro (GUEDES, 2019, p.1).

Foi nesse contexto de abertura política que o Conselho Superior de Censura, após uma série de manobras políticas e reviravoltas, finalmente liberou a exibição de *O Império dos Sentidos*, em setembro de 1980, para maiores de idade e nas chamadas “salas especiais”, que, citadas pela primeira vez na Lei 5.536 de 1968, transformaram-se numa espécie de santuário para filmes com cenas explícitas de sexo mas de indiscutível valor artístico. Ao contrário do que aconteceu na maioria dos países onde *O Império dos Sentidos* foi lançado, no Brasil o filme pôde ser exibido em versão integral, o que surpreendeu, inclusive, o diretor Oshima.

De acordo com Orlando Fassoni (1980), o filme acabou obtendo unanimidade de votos numa reunião com direito a lances melodramáticos: o representante da Associação Brasileira de Imprensa, por exemplo, levou à reunião um exemplar da Bíblia, abriu-o no “Cântico dos Cânticos” de Salomão para citá-lo em favor da liberação, observando que

histórias como a narrada por Oshima podiam ser encontradas nos textos bíblicos. Membros do Conselho, que haviam firmado posição contra a liberação, mudaram de ideia e a unanimidade obtida com várias manobras evitou que o filme fosse submetido à apreciação final do Ministro da Justiça, Abi Ackel, a quem caberia a decisão caso houvesse votos discordantes. E foi o próprio representante do Ministério, Otaciano Nogueira, quem apresentou um voto generoso, elogiando a ética e a estética de Nagisa Oshima e afirmando, entre outras coisas, que “a lição a que ele nos induz é a de que existe amor em suas múltiplas manifestações, das que vão do afeto às que vão a paixão, seguramente também há a patologia do amor, com todas as suas múltiplas, terríveis e dolorosas manifestações, como a dos amantes alucinados do filme” (NOGUEIRA *apud* FASSONI, 1980).

Ironicamente, a exibição de *O Império dos Sentidos* (precedida de *Calígula*, de Tinto Brass), justificada por seu teor artístico, iniciou a abertura do mercado exibidor à enxurrada de pornografia *hardcore* produzida, principalmente, nos Estados Unidos (ABREU, 2012).

3 EROTISMO E PORNOGRAFIA

3.1 O EROTISMO EM BATAILLE

“Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 1987, p10). É com essa frase, famosa, que Georges Bataille inicia seu clássico estudo *O erotismo*, tido ainda hoje como o mais importante estudo sobre o tema. Essa frase, que sintetiza bem o conjunto da obra, foi também diversas vezes associada ao filme de Oshima, *O Império dos Sentidos*. De fato, a história real de Sada Abe e Kichizo parece ser uma demonstração das teses de Bataille, transposta de forma brilhante para a película de Oshima. De acordo com o intelectual francês, ainda que a atividade erótica seja inicialmente uma exuberância de vida, seu objetivo não é estranho à morte, pois o domínio do erotismo é essencialmente o domínio da violência, da violação. Vejamos, muito simplificada, quais os argumentos de Bataille que sustentam essa afirmação.

O erotismo é uma atividade exclusivamente humana, enquanto uma busca psicológica independente do imperativo da reprodução e dos cuidados com as crianças. Mas, ainda que a reprodução se oponha ao erotismo, o sentido fundamental que orienta a primeira constitui a chave do segundo. As noções de *descontinuidade* e *continuidade* estabelecidas pelo autor são essenciais: a reprodução coloca em jogo seres *descontínuos*. E o que é essa descontinuidade? Trata-se da solidão essencial de todo ser humano, segundo o autor. Todos os seres são distintos uns dos outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros algum interesse, mas ele é o único interessado diretamente. Ele só nasce. Ele só morre. Entre um ser e o outro, há um abismo, há uma descontinuidade. Esse abismo é profundo e não se pode suprimi-lo. Mas, para Bataille, é possível em comum sentir a vertigem desse abismo. Esse abismo em certo sentido é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante. Para nós que somos seres descontínuos, a morte tem o sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas ela põe em jogo sua continuidade, ou seja, ela está intimamente ligada à morte (BATAILLE, 1987, p. 11).

Tanto na reprodução assexuada quanto na sexuada, há a morte, o desaparecimento de uma célula para que a partir dessa morte se dê o nascimento de um novo ser. Seja durante a divisão dos seres unicelulares ou durante a fusão do espermatozoide e do óvulo, há *um instante* de continuidade, um ponto em que o um primitivo se torna dois. Desde que há dois, há de novo descontinuidade de cada um dos seres. Mas a passagem

implica entre os dois *um instante* de continuidade. O ser inicial morre, mas aparece, em sua morte, um instante fundamental de continuidade entre dois seres (BATAILLE, 1987, p.11 – 12). Somos seres descontínuos, indivíduos que vivem e morrem isoladamente numa aventura incompreensível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. A muito custo suportamos o fardo da perecibilidade. Ao mesmo tempo que lutamos com todas as garras pela sobrevivência, sentimos lá no fundo a atração por uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao *ser*. No erotismo, o que está sempre em questão é a substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda. Toda a operação erótica tem por finalidade atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração para. Portanto, o erotismo dos corpos significa uma violação, uma violação que confina com a morte, que confina com o assassinato (BATAILLE, 1987, p. 12 – 14).

O ato de despir-se, diz Bataille, é decisivo: a nudez se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua. O desnudamento é um estado de comunicação, quando os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa uma desordem sobre a individualidade do ser, sobre a posse do próprio corpo, a partir da fusão dos órgãos genitais. Esse desapossamento de si é tão completo que no estado de nudez que o anuncia, e que é o seu emblema, a maior parte dos seres humanos se esconde, mais ainda se a ação erótica, que acaba de desapossá-los, acompanha a nudez (BATAILLE, 1987, p. 14).

O erotismo dos corpos tem de qualquer maneira algo de pesado, de sinistro, em relação ao que Bataille chama de o erotismo dos corações, que é mais livre. Mas ainda que aparentemente ele se separe da materialidade do erotismo dos corpos, dele procede, não passando com frequência de um seu aspecto estabilizado pela afeição recíproca dos amantes. Ele pode se desligar inteiramente daquele, mas isto são exceções. Em sua origem, a paixão dos amantes prolonga no campo da simpatia moral a fusão dos corpos entre si. Ela a prolonga ou lhe serve de introdução (BATAILLE, 1987, p. 15).

Mas, para aquele que a sente, a paixão pode ter um sentido ainda mais violento que o do desejo dos corpos, pois apesar de prometer a felicidade, introduz inicialmente a confusão e a desordem. A desordem que acompanha a paixão é tão profunda que, antes de qualquer felicidade possível, o que se sente mais pungentemente é o seu oposto, o sofrimento. Pois a essência dessa paixão é a substituição de uma descontinuidade persistente por uma continuidade maravilhosa entre dois seres. Mas essa continuidade é sobretudo perceptível na angústia, na medida em que é inacessível, em que é uma busca

incessante carregada de impotência e agitação. Uma felicidade tranquila, em que o sentimento de segurança predomina, só é sentida após longos períodos de sofrimento que a precedem. Pois há mais chances de os amantes não poderem se reencontrar longamente do que gozar da continuidade que os une (BATAILLE, 1987, p.15).

As chances de sofrer são tão grandes que só o sofrimento revela a importância do ser amado. Não é a posse de quem se ama que significa a morte, e sim a sua constante busca. Se o amante não pode possuir o ser amado, algumas vezes pensa em matá-lo: muitas vezes ele preferiria matar a perdê-lo. Em outros casos, deseja sua própria morte. O que está em jogo nessa fúria é o sentimento de uma continuidade possível percebida no ser amado. A paixão nos compromete assim no sofrimento, uma vez que ela é, no fundo, a procura de um impossível. Entretanto, ela promete ao sofrimento fundamental uma saída. Nós sofremos com nosso isolamento na individualidade descontínua, e a paixão nos repete a todo o tempo: se você possuísse o ser amado, seu coração formaria um só coração com o do ser amado (BATAILLE, 1987, p. 15).

É, em síntese, a continuidade do ser percebida como uma libertação a partir do ser do amante. Há uma absurda e enorme desordem nessa aparência, mas, através do absurdo, da desordem e do sofrimento, uma verdade de milagre. Nada é ilusório na verdade do amor: o ser amado equivale para o amante à verdade do ser. O acaso quer que, através dele, a complexidade do mundo desapareça e o amante perceba dentro de si a simplicidade do ser (BATAILLE, 1987, p. 16).

3.2 MAS AFINAL, HÁ DIFERENÇA ENTRE O ERÓTICO E O PORNOGRÁFICO?

Quando comecei a investigar as fronteiras entre erotismo e pornografia deparei-me com muitas dificuldades, inerentes à complexidade do assunto. O debate acerca das definições e da fronteira entre o erótico e o pornográfico é antigo, complexo e inconclusivo. Alguns autores questionam, inclusive, se essa fronteira de fato seria real ou, se no final das contas, erotismo e pornografia não seriam a mesma coisa, diferenciando-se apenas pelo nível em que são condenados socialmente:

Ambos se referem à sexualidade e às interdições sociais e se expressam pela transgressão. São, cada qual a seu modo, expressões do desejo que triunfam sobre as proibições. As tentativas de separá-los tem sido historicamente inúteis, posto que se projetam num campo de contradições e ambiguidades, sempre presentes quando se trata de definir conceitos referentes à sexualidade e suas representações. A fronteira entre eles, se há uma, é certamente imprecisa, já que não depende somente da natureza do funcionamento das mensagens, mas também de sua recepção, de seu posicionamento entre o

admissível e o inadmissível, cuja linha divisória flutua no espaço e no tempo (ABREU, 2012, p. 22).

A pornografia, quando de fato nos dedicamos a estudá-la, é mais difícil de definir do que comumente se pensa, ainda que a maior parte das pessoas a considere de uma obviedade indigna de questionamentos. O conceito de “pornografia” possui uma historicidade (que apresentarei, muito resumidamente, adiante) amplamente ignorada nos polêmicos debates que circundam o tema. Além disso, sob o rótulo de “pornografia” abriga-se uma diversidade de produtos, muito mais diferenciados entre si do que muitos querem admitir, como observou Virginie Despentes (2016).

O erotismo, por sua vez, é ainda mais difícil de conceituar, pois seu significado é mais amplo: enquanto a pornografia refere-se unicamente à representação sexual no âmbito da literatura e das artes visuais, o erotismo constitui-se numa modalidade específica de relacionamento entre pessoas. Dediquei uma sessão para esboçar a teoria de Bataille sobre o erotismo devido à ampla associação que críticos de cinema de toda a parte do mundo fizeram entre ela e o filme de Oshima. No entanto, gostaria de deixar clara a diferença que percebo entre “erotismo” enquanto uma palavra utilizada de forma mais ou menos genérica para referir-se a todo tipo de relação humana que envolva sensualidade, por um lado, e erotismo entendido como uma modalidade de representação gráfica do sexo na literatura e nas artes visuais. É importante enfatizar que Bataille, em suas reflexões sobre o erotismo, refere-se a essa forma ampla de erotismo. *O erotismo* não apresenta nenhum argumento contra a pornografia, como bem observa Julian Servois, e, em sua opinião, pode até tornar-se fonte de compreensão do cinema pornográfico (SERVOIS, 2016, p.29).

Essa tergiversação da pergunta principal que nomeia esse capítulo, “há diferença entre o erótico e o pornográfico?”, justifica-se devido à necessidade de esclarecer, desde já, as nuances nos significados das palavras. Quando uso a palavra “erotismo”, ou seu similar “erótico”, me refiro à acepção mais limitada da palavra: “erotismo” enquanto uma modalidade de representação do sexo, uma modalidade que, como veremos, é frequentemente contraposta à “pornográfica”. No âmbito do cinema, a primeira diferença entre o erótico e o pornográfico que nos vem à mente dá-se em termos do nível de explicitação de um e outro: o filme erótico seria aquele que insinua mas não mostra. O pornográfico, ao contrário, caracteriza-se pelo excesso de explicitação. É isso, de acordo com Rodrigo Gerace (2015, p. 41), que garante ao cinema erótico um nível menor de preconceito artístico e social, posto que lida com a dimensão fantasiosa e obscura do desejo sexual. Nele o sexo aparece simulado, dramatizado em uma ficção,

ou nem mesmo aparece. Mesmo quando procura o realismo em suas representações, a imagem erótica não é saturada nem explícita, aposta na simulação e instiga o desejo por meio da imaginação do sexo. A imagem erótica potencializa o obsceno sem mostrá-lo diretamente: investe mais no discurso alusivo e na estilização da *mise-en-scène*, tecendo fantasias em torno do ato sexual. Essa imagem até pode levar à cena o obsceno, o sexo, mas ele não é explicitado por estar atrelado às barreiras contextuais da trama (GERACE, 2015, p. 42).

Assim que a indústria de filmes pornográficos começou a se desenvolver, fundou-se a diferenciação informal entre os filmes chamados *softcore* e *hardcore*. De acordo com Jorge Leite Júnior (2006, p. 33), *hardcore* foi um termo que surgiu no linguajar de comércio clandestino nos Estados Unidos para segmentar um mercado já grande o suficiente, mas ainda ilegal, diferenciando seus produtos de seu concorrente “leve”. Em 1957, o conceito foi pronunciado pela primeira vez num discurso do procurador-geral americano J. Lee Rankin, que o usou como base de sua argumentação em dois importantes casos na Suprema Corte de seu país:

“Pornografia *hardcore*”, explicou Rankin aos juízes, era o “objeto principal” (...) de noventa por cento do material colocado sobre sua investigação. Este material – fotos, filmes e livros – representava homens e mulheres engajados em “todo tipo concebível de relações sexuais normais ou anormais” e a única “idéia” [sic] que expressava era de “que há prazer na gratificação sexual, seja lá o que isso signifique”. O “valor social” desta idéia [sic], “certamente é nulo” (KENDRICK *apud* ABREU, 2012, p. 50).

Softcore surgiu mais tarde, provavelmente por analogia, para referir-se a esse concorrente “leve”, em que os atos sexuais não são exibidos em profusão e riqueza de detalhes como no *hardcore*. O *softcore* é o equivalente ao erotismo dentro do mercado reconhecido como pornografia (LEITE JÚNIOR, 2006, p. 32). Em língua portuguesa, no entanto, tanto esses filmes leves, insinuantes, produzidos dentro do mercado reconhecido como pornografia, quanto filmes que ultrapassam em muito a insinuação, como *O Império dos Sentidos*, mas que, no entanto, são produzidos fora do mercado reconhecido como pornografia, recebem a mesma alcunha: eróticos. É isso que faz com que a distinção entre erotismo e pornografia baseada no nível de explicitação caia por terra. Como argumenta Gerbase (2006, p. 39), além do filme que tratamos aqui, há vários outros filmes contemporâneos com cenas de sexo, mostrando a genitália em ação, que não são classificados como pornográficos, por exemplo: *Romance* (de Catherine Breillat, 1999), *O Pornógrafo* (de Bertrand Bonello, 2002) e *Nove canções* (de Michael Winterbotton, 2004).

Outro critério influente para distinguir o erótico do pornográfico é o “funcional”, também contestado por Gerbase (2006, p. 40). De acordo com ele, o material pornográfico seria sempre de uso prático (para excitar) enquanto o erótico poderia ter fins mais “nobres”, como a simples apreciação estética. Gerbase argumenta, no entanto, que na falta de material pornográfico um adolescente é capaz de se excitar com a foto de uma mulher vestida da cabeça aos pés. Por outro lado, frente a um material pornográfico muitos homens e mulheres têm reações muito distantes da excitação: vergonha, desconforto, choque. Isso se explica, para ele, porque a recepção de uma obra depende de inúmeros fatores que não fazem parte da obra, e sim do receptor.

Além disso, o uso de uma obra, muitas vezes, está distante das intenções de seu autor. Como lembra Dominique Maingueneau (2010), determinado número de produções é objeto de um consumo pornográfico, sem que o autor tenha tido essa intenção. Por sinal, diz ele, é nesse intervalo que atua a censura, que não hesita em classificar como “pornográficos” textos que os autores afirmam não considerar como tais.

O filósofo Donald Van de Veer define pornografia como o ato de “representar pessoas, de maneira sexualmente explícita, em palavras ou imagens, com a intenção primária e imediata e com uma esperança razoável de provocar uma excitação sexual significativa naquele que consome tais materiais” (VEER¹ *apud* BERCHT, 2016, p. 11). “Esperança razoável” são palavras-chave, pois nos lembram do fato importante, apontado por muitos autores, de que nem sempre o objetivo máximo da pornografia, qual seja, excitar, é bem-sucedido. Pois, como observa o psicanalista Robert Stoller: “a pornografia é aquele produto manufaturado com a intenção de produzir excitação erótica. A pornografia é pornográfica quando excita. Nem toda pornografia, portanto, é pornográfica para todos” (STOLLER, 1998, p. 27).

“Produto manufaturado”, por sua vez, nos encaminha à definição de pornografia que, de todas as possíveis, parece uma das mais convincentes: a mercadológica. Para o sociólogo brasileiro Jorge Leite Júnior (2006, p. 101), que opta por essa definição, pornografia refere-se a toda a produção escrita, musical, plástica ou audiovisual voltada para um mercado próprio e que tenha como principal objetivo a obtenção do lucro econômico a partir da excitação de seu público consumidor.

Essa definição seria plenamente satisfatória não fosse o fato de que produtos culturais os mais diversos, por mais que não integrem um mercado específico, continuam sendo “acusados” de pornografia. Lembremos, por exemplo, de casos

1 VEER, Donald Van de . Pornografia (verbeta). In: CANTO-SPERBER, Monique (org.) Dicionário de ética e filosofia moral. São Leopoldo, Editora Unisinos, 2013.

recentes ocorridos no Brasil, como o do fechamento da exposição *Queer Museum*, em Porto Alegre, e do estabelecimento de censura etária numa exposição do Museu de Arte de São Paulo, em 2017, ou da retirada de livros da Bienal do Rio de Janeiro, em 2019. Há, por um lado, aqueles que procuram detrair as obras alegando, entre outras coisas, que são pornográficas e, por outro, os que tentam defender a todo o custo as obras desse estatuto. A meu ver, isso indica que o signo “pornografia” não se refere unicamente a um gênero cinematográfico ou literário voltado para um nicho e, sim, atua como uma categoria mais ou menos aberta e manipulada por diferentes agentes sociais e políticos que disputam sua abrangência.

O fato de o adjetivo “pornográfico” ser frequentemente usado como forma de detrair os artistas talvez seja uma das razões pelas quais os agentes envolvidos no campo artístico tenham tanto cuidado em denegá-lo. Durante minha pesquisa, me deparei com mais de um artigo jornalístico em que professores, artistas e críticos de arte, no contexto das polêmicas citadas acima, afirmavam: “Não existe arte pornográfica, existem arte e pornografia” (RIBEIRO, 2017). “A arte que virou pornografia aos olhos de neofundamentalistas” (BENTES, 2017). “Arte não é pornografia. Não à censura” (BITTENCOURT, 2017). Como o adjetivo “pornográfico” tem o poder de desqualificar tudo aquilo que a ele se associe (MAINGUENEAU, 2010, p. 9), defender o caráter erótico da obra é defender sua dignidade artística, que se encontraria seriamente ameaçada caso o adjetivo pornográfico fosse aceito como adequado.

Se é verdade que erotismo e pornografia andam muito próximos, e talvez dependam um do outro, o que se nota de imediato é que os termos vêm quase sempre opostos um ao outro e que, nessa oposição, “o erótico mostra sua superioridade por conta de sua capacidade de não ser pornográfico” (MAINGUENEAU, 2010, p. 9). Uma rápida procura por “erotismo” na internet revela a frequência com que ele é definido a partir de sua oposição ao pornográfico. Sob esse ponto de vista, erotismo e pornografia formam uma dupla opositiva semelhante a “espírito x matéria”. Ao erotismo atribui-se um teor “nobre” e “grandioso”, em oposição ao caráter “grosseiro” e “vulgar” da pornografia (BRANCO, 2004, p. 19).

Pesquisadores brasileiros, como Jorge Leite Júnior (2012) e Rodrigo Gerace (2015), sugerem que haja na distinção entre o erótico e o pornográfico uma luta simbólica, nos termos de Pierre Bourdieu. Por essa razão é que o primeiro autor, importante referência dos estudos sobre pornografia no Brasil, prefere não estabelecer diferença entre erótico e pornográfico:

Não farei distinção entre “pornografia” e “arte erótica”, pois, conforme Pierre Bourdieu (1988)², a tentativa de distinguir esses dois campos demonstra o esforço para legitimar certas expressões sócio-culturais em detrimento de outras, seguindo a lógica da hierarquização das diferenças dessas mesmas expressões, visando a conquista, manutenção ou perda de capital cultural e social (LEITE JÚNIOR, 2012, p. 101).

A produtora de pornografia Mayara Medeiros considera que:

O que é erótico e o que é pornográfico depende na verdade do olhar, de quem vê e da intenção. A pornografia vem de uns escritos das prostitutas e sempre foi um movimento de contestação da moralidade. Já o erotismo acho que está um pouco mais ligado com aquilo que já é um consenso social de o que pode ser exibido porque não fere ninguém de certa forma (MEDEIROS *apud* CAVALCANTI, 2017).

Para Sarane Alexandrian, tudo o que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais:

A pornografia é descrição pura e simples dos prazeres carnis; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma idéia [sic] do amor ou da vida social. Tudo o que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais. É muito mais importante estabelecer a diferença entre o erótico e o obsceno. Neste caso, considera-se que o erotismo é tudo que o que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável; enquanto a obscenidade rebaixa a carne, associa a ela a sujeira, as doenças, as brincadeiras escatológicas, as palavras imundas (ALEXANDRIAN, 1993, p. 8).

Essa opinião, no entanto, está longe de ser unânime. Para os psicanalistas brasileiros Diana e Mario Corso, por exemplo, a pornografia é facilmente identificável e fundamentalmente diferente do erotismo:

Essencialmente a temos quando a fantasia sexual é vendida com a ilusão de que todo sexo é fácil, barato e sem culpa. Na pornografia o encontro do desejo com o objeto é plano e bem resolvido, encaixe perfeito. Em outras palavras, quando as inibições ficam momentaneamente esquecidas e imaginamos que podemos gozar sem envolver nossa engrenagem neurótica. Já a erótica nos vende uma excitação sexual sem o recurso do atalho: nela, cena sexual segue sendo escorregadia, como a real, é um flash que momentaneamente se abre para em seguida declinar. A erótica carrega a plausibilidade e a descontinuidade do real enquanto a pornografia é pura imaginação sem barreiras e a ilusão de um gozo sem fim... Erotismo e pornografia não se diferenciam por uma questão quantitativa, sendo um mais explícito que o outro, há uma questão qualitativa em jogo. Na definição de Georges Bataille, no livro denominado O Erotismo, a fantasia erótica está associada à possibilidade de entrega, de dissolução de limites, algo mais próximo do encontro letal no clássico japonês *Império dos Sentidos* (N.Oshima, 1976). Para Bataille, “somente o sofrimento revela a inteira significação do ser amado”, pois na dor da paixão fica claro que ao mesmo tempo em que se conquista o outro perde-se o eu. (CORSO; CORSO, 2016, s.p.)

2 BOURDIEU, Pierre. **La distinción**. Madrid: Taurus, 1988.

Já para a fotógrafa erótica Irina Ionesco,

O erotismo é a vida. É, por exemplo, uma rosa que se abre. Não é a pornografia. Quando paramos de desejar, não há mais vida. Ele é algo de velado em relação à pornografia. Esta depende de uma exibição, que é muito mais consumível de maneira carnal do que simplesmente mostrada. A pornografia pode ser, por exemplo, uma penetração, coisas vulgares, filmes pornô. Ela é uma forma de excesso, mas que não tem nada a ver com o erotismo. Um olhar pode ser erótico, bem como uma pontinha da orelha, uma voz, uma certa maneira de pousar a mão sobre a coxa, um perfume, um jeito de mexer o corpo ou fazer surgir o tornozelo. O erotismo é algo misterioso, sem relação com uma cópula, que pode ser vista numa tela de cinema. O amor é algo vivido, pessoal e secreto. Ninguém pode ter acesso à intimidade de uma pessoa. A pornografia faz parte de um comércio execrável. A diferença entre a pornografia e o erotismo é muito sutil, da ordem do inefável (POLÊMICA..., 2010, *s.p.*).

A fala da artista, especialmente o uso da palavra “inefável”, aponta para um aspecto importante que circunda as concepções sobre o erotismo: ele parece ser menos uma propriedade das coisas do que uma aura que circunda certos objetos, pessoas, lugares ou práticas. No uso popular, equivale muitas vezes à “sensualidade”. A pornografia, ao contrário, tem um caráter sólido, como indica a expressão *hardcore*. Ela existe no imaginário popular quase como um dado natural. “Eu não sei o que ela é, mas reconheço quando vejo uma”. De Essa frase, proferida pelo juiz da Suprema Corte americana, Potter Stewart³, em 1954, ao mesmo tempo que diz tão pouco, capta uma característica importante do material pornográfico: ele fala diretamente ao corpo.

O pornográfico é encarado, muitas vezes, como uma deturpação do erotismo. O erotismo seria, então, algo primordial, puro, e a pornografia um enorme mal-entendido que deforma e degrada o erótico:

Embora benéfica, a liberação de certos preconceitos que impediam a modernização devida sexual não abriu o caminho para a percepção do sentido mais profundo que subjaz no erotismo. Paradoxalmente, na maioria dos casos, quanto mais as representações são explícitas, menos se alcança a semântica da experiência erótica (VALENÇA, 1994, p. 147-148).

Para Gloria Steinem (2015), no pequeno ensaio intitulado *Erotica and pornography: a clear and present difference*, a diferença entre erotismo e pornografia já fica clara nas palavras: enquanto “erotismo” origina-se de Eros, ou amor apaixonado, e este na ideia de uma escolha positiva, da livre vontade, o anseio por uma pessoa em particular, pornografia começa com o radical “pornô”, significando prostituição ou mulheres cativas, deixando-nos saber que o assunto não é amor mútuo, ou amor de

³ Essa frase é mencionada em inúmeros estudos sobre pornografia, sempre atribuída ao juiz, embora nunca sejam citados registros que comprovem sua procedência.

qualquer forma, mas dominação e violência contra as mulheres. Terminando com o radical “grafia”, significando escrever sobre ou descrição de, a qual coloca ainda mais distância entre sujeito e objeto, e substitui um anseio espontâneo por proximidade com objetificação e *voyeurismo*.

Para ela, se a diferença já é clara em palavras, é ainda mais em exemplos: numa foto ou filme de pessoas “realmente fazendo amor”, por mais diversas que sejam entre si, há frequentemente sensualidade, toque e calor. Percebe-se nelas que as pessoas que estão lá porque querem estar, por prazer compartilhado. Independentemente de essas imagens despertarem alguma memória sensorial no espectador, ou de serem criativas o suficiente para fazer o desconhecido parecer real, elas não exigem que o espectador se identifique como um conquistador ou como uma vítima. Já a mensagem da pornografia seria somente violência, dominação e conquista. É sexo sendo usado para reforçar alguma desigualdade, ou para criar uma, ou para nos dizer que dor e humilhação é realmente o mesmo que prazer.

Jorge Leite Júnior também chama a atenção para a possibilidade de antever a diferença entre “erotismo” e “pornografia” a partir de seus radicais, mas com um teor diferente da autora acima:

A concepção de uma representação da sexualidade “pornográfica” e uma “erótica” visa uma separação sutil, porém persistente no imaginário ocidental e que transparece na própria origem dos termos. A pornografia é comumente considerada como aquilo que transforma o sexo em produto de consumo, está ligada ao mundo da prostituição e visa a excitação dos apetites mais “desregrados” e “imorais”. Evoca um conceito mais carnal, sensorial, comercial e explícito. “Erotismo”, em contrapartida, é algo tendendo ao sublime, espiritualizado, delicado, sentimental e sugestivo. Como o próprio nome vem de um deus, não de “mulheres da vida”, o tipo de paixão que sugere lembra a sutileza, a tensão sexual implícita mas não abertamente exibida (LEITE JÚNIOR, 2006, p. 22).

Ainda que o sentido das palavras mude expressivamente ao longo do tempo, pensar em suas origens não deixa de ser, de fato, importante. Para que possamos delinear melhor o sentido da pornografia e sua separação do erótico, cabe lançarmos um olhar, ainda que sintético, para sua história.

3.3 A PORNOGRAFIA TEM HISTÓRIA

A palavra “pornografia” origina-se do grego *pornographos*, que significa, literalmente, “escritos sobre as prostitutas”. Esse gênero foi fundado no século II por Luciano de Samósata, em *Diálogos das Cortesãs*, e floresceu em textos eróticos e

obscenos de autores do século XVI, sendo o mais importante deles o italiano Pietro Aretino. Aretino representou a intenção básica da pornografia: a representação explícita da atividade sexual, a forma do diálogo entre mulheres, a discussão sobre o comportamento das prostitutas e o desafio às convenções morais da época (HUNT, 1999, p. 25-26)

A palavra “erotismo” deriva de “erótico”, um adjetivo de Eros, deus grego do amor e paixão carnis (LAPEIZ; MORAES, 1985, p. 7-8). Na mitologia grega, Eros era o deus que unia e multiplicava as espécies vivas. Seu poder garantia a ordem e a coesão do Cosmos, além de dar continuidade à vida. Com suas flechas, difundia o impulso erótico, considerado a força vital de perpetuação do mundo (ZUCCHI, 2014). Apesar de “erotismo” ser uma palavra dicionarizada apenas na era moderna (bem como “pornografia”), as reflexões sobre Eros e seus efeitos sobre os homens vão da antiguidade, quando surgem em textos como O Banquete, de Platão, até, no século XX, os textos do francês Georges Bataille, grande pensador do erotismo.

Essa é uma importante diferença entre erotismo e pornografia: o primeiro consiste não exclusivamente em uma categoria de representação de atos sexuais, como também em uma questão filosófica. Ele se relaciona com o amor e é muitas vezes considerado, como vimos anteriormente, na fala de Irina Ionesco, a grande razão da vida. Essa observação desde agora se torna importante, pois o entendimento sobre o que se supõe ser o *verdadeiro* erotismo, enquanto um afeto dotado de propriedades místicas, aparecerá repetidamente nas críticas escritas sobre o filme, que serão analisadas mais adiante neste trabalho. A longevidade do “erotismo” enquanto foco de reflexões filosóficas opõe-se francamente à opacidade discursiva que Paul Preciado verifica em relação à pornografia:

Assistimos a uma saturação pornográfica (na representação, nos modos de consumo e distribuição da imagem) e, contudo, essa saturação vem acompanhada por uma rigorosa opacidade discursiva. A pornografia não é ainda considerada como um objeto de estudo cinematográfico, nem filosófico. O desprezo acadêmico que suscita a pornografia, considerada como lixo cultural, se adiciona à força do que poderia denominar-se a hipótese do masturbador imbecil, segundo a qual a pornografia é o grau zero da representação, um código fechado e repetitivo cuja única função é e deveria ser a masturbação acrítica – sendo a crítica um obstáculo para o êxito masturbatório. Em todo caso, dizem-nos, a pornografia não merece uma hermenêutica (PRECIADO, 2018, p. 25).

Durante a maior parte de sua história, a discussão sobre a pornografia restringia-se a considerações sobre o suposto perigo de sua difusão e consumo, não sobrando espaço para nenhuma reflexão sobre suas especificidades enquanto gênero. O feminismo

antipornografia, cujos expoentes máximos foram Catharine Mackinnon e Andrea Dworkin, apoiado por movimentos conservadores religiosos e *pro-life*, advogava pela censura estatal do pornô como o único meio de proteger as mulheres da violência pornográfica. Seus trabalhos, produzidos durante os anos 80 e 90, definiam o pornô como uma linguagem patriarcal e sexista que produzia violência contra o corpo das mulheres. O alarido em torno de seus argumentos abafou os do chamado “feminismo pró-sexo”, que via na representação dissidente da sexualidade uma ocasião de empoderamento para as mulheres e as minorias sexuais, e alertava frente aos perigos de entregar o poder da representação da sexualidade a um Estado também patriarcal, sexista e homofóbico (PRECIADO, 2018, p. 25).

Porém, a partir do final dos anos 80, alguns estudos vieram a diversificar os termos do debate. Um conjunto de historiadores e teóricos da literatura e do cinema, como William Kendrick, Richard Dyer, Linda Williams ou Thomas Waugh vão estender as suas pesquisas sobre a relação entre corpo, olhar e prazer também à representação pornográfica, bastante influenciados pela obra de Michel Foucault. Delineou-se, assim, pela primeira vez, um contexto crítico que dará lugar, no começo do século XXI, à emergência dos chamados “Porn Studies”, em que a análise histórica, cultural, cinematográfica e política da pornografia foi possível (PRECIADO, 2018, p. 26).

Em 1999 foi organizada por Lynn Hunt a coletânea *A invenção da pornografia – obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800*. Este livro, um dos pouquíssimos sobre o assunto traduzidos para o português, oferece uma sólida discussão sobre a histórica da pornografia e sua relação com a política. Nele, os autores mostram que, apesar de representações do sexo serem encontradas em todos os tempos e lugares, a “pornografia” como categoria legal e artística relaciona-se à longa emergência da modernidade no Ocidente e aos principais momentos desse processo: o Renascimento, a Revolução Científica, o Iluminismo e a Revolução Francesa. Seu significado político e cultural não pode ser separado de seu aparecimento como categoria de pensamento, representação e regulamentação (HUNT, 1999, p. 10-11).

De acordo com a historiadora Paula Findlen, uma das autoras da coletânea, toda cultura produz alguma forma de arte e literatura sexualmente explícita, mas nem todas distinguem o erótico do pornográfico, e a pornografia não é definida da mesma forma em todos os casos (FINDLEN, 1999, p. 53-54). O conjunto dos ensaios do livro nos mostra que a “pornografia”, enquanto uma categoria distinta de representação, surgiu, em grande medida, como uma forma de categorizar certas formas de produção cultural consideradas ofensivas à moral e aos bons costumes. A pornografia, mais do que um

tipo de obra cultural específica, é uma forma de organização conceitual, uma maneira de organizar e selecionar produções culturais relacionadas às representações da sexualidade (LEITE JÚNIOR, 2012, p. 101). Ela especifica um argumento, não uma coisa, e designa uma zona de batalha cultural (KENDRICK⁴ *apud* HUNT, 1999, p. 13).

A partir do século XVI, com o avanço das técnicas de reprodução gráfica, a população europeia teve acesso, pela primeira vez, a uma série de imagens antes confinadas aos círculos humanistas e às cortes, popularizando um discurso erótico inicialmente destinado a um público de elite. A ampla circulação de segredos políticos, sexuais e científicos no século XVI levou homens letrados a declarar que a formação de um mercado de ideias levaria à ruína da sociedade (FINDLEN, 1999, p. 57).

Os mecanismos de censura, usados para definir os limites entre o lícito e o ilícito, eram um modo de controlar a circulação de mercadorias moralmente perigosas e impróprias, agora não mais restritas ao mundo dos humanistas, mas ao alcance de um público mais amplo. Ainda que punissem obras de contemporâneos que transgrediam as imposições, os representantes do clero eram complacentes em relação à censura dos clássicos. A “elegância e qualidade de estilo” que os impedia de condenar indiscriminadamente as obras dos autores antigos tornou a eloquência humanista uma atenuante para a licenciosidade. Desse modo, à caracterização feita pelo Concílio de Trento das “coisas lascivas ou obscenas”, subjaz a definição de obras produzidas fora do humanismo e desprezadas pelos humanistas (FINDLEN, 1999, p. 58).

Os esforços da Inquisição e do *Índex*, em vez de erradicar esse tipo de literatura, deram-lhe um *status* especial ao dificultar sua aquisição. Nas áreas reservadas das livrarias, os livreiros mantinham uma literatura erótica burguesa para um público ávido, como revela um veneziano que, no fim do século XVI, em Paris, declarou ter vendido em menos de um ano mais de cinquenta cópias da obra de Aretino (FINDLEN, 1999, p. 59).

Se considerarmos “pornografia” como a representação explícita de órgãos e práticas sexuais com o fim deliberado e exclusivo de provocar excitação, ela não existia antes do século XIX. Os primeiros pornógrafos foram libertinos e hereges que utilizavam a obscenidade para atacar o poder monárquico e o clero. O escritor francês Andréa de Nerciat (1739-1800) foi um dos autores que marcaram a passagem de uma pornografia clandestina e política para uma pornografia comercial. Para Lynn Hunt,

4 KENDRICK, Walter. **The secret Museum: Pornography in Modern Culture**, Nova Iorque, Penguin, 1987, p. 57.

(...) a obra de Andréa de Nerciat provou que não era preciso ser um revolucionário para se beneficiar da revolucionária liberdade de imprensa. A sua obra também mostrou que o mercado pornográfico, estimulado pela crítica ao sistema social e político do Antigo Regime, também podia ser explorado por aqueles que não tinham propósitos políticos. Os Héberts da revolução usaram a pornografia para atingir um novo público leitor francês e para impulsionar a democratização da ordem política e social. Os livros de Andréa de Nerciat refletiram a influência da nova cultura democrática, mas também indicam o desinteresse por qualquer política – inclusive a democrática (HUNT, 1999, p. 369).

Vemos, em suma, que a “pornografia”, num primeiro momento, foi uma categoria criada com o intuito de diferenciar certas representações eróticas, consideradas obscenas, de outras, apreciadas pela elegância e qualidade de estilo. A representação dos genitais e das práticas sexuais existia já na Grécia e Roma pagãs, como mais tarde revelariam as escandalosas escavações na cidade de Pompéia. No entanto, a “pornografia”, como categoria distinta de representação, surgiu lentamente entre os séculos XVI e XIX como marca de ilicitude. Se no início apresentava um caráter altamente politizado, com o passar do tempo tornou-se uma mercadoria qualquer.

A última e decisiva transformação da pornografia ocorreu no século XX a partir das novas tecnologias de captação de imagem. A reprodução icônica massiva e hiper-realista da fotografia e logo em seguida do cinema outorgaria um novo estatuto sociocultural às representações eróticas (GUBERN, 2005, p. 9). De acordo com Nuno Cesar Abreu (2012), o interesse pela captação de imagens do corpo com propósitos sensuais esteve presente desde os primórdios do cinema. Frederic Jameson chega a afirmar, inclusive, que “o visual é essencialmente pornográfico, isto é, sua finalidade é a fascinação irracional, o arrebatamento”. Os filmes pornográficos, então, seriam apenas “a potencialização de uma característica comum a todos os filmes, que nos convidam a contemplar o mundo como se fosse um corpo nu” (JAMESON, 1995, p. 1).

Apesar das grandes transformações por que passaram os produtos pornográficos ao longo de sua história, podemos ver a subsistência de alguns fatores: o esforço em separar as obras consideradas de bom gosto das consideradas obscenas e a vinculação entre pornografia e cultura de massa. Como narram os autores da coletânea *A Invenção da Pornografia*, a emergência da categoria legal e artística “pornografia” coincidiu com o surgimento das novas tecnologias de reprodução gráfica, que levaram ao povo obras anteriormente confinadas aos círculos de elite: “Assim, pornografia é também o nome dado ao erotismo dos ‘pobres’: pobres ‘de espírito’, de cultura ou de dinheiro” (LEITE JUNIOR, 2006, p.26).

4 O ERÓTICO EM *O IMPÉRIO DOS SENTIDOS*

4.1 A RECEPÇÃO CRÍTICA

Apresento agora dez críticas sobre o filme *O Império dos Sentidos*, publicadas nas revistas *Veja* e *Manchete* e nos jornais *O Globo*, *Folha de S. Paulo*, *Estado de S. Paulo* e *Zero Hora*. Dos dez artigos, sete foram escritos em 1980, ano em que o filme foi liberado no Brasil. Outros três deles foram escritos em 1976, por ocasião de sua primeira exibição pública na Quinzena dos Realizadores em Cannes.

Começo com o texto de Rubens Ewald Filho, do *Estado de S. Paulo*, pois ele contém quase todos os argumentos que estarão presentes nas próximas críticas. A ordem de distribuição dos textos não se deu por veículo de publicação e nem por ano, mas sim pela similaridade dos argumentos.

O amor e a morte, numa verdadeira dança macabra

Tecnicamente, o “Império dos Sentidos” pode ser chamado de pornográfico. As cenas de sexo são literais, gráficas. O surpreendente é que o japonês Nagisa Oshima conseguiu colocá-las dentro de um contexto que não apenas as torna necessárias, mas até essenciais para se dimensionar esta verdadeira dança da morte.

[...] O fato do casal Sada e Kichizo ser indiferente à situação externa já é uma recusa aos valores impostos (a felicidade individual se opondo ao coletivismo). Eles procuram o amor absoluto, se consomem numa paixão física, sensorial (e pela ausência de sentimentalismo não terminam no tradicional “shinju”, o suicídio duplo dos amantes japoneses), procuram chegar à posse total. E, sem pudores, a fita mostra o prazer feminino, deixando-a sobreviver talvez para procurar um novo êxtase.

Mas talvez o dado mais importante seja a frequente ligação que se faz entre o amor e a morte. Eros e Thanatos. Oshima afirma que o filme “é uma corrida em direção à morte” (a tradução do título japonês é “A Corrida do Amor”) o que levou muitos críticos franceses a encontrar influências do filósofo Georges Bataille (que dizia “o erotismo é a aprovação da vida até a morte”) [...].

Seus heróis são sempre proscritos da sociedade que terminam num ato de violência como a inevitável resolução. Sada e Kichi são prisioneiros não apenas de quartos claustrofóbicos mas também da prisão de seus próprios corpos. Sua constante ânsia de fazer amor é também um rito, a dança macabra limitada pela própria condição humana, um ato subversivo naquela sociedade repressiva.

Para contar esta história, Oshima, conhecido por sua ênfase no visual, escolheu um estilo deliberadamente simples, quase totalmente objetivo (a não ser por umas poucas cenas de alucinação). A paixão está nos atores, na força da natureza que eles representam, não na *mise-en-scène*. Mesmo assim a foto é excepcional (a luz é mais quente nos momentos de grande violência amorosa) - ajudada também por uma boa cópia nacional feita pela Flick – há uma grande riqueza de detalhes (a constante presença de sinais de morte) e

uma irrepreensível interpretação do casal Eiko Matsuda (estreante) e Tatsuya Fuji (um ator já consagrado no Japão).

(EWALD FILHO, 1980, p. 23)

Esta é a única crítica, de todas as que veremos aqui, a afirmar abertamente que *O Império dos Sentidos* é, de alguma forma, um filme pornográfico. A concepção de pornografia esboçada pelo autor parece ser simplesmente a de uma representação “literal e gráfica” dos atos sexuais (algo diferente do que acontece no cinema dito *softcore* ou erótico, por exemplo).

No entanto, seu argumento é de que há uma importante diferença entre a obra-prima de Oshima e os filmes pornográficos comuns: no *Império* as cenas de sexo servem a um propósito. Elas não se limitam à mera exposição do sexo, como se ele bastasse por si mesmo. Oshima, ao contrário, insere as cenas de sexo dentro de um contexto que as torna, mais do que necessárias, essenciais para se dimensionar “esta verdadeira dança da morte” encenada pelos atores. A repetição dessa observação pelos demais críticos nos leva a pensar que não é o sexo o tema realmente central da obra, e sim a morte.

Outra observação que voltará a aparecer em outros dois textos (e que ganha destaque em trabalhos teóricos sobre o filme), é o isolamento social ao qual se submetem os personagens. A atitude de indiferença em relação ao mundo externo simbolizaria uma recusa aos valores impostos: dois indivíduos indo contra a sociedade; a felicidade individual contra o coletivismo.

Gostaria também de chamar atenção sobre a expressão “amor absoluto”, pois ela aparece, tal e qual, na crítica escrita quatro anos antes por Renato Petri, na revista *Veja*:

Arte, teses, sexo

[...] Com "Império dos Sentidos", Oshima, de 44 anos, torna obrigatória uma ampla revisão de todos os conceitos sobre arte e pornografia [...] Artista magistral, Oshima consegue em "Império dos Sentidos" uma proeza quase impossível: propor uma angustiante reflexão sobre a condição humana em 104 minutos de película constituídos por um ato sexual praticamente ininterrupto [...] Com tão sinistro incidente como ponto de partida, Nagisa Oshima abre em "Império dos Sentidos" um leque de fascinantes e inéditas possibilidades expressivas para a arte do filme. São inúmeros primeiríssimos planos, em vinte cenários fechados, como em uma arena consagrada a um bizarro ritual de amor e morte. Todos os gestos e palavras remetem a um só discurso pleno de sentido: o sexual. Na sua simplicidade essencial, "Império dos Sentidos" eleva-se como magnífica exaltação do amor absoluto (PETRI, 1976, p. 67-68).

Numa linha semelhante a do primeiro autor, Petri sugere que o limite entre arte e pornografia foi perturbado pelo *Império dos Sentidos*. Mas, se em 104 minutos de película Oshima apresenta um ato sexual quase ininterrupto, isso se dá em virtude da reflexão angustiante sobre a condição humana proposta pelo cineasta. Todos os gestos e palavras remetem ao discurso sexual, tal e qual um filme pornográfico. Mas sob esse discurso sexual, ou imbricado nele, o que se está revelando é a natureza do *amor absoluto*.

A ideia de amor aparece também na crítica do gaúcho Hiron Cardoso Goidanich, conhecido como Goida:

Oshima e a maturidade real do amor no cinema

Mesmo os espectadores já acostumados aos filmes do gênero erótico (ou “pornográficos”) ficarão surpreendidos com as cenas sexuais de *O Império dos Sentidos*. E a razão é muito simples. Enquanto apenas *voyeurs* e um sexo mascarado e fantasiado pelos movimentos de câmara e outros artifícios hipócritas, Oshima buscou apenas a realidade do amor neste trabalho. O sexo existe em função da dramaticidade da história e os atores não fingem. Por isto, o choque de alguns espectadores, surpreendidos com algo sério, real, solene e grave. Não há espaço para metáforas ilusórias e os truques camuflados do amor apenas representado.

Por isto, talvez, *O Império dos Sentidos* (lançado em 1976) teve tantos problemas com algumas censuras. Oshima está dando, através deste filme, uma maturidade que o cinema ainda não tinha. Aquela maturidade que o mundo das artes conseguiu com grandes esforços. Por exemplo, na literatura, por meados da década de 50 um romance como *O Amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence, só existia em edições piratas e era perseguido como pornográfico pelos tribunais da Inglaterra e Estados Unidos. O cinema estava precisando disto: a liberação total do sexo, não em filmes ridículos, feitos para salas especializadas, mas numa obra do porte de *O Império dos Sentidos*.

A morte e o sexo são uma constante na filmografia de Oshima, quer nos trabalhos aqui exibidos, quer nas obras sobre as quais muito já lemos [...] E, como em quase todos os filmes de Nagisa Oshima, suas histórias são baseadas em fatos absolutamente reais [...]

[...] Os dois amantes representaram uma busca da individualidade e a sacralização do amor como ritual numa época em que o militarismo e a violência passaram a reger os destinos do país. O caso de Abe Sada comoveu tantos [sic] aos japoneses que ela foi condenada apenas a seis anos de reclusão. Seu crime, para muitos, não existiu, e até hoje Sada é vista como uma espécie de precursora do movimento de libertação feminina no Japão.

[...] para se satisfazerem da forma mais plena e absoluta, praticamente se separam do mundo, copulando sem parar por dias e dias seguidos. São raras as sequências em que Oshima mostra os dois personagens em contato com o exterior. Os dois buscam um confinamento cada vez maior, fechados em casas de geishas sem sair da cama, alimentando-se pouco e amando de uma forma intensa e profunda. Quanto mais se fecham em torno deles mesmos, mais se afastam da vida normal.

É então que, praticamente esgotadas todas as possibilidades do sexo normal, transformam-se numa espécie de kamikazes do orgasmo total. A busca de uma satisfação ainda mais profunda faz a morte companheira destes amantes. Ele

não se importaria em morrer dentro dela, dando-lhe um prazer até então inatingível. Ela o incita a este tipo de experiência, na busca das mais perfeitas das satisfações, ou seja, a retenção do sexo do homem, para sempre, só para ela.

Não vejo, porém, neste tipo de relacionamento, uma conotação sadomasoquista, como alguns críticos assinalaram... No fundo, Sada e Kichizo realizaram o que a maioria dos casais menos inibidos com os atos do sexo gostaria, de experimentar: o orgasmo realmente total, a busca profunda e até religiosa do prazer supremo [...] (GOIDANICH, 1980b, p.3).

A oração inicial do texto é confusa, mas em seguida, Goida é inequívoco em sua afirmação: *O Império* é um filme que não se furta de encarar a *realidade do amor*. O sexo real, sério, solene e grave, existe em função da dramaticidade da história. Um sexo que serve de aporte ao dramático ritual de individualização executado por Sada e Kichi em meio a uma sociedade que viola os indivíduos. Além da busca pela individualidade, o autor diz que eles buscam a “sacralização do amor”. Esse tom de sacralidade é visível em boa parte dos comentários sobre *O Império dos Sentidos*.

O que é exatamente a “realidade do amor” a qual o autor alude não fica claro, mas parece relacionar-se com a posse: “busca das mais perfeitas das satisfações, ou seja, a retenção do sexo do homem, para sempre, só para ela” (GOIDANICH, 1980b, p. 3). A despeito dos tapas, ameaças com instrumentos cortantes, amarração e asfixia erótica que culmina em assassinato, o autor não vê conotações sadomasoquistas na história. O casal Kichi e Sada apenas realiza, até as últimas consequências, o que todo casal gostaria de experimentar: “o orgasmo total”, um prazer supremo e quase religioso.

Essa negativa em relação à presença de sadomasoquismo no filme é muito curiosa. Qualquer que seja a espécie de sadomasoquismo que o autor está levando em conta, o erótico ou o patológico, parece-me que negar o termo representa um preconceito com essa forma de experiência erótica, desde sempre relegada ao submundo da sexualidade. Para mim, seja sob sua forma sã, segura e consensual (sadomasoquismo erótico⁵) ou sob sua forma patológica, o sadomasoquismo está sim (e fortemente) presente no filme. O que mais poder-se-ia dizer de uma asfixia erótica que conduz, inclusive, à morte?

O que acontece é que o BDSM (Bondage, Dominação, Submissão e Sadomasoquismo), pelo menos até *50 Tons de Cinza*, sempre foi considerado uma forma perversa e repugnante de envolvimento sexual e, por isso, incompatível com a transcendentalidade atribuída ao sexo de *O Império dos Sentidos*: “A homossexualidade promíscua, sadomasoquismo, fetichismo, transexualidade e encontros com cruzamento

5 Sobre o assunto, indico o livro de Wilma Azevedo, *Sadomasoquismo Sem Medo*.

geracional ainda são vistos como horrores não modulados incapazes de envolver afeição, amor, escolha livre, gentileza ou transcendência” (RUBIN, 2012, p. 1237).

De acordo com Jorge Leite Júnior, dentro da própria indústria pornográfica os filmes de BDSM ocupam a posição mais inferior. Durante a década de 70, quando se estabeleceu uma indústria propriamente dita de filmes pornô, a descriminalização destes produtos tornou-se fundamental, gerando uma série de debates que visavam a aumentar a tolerância social das imagens obscenas. É neste momento que, como estratégia para ampliar o público consumidor, as produções vão se concentrar prioritariamente nos filmes de sexo “convencional”. O sadomasoquismo, o fetichismo e as práticas “bizarras” integram um mercado pequeno e paralelo ao grande caminho aberto pelas novas produtoras (LEITE JUNIOR, 2006, p. 83). Apesar dessa posição inferior que ocupa dentro da própria indústria pornográfica, “Grande parte da propaganda anti-pornografia implica que o sadomasoquismo é a ‘verdade’ subjacente e essencial à qual tende toda a pornografia” (RUBIN, 2012, p. 1608).

Vejamos esta outra crítica, do mesmo autor, publicada três dias antes.

Somos adultos: já podemos ver O Império dos Sentidos

A estréia [sic] de *O Império dos Sentidos*, de Nagisa Oshima (Avenida e Ritz) assinala um marco na exibição cinematográfica da cidade. Pela primeira vez o público vai ver um filme erótico onde as relações sexuais entre os personagens não são fingidas, mas se realizam séria e explicitamente. Apesar disto, ninguém, no mundo inteiro, acusou este trabalho de pornográfico. Ao contrário, ele chega até nós com vários prêmios internacionais e o reconhecimento total por parte da crítica [...]

Realizado em 1975, em regime de co-produção França/Japão, este filme logo se transformou num acontecimento revolucionário dentro da história do cinema. Baseado num fato verídico, ocorrido em Tóquio, 1936, *O Império dos Sentidos* descreve a paixão física entre uma jovem prostituta (Eiko Katsuda [sic]) e o seu amante, Kichizo (Tatsuya Fuji), até as últimas consequências, ou seja, a morte em busca do prazer. O filme todo é um ato ininterrupto de amor, em vinte lugares diferentes, sempre quartos fechados, como uma arena consagrada ao rito praticado pelos dois amantes.

O mais revolucionário desta fita é que Oshima (o realizador de *O Garoto e O Império da Paixão*) conseguiu que os seus intérpretes não apenas fingissem o ato de amar, mas realmente o praticassem em todas as suas variações. Apesar disto, *O Império dos Sentidos*, depois de alguns tímidos protestos do cinema universal, quer pelos valores implícitos da realização, quer pela reflexão que o realizador faz sobre a arte do amor físico. (Termina assim mesmo.)

Para o crítico carioca Ely Azeredo, “**O Império dos Sentidos**” gera controvérsias, mas, à luz de uma análise não preconceituosa, sua contribuição se mostra sobretudo salutar. É uma obra que desmistifica o cinema pseudo-erótico [sic] e enfatiza, no paralelo compulsório, a sordidez e o caráter obscurantista de quase tudo que se produz na atualidade sob os rótulos de “pornográfico”, “Hard Core”, “Soft core”, “porno-chanchada”, “adult film” e

similares”. O Império dos Sentidos exhibe-se no Avenida e no Ritz em horário especiais [sic] (GOIDANICH, 1980a, p.5).

Procurei a crítica de Ely Azeredo mencionada por Goida (através das palavras-chave “Ely Azeredo Império dos Sentidos”), e encontrei uma matéria publicada em 2014 no site *DVD Magazine*. Provavelmente trata-se de uma versão ampliada dos anos 80, mas o site não referencia a publicação original. No final do texto, Azeredo afirma exatamente o que cita Goida: “a grandeza do filme de Oshima desmistifica o cinema pseudo-erótico”. No entanto, lemos no primeiro parágrafo de seu texto:

Uma advertência se impõe aos que não conhecem a produção franco-japonesa **O Império dos Sentidos** (*Ai no corrida*), de 1976, e podem vê-la em DVD: o propósito do cineasta Nagisa Oshima – reverenciado por obras de enfoque político e social – foi criar um filme claramente pornográfico. A ideia partiu do produtor francês Anatole Dauman: um filme que não se apresentasse sob o manto da arte erótica, e que levasse a extremos (até dramáticos) a busca do prazer sexual (AZEREDO, 2014).

Ao que tudo indica, o autor estava de posse, quando escreveu essa versão do texto, dos argumentos de Lúcia Nagib em *Nascido das cinzas: autor e sujeito nos filmes de Oshima* (1995). Neste livro, bem como em outros artigos seus, Nagib afirma categoricamente que *O Império dos Sentidos* é um filme pornô.

Se de fato, como afirmou o crítico gaúcho, ninguém no mundo (além da censura e, provavelmente, de muitos espectadores), acusou o filme de pornográfico, aqueles que o conceberam pretendiam que fosse em alguma medida, como vimos em capítulo anterior. No entanto, o que nos interessa aqui é a opinião dos críticos, que viram no *Império* algo bem diferente de pornografia.

Goida fala em “ato de amar”, em “arte do amor físico”. O que significa que no *Império*, não há simplesmente atos sexuais, como o que se espera de um filme pornográfico, e sim atos de amor. Assim, a revolução operada pelo *Império dos Sentidos* na história do cinema não apenas garante uma maturidade para essa arte, como lança luz à sordidez da pornografia. A desmistificação do cinema pseudoerótico, assim, passa pela recuperação do sentido mais profundo do erotismo que fora roubado pelos filmes *hardcore*, *softcore* e similares.

O Império da Verdade – O amor carnal como nunca foi mostrado, num filme angustiante e de inesperada beleza.

[...] É muito provável que se desencadeie uma saravada de protestos pela exibição de “O Império dos Sentidos” sem cortes, pois o filme ultrapassa fronteiras jamais ousadas no terreno do erotismo.

[...] Fosse o “Império dos Sentidos” apenas uma sequência de cenas de sexo explícito, nada mais fácil que classificá-lo como um filme pornográfico, apenas mais um entre centenas de produções do gênero rodadas a toque de caixa na Europa e nos Estados Unidos, com artistas anônimos e nenhuma preocupação estética. Entretanto, isso seria um erro tão grosseiro como considerar mero exercício de sadismo um filme científico sobre uma intervenção cirúrgica, só pelo fato de que em suas cenas corre muito sangue.

Absolutamente essenciais ao sentido da obra, as cenas de sexo de “Império dos Sentidos” obedecem a um crescente orquestrado com minuciosa precisão pelo diretor-roteirista. Nos primeiros encontros, o sexo funciona de modo descompromissado, ligeiro, servindo praticamente só para a satisfação de uma necessidade fisiológica. À medida que Kichi e Sada vão se conhecendo, entretanto, passa a se estabelecer entre eles uma atração mútua profunda, que vai ao âmago do ser, e da qual o sexo é apenas a manifestação exterior.

PAROXISMO – Isolando-se progressivamente do resto do mundo, Kichi e Sada embarcam numa aventura de entrega mútua apresentando pontos de contato com os amantes de “O Último Tango em Paris”, realizado por Bernardo Bertolucci três anos antes. Mas Oshima vai muito além do cineasta italiano: dentro de seus jogos eróticos, os personagens de Marlon Brando e Maria Schneider mantinham até o fim sua individualidade específica, enquanto Kichi e Sada, através do sexo, elevam-se a um nível de transcendência nunca visto no cinema.

Na verdade, o espectador que for ao filme atraído unicamente pela perspectiva de excitantes cenas de sexo ficará irremediavelmente frustrado – longe do tom grotesco e inconsequente com que costuma ser apresentada no cinema pornográfico, a sexualidade, no “Império”, é vista como o limiar do supremo envolvimento humano, uma experiência quase mística de encontro com a verdade.

Por trás de cada carícia e cada desvendamento dos mistérios do corpo do parceiro, está a busca do absoluto, uma inquietação que vai ao paroxismo, e que já não se satisfaz mais com a mera posse física momentânea. Kichi quer preservar indefinidamente a sensação do prazer e Sada quer também possuir “o senhor Kichi” do passado e do futuro. Não é outro, aliás, o significado de uma breve cena em que ela, inteiramente vestida, brinca de pegador com um casal de crianças de menos de 5 anos e de repente prende na mão o pênis do menino. Nesse momento, ela corporifica a idéia [sic] da mulher – assim como Kichi, no filme, se torna a representação plena da virilidade. Cada um pretende, literalmente, fundir-se no outro, abrindo mão da respectiva individualidade – ao mesmo tempo, semelhante entrega permite aos amantes uma realização que jamais haviam julgado possível.

Mas o preço desse prazer é alto demais: uma vez atingido o gozo máximo, só a passagem para um outro plano da existência pode seduzir os amantes. De maneira magistral, angustiante, inexorável, Oshima mostra como a sombra da morte, aos poucos, começa a pairar sobre o casal, uma sombra bem-vinda e até mesmo aguardada com sofreguidão (ARCO E FLEXA, 1980, p.102).

Logo no título do artigo temos um dado importante: o autor refere-se ao filme como o *Império da Verdade*. Várias outras palavras apontam para um sentido sagrado que o autor atribui ao erotismo: “limiar do supremo envolvimento humano”; “uma experiência quase mística de encontro com a verdade”; “busca do absoluto”.

Vemos se repetir no texto um argumento que já vimos nos anteriores: o sexo existe em função de outra coisa que não ele mesmo. *O Império dos Sentidos* é mais do

que apenas uma sequência de cenas de sexo explícito, o que o colocaria em equivalência com qualquer filme pornográfico, feito com artistas anônimos e nenhuma preocupação estética. Oshima, como o cineasta experiente que era, orquestrou com “minuciosa precisão” o crescente das cenas sexuais que conduzem os personagens à morte. Atentemos para a frase “o preço desse prazer é alto demais: uma vez atingido o gozo máximo, só a passagem para um outro plano da existência pode seduzir os amantes.” (ARCO E FLEXA, 1980, p. 102). O “orgasmo total” a que alude Goida, exige um ato de sacrifício. Essa ideia volta a aparecer na crítica de Orlando Fassoni:

“O Império dos Sentidos”: sexo, poesia e tragédia

Anterior a “O Império da Paixão”, exibido aqui em 1979, “O Império dos Sentidos” foi liberado em setembro último, pelo Conselho Superior de Censura, sem cortes, o que foi demais para quem achava que a obra de Oshima, que provocou impacto em quase todos os países – ficou dois anos interdita na Itália, por exemplo – jamais chegaria ao Brasil em razão, basicamente, das inúmeras cenas em que o sexo é explícito, embora tratado com uma admirável maestria pelo realizador [...]

“O Império dos Sentidos” provocará muitas reações devido à sucessão de imagens que o compõe: elas começam com um breve ato de lesbianismo e terminam num desfecho brutal. Quem julgar que, em viagens à Europa e Estados Unidos, já viu obras fortes, fora dos circuitos de pornografia rasteira que existem por lá, vai ter de rever as opiniões.

[...] Oshima, na verdade, nada mais fez do que reconstituir, em imagens de uma admirável plasticidade, os lances de um caso real ocorrido em 1936 no Japão: o intenso, trágico e, para nós, anormal relacionamento entre a prostituta Abe Sada e Kichi, seu amante (papéis desempenhados pela atriz Eiko Katsuda e pelo ator Tatsuya Fuji, apoios excelentes ao trabalho de Oshima). Uma mulher eretômana, insaciável, e um homem que, de tanto ser sugado, dominado como o zangão pela abelha rainha, entrega-se a ela numa volúpia em que se auto-sodomizam e onde o simples prazer carnal das primeiras relações transforma-se no prazer através da dor, experimentando um sacrifício sexual que Oshima vê de forma trágica, exacerbada e poética.

Obra de extraordinário vigor, “O Império dos Sentidos” não pode e não deve, jamais, ser identificado como o resultado de qualquer intenção sensacionalista de negociar o erotismo com platéias que o consomem com avidez. Se é verdade que os fins justificam os meios, Oshima vende sua arte magistral enquanto a pornochanchada acumula grossuras. Para quem viu O império da Paixão, nada mais natural que o realizador japonês, que teve se associar a capitais franceses da mesma forma que Akira Kurosawa a capitais soviéticos (Dersu Uzala) e norte-americanos (Kagemusha) abrisse esse seu dueto cinematográfico abordando a exploração física e audaciosa da carne, expondo explicitamente tanto o sexo masculino quanto o feminino, bem como detalhes das relações entre Sada e Kichi, sem qualquer intenção de escandalizar o espectador.

[...] O impacto vai depender da moral de cada um, da maneira como cada um absorve a tragédia e tem consciência do papel do sexo.

Exceção a uma sequência que, um pouco desconexa, não se insere no contexto trágico-poético e brutal da história – a do ovo – de resto o filme confirma as virtudes de seu criador, seja a forma de linguagem, abertamente sexual e, por isso mesmo, potentíssima, seja a maravilhosa fotografia que

torna cada quadro uma reprodução inspirada nas telas dos mestres japoneses da arte erótica [...].

Com a história de Sada e Kichi, ocorrida em 1936, ele coloca o sexo num contexto de forma brilhante o sacrifício sexual a que se entregam os amantes, num relacionamento que se amplia a cada encontro e que atinge seu clímax sob uma ótica amarga e perturbadora [...].

A grande diferença entre Oshima e os comerciantes do erotismo e da pornografia é que ele, como Pasolini de *Decameron*, e como já provara em *O Império da Paixão*, sabe manipular conscientemente o sexo como elemento perturbador que provoca seus personagens e os coloca num estágio de entrega total. A sensibilidade com que Oshima trata as situações de sua obra jamais permite que elas resvalam na grossura, e se o filme é forte isso ocorre exatamente em função do próprio fato reconstituído (FASSONI, 1980, p. 19).

O autor é imperativo: *O Império dos Sentidos* não deve jamais ser identificado como o resultado de qualquer intenção sensacionalista de negociar o erotismo com plateias que o consomem com avidez. Portanto, o erotismo é inegociável, não pode ser mercantilizado, como faz a pornografia. Os fins justificam os meios, e no *Império* a explicitação do sexo serve a uma finalidade mais grandiosa do que a dos filmes como os produzidos pela pornochanchada, numerosos àquela época e execrados pelos intelectuais, típicos exemplares da chamada “cultura de massa”:

Capitalizando sobre tabus sexuais, situando-se além dos limites do respeitável ou do bom gosto, a pornografia consegue atrair, em doses fartas, os preconceitos que em geral rondam a assim discriminada cultura de massa – preconceitos manifestos em termos morais, estéticos ou pseudocientíficos. Na pornografia, esconjurada por seus detratores como uma forma abjeta de mercantilismo sexual, todas características identificadas como as abomináveis da indústria cultural –, seu “comercialismo”, a “imoralidade” e a “falta de estilo”, - se afiguram como que potencializadas (FREIRE, 2001, p.67).

As cenas de sexo chocam, embora tratadas com “admirável maestria”. Nesse ponto, o autor do texto parece advertir os espectadores, assim como fez Jairo Arco e Flexa: “É muito provável que se desencadeie uma saraivada de protestos pela exibição de ‘O Império dos Sentidos’ sem cortes” (ARCO E FLEXA, 1980, p. 102). *O Império dos Sentidos* **provocará** muitas reações. Em seguida, lança um desafio: quem julgar que já viu obras fortes fora dos circuitos de pornografia rasteira, vai ter de rever as opiniões. Em tal frase, vemos, por um lado, a defesa de que *O Império* de forma alguma pode ser equiparado com os filmes produzidos pelos circuitos de pornografia rasteira, pois o sexo é manipulado como um elemento perturbador que provoca seus personagens e os coloca num estágio de entrega total. No entanto, a cautela com que o crítico adverte seus leitores sobre o teor forte do filme revela que ele está ciente das similaridades do filme

de Oshima com o cinema pornográfico. É quase como se fosse necessário redimir o escândalo do filme atribuindo a ele qualidades místicas.

Nacionalidade do filme não contará em Cannes

[...] O franco-nipônico *O Império dos Sentidos*, por exemplo, explodiu como dinamite na sessão de ontem. O diretor Nagisa Oshima se inspirou em um fato real: a castração do amante por uma criada de hotel loucamente apaixonada. Repleta de imagens belíssimas e com inteligentes notas humorísticas, a fita é um hino ao amor puro, através do erotismo. O escritor francês André Pieyre de Mandiargues deixou a sala de projeção dizendo: “Oshima é o mais apaixonante diretor do novo cinema japonês”. De fato, o realizador alternou com maestria cenas de amor cruas e violentas com cenas sexuais estilizadas. Os planos lembram quadros surrealistas. E a interpretação é bastante sóbria, fazendo com que a fita não caia no exagero e no fetichismo (BOURRIER, 1976, p. 18).

“A fita é um hino ao amor puro, através do erotismo” (BOURRIER, 1976, p. 18). Ou seja, não é o erotismo em si mesmo o centro do filme, e sim o amor. O amor *puro*. Atentemos também para a frase “o realizador alternou com maestria cenas de amor cruas e violentas com cenas sexuais estilizadas” (BOURRIER, 1976, p. 18). De acordo com Jorge Leite Júnior:

A imagem de um pênis penetrando uma vagina pode ser então considerada de dois modos: se for estilizada, utilizando-se das mais variadas técnicas ditas artísticas para minimizar o impacto de tal cena, é considerada erótica, pois, por envolver uma “reflexão” e uma “técnica” sobre a obra, tende mais para o campo da “arte”. Por outro lado, se esta mesma figura for apresentada com a intenção de ressaltar uma certa crueza, sacrificando uma idealizada reflexão em nome de uma demonstração, é tida como pornográfica (LEITE JUNIOR, 2006, p.23).

As imagens do fotógrafo americano Robert Mapplethorpe, diz Leite Júnior, são um bom exemplo para se demonstrar essa diferenciação entre erotismo e pornografia baseada na complexidade das técnicas envolvidas. Apesar de ter trabalhado em sua carreira com vários temas, Mapplethorpe é conhecido principalmente por suas fotos de cenas sadomasoquistas dos grupos gays da cultura *underground* de Nova York, reunidas e nomeadas como *Portfólio X*.

Figura 1.Robert Mapplethorpe, *Double Fist Fuck*, fotografia, 35,2 x 35,1cm, 1978.

Fonte: MAPPLETHORPE (1978a).

Figura 2.Robert Mapplethorpe, *Lou, N.Y.C.*, fotografia, 19.5 x 19.6cm, 1978.

Fonte: MAPPLETHORPE (1978b).

Figura 3.Robert Mapplethorpe, *Self Portrait with Whip*, fotografia, 50,8 x 40,6 cm, 1978.

Fonte: MAPPLETHORPE (1978c).

Figura 4.Robert Mapplethorpe, *Jim and Tom, Sausalito*, fotografia, 19,5 x 19,5cm, 1978.

Fonte: MAPPLETHORPE (1978d).

Essas imagens geram constantes contendas legais e intermináveis discussões sobre a questão erotismo/pornografia na obra deste fotógrafo: para muitos museus, curadores, artistas e intelectuais, as fotos de Mapplethorpe, tais como *Double Fist Fuck* (1978), que mostra a penetração de duas mãos inteiras dentro do ânus de um homem, são acima de tudo obras artísticas e, como tal devem ser avaliadas, compreendidas, expostas e apreciadas – um típico exemplo de “arte erótica”. Já para outra parcela dos críticos e boa parte do público não especializado, fotografias como estas não passam de imagens apelativas, grosseiras, ofensivas e de mau gosto. Ou seja, “pornografia” pura e simples (LEITE JUNIOR, 2006, p.24).

Any Bourrier não faz nenhuma comparação direta entre o *Império* e pornografia, mas as duas palavras finais do texto, “exagero e fetichismo” são características frequentemente associadas a ela. Para Jean Baudrillard, a grande marca dos filmes pornográficos seria o seu “hiper-realismo”. Para esse autor, o gênero acrescentaria uma dimensão ao espaço do sexo, fazendo-o mais real do que o real. Assim, o filme pornô não seria mais que uma alegoria, isto é, um forçamento de signos, um empreendimento barroco de sobre-significação beirando o “grotesco” (BAUDRILLARD, 1991).

Os filmes pornográficos são acusados também, frequentemente, de fetichismo. Assim, um dos argumentos das feministas radicais contra a pornografia é que nela algumas partes dos corpos das mulheres são exibidas de tal forma que as mulheres são reduzidas a estas partes (DWORKIN; MACKINNON⁶ *apud* CORNELL, 2006, p. 161). Para Stuart Hall, ocorre na pornografia “uma espécie de desmontagem simbólica ou fragmentação”, (tanto dos corpos masculinos como femininos). As pessoas deixam de existir como “pessoas”, sendo desmontadas em partes relevantes, “fetichizadas”, transformadas em objetos. “Essa substituição do todo pela parte, de um sujeito por uma coisa – um objeto, um órgão, uma parte do corpo – é o efeito de uma prática representacional muito importante, o fetichismo” (HALL, 2016, p. 209).

Na crítica seguinte, seu autor discute outro fenômeno característico da pornografia, o *voyeurismo*:

[...] “O Império dos Sentidos” foi realizado num momento de revigoração do chamado cinema erótico. Não é de crer que, sem os “Emanuelles” e Histórias d’O”, tivesse existido clima para a produção desse filme de Oshima. “Emanuelle” havia sido saudado, por alguns comentários mais ligeiros, como a evidência de que a pornografia era compatível com a elegância formal e uma certa pretensão temática. Com “O Império dos Sentidos” Nagisa Oshima demonstra, entretanto, o contrário – que o limite da pornografia, em cinema, estabelece-se a partir da situação da câmara, de sua condição ou não de espectadora “voyeurista do espetáculo”. O oposto, portanto, de “Emanuelle”. A câmara não procura subterfúgios ante a realidade das cenas de sexo explícito, mas porta-se diante delas com surpreendente naturalidade, em nenhum momento situando-se como ávida e incontentável espectadora. Na verdade, a atmosfera de aprisionamento, de limiar a morte, encenada com rigorosa elegância e intensidade, predomina em todo o espetáculo. Também impressionante, pela exatidão e o reforço rítmico, a captação das emoções registradas em closes de admirável expressividade. O diretor contou com intérpretes extraordinários, dos quais exigiu a exatidão e a sensibilidade emotivas, mas também uma entrega física disciplinada e envolvente. As interpretações de Tatsuya Fuji e Eiko Matsuda foram fundamentais para o resultado final de grandeza que inequivocamente prevalece, sobre o escândalo, nesta notável obra do cinema japonês (FERREIRA, 1980, p. 33).

6 DWORKIN, Andrea; MACKINNON, Catharine. **Pornography and Civil Rights: A New Day for Women’s Equality**. Minneapolis: Organizing Against Pornography. 1988.

A posição de Ferreira sobre o *voyeurismo* é interessante, porém controversa: a opinião de que a câmara, no filme de Oshima, não se mostra como “ávida e incontentável espectadora” não é unânime. Em sua leitura do filme, o psicanalista Amadeu de Oliveira Weinmann considera que:

[...] somos incitados a observar, ininterruptamente, a procura do êxtase por parte dos protagonistas. Não há barreiras ao olhar. O diretor não poupa movimentos de câmara e closes, que nos permitam a tudo ver. Em uma cena antológica, assistimos Sada chupar o pênis ereto de Kichizo, até ele gozar em sua boca (WEINMANN, 2016, p. 2361-2371).

E para Lúcia Nagib: “[...] o didatismo da câmara e dos atores, que posicionam delicadamente as pernas, o torso e os braços de modo a não impedir a visão detalhada das partes sexuais, das penetrações e das sucções, tem muito em comum com os filmes eróticos comerciais [...]” (NAGIB, 1995, p. 157). Além disso, afirma ela, não há praticamente nenhum ato sexual que não esteja sendo, de uma forma ou outra, espiado por alguém. Para ela, um dos aspectos mais revolucionários do filme refere-se justamente à reversão do “efeito de distanciamento”, recurso normalmente usado pelo cinema de vanguarda ou de arte para quebrar a “impressão de realidade” do cinema comercial. Em lugar de impedir a identificação, *O Império dos Sentidos* incentiva o espectador a participar da ação erótica tal e qual o faz um filme pornô.

No entanto, esse não é o ponto de vista de nosso crítico, para quem a câmara porta-se diante das cenas de sexo com naturalidade, sem situar-se como ávida e incontentável espectadora: “Na verdade, a atmosfera de aprisionamento, de limiar a morte, encenada com rigorosa elegância e intensidade, predomina em todo o espetáculo” (FERREIRA, 1980, p. 33). Como se, em seu ponto de vista, a atmosfera de limiar da morte impedisse a capacidade de despertar *voyeurismo* (ou seu efeito esperado: a excitação sexual).

O autor também destaca a beleza com que são captadas as emoções dos atores, registradas em *closes* de admirável expressividade. Essa é uma observação importante já que, de acordo com Susan Sontag, a principal alegação que exclui da pornografia o direito de ser considerada arte é que esta trata das relações dos seres humanos uns com os outros, seus complexos sentimentos e emoções, enquanto a pornografia narraria apenas as transações infatigáveis e imotivadas de órgãos despersonalizados, desdenhando as pessoas plenamente formadas, sua psicologia e retrato social, além de ser desatenta à questão dos motivos e de sua credibilidade (SONTAG, 1987, p. 45). No final das contas, esse parece ser o grande motivo pelo qual, para quase todos os críticos, *O Império dos Sentidos* não pode ser considerado pornografia. Nuno Cesar Abreu

(2012) considera que, apesar de *O Império dos Sentidos* condensar em seus valores estéticos algumas questões fundamentais para o *hardcore*, a obra trata de emoções humanas que transcendem as rotulações.

Por fim, analisemos os argumentos apresentados nos dois artigos da revista *Manchete*, que não permite reproduções integrais e, portanto, será a única da qual não transcreverei trechos dos textos.

Na edição 1263, em 1976, uma matéria assinada por Heloneida Studart aponta logo de início para a virtude do diretor em ter produzido uma obra-prima reunindo fetichismo, violência erótica, sodomia, canibalismo e o triunfo da mulher nas lutas amorosas. Para ela, *O Império dos Sentidos* é um reino das mulheres. Aponta para a beleza dos planos, semelhantes a quadros surrealistas, e da maestria de Oshima, que conseguiu mostrar as mil faces do amor físico sem cair nunca no território do cinema pornô.

Dos filmes eróticos censurados em Brasília, *O Império dos Sentidos* era o único a merecer destaque. Em 1976, ano em que o filme fora lançado no festival de Cannes, produções pornográficas *hardcore* infestavam a cidade, e nesse ambiente o *Império* do diretor Oshima fora uma revelação de estetismo e poesia. Ele não mostra nada, ao mesmo tempo em que exhibe um ato sexual interminável, ou melhor, que só conclui com a morte dos parceiros num paroxismo de amor e prazer. Num país machista como o Brasil, esse filme poderia ser uma perigosa sugestão para as mulheres.

Curiosa a afirmação da autora, de acordo com a qual o filme “não mostra nada”. Se, como vimos várias vezes, o filme tornou-se famoso justamente pela veracidade e pela centralidade dos atos sexuais, o que é que não é mostrado? O que menos aparece no filme, a meu ver, é a vulva. Clitóris, grandes e pequenos lábios são muito timidamente enquadrados no *Império dos Sentidos*. Talvez a cena em que a genitália feminina mais se destaque é a da jovem gueixa deflorada pelas companheiras na famosa cena de orgia. Portanto, não há o que criticamente se chama, em relação ao pornô, de planos “ginecológicos”. O nível de exposição da vulva parece ser um parâmetro importante para se determinar o grau de obscenidade de um filme. De fato, esse é mais um argumento que Nuno Cesar Abreu (2012) utiliza para defender a excepcionalidade de *O Império dos Sentidos*: a não submissão à ditadura dos *closes*, à exploração ginecológica dos atos sexuais.

Em entrevista à revista *Vice*, a escritora Emma Rees, autora de um livro inteiro dedicado ao tema “vaginas”, *The Vagina: A Literary and Cultural History*, afirma:

Uma das coisas mais interessantes que notei escrevendo o livro foi quão illogicamente escrupulosas as pessoas são com vaginas, vulvas, grandes lábios e assim por diante [...] Isso ficou aparente para mim nas reclamações que pessoas fizeram de uma exposição de arte que mostrava imagens lindas de coroamento [o momento em que a cabeça do bebê aparece durante o parto vaginal]. A revolta articulada era hipócrita em muitos casos – as mesmas pessoas dizendo 'Eca! Uma vagina!' provavelmente estavam a alguns cliques de acessar pornografia e dizer 'Ah! Uma vagina!' (REES *apud* LOTT-LAVIGNA, 2015).

Uma das possíveis razões para explicar esse pânico representacional a vaginas, de acordo com a autora do artigo, Ruby Lott-Lavigna, pode ser o fato de a sexualidade feminina ser perpetuamente mitológica:

Há centenas de anos, mulheres vêm sendo consideradas misteriosas e sedutoras exatamente por causa desse mistério. Historicamente, então, a vagina escondida – esse objetivo sexual oculto que oferece infinito prazer sexual aos homens – é considerada convencionalmente sensual; logo, expô-la num filme mina essa ideia. Se uma vagina só é sensual quando está escondida, então a vagina não pode ser considerada sexy num filme – em suma, ela não precisa estar inclusa (LOTT-LAVIGNA, 2015).

Pois não é justamente a sensualidade, o oculto, o misterioso, uma das dimensões mais elogiadas do “erótico”, ao contrário do “pornográfico”, que tudo revela, que não deixa espaço para a imaginação?

Ainda que a genitália feminina não tenha grande destaque no filme, Studart destaca o protagonismo da personagem feminina. A pornografia é considerada por muitos, (e com uma boa dose de razão, já que foi quase sempre dominada pelos homens) como uma linguagem machista. Os filmes eróticos, nesse contexto, são considerados por muitos uma alternativa adequada ao gosto das mulheres: mais delicados, mais sutis, mais *românticos*. A pornografia está para os homens como o erotismo está para as mulheres. Se, como pensam as feministas radicais, a mensagem da pornografia é a violência em relação às mulheres, como poderia *O Império dos Sentidos*, enquanto um filme no qual é a mulher que assume o comando da relação erótica, ser um filme pornográfico?

Na última crítica que apresentarei aqui, também da revista *Manchete* (edição 1493, de 1980), Valério Andrade volta a apontar o protagonismo feminino no filme: a prostituta Sada assume efetivamente o papel da abelha rainha, sugando pelo prazer sexual as energias físicas e psicológicas do macho, a ponto dele se deixar estrangular. Apesar da intimidade, da proximidade e naturalidade com que a câmara registra as cenas de sexo, observa-se, em sua opinião, acima e além do erotismo, uma opressiva

atmosfera pré-mortal. A audácia visual, somada à postura realista dos intérpretes, reflete a criatividade artística inexistente nos filmes pornográficos.

As colocações do autor servem bem para encerrar minha exposição, pois sintetizam dois dos elementos que mais apareceram como fator distintivo de *O Império dos Sentidos* em relação ao cinema pornográfico: a criatividade artística e a atmosfera pré-mortal que se sobrepõe ao impacto das cenas de sexo.

Observo também, a partir do conjunto das críticas analisadas, o destaque a uma posição política do filme e, correlativamente a ela, a uma certa concepção de amor que se mostram decisivas para conferir ao filme um valor que necessariamente ultrapassa a intenção de um mero filme pornográfico, que é a de simplesmente excitar.

4.2 O INDIVÍDUO EM CONFRONTO COM A SOCIEDADE

A recusa dos personagens ao espírito coletivista do Japão é um ponto de destaque em pelo menos três das críticas. De fato, o isolamento do casal, simbolizado pelos quartos fechados em que se entregam ao sexo, é notável no filme. Esse aspecto é tão notório que Lúcia Nagib refere-se ao *Império dos Sentidos* como *O Império do Indivíduo* (NAGIB, 1995, 1996).

Como já vimos anteriormente, essa autora afirma que o *voyeurismo* do filme marca sua semelhança com os filmes eróticos comerciais. Aliás, afirma que são raras as gravuras eróticas de *ukiyo-e* (estampa japonesa, um gênero artístico que utiliza a técnica de gravura sobre madeira), que não incluam algum espia, que se deleita ou mesmo se masturba enquanto observa o sexo alheio. Evidentemente, diz a autora, os artesãos da época de Edo, que estavam fazendo uma arte de intuito não menos comercial do que o cinema de hoje, já conheciam o poder de reforço excitante do *voyeur* (NAGIB, 1995, p. 157).

Porém o *voyeurismo* do filme tem uma função complexa. No caso específico do Japão, o espia aponta para o caráter comunitário de toda ação individual.

Se os *shoji* se abrem com tanta facilidade é porque não existem trancas. Sua forração de papel tem o intuito de deixar o interior dos aposentos semivisível. A maior parte dos sons também é audível de um para outro cômodo. Nos *ryokan* japoneses como os que aparecem no filme, até hoje o hóspede tem pouca privacidade, sendo interrompido pelas serviçais a qualquer hora do dia ou da noite, para dobrar o *futon*, servir o jantar ou chamar para o banho (de regra, coletivo). Os clientes dessas sofisticadas hospedarias não têm o direito de escolher o horário das refeições, o momento em que querem dormir ou quando desejam ouvir o *shamisen* de uma gueixa. Mesmo suas roupas, no interior do *ryokan*, deve ser um uniforme comum a todos: um quimono de

algodão chamado *yukata*, acrescido no inverno de um casaquinho de lã (NAGIB, 1995, p. 158).

Sada desafia todos esses hábitos, recusando sistematicamente as refeições servidas pelas funcionárias da hospedaria, impedindo sua entrada para a limpeza do quarto (de onde praticamente nunca saem, fazendo sexo o dia todo). É importante que as regras sejam rompidas uma a uma, especialmente a do olhar. O espia é sistematicamente retirado de sua posição de *voyeur* e convidado ou mesmo forçado a participar da ação. Não se admite a passividade impessoal do observador, todos têm que se mostrar enquanto seres individuais. Com isso, tenta-se criar uma outra sociedade, totalmente penetrada pela liberdade sexual. Todo observador, sem exceção, deve se libertar (NAGIB, 1995, p. 158).

Em uma cena famosa do filme, considerada por muitos comentaristas da obra especialmente importante para se compreender seu aspecto político, Kichi finalmente deixa o quarto para uma ida à barbearia. Saindo de lá, passa por um desfile militar animado por uma multidão agitando bandeiras japonesas. Lembremos que o filme se passa em 1936, quando o império estava passando por um intenso período de mobilização militar. Para Paulo Menezes:

O contraste é violento, não só pelo silêncio do agito da multidão ritmado pelo som dos passos dos soldados, mas, também, pelo fato do absoluto alheamento de Kichi em relação a uma coisa que deveria estar tomando conta da atenção e dos sentidos de todos os japoneses naquela época pré-guerra. É evidente que Kichi caminha na contracorrente daquela história do Japão como grande potência guerreira. Kichi caminha de volta para o seu espaço e para seu tempo, que não parecem mais estar em sintonia com nenhum outro que não o de Sada. Imersão em uma vida, que vai gradativamente se isolando (e os isolando) de tudo e de todos, seguindo uma direção que exclui incessantemente qualquer sociabilidade e por fim todas as instituições: da família ao Estado (MENEZES, 2001, p. 201).

Apesar de afirmar, como mencionado na introdução do trabalho, que o *Império dos Sentidos* não é sobre sexo, ele é sexo, a crítica Dana Stevens (2015) acrescenta que, por outro lado, o sexo (especialmente o sexo filmado) é sempre mais do que apenas ele mesmo. Nesse sentido, considera que *O Império dos Sentidos* é simultaneamente (e sutilmente) um filme de protesto social contra o governo repressivo e a cultura socialmente conservadora do Japão pós-guerra. Os amantes podem estar muito envolvidos no corpo um do outro para serem manifestantes conscientes, mas seu próprio desvio das normas sociais, sua busca pelo prazer carnal à custa de todo o mais, os torna, de alguma forma, radicais (ainda que Oshima afirme em mais de uma ocasião

que *O Império dos Sentidos* não é um filme político e que os personagens não agem politicamente).

Para Paulo Menezes,

[...] o isolamento social a que a que Kichi e Sada se sujeitam desdobra-se nas inúmeras cenas em que as empregadas se recusam a servi-los, com as alegações mais diversas: nojo, mau cheiro, sexo incessante etc. O que está em jogo ali é a explicitação de um comportamento dissidente que é repudiado pela “sociedade” que os cerca e que tenderia a tentar mantê-los dentro dos determinados limites do aceitável (MENEZES, 2001, p.205).

Esse isolamento social dos personagens é um fator importante nas críticas que vimos anteriormente, e vincula-se ao que identifico ser uma concepção romântica de amor, revelada pelo uso de expressões como “amor puro” ou o “amor absoluto”. De acordo com Francisco Rüdiger (2003), o romantismo, no sentido restrito da expressão, define-se pela prática do relacionamento centrada exclusivamente no amor, como o *ethos* do amor puro ou do “amor absoluto”, conforme disse Simmel. A concepção romântica de amor tem como pressuposto a eliminação de tudo o que é funcional, econômico, político e moral de um relacionamento em favor de uma paixão absolutamente singular entre duas (ou mais) pessoas. De acordo com Rüdiger, a noção de amor puro apareceu com a secularização da cosmovisão cristã, na primeira metade do século XVIII. A partir dela, o amor como sentimento espiritual promovido pela Cristandade foi reinterpretada como procura e valorização da alma alheia através dos sentidos físicos (RÜDIGER, 2003, p.26).

O ideal de amor definido pela modernidade ocidental relaciona-se e depende fortemente da noção de indivíduo arquitetada por essa mesma sociedade, como defendem os antropólogos Ricardo Benzaquen de Araújo e Eduardo Viveiros de Castro (1977), no artigo *Romeu e Julieta e a origem do Estado*. A seu ver, esse texto, originalmente “literário”, sofreu tamanho processo de difusão, adaptação e diluição que ganhou valor de paradigma, incorporando-se ao fundo indiferenciado da tradição cultural do Ocidente. A transformação de *Romeu e Julieta* em drama arquetípico do amor pode ser verificada não só pela difusão desta obra, dizem, como pelo papel de matriz que ocupa em relação a uma grande quantidade de produtos da indústria cultural moderna.

Ainda de acordo com Araújo e Castro (1977), a noção de amor elaborada no texto de Shakespeare define uma concepção específica das relações entre indivíduo e sociedade, estando subordinada a uma imagem básica da cultura ocidental: a do indivíduo liberto dos laços sociais, não mais derivando sua realidade dos grupos de que

faz parte, mas em relação direta com um cosmos composto de indivíduos, onde as relações sociais valorizadas são as interindividuais. O amor, nesse sentido é visto como uma relação entre indivíduos, entendidos enquanto seres despidos de qualquer referência ao mundo social, e mesmo contra este mundo. O amor implica perda de identidade: social, em um primeiro momento, e pessoal, num nível mais profundo, a partir do suicídio duplo dos amantes: “se foi pelo amor que Romeu e Julieta se tornaram indivíduos (ou seja, separaram-se de seus grupos), é pelo amor que Romeu e Julieta se tornaram um só indivíduo indiviso” (ARAÚJO; CASTRO, 1977, p. 154). Um processo semelhante ao de Romeu e Julieta ocorre com os personagens de *O Império dos Sentidos*: inicialmente, há a perda da identidade social, a partir do isolamento. Depois, perda de identidade individual, por meio da união erótica que culmina na morte.

Como já dito, o alheamento de Kichi e Sada em relação a sociedade repressiva japonesa, sua recusa ao coletivismo e a afirmação constante do valor da individualidade são elementos elogiosamente destacados pelos críticos. Mas se há, por um lado, a valorização de certa rebeldia contida no ato de afirmar-se individualmente em meio a uma sociedade repressiva e coletivista, há também a assunção de uma postura paradoxalmente conservadora: ao fim e ao cabo, consideram que essa renúncia completa, essa entrega intensa ao prazer, conduz inevitavelmente à morte. Ou seja, não há espaço no plano terrestre para a sobrevivência desse tipo de amor; a morte, portando, torna-se a derradeira saída.

Se a recusa à opção do suicídio duplo dos amantes atesta a ausência de sentimentalismo do filme, na opinião de Rubens Ewald Filho, é também verdade para o autor que Kichi e Sada, como todos os heróis de Oshima, encaminham-se para um ato de violência como a inevitável saída para a proscricção social que sofrem. Assim, só a morte dos indivíduos pode libertá-los da repressão de que seus corpos são vítimas. A perspectiva adotada pela crítica, desse modo, aproxima-se daquelas que Jurandir Freire Costa considera as mais irracionistas correntes românticas: as que mimetizam o amor cortês ou o amor místico, na vertente do amor-abandono ou do amor infeliz, repleto de sofrimentos, renúncias, aspirações frustradas, mortes e desenlaces dramáticos (COSTA, 1998, p. 69).

A partir dessas observações, parece-me razoável supor que, seja qual for o sentido de amor proposto pelo filme, que se desenrola numa sociedade outra, a chave de leitura pela qual majoritariamente optam os críticos está em perfeita consonância com a mitologia amorosa própria do Ocidente moderno em sua vertente mais dramática e,

talvez, menos interessante do ponto de vista político: um homem e uma mulher impõem-se contra às convenções que os impedem de consumir seu amor, fecham-se um no outro, mas devido à impossibilidade de ir além, resignam-se à morte. Como argumenta Denis de Rougemont em “O Amor e o Ocidente”, desde Tristão e Isolda há uma certa obsessão da cultura ocidental pelas tragédias amorosas:

Amor e morte, amor mortal: se isso não é toda a poesia, é, ao menos, tudo o que há de popular, tudo o que há de universalmente emotivo em nossas literaturas; em nossas mais antigas lendas e em nossas mais belas canções. O amor feliz não tem história. Só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida. O que o lirismo ocidental exalta não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. É menos o amor realizado que a paixão de amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental (ROUGEMONT, 1988, p.15).

Tendo em mente todas essas considerações, proponho a seguinte reflexão: caso Sada e Kichizo tivessem sobrevivido, se não houvesse a castração e a morte, se a “tourada do amor” a que se entregam, quase ininterruptamente, durante uma película de 105 minutos, não culminasse em tão trágico desfecho, no “sacrifício sexual” exaltado por Orlando Fassoni (1980), o filme poderia escapar tão facilmente do rótulo de pornográfico?

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo das críticas, vemos que o elogio à estética do filme é uma constante. A direção magistral, a beleza dos planos e as excelentes interpretações dos atores⁷ são fatores que aparecem repetidas vezes. Sabemos que os filmes produzidos dentro do mercado reconhecido como pornografia, em sua imensa maioria, não possuem grande refinamento estético. Essa parece ser, portanto, a primeira diferença entre *O Império dos Sentidos* e a maior parte dos filmes *hardcore*. No entanto, isso não é o suficiente, pois seria o mesmo que afirmar que se um filme com sexo explícito possui beleza plástica, ele é erótico, caso contrário, é pornográfico.

Mais convincente parece-me dizer que *O Império dos Sentidos* distingui-se dos filmes pornográficos por estar inserido dentro de uma trama bem desenvolvida. Ainda que algumas linhas da pornografia possuam os tradicionais roteiros com início, meio e fim, por mais precários que sejam, este elemento não é necessário à lógica pornográfica. O importante da pornografia está no acontecimento de uma façanha sexual, não nos elementos que conduziram a este feito ou a uma possível conclusão. Este tipo de obscenidade visa a realização de um show com vários atos e performances, muitas vezes independentes entre si, não um romance encenado (LEITE JUNIOR, 2006, p. 90).

No entanto, parece-me que, para além da forma como as cenas de sexo são inseridas no contexto, o que está em jogo na dicotomia erótico x pornográfico é a forma pela qual se *representa* o sexo. É a forma como se representa o sexo dentro de um filme que determina se ele deve ser considerado erótico e, portanto, ser digno de consideração artística. Para isso, faz-se necessário que o sexo não se apresente como fim em si mesmo:

A grande diferença entre Oshima e os comerciantes do erotismo e da pornografia é que ele [...] sabe manipular conscientemente o sexo como elemento perturbador que provoca seus personagens e os coloca num estágio de entrega total (FASSONI, 1980, p. 19).

Longe do tom grotesco e inconsequente com que costuma ser apresentada no cinema pornográfico, a sexualidade, no 'Império', é vista como o limiar do supremo envolvimento humano, uma experiência quase mística de encontro com a verdade (ARCO E FLEXA, 1980, p.102).

É, pois, como afirma Jorge Leite Júnior: “o ‘erótico’ nunca é voltado para o prazer em si mesmo como um fim legítimo, mas sempre é usado como um meio para algo maior: o questionamento das relações de poder, o sentimento de paixão, entre

⁷ Apesar de sua atuação excelente, Aiko Matsuda nunca mais conseguiu um papel no Japão por ter ficado conhecida como atriz de filmes pornográficos e acabou mudando-se para a França. Seu colega, em compensação, alcançou ainda mais notoriedade após o filme.

algumas possibilidades” (LEITE JUNIOR, 2006, p. 24). Para os críticos, o sexo no longa de Oshima é um rito através do qual os personagens transcenderam suas individualidades em busca do absoluto. A atmosfera mórbida que predomina no filme, dizem, é capaz inclusive de neutralizar o impacto das cenas sexuais.

Ainda que as teses de Bataille ressoem em muitos pontos dos textos da crítica, não me parece que seja com base na teoria do erotismo do intelectual francês que os autores qualificam *O Império* como erótico. Por mais que a associação entre morte e sexo esteja de acordo com as teses de Bataille, este deixa claro que a vinculação entre morte e sexo não acarreta, necessariamente, num assassinato *real*. De acordo com ele:

[...] no erotismo, menos ainda do que na reprodução, a vida descontínua não é condenada, a despeito de Sade, a desaparecer; ela é apenas colocada em questão. Ela deve ser perturbada, desordenada ao máximo. Há busca da continuidade, mas em princípio, somente se a continuidade, que só a morte dos seres descontínuos estabeleceria definitivamente, não prevalecer. Trata-se de introduzir, no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda a continuidade que esse mundo é capaz. A aberração de Sade excede essa possibilidade. Ela tenta um pequeno número de seres e, por vezes, há aqueles que vão até o extremo. Mas, para o conjunto dos homens normais, atos definitivos não oferecem mais do que a direção extrema das atitudes essenciais (BATAILLE, 1987, p. 14-15).

Ou seja, ainda que a morte esteja intimamente ligada à essência do erotismo, este não atinge um nível mais profundo devido à sua presença definitiva. Parece-me de fato irônico contrapor erotismo e pornografia com base nas teses de Bataille, já que os romances do autor, à época, foram amplamente considerados obscenos, assim como os daquele que foi uma de suas maiores influências, o Marquês de Sade, considerado historicamente como um dos fundadores da pornografia. Para Susan Sontag, romances de Bataille como *A História do Olho* e *Madame Edwarda* podem, na verdade, ser qualificados como pornográficos “até onde seu tema é uma busca sexual exclusiva que aniquila toda consideração das pessoas estranhas a seus papéis na dramaturgia sexual, e na medida em que tal busca é descrita graficamente” (SONTAG, 1987, p. 63-64), embora essa descrição não transmita a extraordinária qualidade desses livros.

A simples explicitação dos órgãos e atos sexuais não é necessariamente obscena; apenas passa a sê-lo quando é realizada em um tom particular, quando adquiriu uma certa ressonância moral. Ocorre que o número esparsos de atos sexuais e profanações semi-sexuais relatados nas novelas de Bataille dificilmente pode competir com a interminável inventividade mecanicista de *Os 120 Dias de Sodoma*. Todavia, em virtude de Bataille possuir um sentido mais fino e profundo de transgressão, o que ele descreve parece de certa forma mais forte e ultrajante que as mais lascivas orgias encenadas por Sade. Uma das razões pela qual *Histoire de l’Oeil* e *Madame Edwarda* causam impressão tão poderosa e desconcertante é o fato de Bataille entender, com mais clareza do que qualquer outro escritor, que o tema da pornografia não é,

em última instância, o sexo, mas a morte. Não pretendo dizer que toda obra pornográfica fale, de forma aberta ou velada, da morte. Somente as obras que enfrentam essa inflexão específica e mais aguda dos temas da luxúria, do “obsceno”, é que o fazem. É para as gratificações da morte, sucedendo e ultrapassando as de Eros, que toda busca verdadeiramente obscena se dirige (SONTAG, 1987, p.63-64).

Se o ponto de vista de Sontag estiver correto, ou seja, se o verdadeiro tema *da pornografia* não for o sexo, mas morte, *O Império dos Sentidos* é um filme mais pornográfico que a maior parte dos que assim se pretendem. Se a autora estiver correta e, ainda assim, se quiser argumentar que *O Império dos Sentidos* não é um filme pornográfico, é preciso descartar as teses de Bataille sobre o erotismo como justificativa para isso.

Seja como for, não acredito que *O Império dos Sentidos* tenha sido considerado erótico, e não pornográfico, com base na teoria de Bataille, no sentido de haver no filme de Oshima uma *qualidade erótica* que estaria ausente dos filmes pornográficos. A meu ver, o fator que realmente diferencia o erotismo do *Império dos Sentidos*, do ponto de vista dos críticos, é que o envolvimento de Kichi e Sada não é apenas sexual: é amoroso. Recordemos de algumas passagens que corroboram minha afirmação: “O fato do casal Sada e Kichizo ser indiferente à situação externa já é uma recusa aos valores impostos. [...] Eles procuram o **amor absoluto**, se consomem numa paixão física, sensorial [...]” (EWALD FILHO, 1980, p. 23, grifo da autora). “Na sua simplicidade essencial, ‘Império dos Sentidos’ eleva-se como magnífica exaltação do **amor absoluto**” (PETRI, 1976, p. 67 – 68, grifo da autora). “À medida que Kichi e Sada vão se conhecendo, entretanto, passa a se estabelecer entre eles uma atração mútua profunda, que vai ao **âmago do ser, e da qual o sexo é apenas a manifestação exterior**” (ARCO E FLEXA, 1980, p. 102, grifo da autora).

Se há uma coisa que se pode dizer sobre os filmes pornográficos é que neles, de fato, a existência ou não de amor entre seus personagens, embora possa haver, não é relevante. De acordo com Jorge Leite Júnior (2006), a pornografia é antes de tudo focada nas sensações físicas e sem o envolvimento do amor-paixão romântico burguês. Nela não cabem as emoções ditas “sérias” e sentimentos trágicos, tão ao gosto do amor-erótico “legítimos”. No universo pornô, o sexo é apresentado como algo lúdico, um jogo, brincadeira, diversão. Não visa a “profundidade” das emoções românticas, mas a amplitude das sensações do corpo (LEITE JUNIOR, 2006, p. 112).

No erotismo de Bataille, o amor, tal e qual encarado pela tradição romântica, nada tem a ver, inicialmente, com a atividade erótica. É certo que, para o autor, existe, além do erotismo dos corpos, o erotismo dos corações, que implica a simpatia moral

entre os amantes, sendo até mesmo possível que o segundo se desvencilhe do primeiro. No entanto, argumenta Bataille, o erotismo dos corações *deriva* do erotismo dos corpos. Parece-me possível concluir, a partir dessas poucas considerações, que o amor, entendido como um sentimento profundo de afeição entre duas ou mais pessoas do qual o sexo é apenas um aspecto, não é indispensável para que o erotismo, do ponto de vista *batailleano*, atinja seu potencial máximo.

Portanto, a partir das críticas sobre *O Império dos Sentidos* é possível concluir que um filme erótico é hegemonicamente compreendido como aquele em que o sexo é manipulado em direção a um propósito maior, preferencialmente de natureza espiritual. Ele serve frequentemente como uma expressão do amor. Pornografia, por outro lado, seria a representação puramente carnal do sexo, sexo apenas para o deleite dos sentidos, sexo sem amor:

A pornografia é comumente caracterizada como representação explícita da sexualidade, exposição nua e crua, carnalidade sem amor, física, vulgar, grotesca, suja. O erotismo, por contraste, é abordado como representação velada da sexualidade, amor sem carnalidade, metáfora, metafísica, transcendental, sublime (MEDEIROS, 2016, p.37).

Importante notar, também, que a questão dos valores atribuídos ao que é erótico em contraposição ao que é pornográfico provavelmente envolve uma delimitação de mercados e circuitos:

Se um produto erótico-pornográfico for produzido no circuito/mercado de arte, ele será considerado obra de arte. Se o produto, desde sua gênese, for produzido no circuito/mercado da arte, ele será considerado obra de arte. Se o produto, desde sua gênese, for produzido no circuito/mercado “pornô”, dificilmente ele atingirá o status de obra de arte... Uma das críticas mais batidas e hipócritas sobre a pornografia é a de que ela é uma indústria (do entretenimento) que move bilhões de dólares, como o sistema da arte (eufemismo para uma verdadeira indústria) também não movimentasse bilhões de dólares (MEDEIROS, 2016, p. 40).

Com base em tudo o que vimos até aqui, é possível afirmar que serão eróticos aqueles filmes que, independentemente da quantidade e da explicitude dos atos sexuais, possuam as seguintes características: sejam produzidos dentro do circuito de arte; sejam refinados do ponto de vista estético; e, por último e mais importante: possibilitem, a partir de seu contexto, que o sexo seja manipulado em nome de uma finalidade maior que ele mesmo. No caso específico de *O Império dos Sentidos*, esse elemento, encontrado nas críticas tratadas aqui, é o amor. Nesse ponto, cabe registrar minha opinião, bastante diferente da opinião dos críticos. Para mim o filme não trata de uma história de amor, compreendida nos termos românticos aos quais estamos acostumados pela cultura oficial. Trata-se, na verdade, de um filme sobre dois indivíduos desafiando os limites do corpo até as últimas consequências. À parte os diferentes pontos de vista

sobre as vagas noções de erotismo e pornografia aqui esboçadas, o que espero ter ficado evidente a partir do trabalho é que a dicotomia entre erotismo e pornografia possui uma base moral e serve, inclusive, a propósitos políticos. Parece-me que o adjetivo “pornográfico” sempre será utilizado para atacar obras que desafiam o que dada sociedade ou parte dela considera aceitável. Por outro lado, “eróticas” serão as obras que não agridam a moralidade do espectador. Afinal, como proclama o famoso bordão, “a pornografia é o erotismo dos outros”.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Nuno Cesar. **O Olhar Pornô: A representação do obsceno no cinema e no vídeo**. São Paulo: Alameda, 2012.

ALEXANDRIAN, Sarane. **História da literatura erótica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ANDRADE, Valério. O Império dos Sentidos. **Revista Manchete**, Edição 1493, p.122, 1980.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquezen de; CASTRO, Eduardo Viveiros de. Romeu e Julieta e Origem do Estado. In: VELHO, Gilberto (org.). **Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977. p. 130-169.

ARCAND, Bernard. **El Jaguar y el oso hormiguero: Antropologia de la pornografia**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1993.

ARCO E FLEXA, Jairo. O Império da Verdade – O amor carnal como nunca foi mostrado, num filme angustiante e de inesperada beleza. **Veja**, Editora Abril, Nº 635, p.102-103, 1980.

AZEREDO, Ely. O Império dos Sentidos: O Império dos Sentidos desmistifica os filmes pseudo-eróticos, 2014. **DVD Magazine**. Disponível em: <http://www.dvdmagazine.com.br/materias/materia/title/664-o-imperio-dos-sentidos>. Acesso em: 16 dez. 2019.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. **Da Sedução**. Campinas: Papirus, 1991.

BAUER, Martin W. Análise de conteúdo clássica: uma revisão. In: BAUER, Martin W., GASKELL, George (eds). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis,: Vozes, 2002, p. 189-217.

BECKER, Howard S. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BENTES, Ivana. A arte que virou pornografia aos olhos dos neofundamentalistas. **Revista Cult**, *online*, 11 set. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/arte-que-virou-pornografia-aos-olhos-dos-neofundamentalistas/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

BERCHT, Gabriela. **Pornografia e atos de fala**: o debate entre Judith Butler e Catharine MacKinnon. Trabalho de conclusão de curso (Bacharel em Filosofia) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

BITTENCOURT, Julinho. MASP – Museu de Arte de São Paulo: Arte não é pornografia. Não à censura. **Revista Fórum**, *online*, 25 out. 2017. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/cultura/masp-museu-de-arte-de-sao-paulo-arte-nao-e-pornografia-nao-censura/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

BOURRIER, Any. Nacionalidade do filme não contará em Cannes. **O Globo**, Matutina, O Mundo, p. 18, 17 mai. 1976.

BRANCO, Lucia Castello. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CAVALCANTI, Heloisa. Da nudez ao sexo, pode a pornografia ser considerada uma manifestação artística? IG São Paulo, abril de 2017. Disponível em: <https://gente.ig.com.br/celebridades/2017-04-04/pornografia.html>. Acesso em: 02 set. 2019.

CORNELL, Drucilla. A Tentação Pornográfica. In: Leituras do Sexo. GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (org.). São Paulo: Annablume, 2006.

CORSO, Diana; CORSO, Mario. Ninfomaniaca: erotismo ou pornografia? **Correio APPOA**, *online*, set. 2016. Disponível em: http://www.apboa.com.br/correio/edicao/259/ninfomaniaca_erotismo_ou_pornografia/363. Acesso em: 27 out. 2019

COSTA, Jurandir Freire. Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

EWALD FILHO, Rubens. O amor e a morte, numa verdadeira dança macabra. **O Estado de S. Paulo**, Geral, p. 23, 6 nov. 1980.

FASSONI, Orlando L. “O Império dos Sentidos”: sexo, poesia e tragédia. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 19, 3 nov. 1980.

FERREIRA, Fernando. O império dos sentidos. **O Globo**, Matutina, Cultura, p. 33, 11 nov. 1980.

FINDLEN, Paula. Humanismo, Política e Pornografia no Renascimento Italiano. In: HUNT, Lynn (org.). **A invenção da Pornografia**: Obscenidade e as Origens da Modernidade 1500-1800. São Paulo: Hedra, 1999.

FREIRE, João. Prazeres Desprezados: a Pornografia, seus Consumidores e seus Detratores. **LUGAR Comum** – Estudos de Mídia, Cultura e Democracia, nº 12, Rio de Janeiro, 2001, p.65-85.

GERACE, Rodrigo. **Cinema Explícito: representações Cinematográficas do Sexo**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2015.

GERBASE, Carlos. Imagens do sexo: as falsas fronteiras do erótico com o pornográfico. **Famecos**, Porto Alegre, n. 31, dez. 2006. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495550187006>. Acesso em: 13 out.2019.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOIDANICH, Hiron Cardoso. Somos adultos: já podemos ver O Império dos Sentidos. **Zero Hora**, 2º Caderno, p.5, 1 dez. 1980a.

_____. Oshima e a maturidade real do amor no cinema. **Zero Hora**, 2º Caderno, p.3, 4 dez. 1980b.

GUBERN, Román. **La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas**. Barcelona: Anagrama, 2005.

GUEDES, Wallace Andrioli. **Notas sobre a atuação do Conselho Superior de Censura (CSC) no ano de 1981: entre a memória e a história**. ANPUH-Brasil – 30º Simpósio Nacional de História – Recife, 2019. Disponível em: [https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1564787778_ARQUIVO_NOTASSO_BREAATUACAODOCONSELHOSUPERIORDECENSURA\(CSC\)NOANO1981.pdf](https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1564787778_ARQUIVO_NOTASSO_BREAATUACAODOCONSELHOSUPERIORDECENSURA(CSC)NOANO1981.pdf). Acesso em: 17 dez. 2019.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.

HUNT, Lynn. **A invenção da pornografia: Obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800**. São Paulo: Hedra, 1999.

INÉDITO de Oshima no Masp, **O Estado de S. Paulo**, Geral, p.25, 18 de out. de 1979.

JAMESON, Fredric. **Marcas do Visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

LAPEIZ, Sandra Maria; MORAES, Eliane Robert. **O que é pornografia**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Abril Cultural e Brasiliense, 1985.

LEITE JÚNIOR, Jorge. **Das maravilhas e prodígios sexuais: A pornografia “bizarra” como entretenimento**. São Paulo: Annablume, 2006. Lido em versão digital, disponível em: <https://pt.scribd.com/document/283844450/dasmaravilhaseprodigsex-pdf>.

_____. Labirintos conceituais científicos, nativos e mercadológicos: pornografia com pessoas que transitam entre os gêneros. **Cad. Pagu**, n.38, p. 99-128, 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332012000100004&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 01 nov. 2019.

LOTT-LAVIGNA, Ruby. Por que o Cinema tem Tanto Medo de Vaginas? **Vice**, 2015. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/mgqx8a/por-que-o-cinema-tem-tanto-medo-de-vaginas. Acesso em: 29 set. 2019.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MAPPLETHORPE, Robert. **Double Fist Fuck**. Estados Unidos, 1978a. Disponível em: <https://www.phillips.com/detail/ROBERT-MAPPLETHORPE/UK000110/96>. Acesso em: 06 mar. 2020.

_____. **Lou, N.Y.C.** Estados Unidos, 1978b. Disponível em: <https://collections.lacma.org/node/222917> Acesso em: 06 mar. 2020.

_____. **Self Portrait with Whip**. Estados Unidos, 1978c. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-mapplethorpes-photographs-remain-subversive-shock-value>. Acesso em: 05 mar. 2020.

_____. **Jim and Tom, Sausalito**. Estados Unidos, 1978d. Disponível em: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/254552/robert-mapplethorpe-jim-and-tom-sausalito-american-negative-1977-print-1978/>. Acesso em: 05 mar. 2020.

MARTINS, William de Souza Nunes. **Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964-1988)**. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009, Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=141628>. Acesso em: 14 jan. 2019.

MEDEIROS, Afonso. Erotismo & pornografia na arte: uma história mal contada? **Cartema** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE-UFPA, v. 5, n. 5, p. 27-49, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/CARTEMA/article/view/234382>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

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

MORAES, Roque. Análise de conteúdo. **Revista Educação**, Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 7-32, 1999. Disponível em: http://cliente.argo.com.br/~mgos/analise_de_conteudo_moraes.html>. Acesso em: 27 nov. 2019.

NAGIB, Lúcia. **Nascido das Cinzas: Autor e Sujeito nos Filmes de Oshima**. São Paulo: Edusp, 1995.

OLABUENAGA, Jose I. Ruiz; ISPIZUA, Maria Antonia. **La Descodificacion de la vida cotidiana: Metodos de Investigacion cualitativa**. Bilbao: Universid de Deusto, 1989.

OSHIMA, Nagisa. *Théorie Expérimentale du Cinéma Pornographique*, 1978. In: OSHIMA, Nagisa. **Écrits 1956-1978: Dissolution et jaillissement**. Paris: Gallimard, 1980.

PETRI, Renato. Arte, teses, sexo. **Revista Veja**, Editora Abril, Nº 405, p. 67-68, 9 jun. 1976.

POLÊMICA fotógrafa fala sobre a diferença entre erotismo e pornografia. **Zero Hora**, 16 jun. 2010. Donna, não paginado. Disponível em:

<https://gauchazh.clicrbs.com.br/donna/noticia/2010/06/polemica-fotografa-fala-sobre-a-diferenca-entre-erotismo-e-pornografia_cjpmt14mp01fevtcnkxhwy20y.html>. Acesso em: 01 dez. 2020.

PRECIADO, Paul. Museu, lixo urbano e pornografia. **Periódicus**, v. 1, no. 8, nov./2017/abr. 2018, p. 20-31.

RIBEIRO, Francisco Aurélio. Não existe arte pornográfica. Existem arte e pornografia. **Gazeta Online**, 12 nov. 2017. Disponível em: https://www.gazetaonline.com.br/opiniaio/colunas/francisco_aurelio_ribeiro/2017/11/nao-existe-arte-pornografica-existem-arte-e-pornografia-1014107186.html. Acesso em: 12 nov. 2019.

ROUGEMONT, Denis de. O amor e o Ocidente. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

RUBIN, Gayle. **Pensando o sexo**: notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade. In: RUBIN, Gayle. **Políticas do Sexo**. São Paulo: Ubu Editora, 2017. Conteúdo acessado em formato eBook (Amazon Kindle).

RÜDIGER, Francisco. **O amor e a mídia**: problemas de legitimação do romantismo tardio. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.

SERVOIS, Julien. **O Cinema Pornográfico**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2016.

SILVEIRA, Wilson. ‘Império’ sofreu veto 4 anos antes de chegar ao Brasil. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. E-1, 30 mai. 1990.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**: Estilos. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STEINEM, Gloria. **Erotica and Pornography**: A Clear and Present Difference, 2015. Disponível em: <https://masculinisation.files.wordpress.com/2015/05/erotica-and-pornography-a-clear-and-present-difference-by-gloria-steinem.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2019.

STEVENS, Dana. **Going All the Way**: The late Nagisa Oshima’s erotic, transgressive In the Realm of the Senses isn’t about sex. It is sex. 2013. Disponível em: <https://slate.com/culture/2013/01/nagisa-oshimas-in-the-realm-of-the-senses-sex-violence-and-beauty.html>. Acesso em: 4 dez. 2019.

STOLLER, Robert J. **Observando a imaginação erótica**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1998.

STUDART, Heloneida. O império dos sentidos é um reino das mulheres. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, Edição 1263, p.58-60, 1976.

VALENÇA, Ana Maria Macêdo. Um Olhar Sobre o Erotismo. **Revista Brasileira de Sexualidade Humana**. Volume 5, no. 2, p.147-160, 1994.

WEINMANN, Amadeu de Oliveira. Os limites de uma erótica: sobre o império dos sentidos. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; QUINSANI, Rafael Hansen (Orgs.). **Clio e Eros no escurinho do cinema**: ménage à trois entre história, cinema e

sexualidade. São José dos Pinhais: Estronho, 2016. Conteúdo acessado em formato eBook (Amazon Kindle).

ZUCCHI, Vanessa. Do prazer do texto ao prazer da crítica. **Revista Investigações** V. 27, nº 1, p. 1 – 13, jan. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/492>>. Acesso em: 04 de nov. 2019.