

Universidade de Brasília

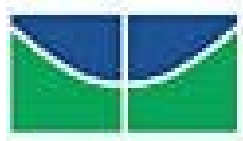
**Programa de Pós-Graduação em Literatura
Departamento de Teoria Literária e Literaturas**

Kybelle de Oliveira Rodrigues

**O imaginário de Sade no cinema pornô: corpo e
transgressão**

UnB-/Brasília

2008



Universidade de Brasília

**Programa de Pós-Graduação em Literatura
Departamento de Teoria Literária e Literaturas**

Kybelle de Oliveira Rodrigues

**O imaginário de Sade no cinema pornô: corpo e
transgressão**

**Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-graduação em Literatura da
Universidade de Brasília, como
requisito para obtenção do Grau de
Mestre em Letras.**

Orientador: Prof. Dr. Adalberto Müller Junior

UnB-/Brasília

2008

Dedico minha pesquisa, primeiramente, ao meu orientador Adalberto Müller por acreditar na relevância do que propus para estudo e por ter a paciência e o carinho necessários para que eu continuasse. Ao meu querido filho Vladymir Quintão de Oliveira que é, antes de tudo, minha fonte de inspiração, meu sentido e minha força... o Pequeno Príncipe de meu reino de fantasia que me olha, com seus olhinhos azuis, com admiração e amor. À minha mãe, Jayberê Quintão, tão especial e por quem tenho tanto amor que não saberia viver sem sua presença; sempre me apoiou em tudo e me ajudou a tornar-me a pessoa que sou hoje... a ela, que é minha fortaleza, minha artista predileta, minha amiga, contadora de histórias mil e sempre amorosa. À minha querida avó Berenice Quintão, por seu amor eterno. Ao meu tio-pai, James Quintão, que esteve ao meu lado nos momentos em que precisei. Ao meu amor, Patrick Silveira. Ao Marquês de Sade escritor, filósofo, libertino que me impulsionou, me atraiu com sua atmosfera narrativa singular para que esta pesquisa se desenvolvesse e se tornasse algo concreto. Todas essas figuras únicas fazem parte de meu universo, cada uma com seu jeito, mas todas muito importantes.

RESUMO

O presente trabalho propõe-se a discutir a questão da representação do corpo no cinema pornográfico e a presença de traços do imaginário do Marquês de Sade nesse cinema. Embora a narrativa pornográfica aconteça dentro do espaço de uma ordem social/pública já estabelecida, no âmbito da cultura em que se insere, ela, na maioria das vezes, não questiona a pornografia, nem se propõe a discuti-la. Quando confrontamos o pensamento de Sade com a narrativa audiovisual do cinema, é possível perceber que o sexo, o corpo e a transgressão exibidos adquirem valores distintos daqueles apresentados por Sade, cuja obra se notabiliza pela contestação e pela provocação, por meio de uma linguagem que admite e intensifica o caráter simbólico/imaginário do erotismo, a exemplo do que ocorre com um filme como *O império dos sentidos*, de Nagisa Oshima, aqui analisado. Com esse foco, pretende-se estabelecer, nesta pesquisa, um diálogo com a obra de Sade para desvendar as premissas do cinema pornográfico e o sentido do erotismo no cinema e na literatura.

ABSTRACT

The present work proposes a discussion about matter of representing body in the pornographic cinema and the occurrence of imaginary traces of Maquis de Sade's work in these cinema. Although pornographic narrative happens in the space of an already established social and public order, inside the culture that it's inserted, such narratives hardly ever puts pornographic in question, nor proposes to discuss it. When we confront Sade's thoughts with audiovisual narrative in cinema, it's possible to realize that the exhibited sex, body and transgression acquire distinctive values which are distinct of those ones showed by Sade, whose work is remarkable for his contesting and provoking features, through a language that admits and intensify the symbolic/ imaginary eroticism's character, as happens in Nagisa Oshima's "Empire of sense", analyzed. Under such focus, this dissertation intends to establish a dialogue with Sade's work, in order to clear up the pornographic cinema premises and the sense of eroticism in cinema and literature.

SUMÁRIO

Introdução.....	p.8
1 - A pornografia, o erotismo, a obscenidade – a reinvenção e a reescrita do corpo em Sade.....	p.18
1.1 - Sobre os elementos que compõem a pornografia, o erotismo e o obsceno na literatura sadeana.....	p.32
1.2 - O Imaginário de Sade no cinema pornô.....	p.49
2 - A perversão, o masoquismo, o sadismo no cinema pornô e na literatura de Sade.....	p.68
3- Corpo e transgressão – <i>Império dos sentidos</i> de Nagisa Oshima, o erótico e o pornográfico na construção narrativa.....	p.77
4- Conclusão.....	p.87
5 - Bibliografia.....	p.90

Erotismo das palavras

O prazer tem uma espécie de entorpecimento,
labial.
da carne que se enrosca nas silhuetas da solidão,
densa e íntima...
O prazer é janela de paisagens adocicadas
corpo em linguagem translúcida... em estado de potência!
O prazer é erótico-pulsar,
Flecha do pensamento,
região prolongada, frenético com vértebras azuladas,
transgressão de palavras.
Dou-lhe minhas luvas aromáticas, pele de mãos insaciáveis
iluminadas por vaga-lumes ancestrais
E corro serelepe pela paisagem, em seus olhos encobertos
Celebrando o furor!!
O desejo sensual me lambe
Profundo
Arrogante
Extático!
Há um transbordamento de palavras irresolutas,
Palavras que se movem em condição de eternidade,
Selvagem.
Erga o rabo teu sarapintado de vozes vorazes!
As pernas tuas são curvas de vento, agitadas sobre as pálpebras do céu noturno...
Aguilhando a névoa anelada no cosmo violáceo...
O prazer é o devaneio em expansão sobre as areias dos desertos azuis-vermelhos-
extasiados,
Escalaremos as masmorras de lodo,
Porque buscamos a podridão...
E nela esculpiremos um rosto aveludado
de anjo perverso,
O prazer é a malícia dos demônios inebriados... repleto de desejo imperioso,
impregnado com a seiva grávida do orvalho
da sublime solidão.

Kybellé de Oliveira Rodrigues.

INTRODUÇÃO

O início desta pesquisa foi há alguns anos, quando me deparei com as obras de Sade e, com elas, atingi o êxtase nas palavras que se criavam e se recriavam, em uma espécie de dissolução enfurecida do ser. Era como se eu tivesse sido arrebatada nas zonas proibidas do desejo irresoluto e infinito da linguagem. Era, também, como estar em frente de corpos compostos pela continuidade de algo interminável e inseparável do gozo supremo. Durante algum tempo, deixei os livros de Sade ali na estante, incompletos em sua leitura: .eu ainda os temia! Mas, havia um êxtase inexplicável sobre minhas indagações e algo me levava inexoravelmente a uma miríade de questões submersas. Porque o que eu percebia eram palavras que se transfiguravam em códigos múltiplos, em regras tão bem delineadas que não compreendi, por muito tempo, esse autor que simultaneamente me cativava e me causava horror.

Mas, era preciso continuar, havia a necessidade do confronto com aquelas palavras, com aquele imaginário tão peculiar. Percebi que Sade era um autor especial, com suas palavras tão singulares, com sua ordem tão perversamente abismal: eu me senti intimidada, enquanto leitora, a lê-lo inteiramente. Era algo que ultrapassava a vertigem do encontro. Havia ali uma nova representação do corpo e do próprio erotismo que alcançava zonas inimagináveis para mim. Eu me confrontei com idéias complexas, com dilacerações de paradigmas e aproximei-me de uma repetição desenhada na carne de um gozo que se queria absoluto. Era como se eu adentrasse na zona do proibido, no interdito de padrões que se rasgavam e se costuravam de maneira absolutamente inovadora. O prazer e o pensamento, aliados a uma exasperante atmosfera de desejo absoluto, me transferiram a um mundo tão subterrâneo, pleno de excessos e de recriação, que fui capturada tal como as donzelas do conto de Barba Azul.

Isso é algo peculiar em Sade: ele reconstrói toda a potencialidade do homem num devaneio insólito e solitário. Havia, ali, uma angústia que beirava o grito das palavras. Havia algo tortuoso que me cativava. Havia a procura pelo ápice múltiplo. Eu imaginei cada cena, como se estivesse em uma sala de cinema visualizando não uma imagética de cortes e suturas, de sangue e de delírios, de torturas e de suplícios... eu vislumbrei o auge da potencialidade imaginativa e contestatória de um homem coagido pela sua época. Eu sentia a guilhotina sobre meu pescoço, mas continuei a aventurar-me pelos espaços de cenários particulares. Estive no castelo *Silling*, juntamente com os

quatro libertinos e fiz parte de toda a ordem que a libertinagem traçava sobre meu olhar de leitora.

Estamos no campo de algo que pulsa, da carne que deseja, do lampejo obscuro em nosso íntimo. Dizem que o mais alto que podemos voar é próximo à superfície. Raspando, arranhando e arrancando a pele. A pele que é como um suspiro da carne, do ser erótico... Lembrei-me da maneira com que o trem faz quando passando pelos trilhos, espalha a poeira. A pressão do trem, o som, o tremor criam um corpo, tão tenso e provisório que se desarticula em seu processo de criação e destruição. O êxtase das palavras que regurgitadas sobrevoam pelas camadas íntimas de nossas regiões psíquicas, são como a vertigem, o excesso, o desmedido, porque, sim, procuramos o excesso, a vertigem e o desmedido de maneira peculiar, quando estamos perto de nosso abismo... havia o grito girando sobre as peles nuas. Musas se espaçavam sobre as mãos e sobre os desejos de seus olhos quase translúcidos. Talvez a lucidez seja o ápice momentâneo de descobertas obscuras sobre a intimidade com a imagem, com as palavras, com o sobrevôo atormentado e extasiado dos seres... deixar-me-ia debruçada no processo descontínuo de minha existência (solidão quase abismal) e, no encontro com o desmembramento de meu corpo-fugaz-pele, espelhado em vitrais de mármore, encontraria meu sangue escorrendo dando-me a continuidade daquilo que eu sempre quis e nunca me pertenceu... mas busco essa continuidade, esse renascer da morte-vida-morte... por isso, tendo a poetizar-me, a poetizar em imagens todas as possibilidades que as palavras, em liberdade, se criam em mim, eternizando-se em agônicas travessias de passos moribundos nos trilhos do trem.

Brevidade de uma poetização, talvez desnecessária, mas me permitam trazê-las, pois elas imbricaram-se nesse momento em mim...

As deixarei agora...

Durante o processo de minha pesquisa sobre o imaginário de Sade no cinema pornô pude perceber o quão significativo foi essa travessia, pois, ao envolvermo-nos em questões tabus (como o campo da sexualidade humana, o constructo do corpo em suas várias etapas, históricas e morais), percebi que, mais do que ter a pretensão de chegar a algo conclusivo, deixei com que a pesquisa me levasse por sua i-materialidade, por suas questões que se impunham, imponentes. No mais, a dissertação é por si mesma uma questão colocada.

Em termos de estrutura formal, a pesquisa se ocupou em trazer elementos para compreender como o corpo, representado no imaginário do escritor francês Marquês de

Sade, permeia o cinema pornô e como tal mídia, com toda a sua parafernália técnica voltada para os bens de consumo, assimila esse autor. Em outros termos, observa-se ao longo da análise, um indagar sobre o corpo, sobre a sexualidade, sobre os excessos que habitam tanto a literatura sadeana, quanto o cinema pornô buscando traduzir elementos limítrofes sobre a capacidade humana de desejar, de almejar o gozo, o êxtase e o ápice da vertigem como algo que impulsiona o ser dentro de uma imagística angustiante e íntima.

De acordo com Bataille, em referência a Sade, o pensamento sadeano é o excesso vertiginoso que nos habita, que nos amplia a percepção por intermédio de sua proposta estético-literária. Isso quer dizer que, ao nos debruçarmos sobre os escritos do libertino, nos encontramos em um campo que instaura uma visão bastante peculiar sobre o erotismo, porque para Bataille, assim como para Sade, existe uma busca e uma avidez em descobrir o sentido e a plenitude do que é o ser humano, qual é o sentido de sua existência. Em Sade, por exemplo, é por meio da experiência e da capacidade de o homem imaginar, pelo viés da sexualidade, que ele fornece para si mesmo o sentido de prolongar a intensidade de sentimentos eróticos, por meio da transgressão. Em outras palavras, a transgressão é um elemento primordial para se refletir motes contraditórios na própria cultura e no próprio indivíduo enquanto ser desejante, que transcende o campo de suas simbologias eróticas, deixando-se imbricar pelos labirínticos processos de seu auto-conhecimento. Pensar em transgressão é deixar que experiências, para além do racional, conduzam o indivíduo em uma espécie de desordem, de caos, porque ela, a transgressão, não foge do binômio subversão-proibição, em especial, quando tais fatores inserem o campo da moralidade.

O estudo fomenta idéias e conceitos sobre tais elementos que habitam todo o cerne literário do libertino. Curioso nisso tudo é a forma peculiar com que Sade vai conduzindo o leitor em suas obras, uma vez que, ao se ler o autor, adentra-se nos meandros do ser em devir, nos processos de um linguajar que experimenta a emergência do objeto velado que, aos poucos se desvela por completo; experencia-se o gozo pleno e o terror delineados por imagens imponentes que colocam o leitor, em muitos momentos, em um limiar obscuro, porque o leva para além daquilo que ele enxerga sobre si mesmo. Eliane R. Moraes aponta dois elementos que fundamentam a literatura de Sade: uma, é o campo da crueldade; a outra, é o campo do erotismo. Para a autora, o corpo para Sade, é um corpo lançado às origens de sua própria linguagem, ou seja, a do prazer e a da dor. E o mais típico em Sade, o que o coloca como um autor complexo, é que ele, ao mesmo

tempo que descreve cenas escatológicas, em meio as orgias, ele não desvincula tal aspecto do pensamento, da filosofia. A isso, dá-se o nome de filosofia lúbrica, ou seja, dentro do espaço da alcova, do boudoir sadeano, filosofia e erotismo são elementos que nunca estão desvinculados um do outro.

Daí a sua transgressão enquanto escritor; daí a sua provocação em quem o lê. E, mais, ele multiplica as imagens carnis, voluptuosas até o limite, por meio de sua imaginação (ou fantasia literária), sem obstáculos ou interditos, trazendo ao leitor a própria imanência fantasiosa de uma intimidade que, o tempo inteiro, se refaz, se reconstrói, se destrói, se ramifica, se amplia, se abisma. Tendo isso como base para se perceber o sistema sadeano, não se deve perder de vista que Sade, ao promover uma literatura que amplia o universo do que permeia em obscuridade o ser humano, ele tem a proposta de buscar esse mesmo ser de maneira integral, buscar suas potencialidades até o extremo pulsar da carne, do desejo, do desespero, da dor, do êxtase, do prazer.

Compreender o campo do erotismo, dentro da estrutura filosófica de Sade é vivenciar e adentrar nas dimensões fronteiriças entre a vida e a morte, é vivenciar o inesgotável segredo que o corpo é para nós. Por exemplo, quando trago o fotógrafo alemão Hans Bellmer, com sua boneca articulada “*La Poupée*”, tive a intuito de comparar como ambos – Sade e Bellmer, constroem a dimensão corpórea do ser. Em Bellmer, assim como em Sade, existe uma ênfase na desconstrução do corpo, com a proposta de estabelecer quadros narrativos trágicos por um lado, mas, por outro, representar a potência de uma imagem que se destrói e se reconfigura buscando o tempo todo uma nova visão sobre si mesma. Isso está de acordo com a proposta sadeana e com o erotismo, pois o corpo é um complexo criativo sempre em movimento, sempre em processo, sempre em busca de novas possibilidades de existência, sempre em busca de uma completude. Eliane R. Moraes (2000), ao analisar o pensamento do marquês aponta questões as quais também se aplicam a Bellmer. Segundo a autora, “Sade disse e repetiu ao longo de toda a sua obra que desejava conhecer o ser humano em sua totalidade, avançando sem medo sobre territórios perigosos (...) Para ele, tratava-se de revelar a verdade por completo, o que implicava abrir mão de todo e qualquer preconceito para ampliar as possibilidades de entendimento do homem, levando em conta suas fantasias mais secretas, cruéis, inconfessáveis”.

Dessa forma, o que se explicita é o êxtase exacerbado pelo desejo de plenitude, sem se deixar de levar em consideração que a imaginação erótica atravessa os corpos e, justamente nesse ponto, se consoma a fascinação, um algo entre, além dos sujeitos que

os transcende, os fragmenta, os destrói e os reformula infinitamente. Isso culmina com outro fotógrafo, o espanhol David Nebreda que, também, possui similitudes com a proposta estética de Sade. Nebreda, um jovem esquizofrênico, por meio da fotografia levou, por meio de seu próprio corpo, as experiências limites com imagens impactantes e obscuras sobre seu íntimo atormentado. Todas as experiências que alcançam tal limiar são vistas como uma tensão entre o conhecido e o desconhecido, campo este o qual Sade também deixa transparecer em seu sistema literário. O artista, por meio de seu corpo, de sua pele, de seus miasmas, de suas fantasmagorias exerceu a liberdade plena do erótico e do horror, ao expor-se para si mesmo, como objeto de gozo, de desejo, de desafio pleno e absoluto sobre sua existência. Ele se insere, juntamente com vários personagens libertinos de Sade, como o ser em suplício, mas que goza com seu sofrimento, encontra o êxtase ao poetizar-se em si mesmo. Mesmo que tenha infligido em seu corpo amputações, feridas, auto-flagelação em todos os sentidos, ele se permitiu ampliar as percepções sobre seu erótico-pulsar, latejante e iminente. Percebe-se, na obra de Nebreda, uma estetização do sinistro e da experiência do excesso como ponto motivador de toda a sua construção psíquica.

Nebreda, Sade e Bellmer nos fornecem, por meio de tais elementos transgressores, a visão de um mundo obscuro, nebuloso que nos habita, mas que é sempre movimento, sempre busca por algo maior, daquilo que nos faz sair da descontinuidade que Bataille fala, ou seja, do ser isolado, para uma continuidade que tende ao infinito neste processo de eterna busca por respostas. Tal conceito (sobre continuidade e descontinuidade tratado por Bataille) se refere que entre um ser e outro há um abismo que os separa. Isso quer dizer que, por sermos seres descontínuos, morreremos isoladamente em uma aventura ininteligível, hiperbolizada por uma angústia e por uma nostalgia da continuidade que se perde, uma vez que na tentativa de fusão com o outro ser, na busca da unidade perdida, o erotismo atua como fusão e como ruptura.

Diante de tais elementos, traçamos outro ponto na pesquisa que se refere ao cinema pornô, buscando elementos possíveis de serem concatenados com o sistema sadeano. É interessante perceber que o campo da pornografia atua de dois modos: o primeiro, vai falar sobre uma estética de padrão moralista; o segundo como um funcionamento mercadológico com produtos para a massa e corpos domesticados (no caso de grande parte de filmes pornôs) em função de paradigmas impostos pela própria sociedade de consumo. Sabe-se bem da existência, nos dias de hoje, que a representação

do corpóreo, pelo viés cinematográfico, tende a padronizar os desejos humanos em uma pseudo-aventura erótica. Isso, porque, ao querer expor tudo, ao tornar o sexo e o corpo padronizados para um público ávido por produtos de toda a espécie, pouco sobra para que uma reflexão, ou mesmo que uma brecha irrompa nas fantasias de cada espectador. Embora tenda a parecer transgressor, o cinema pornô, muito embora, apresente os excessos nas imagens sexuais propagadas, no exagero e na repetição (algo existente na literatura sadiana, mas que se afasta abruptamente do sistema do libertino, que concilia filosofia e erotismo sempre), o que importa para tais películas é, basicamente a ação sexual, o prazer e o gozo efêmero que se dirige ao espectador. Sade, por outro lado, mesmo que em seu sistema existam repetições, excessos, dilacerações, transgressões de todos os tipos, ele não deixa de ter como foco que o ser humano é o elemento crucial para um questionamento além da volúpia que se apresenta extremada; ele quer chegar ao abismo daquilo que mais profundo e amedrontador nos permeia e nos pertence. A imagética pornô, pelo contrário, objetiva abordar uma dinâmica que institui o corpo, o desejo e o excesso, pelo viés de uma determinação imposta pelo próprio mercado de consumo, ou seja, dominação versus minoria, consciente versus inconsciente, se inscrevendo em um paradigma de apropriação e desapropriação do corpo em cena.

Se pensarmos, por exemplo, na obra do cineasta Pasolini, *Saló ou os 120 dias de Sodoma*, percebe-se que existe outra proposta estética fora dos padrões convencionais do cinema pornô. Embora, ele faça uma releitura da obra de Sade, de mesmo nome, Pasolini transpõe para a tela um desejo que se quer absoluto dentro de um cenário de repressão. Talvez este filme seja mais pornográfico do que os propagados pelo mercado, uma vez que ele, assim como as obras de Sade deixam uma brecha para que a fantasia erótica potencialize-se e irrompa-se de forma absolutamente inovadora, (um imaginário de rupturas e de liberdade, mesmo que dentro de um espaço de repressão), pois o espectador adentra em uma imensidão, em um delicioso ninho, o castelo silling, que ao mesmo tempo constitui-se como um espaço de confinamento, mas, é também, o espaço onde todas as fantasias eróticas são insinuadas e ilimitadas. Outro filme, *O Império dos Sentidos*, de Nagisa Oshima, que por mais que tenha sexo explícito, do início ao fim, possui uma estética diferente da produção em massa dos pornôs tradicionais, pois direciona o espectador para a experiência limite do prazer, do jogo erótico, em relação ao corpo apresentado. Isso culmina com os dizeres de Bataille, “o ápice do erotismo é a morte”. Nesse sentido o filme de Oshima deixa evidente tal relação, também estabelecida em Sade, que é a eterna luta entre Eros e Tânatos, e no filme, há a perfeita

conciliação entre os dois elementos que se permitem evidenciar por meio dos protagonistas Sada – Abe e Kich-san. Dessa maneira, ambos os personagens se deixam fluir em um processo quase que alquímico, do sentimento de descontinuidade, para a eterna continuidade (por meio da morte de Kichi-san, no ápice do ato erótico).

Como acreditava Bataille (2004), o pensamento de Sade é o excesso vertiginoso do que somos; ele nos desperta, nós o tememos por nós mesmos. Talvez, por esse temor, é que me atrevi a lê-lo: era um receio prazeroso, era uma aspiração pelo ápice de um novo sentido para o erotismo. Não negligenciei a procura, a angústia e a solidão que se delineavam sobre meu corpo e pensamento.

Quando fui em busca de autores que estudaram o libertino, pude compreender melhor os sentimentos que me dilaceravam. Bataille, por exemplo, tem o foco de seu estudo na direção do proibido, daquilo que nos insere na consciência de nossos impulsos mais extremados. Sem o primado da proibição, não haveria a possibilidade de o homem alcançar a consciência sobre si mesmo. A proibição eliminaria a violência e os nossos impulsos sexuais. Tendo contato com a proibição, com os tabus que ela instaura, e nos submetendo a ela, não teríamos consciência desse ato, do conhecimento sobre o que nos permitimos admitir a respeito de nossos anseios mais densos. Porém, ao transgredir a proibição, temos contato com a angústia, com a experiência primordial do pecado. Para Bataille (1999, p.159),

a angústia elementar ligada à desordem sexual é significativa da morte. Quando o ser que a experimenta tem o conhecimento da morte, a violência dessa desordem reabre nele o abismo que a morte lhe revelou. A associação da violência da morte com a violência sexual tem esse duplo sentido. A angústia mortal não leva necessariamente à volúpia, mas a volúpia é mais profunda na angústia mortal.

Desorganizando as conveniências, destituindo a linguagem de sua homogeneidade, o erotismo abre-se à transgressão. Esta, ao levantar a proibição sem a suprimir, provoca uma confusão de limites entre o eu e o que lhe é externo. Desordenar os domínios do que "se pode" e do que "não se pode fazer", e preencher a experiência erótica com várias facetas de manifestações desse desejo íntimo, leva-nos ao estado de continuidade com o universo exterior. Nesse sentido, o papel da transgressão, na experiência além do racional, é o de conduzir a uma epifania em que o sagrado e o erótico irrompem e uma desordem é instalada pelo divino desejo que estilhaça a imagem de si, em si mesma.

Sade, ao inventar uma linguagem particular para as suas emoções mais intensas e primordiais, livre do peso da realidade das convenções, passou do metafórico ao concreto pela via dos excessos, expandindo os limites, e fez de seu grito o grito atormentado, porque muito conheceu sobre a sua sonoridade angustiante. Hans Bellmer concebia que o germe do desejo está antes do ser, a fome antes do eu, o eu antes do outro – a experiência de Narciso alimentará a imagem do tu. Sade desenvolveu, dessa maneira, um sistema coerente para representar o que há de mais contraditório, isolado e misterioso no mundo mental do ser humano. Ele permitiu-se negligenciar todos os padrões convencionais em busca da expressão máxima do limite que caracteriza o ser humano em seu aspecto mais tortuoso, mais absurdo, mais profundo.

A experiência do limite, do infinito turbulento, que representa em Bataille o terror como limite absoluto e limite do absoluto, significa: surgimento do real em função de tal transcendência. Para Bataille, o prazer atinge o ápice de transgredir os limites do permitido que transforma a sexualidade comum a todos os animais em característica humana única.

Eliane R. Moraes (2002) ao refletir sobre o pensamento sadeano traz ao leitor a percepção de que a destruição é característica da condição do ato criador, e nesse sentido, para o libertino a idéia da morte não passa de modificações da matéria, de mutações de um estado em outro. Isso culmina com a idéia de um perpétuo movimento da matéria, uma eterna transmutação de uma existência à outra, como queriam também os atomistas e Lucrécio, no *De rerum natura*. Nesse movimento, a morte e a violência estão constantemente presentes, pois pertencem ao terreno da desordem tanto quanto a sexualidade excessiva, perversa.

Deve-se ressaltar, no entanto, que quando Bataille utiliza-se do termo erotismo, ele não o usa em oposição à pornografia, mas sim como forma de expressar o universo psíquico humano em relação a sua sexualidade. O erotismo é a fusão, é o deleite dos sentidos, é a supressão dos limites, é a volúpia e a violência extremadas, é o êxtase de um desejo que se reinventa constantemente, pelo corpo/pela imaginação e pelo excesso. Até mesmo o pensar (a reflexão) realiza-se em nós por meio do excesso.

Deleuze (1967) considera que o sistema literário sadeano é paradoxal, porque é essencialmente reflexo de uma vítima. Dessa maneira, as vítimas podem apresentar as torturas e a linguagem hipócrita da ordem e do poder estabelecidos. Com isso, Sade, vai afirmar a equidade entre todos os seres existentes, sem conferir privilégio algum ao ser humano.

Octávio Paz (1999) acreditava que as obras do Marquês nos fazem submergir devido à imensidade de suas negações, assim como ao radicalismo monótono da sua afirmação, ou seja, para, Sade; o prazer é o guia que move todos os atos e os pensamentos do homem, já que é essencialmente destruidor.

E que corpo é aquele que se apresenta no sistema sadeano? É um corpo que se dilacera, se destrói, porque quer a busca frenética de sua completude, de sua inteligibilidade suprema, de sua integralidade.

Expostos esses conceitos, adentro em outro campo, o cinema pornográfico, para compreender que sistema é esse que causa prazer, mas parece não se propor a nada além desse prazer momentâneo. Observam-se corpos reduzidos a mercadoria, frutos de um mercado ávido por produtos de toda espécie de gêneros, que vão desde o mais sutil ao mais escatológico. Nuno César Abreu (1996) considera que, na imaginação pornô, nada deve desviar a atenção de seu objeto; daí a repetição compulsiva, essencial à criação de um clima exasperante, da atmosfera excessiva de infatigável intensidade sexual. O excesso e a ênfase, o exagero e a reiteração são fundamentais à economia do objeto na expressão pornô.

Assim, o que importa para tais películas é a imagem-movimento da ação sexual, é a fragmentação do corpo que se foca em planos fechados nos órgãos genitais e sem uma ordem articulada das seqüências sexuais. Isso ocorre porque no momento da ação sexual, apresentam-se várias cenas de penetração, com ângulos e enquadramentos diferentes, e sem uma lógica temporal, devido aos cortes rápidos; também, deve-se levar em consideração que a narrativa pornô é instaurada em base de roteiros simplórios, em que a situação ficcional demonstrada não é o foco. Na imagética pornô, o plano principal é o de uma apresentação, uma repetição da ação genital sugerindo um fascínio primitivo pela exibição do movimento, como se cada plano ou enquadramento se constituísse em um espetáculo, em um show para o espectador.

Tal quadro difere do pensamento sadeano, que tem a proposta de, por meio de dilacerações, de cortes, de sangues que escorrem das vítimas, questionar o aspecto mais delicado e submerso do ser humano.. Ele almeja entender o que compõe o homem-, sem nunca perder de vista que tal intenção não está desvinculado do pensar que é, também, uma expressão do gozar.

Jorge Leite Jr. (2006) considera que o importante na pornografia cinematográfica ocorre dentro de um evento sexual, de uma façanha sexual, importando muito mais o realismo de tais práticas que as intenções estéticas, intelectuais ou

críticas.. Porém, para além da simples demonstração da imagem, a pornografia promete a satisfação sexual plena, a transgressão de certos tabus e o apaziguamento dos desejos e da realização do gozo total. Mas, parece que ela só se prende a tal aspecto e não questiona o que está em cena, que corpo é esse que se apresenta como fruto de prazer ao espectador. Isso ratifica a tese de que, na imagética pornô atual, o que se procura é a exibição de corpos em posições incomuns, realçando as partes escondidas dos indivíduos que dela participam. É interessante perceber que os atos performáticos dos “atores” beiram a uma atuação circense, em que são incorporadas às cenas, diversos tipos de acrobacias pouco usuais. Sem dúvida, a sociedade do espetáculo atual, no campo pornô, parece tudo querer mostrar, tudo tornar público.

E isso, diga-se de passagem, explica, em parte, uma tendência que, é histórica e envolve o âmbito da moralidade, ou seja, a transformação da estética do segredo erótico em relação à obscenidade pornográfica. Assim, autores como Sade, Bataille e outros ao trabalharem a fronteira do erotismo entre a vida e a morte reforçam as ilusões do humanismo diante de uma estética que pretende descer ao inesgotável segredo do corpo. A pornografia cinematográfica, pelo contrário, visa a explorar a dinâmica corpo/desejo/excesso, dominação/minoria, consciente/inconsciente, e se inscreve em um quadro de apropriação/desapropriação corporal.

O corpo e seus vários eus possuem uma percepção ampla do desejo que percorre o inédito, o obscuro, o marginal, costura carne e espírito, de acordo com a visão de Pierre Klossowski, em referência ao pensamento sadeano. Percebe-se, portanto, que o corpo é algo que transcende o simples ato sexual; ele é o meio com que nos afirmarmos, nos reinventarmos como sujeitos cuja complexidade está em um mais-além erótico. É pelo erotismo, pelo corpo, portanto, que nos desvelamos diante de algo que em nós ainda permanece na obscuridade.

1. A pornografia, o erotismo, a obscenidade – a reinvenção e a reescrita do corpo em Sade



Marquês de Sade

El placer de los sentidos está siempre regido por la imaginación. El hombre no puede alcanzar la felicidad si no acata todos los caprichos de su mente.

(In. BEAUVOIR, Simone de. **El Marqués de Sade**, 1959, p.19)

Pode-se dizer que é em nosso corpo que experimentamos o êxtase, a vertigem de um obscuro mundo que nos estraçalha, que nos consome e que nos constitui como objeto de gozo diante de nós mesmos. Esse gozar torna-se supremo, pois tende ao inimaginável, ao inumano, ao ilimitado e é onde o indivíduo estabelece, para si mesmo, a possibilidade de abertura para o sentimento/sentido de obscenidade. A subversão do corpo a partir do binômio “proibição-transgressão” configura-se como uma forma essencial para a compreensão do sujeito erótico.

Refletir sobre as possibilidades de interação do corpo, como objeto de gozo, é fornecer ao indivíduo certa autenticidade, um lugar no mundo. De alguma maneira somos obrigados, o tempo todo, a nos refazeremos, a nos reinventarmos como sujeitos de nossos desejos. Interessante de se observar é a maneira como esse corpo, na pornografia, por exemplo, se constituiu na História, como se reescreveu enquanto potência plena em que o ser humano se questiona e se apresenta no processo de deleite dos sentidos, do êxtase que renuncia a qualquer padrão ou interdito.

A pesquisa que fundamenta esta dissertação traz: i) como autor principal para se pensar tais elementos o Marquês de Sade, figura “célebre” e polêmica, e sua literatura como ponto de partida para a reflexão; ii) como tema de comparação, o cinema

pornográfico atual, com o fito de compreender como este cinema irá “trabalhar”, ou mesmo “deturpar”, a proposta do autor. Para tanto, buscar-se-á, neste trabalho, deixar claras as distinções pertinentes entre o que se considera pornográfico e erótico no cinema, e como tais distinções podem compor uma base conceitual para se refletir sobre questões inerentes ao pensamento de Sade.

O libertino possui a visão de que quanto mais normatizada é a civilização, mais perversa ela é e, nesse sentido, a vida para ele, de acordo com Teresa Nazar (2007):

implica o convívio e a posse da desgraça como meio de denúncia de uma civilização que só faz adoecer quando transforma a realidade da vida em morte do desejo, o erotismo de um corpo ardente em fria imagem social, máscara fantasmagorizada em etiquetas de toda ordem.

Pensar dessa forma é aguçar o sentimento de que a civilização mata o desejo, e para o Marquês de Sade, que vivenciou um cenário trágico e em ruínas advindo da Revolução Francesa, o ato de fantasiar, já que seu estado era de encarcerado, permite ao homem presentificar seus sonhos mais obscuros, uma vez que o libertino quer aguçar, pelo convite que faz ao leitor, a cumplicidade de sua angústia e de sua solidão, ou em outras palavras, de sua atitude pessimista diante do homem que se corrompe e se destrói.

Dessa forma, Sade conduz o leitor aos meandros de uma linguagem que experimenta a emergência do objeto velado, do gozo pleno, do terror que se instaura na intimidade e nas fantasias de cada um. É uma visão trágica e imanente do ser: somos todos permeados por sentimentos antagônicos. Temos algo de *Justine* e de *Juliette*, as grandes personagens femininas sadeanas, impregnados em nossos obscuros desejos, os mais secretos, os mais medonhos, os mais significativos, porque nos estraçalham e nos consomem até a última linha de seus escritos. Maurice Blanchot (1990, p.10), ao se referir a tais personagens de Sade, justifica, para nós leitores, a ambivalência de sentimentos que nos permeiam:

Cuando lemos distraidamente *Justine*, nos dejamos enganar por una historia bastante grosera. Vemos a esa joven virtuosa violada sin cesar, golpeada, torturada, víctima de un destino resuelto a perderla; y cuando leemos *Juliette* vemos a una joven viciosa que vuela de placer en placer. Semejante intriga no acaba de convencernos. Pero es que no hemos puesto atención a su aspecto más importante: atentos únicamente a la tristeza de una de ellas y a la satisfacción de la otra, se nos olvida que en el fondo la historia de las dos hermanas es idéntica, que todo lo que pasaba a Justine le sucedía a Juliette; que la una y la otra pasan por los mismos acontecimientos, sufren las mismas pruebas. Juliette es también

enviada a prisión, golpeada, amenazada de suplicio, torturada sin fin. Su existencia es horrible, pero mirad: esos males le proporcionan placer, esas torturas le encantan.

Pode-se dizer que com isso, o leitor desaparece enquanto sujeito de si, para se ressignificar, para se reconstruir e dissolver-se nas palavras que se delineiam diante de seus olhos. O leitor de Sade pulsa por fluir-se, ele é arrebatado para instaurar-se no campo do ilimitado, no lugar turbulento do puro desejo insólito. Se lidas as palavras de um de seus personagens, Dolmancé, no romance *Filosofia na Alcova* (2003, p. 21), percebe-se bem o que o autor quer nos dizer:

Todas as fantasias se encontram na natureza. Criando os homens, ela fez o gosto de cada um tão diverso quanto o rosto. Nunca nos devemos admirar dessa diversidade, nem da extravagância infinita que ela colocou nas nossas predileções.

Visto assim, é a nossa intimidade que se retalha, e o “invisível” corpo torna-se um corpo amontoado, aturdido e carregado de órgãos e vísceras com ruídos, com odores e espasmos. Roland Barthes (1999, p.144), comprova tal idéia:

O corpo libertino, de que a linguagem faz parte, é um aparelho homeostático que se sustenta a si próprio: a cena obriga a uma justificação, a um discurso; esse discurso inflama, erotiza; o libertino “já não pode mais”; desencadeia-se uma nova cena, e assim sucessivamente, até o infinito.

Daí a importância de se refletir o imaginário de Sade na pornografia justamente por se ter, na época atual, um meio narrativo audiovisual apropriado para se acompanhar momentos singulares pelos quais o corpo passa e para se entender de que forma a complexidade, em relação à sexualidade, vem se estabelecendo. É, também, uma maneira de reconhecer o papel preponderante de mudanças significativas, em relação ao imaginário do corpo, que se fizeram ao longo do processo histórico, não só no literário, mas também no cinematográfico. É perceber que, mais do que um amontoado de fragmentos e *closes*, como ocorre em grande parte do cinema pornô, o corpo, no sistema sadeano, é aspecto essencial para revelar elementos transgressores como estrutura significativa de manifestações particulares do erotismo que se delineiam no desamparo do homem em relação a si e ao mundo. "O erotismo sério, o erotismo compreendido de forma trágica, significa assim uma completa reviravolta de nosso sistema de representação", segundo Bataille, em prefácio à sua obra *Madame Edwarda*. (2004, p.409).

Tem-se, então, uma percepção da dor como desejo, o desejo da dor como condição de possibilidade da percepção diante de um abismo aberto que transcende todas as possibilidades de gozo. É interessante o que aponta Eliane Robert Moraes (1994, p. 107), quando faz referência ao corpo na obra de Sade:

Só há verdade nas sensações físicas – diz Dubois a Justine. A máquina de prazer que materializa as sensações físicas do desejo, o corpo concebido na obra sadeana escapa à sua imagem consciente e social, porque é, por excelência, erótico. Corpo lançado às origens de sua própria linguagem: o prazer e a dor. Daí a eleição dos dois pólos fundamentais do sistema libertino – a crueldade e o erotismo – através dos quais a corporeidade manifesta-se soberana.

Já a pornografia, no cinema, tende a se apresentar explícita a tal ponto que o que está em jogo não é a compreensão do corpo enquanto órgão de potência do homem, mas, sim, a ênfase nos órgãos genitais, nos atos genitais com “o objetivo de provocar sentimentos sexuais, através da retratação da violência e coerção sobre os corpos como base do desejo sexual”, segundo Drucilla Cornell (2006, p.156) em seu artigo *A tentação da pornografia*. A descrição do corpo no cinema pornográfico é um amontoado de fragmentos, desmembrada em pedaços em que a corporeidade, ou mesmo a completude do ser, fica reduzida aos seus órgãos genitais, a uma encenação que não provoca um pensar-além, por focar o envolvimento com uma fração/um recorte do que compõe esse mesmo corpo erotizado em muitos momentos.

Patrick Lacoste (1997, p.96), ao citar artigo de Jean-Michel Hirt, sobre a pornografia no cinema, analisa que na “imagética da exibição, o instante da ejaculação, projeta o espetáculo na realidade do funcionamento orgânico. Impossível fingir: a ejaculação deve ser mostrada, pois ela é o signo da “superioridade fática”. Lacoste (p.97) observa também que: “depois de desmontar a “lógica do desnudamento”, nenhum lugar melhor do que no cinema para representar a pornografia”. Percebe-se com isso que a imagética pornográfica sustenta a civilização, anima imagens que fazem às vezes de respostas à permanente irrupção da questão sexual. Porém, quando tudo se mostra abertamente, é difícil imaginar um resto de “mistério” e, talvez, essa seja o papel mais ativo do erotismo, preservar a “aura de mistério” que faz parte da sexualidade.

Diferentemente da imagética pornô, a escrita sadeana tende a ser linguagem articulada no jogo dos significantes: Sade insere um contexto e uma peculiaridade na escrita que misturam filosofia e erotismo, e, na intimidade com as palavras que discursam sobre a liberdade da razão em busca de uma ruptura, expõe uma cisão em

relação às regras sociais, morais. Sua filosofia instaura uma realidade sexual em que a luta entre Eros e Tânatos é uma constante.

Segundo a teoria psicanalítica de Sigmund Freud, o desejo está realçado no psiquismo humano, cujas pulsões elementais se dividem em pulsão erótica (Eros) e pulsão de morte (Tânatos). A primeira conduz à sexualidade, à libido e à reprodução; a segunda, volta-se para a quietude e certa imobilidade. Tânatos mantém sob seus domínios o instinto agressivo, avassalador e destruidor que todo ser humano possui. Quando fora de controle, tal energia pode se direcionar para os outros ou voltar-se para a própria pessoa em um processo de autodestruição que, naturalmente, já existe na degenerescência do próprio organismo. Assim, vida e morte, gozo e destruição demonstram a presença de Eros e Tânatos.

Para Sade, mais do que expor corpos que se dilaceram, que se sodomizam, que se pervertem, ele acredita que, pelo viés de um estado civilizatório, que dá de certa maneira um contorno para situar o homem no mundo, esse estado faz adoecer a humanidade com seus interditos, seus preconceitos e sua falsa moral. O aspecto fundador da filosofia sadeana é o de propor aos seus leitores um campo imaginário aberto, sem obstáculos ou interditos, porque, assim, ele questiona o comportamento humano subordinado, por um lado, à sexualidade e, por outro, a um desejo absoluto que tende ao infinito.

Perceber Sade como fonte para se compreender o erotismo é, portanto, adentrar nas dimensões fronteiriças entre a vida e a morte, vivenciar o inesgotável segredo que o corpo é, uma vez que Eros e Tânatos revelam pulsões ao mesmo tempo contraditórias, mas, sem dúvida, complementares. Sade impregnou-se com as palavras para fazê-las ganhar a densidade do seu grito, para adentrar na dimensão de uma força arrebatadora ou pulsional da sexualidade humana. Tal força impulsiona as representações que Sade traz ao leitor, como uma busca do prazer, uma tensão sexual que o habita e capacita o homem, num exercer contínuo, a vivenciar o universo ilimitado de sua imaginação.

Compreendido assim, não se pode deixar de fora o fato de que o campo da violência, da morte e da transgressão se insere no contexto sadeano, ou nas palavras de Bataille (2004, p.28-29):

O que significa o erotismo dos corpos senão a violação do ser dos parceiros? Uma violação limítrofe ao limiar da morte? Limítrofe ao ato de matar? Toda a atividade do erotismo tem por fim atingir o ser no mais ínfimo, no ponto onde ficamos sem forças. Toda realização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado.

É interessante correlacionar Sade com o fotógrafo alemão Hans Bellmer¹, porém, deve-se deixar claro que o artista não faz parte da pesquisa e serve apenas como ponto para ilustrar similitudes com o imaginário do libertino e, também, com o cinema pornô. O que é peculiar em Bellmer é sua ênfase na desconstrução do corpo com o objetivo de propor e de estabelecer quadros narrativos obscuros, densos, povoados por fantasmas disformes em uma estrutura que enfatiza questionamentos sobre a tragicidade corpóreo-plástica e representa órgão de potência do ser que se destrói, se refaz e se reinventa a cada novo olhar. Basta observar uma imagem do artista, *La Poupée*, para se perceber a forma de um corpo que se articula em seu desarticulamento exacerbado. Como afirma Sue Taylor (2006, p.37):

Em uma imagem, por exemplo, a boneca é uma trágica amputada, sem braços e amarrada em uma escada sombreada com cordões puídos. Com uma segunda pélvis (revertida) fazendo as vezes de seu peito, a boneca recebe nádegas no lugar de seu peito, e estas podem parecer exageradamente grandes considerando a região púbica não desenvolvida e apenas com um início de pêlos púbicos. A perna direita da boneca é amarrada no joelho, enquanto a coxa esquerda termina abruptamente como um cotoco, expondo o vazio interno. Tudo é passivo, inerte: uma mão pendurada contra o corrimão e um olho de zumbi sugerem a perda da consciência.

Hans Bellmer traz para o observador uma imagem-pesadelo, sombras de um movimento que busca uma completude, embora esteja eternamente incompleta e desagregada de qualquer conjunto harmônico, “desdenhada” pela própria rigidez do olhar do fotógrafo. Na verdade, entra-se em contato, ao se observar essa imagem, com



“*La Poupée*” – Fotografia de Hans Bellmer.

¹ Hans Bellmer nasceu em 1902, na Silésia. Foi acolhido pelos surrealistas em Paris, onde passou a morar depois de 1945. Suas atividades compreendiam a fotografia, a pintura, o desenho e a escrita. Faleceu em 1975. Sua obra primeira mais conhecida intitula-se “*La Poupée*” e é considerada como a origem de um dos primogênitos exemplos de arte conceptual.

uma fantasia perturbadora de um desejo não consumado, mas que se permite buscar o tempo inteiro. Segundo Jansy B. de Souza Mello, em seu ensaio *Corpo e representação em psicanálise: O lugar da identificação projetiva*:

com a criação de sua boneca, estranhamente inquietante, Bellmer reafirma que o corpo é comparável a uma frase que nos convida a desarticulá-la para que ela recomponha, através de uma série infinita de anagramas, seus conteúdos verdadeiros.

O vazio que interpenetra a fotografia da boneca é de uma cena primordial, o anseio do ser por algo extático. Embora desmembrada, transfigurada, *La Poupée*, de Bellmer, é lançada aos nossos olhos e questiona a potência do corpo enquanto objeto de gozo/prazer/horror, compondo uma ambigüidade que o próprio erotismo instaura. Ainda segundo Jansy B. Mello, em análise à obra bellmeriana, diz que:

Ao inventar uma linguagem particular para as suas emoções, livre do peso da realidade das convenções, Bellmer passou do metafórico ao concreto pela via dos excessos, expandindo os limites daquilo que, no sintoma, desemboca no corpo para tentar abranger a paisagem.



Desmembramento de “*La Poupée*”. Fotografia de Hans Bellmer.

Bellmer também impregnou as palavras para fazê-las ganhar a massa do seu grito. O curioso neste processo é que se desvela um corpo “idealizado”, desmembrado, justamente para chegar a uma des-subjectivação. Se observado por esse ângulo, vê-se que tal “corpo” apresenta-se como impróprio tornando-se complexo qualquer tipo de identificação, pois mesmo reconstruído em sua integralidade, ele não mantém sua identidade. É como se fosse o mesmo, sendo o outro. Utilizando-se dessa possível análise, é interessante o que Anthony Giddens (1993, p.41) insere ao fazer referência à teoria freudiana:

A importância de Freud não foi do fato de ele ter proporcionado à preocupação moderna com o sexo a sua formulação mais convincente. Mais que isso, Freud revelou os conceitos entre a sexualidade e a auto-identidade, quando elas eram ainda inteiramente obscuras, e ao mesmo tempo mostrou que essas conexões são problemáticas.

O trabalho de Bellmer convoca, vista assim, a perda da unidade corpórea, a uma identidade revirada, agônica, e de expressões fantasmáticas, mesmo que vá em busca de retratar, de forma integral na cena fotográfica, pedaços do corpo humano tentando se encaixar, de maneira invertida, um devaneio insólito, um desejo tresloucado. O corpo em sua arte parece ter sido fragmentado com o intuito de deslocar nossa visão para algo mais amplo. É um corpo que se desmembra para acentuar sua própria reconstituição. Ele é pleno, enquanto objeto erótico, e a organização de seu conjunto, como um todo, revela uma auto-erotização da imagem em si mesma. Hans Bellmer, na análise de Sue Taylor (2006, p.42):

retratou o corpo como um amálgama do orgânico e do inorgânico, transgredindo os seus limites normais para incorporar aspectos de seu ambiente. Ele fantasiou o corpo como uma série de zonas erógenas em movimento e intercambiáveis, sujeitas às forças psíquicas que denominou de inconsciente físico.

Quando se pensa no sistema sadeano em relação à imagem da boneca articulada de Bellmer, percebe-se que, embora erotizada, transfigurada pelo prazer ou pela dor, o corpo do desejo, *La Poupée*, revela ao observador uma série de questões envolvendo o ato de imaginar, de questionar e de ir além do complexo conjunto refletido no ato de ver. Nessa relação entre imaginação e prazer, entre horror e crueldade, entre sombras e delírios, o corpo em Sade se representa como reflexo ambíguo com o objeto erótico, e caracteriza o sentido de uma desordem, de um excesso e de um desregramento, de uma busca pela liberdade que permeia o cerne do erotismo. A consciência corporal para Sade é soberana por excelência, ela busca o êxtase da vertigem, por meio de imagens arrebatadoras ao lermos cada página de seus escritos. O corpo é o espaço que instaura a força do desejo e atravessa, de maneira arrebatadora, os seres, externalizando um encontro com o que há de mais primordial no íntimo humano. Com isso, Sade se aproxima de Bellmer, uma vez que, ao conduzir nosso olhar para o vazio pleno da escrita-imagem, ele se apodera de nosso limiar imaginativo, nos faz sucumbir em um abismo que dilacera a percepção daquilo que nos povoa em “segredo”.

Porque Sade, assim como Bellmer, desenvolveu um sistema coerente para representar o que há de mais contraditório, isolado e misterioso em nosso mundo

subterrâneo. Os heróis e as heroínas do libertino são fantasmas, sombras que ampliam a percepção de quem se deixa ultrapassar os limites da intimidade com as palavras.

O mesmo acontece com o olhar dos sujeitos em relação à boneca articulada de Bellmer. Esses sujeitos se permitem, mesmo que uma certa estranheza os provoque, a ir além do espaço da fotografia. Adentram no campo de algo revelador sobre aquilo que se destrói e que se purifica pela própria vertigem do encontro. Bellmer e Sade, dessa maneira, procuram a direção de seus desejos pelo impossível, pelo primordial; adentram na concretude da imagem, da escrita arrebatadora e enveredam pelas sombras tensionais entre o desejo e a frieza do reencontro com o extático.

Por outro lado, se pensarmos no sistema imagético do cinema pornográfico, o que se percebe é a perda da unidade, um arrebatamento inodoro em relação à imagem fragmentada que se decompõe e se dispersa nos *closes*, e é o lugar do sujeito que sucumbe para dar eloquência ao desejo breve, ao gozo efêmero, e não a um questionamento mais-além, a um estado de êxtase provocativo sobre o corpo-consciência em cena.



A fragmentação do corpo e a super-exposição do detalhe

Ao se observar a imagem acima, percebe-se que o *close* nos órgãos genitais compõe o aspecto corpóreo que busca a espetacularização da dor aliada a uma espécie de prazer bastante praticada na imagética sadomasoquista. Para Jorge Leite Jr. (2006, p. 253):

As produções sadomasoquistas visam não apenas espetacularizar o sofrimento físico ou a humilhação psíquica, mas também estetizar tais situações. Na quase totalidade dos filmes, a ritualização da chamada “cena” é uma constante. O que se procura mostrar é o espetáculo da dor. O sofrimento físico e psíquico, aliado ao prazer, torna-se assim um show.

Sigmund Freud (1949, p.96), destaca tais elementos:

a inclinação a infligir dor ao objeto sexual, bem como sua contrapartida, que são

as mais freqüentes e significativas de todas as perversões, foram denominadas por Krafft-Ebing, em formas ativa e passiva, de “sadismo” e “masoquismo” (passivo). Outros autores [p. ex., Schrenck-Notzing (1899)] preferem a designação mais estrita de *algolagnia*, que destaca o prazer na dor, a crueldade, enquanto os termos escolhidos por Krafft-Ebing colocam em primeiro plano o prazer em qualquer forma de humilhação ou sujeição.

Freud demonstrou assim de que maneira a fúria da “destruição” se inscreve sempre ao lado da satisfação libidinal. Impressões dolorosas, como a tortura, o prazer com o sofrimento físico, por exemplo, são fonte de intenso gozo. A agonia, a dor falam do êxtase, “confirmação da vida até na própria morte” ou “a crueldade e o erotismo se organizam no espírito e a resolução de ir além dos limites que a interdição possui” como conceitua Bataille (2004). Isso, em outras palavras, é o que há de demoníaco, inumano, em cada um de nós.

Nesse sentido, perceber a questão do gozo é compreender a complexidade com que o desejo se instala no ser; é a busca de algo que transcende o próprio corpo em si. A força da pulsão sexual não se deixa, porém, tão facilmente apaziguar. Instaura-se uma luta constante entre uma sexualidade disciplinada e o vigor da força pulsional que resiste ao freio da ordem e se faz sentir em permanente imanência com sua energia avassaladora e caótica.

Um gozo, um prazer “barrado” implica rompimento com as barreiras, enfrentamento dos elementos que constituem os aspectos limítrofes entre as pulsões que desabrocham em um limiar, muitas vezes, avassalador. É esse elemento que instala no indivíduo o terror (a morte), do qual Bataille faz referência. O gozo é do campo do que não cabe na palavra, do que não pode ser nomeado. Gozo é pulsão, é pura intensidade, forças em colisão. Enquanto o desejo está no nível da vida fantasiosa, imaginária, o gozo aproxima-se da pulsão. Mas o gozo é morte e, portanto, o desejo jamais é satisfeito, ele tende ao infinito porque gozo implica forçar as fronteiras do princípio do prazer e, nesse sentido, questiona o interdito. Nas palavras de Bataille (2004, p.58):

A interdição elimina a violência e nossos movimentos de violência (entre os quais os que respondem ao impulso sexual) destroem em nós a calma ordenação sem a qual a consciência humana é inconcebível. A verdade das interdições é a chave de nossa atitude humana. Experimentamos, no momento da transgressão, a angústia sem a qual a interdição não existiria.

Mas, ainda segundo o pensamento de Bataille, a violência em si mesma não é cruel e se baseia na transgressão como maneira de se organizar. Porque, como revela o autor, a crueldade é derivada, é uma das maneiras da violência organizada. Não é necessariamente erótica, porém pode derivar rumo a outras formas da violência que tal

transgressão organiza. Bataille (2004, p.123) diz que “como a crueldade, o erotismo é pensado. A crueldade e o erotismo se organizam no espírito da resolução de ir além dos limites que a interdição possui”.

Em uma passagem da obra do Marquês de Sade (2003, p.81), *A Filosofia na alcova*², um dos personagens libertinos, Domancé, discursa sobre a crueldade:

A crueldade não é outra coisa senão a energia do homem ainda não corrompida pela civilização; é uma virtude, portanto, e não um vício. Suprima vossas leis, vossas punições, vossos costumes, e a crueldade não terá mais efeitos perigosos, já que nunca agirá sem ser imediatamente repelida pelos mesmos meios. É no estado de civilização que ela se torna perigosa, porque quase sempre falta ao ser lesado força ou meios de repelir a injúria; mas num estado incivilizado, se ela age sobre o forte, será repelida por ele, e se age sobre o fraco, não lesando senão um ser cede ao mais forte pelas leis da natureza, não terá a menor inconveniência.

É interessante perceber tal elemento nas obras de Sade, pois a sua leitura sobre a crueldade possui um sentido bastante complexo. Ao mesmo tempo em que o autor quer propor uma crítica sobre a moral da sociedade, sobre a hipocrisia e, ao enfatizar que o estado civilizatório elimina no indivíduo determinadas propensões consideradas violentas, ele desencadeia uma série de questões sobre a consciência humana, sobre os labirínticos desvarios que nos permeiam. Sade questiona a consciência sobre si mesmo; como algo que transcende, extrapola a própria erotização ou, em outras palavras, é uma unidade que se revela na conjunção da consciência-carne-desejo. A dose de crueldade que, de alguma maneira a natureza humana proveu em cada indivíduo, de acordo com Pierre Klossowski (1985, p.108), “seria apenas o impulso contrariado do desejo, ao qual cada um se identifica (...) esse impulso tende a destruí-lo como tende à destruição dos outros”. Sade (2003, p.82) inclusive faz uma interessante distinção, ao se referir à crueldade:

Distinguimos, em geral, duas espécies de crueldade: uma que nasce da estupidez, que, jamais pensada ou analisada assimila o indivíduo, assim nascido ao animal feroz; essa não proporciona nenhum prazer porque quem se predispõe a ela não é suscetível de nenhuma busca (...) A outra espécie de crueldade, fruto da extrema sensibilidade dos órgãos, só é conhecida em seres muitíssimo delicados, e os excessos a que chegam são apenas refinamentos de sua delicadeza, mui prontamente embotada graças à sua finura, que, para ser desperta, põe em uso todos os recursos da crueldade.

² *A Filosofia na Alcova (La Philosophie dans le boudoir)* apareceu pela primeira vez em 1795 como "obra póstuma do autor de *Justine*", em dois volumes ilustrados. Constitui um dos mais expressivos escritos do Marquês nas práticas do vício. É uma antologia da e sobre a libertinagem.

É curioso, para se ter uma idéia, que a “delicadeza” da crueldade a qual Sade se refere organiza-se para além dos interditos e, por isso mesmo, ela é refinada à maneira que o libertino propõe. O corpo, por exemplo, é um elemento crucial e preponderante dentro deste imaginário sadeano, pois contempla os vários sentidos do ser, refletindo sobre todas as possibilidades da matéria e da consciência. Observando o estudo de Eliane R. Moraes (1994, p.169), pode-se ter uma idéia do quão ousado este pensamento do Marquês é transmitido ao leitor:

Dos alimentos à carne humana: Juliette, Saint-Fond e Noirceuil organizam um jantar mandando assar três graciosas jovens em espetos temperando-as com condimentos especiais para produzir o molho com o qual regam a carne, servindo-se lentamente enquanto é assada. O padre Simeon come omeletes tostados sobre as nádegas ensangüentadas de suas vítimas. Minski serve a seus convidados delicados filés provenientes dos seios e das nádegas – note-se depois de flagelados – das duzentas jovens que vivem num serralho destinado exclusivamente à provisão de alimentos para suas refeições.

No trecho supracitado, observa-se que o elemento de violação, pela violência (o crime, o assassinato), atinge o seu ápice no decorrer de um processo quase que alquímico pela degustação das carnes de “jovens graciosas”. Existe todo um preparo cuidadoso e sistemático que se esboça nesta atividade. É interessante perceber que nesse ato dos libertinos, desenha-se a práxis erótica plena, o orgasmo intenso que fortalece o corpo e os sentidos do libertino. Saber que o sujeito busca repensar a sua vida enquanto ser e de sua condição no mundo, ele se representa diante do outro. Dessa forma, a procura pelo real transpõe-se para o universo dos sentidos. O ato de comer, por exemplo, se constitui como necessidade do indivíduo, igualando-o aos demais animais irracionais. Porém, enquanto estes últimos se satisfazem logo após terem seus desejos satisfeitos, o homem opta por querer sempre mais, atribuindo uma ampla abordagem da fome como um desejo insaciável do ser humano.

Como descreve Bataille (2004, p.31), “na passagem da atitude normal ao desejo existe uma fascinação fundamental pela morte”. Essa travessia é, em outros termos, a determinação do desejo absoluto sobre os interditos, é a excitação erótica levada ao extremo e, por isso mesmo, para Sade, o ato de matar, o exercício da crueldade sobre suas infinitas formas, leva-nos à eternidade, à continuidade, à consciência do homem para além de suas limitações. E mais, o que perturba o leitor de Sade, o que coloca o escritor em um lugar “indefinido”, em termos literários, é que ele ao tratar do erotismo, “copula” com a filosofia, ou seja, ambos estão intrinsecamente agregadas. Assim, o

status do libertino, aquilo que mais atormenta quem o lê é, justamente, essa perfeita união estabelecida.

Por exemplo, Eliane R. Moraes, em conferência no vídeo (“Café Filosófico”), discute a pornografia e discursa que, no caso de textos e de filmes obscenos só ocorre o escândalo quando deixam de obedecer determinadas regras da cultura, ou seja, quando perturba aquilo que ela vai chamar de “zonas de tolerância” impostos pela sociedade. A crítica literária, ao citar Sade argumenta ainda, que o escândalo do autor não foi escrever obras obscenas, mas foi justamente misturar filosofia com erotismo. Isso ultrapassa, transgride a zona de tolerância de determinadas culturas, uma vez que o libertino discute filosofia no meio de orgias, de crimes e explora os interditos até as últimas conseqüências, ou nos ditos de Eliane R. Moraes, “Sade leva a filosofia para a alcova”. Nesse ponto o autor ressignifica os interditos e transgride de maneira peculiar vários dos tabus impostos pela sociedade.

Ainda segundo Eliane R. Moraes (2006, p.151), o pensamento do Marquês. representa uma abertura para compreender a verdade sobre o ser humano. Para ela:

Sade disse e repetiu ao longo de toda a sua obra que desejava conhecer o ser humano na sua totalidade, avançando sem medo sobre territórios perigosos, nas quais seus contemporâneos iluministas não ousavam pisar. Para ele tratava-se de “revelar a verdade por completo”, o que implicava abrir mão de todo e qualquer preconceito para ampliar as possibilidades de entendimento do homem, levando em conta suas fantasias mais secretas, cruéis e inconfessáveis.

Já, quando se traz para a análise o elemento cinematográfico pornô/erótico, tem-se um grande distanciamento da proposta de Sade, uma vez que o que se instaura é uma “aventura” com a corporeidade e, muito pouco, uma reflexão deste corpo apresentado ao espectador. Mas, mesmo que a concentração desta imagética esteja imersa num “gozo” prévio, por via de um corpo previamente construído, permanece o jogo erótico de corpos em formação abordando elementos desde a atual crise de representação do indivíduo, até o ponto onde o espaço corpóreo se elabora e serve como código de identidade, de alteridade e, nesse sentido, desdobra o indivíduo em sujeito/objeto.

Outro aspecto que se percebe neste tipo de imagética é a fragmentação do corpo, a sua sujeição no campo mercadológico da pornografia. Além deste pressuposto, coabitam para a representação do sujeito moderno, suas relações entre sadismo e masoquismo o que instaura um cenário “novo” no campo sobre a sexualidade ambicionando, antes de tudo, apresentar produtos e comportamentos previamente direcionados no âmbito do lucro e do espetáculo. Porém, não somente isso é posto em

questão se recorrermos à História que destaca, como elemento primordial, discutido por muitos teóricos do assunto, a moralidade, essencial para se presentificar o arcabouço de resignificação do humano e da sua relação com o corpo.

Assim, é pelo corpóreo que nos interligamos ao mundo exterior e apesar das suas diferenças, o humano congrega uma unidade que vive oscilante entre o desejo e a consciência. Esta procura pela integração entre as partes do corpo, com base nas imagens de uma relação em que interior e exterior se confundem. Nesse sentido, se não formos capazes de ver aquilo que está além da possibilidade do ver, do que é insuportável de se ver, como atingir o êxtase da imagem? Como apoderar-se de todo o seu vigor?

Roland Barthes (1999, p. 164), ao se referir à sutura, por exemplo, presentificada nos escritos de Sade, analisa:

Entre todos os suplícios imaginados por Sade, existe apenas um que é perturbador: o que consiste em coser a vagina ou a ânus da vítima (no *boudoir*, na orgia em casa de Cardoville e nos *120 Dias*). Porque, à primeira vista a costura destrói o efeito da castração; como é que coser (que é sempre recoser, fabricar, reparar) pode ser equivalente a: mutilar, amputar, cortar, criar um lugar vazio? (...) Para castigar a fruição triunfalmente ligada a essa carência, só resta puni-la por estar vazia, negar esse vazio, não só preenchendo, mas sim fechando-o, costurando-o. Coser é, afinal refazer um mundo sem costura, reenviar o corpo divinamente fragmentado – cuja fragmentação é a fonte de todo o prazer sadiano – para a objeção do corpo plano, liso, do corpo total.

Ao se observar que o extático exacerba o desejo, na literatura sadeana bem como na obra de Bellmer, por exemplo, percebe-se que a imaginação erótica extrapola os corpos, atravessa-os com tal intensidade que os aniquila e, justamente nesse ponto, pelo corpo e no corpo é que se consuma a fascinação, um algo entre, além dos sujeitos e em constante movimento. É um corpo que se destrói, se refaz, se recompõe, se deteriora, se fragmenta e se reformula constantemente. Tais aspectos pouco são concebidos no cinema pornográfico.

1.1. Sobre os elementos que compõem a pornografia, o erotismo e o obsceno na literatura sadeana

“Questionar e pôr em questão é a única tarefa do pensamento”.
Martin Heidegger

Considera-se que para compreender com maior rigor e clareza o sistema sadeano e a imagética pornô, deve-se delinear como o erotismo, a pornografia e a obscenidade se construíram durante o processo histórico, assim como deixar claro que a pesquisa, ao se referir ao cinema pornográfico, não deixa de perceber que ele também é permeado pelo erótico. Ambas as denominações não se esquivam uma da outra, mas se complementam. Portanto, é importante explorar e, mais ainda, extrapolar tais diferenciações e aproximações do que venha a ser pornográfico, erótico e obsceno no contexto das imagens propagadas pela filmografia pornográfica e pela literatura sadeana, quando o que está em jogo é o constructo sobre o corpo em seus aspectos amplos. Interessante é o conceito trazido pelo autor Nuno César Abreu (1996, p.23):

Ao pressupor a existência de um ‘outro’ e de um ‘ambiente’ para o desejo, me parece bastante útil a abordagem da pornografia, posto que a fantasia pornográfica (especialmente audiovisual) sugere uma relação, uma tentativa de encontro entre duas ‘fantasias’: a veiculada no produto, oferecida como articulação discursiva, e a do consumidor-espectador que, assim, procura articular, atualizar seu próprio (e irrecuperável) discurso (narrativa) sobre o desejo. De qualquer maneira, fantasia é um território propício ao obsceno.

Para tanto, entende-se que o obsceno está presente tanto na pornografia, quanto no erotismo. Quando se faz referência ao termo obscenidade em relação ao erótico e pornográfico, não se pode deixar de mencionar que “esse algo obsceno” é despertado pelo olhar, algo que se inscreve e se coloca em cena com o intuito de provocar sensações nos indivíduos, de sair do gueto e se apresentar, buscando o ilimitado por meio de um jogo combinatório e amplo de possibilidades.

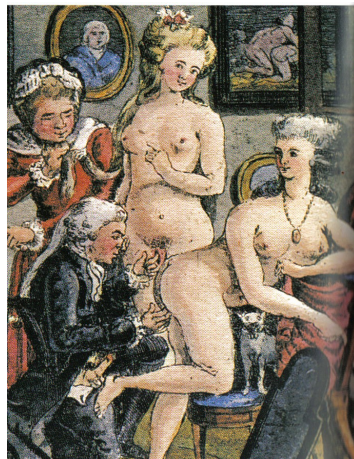
É importante ressaltar que, mais do que explicitar a fruição dos prazeres, a pornografia legalizada, no âmbito cinematográfico, apresenta uma padronização dos desejos, das fantasias e uma domesticação dos corpos talvez nunca vista anteriormente.

Eliane R. Moraes (2000), em artigo intitulado “O efeito obsceno”, caracteriza a obscenidade da seguinte forma:

Em estrita fidelidade ao sentido moderno do termo "obsceno" - já que o vocábulo latino *obscenus* significava originalmente "mau agouro" - a tradição pornográfica que se inaugurou na Europa a partir do Renascimento caracterizou-se pela difusão de imagens e palavras que feriam o pudor, fazendo da representação explícita do sexo sua pedra de toque.

Teixeira Coelho Neto (1983, p.178/179) complementa a questão com uma análise bastante contundente sobre o obsceno:

Alguns insistem que obscenas são apenas as imagens da transgressão, e produção da transgressão. Não é verdade: a própria produção, ao ato em si, tem de ser sentida como obsceno ou não terá sentido. Se não existir o conhecimento claro de que se trata de uma transgressão, não existirá prazer ou, pelo menos, aquele prazer excessivo, aquele extraprazer procurado que transcende o prazer habitual. O contrário é mais facilmente verdadeiro: obsceno é o ato em si, não suas imagens. A imagem da produção obscena (o ato) não é obscena, a menos que apresente uma transgressão no domínio das imagens(...) Como todo simbólico, a obscenidade é função de um imaginário - e o imaginário do obsceno é total e totalizante. Isso significa que pode se manifestar de mil modos diversos, talvez de todos os modos.



William C.B. *Les Bigarrures. Les Vieux Foux*, 1799. (Imagem retirada do livro: "Pussycats, 2003)

Ainda sobre o obsceno, vale a análise feita por Susan Sontag (1987, p.61):

O obsceno é uma convenção, a ficção imposta sobre a natureza por uma sociedade convicta de que há algo de vil nas funções sexuais e por extensão no prazer sexual (...) o obsceno é uma noção primal do conhecimento humano, algo de muito mais profundo que a repercussão de uma aversão doentia da sociedade ao corpo. (...) Por mais domesticada que possa ser, a sexualidade permanece como uma das forças demoníacas na consciência do homem.

É evidente que o erotismo e a pornografia transitam em um terreno movediço e cheio de contradições. Para muitos a pornografia é vista como algo escancarado, imoral, repugnante, com o âmbito único de demarcar regiões e situações no/do corpo evocando o sexo apenas como produto de consumo, de excitação barata e desregrada, ou em outras palavras, é aquilo que tudo mostra, sem nada esconder. Já o erotismo, por outro lado, é considerado o velado, é o aspecto elevado, nobre da natureza humana e que tende a ser mais sublime e delicado.

Eliane R. Moraes, em vídeo sobre pornografia (MORAES, s/d,1), discute justamente esta questão da pornografia e do erotismo revelando pressupostos importantes para a compreensão de tais elementos. Em primeiro lugar, a crítica literária considera que a pornografia está subentendida como uma estética do padrão moralista que é, por excelência, histórico e se diferencia de época em época; Em segundo lugar, a autora aponta o estudo de vários teóricos sobre o assunto e assinala que eles promovem a pornografia como um fenômeno de mercado que advém do período Renascentista. Justamente nessa época da História, começam a entrar em circulação; gravuras e textos “licenciosos”. Isso se deve à tecnologia desenvolvida de impressão, de reprodução baratas destes materiais, o que fornece um acesso maior para difusão dentro da sociedade da época. Com isso, surge um próspero mercado para tudo o que era tido como obscuro repercutindo, inclusive, nos dias de hoje e culmina, segundo a autora, com uma nova forma estética de apresentar e de representar o sexo e o corpo ao se ter como mote uma intenção realista, antes restrita a um pequeno grupo.

Jorge Leite Jr. (2006, p.35), complementa a questão:

A luta por classificar e separar o erótico e o pornográfico é a batalha por legitimar um poder estabelecido através da distinção social. Assim, pornografia não é apenas o sexo dos outros, mas também o sexo das classes populares, das massas e de todos aqueles que não possuem “capital cultural”, não pertencendo às esferas que mantêm o monopólio do chamado gosto legítimo. Os mesmos excessos sexuais que se encontram representados nas produções de massa também são visto naquelas voltadas para as elites sócio-econômicas. A diferença é que enquanto um produto desses voltado para o consumo popular é considerado perversão, o outro é entendido como sofisticação do prazer e, desta maneira, rotulado como arte erótica.

Ora, desvincular um elemento do outro é dissociar, ou mesmo descartar as singularidades íntimas que se elaboram no cerne do desejo humano. Assim, de alguma forma, é interessante ultrapassar essas distinções

para que outro ponto de vista irrompa, para que questões mais profundas possam reintegrar-se na consciência da própria sociedade. Porque, como diz Eliane R. Moraes (1984, p.8), “uma coisa é certa: seja pornografia ou erotismo, a característica essencial deste discurso é a sexualidade”.

Do ponto de vista de Michel Foucault (1999), a partir de 1791, o Estado adota novas estratégias de pacificação social e “domesticação do sujeito”. Impõe-se, com isso, uma política de pressão que é um trabalho sobre o corpo, uma manipulação maquiavélica sobre seus elementos, seus gestos e seus comportamentos. O corpo humano entra nessa maquinaria de poder que o desarticula e o recompõe de forma coercitiva, passando a representar uma espécie de “anatomia política”, uma mecânica do poder que, para Foucault, é a maneira de se obter domínio sobre o corpo dos outros, com rapidez e eficácia.

Baudrillard fala de uma erotização do produto que se apresenta e, na democratização desse oferecimento, que é feito a todos, ocorre a transformação da relação comercial em uma relação erótica de sedução. Desse ponto de vista, tem-se um corpo domesticado que se dilui e torna-se objeto construído segundo as normas que se estabelecem para ele de época em época.

Anthony Giddens (1993, p.28) ao trazer o foco dos estudos de Foucault diz, “o sexo não é conduzido às escondidas na civilização moderna. Ao contrário, vem sendo continuamente discutido e investigado”. Ainda, segundo o autor (1993, p. 29):

muitas culturas e civilizações tradicionais fomentaram as artes de sensibilidade erótica; mas apenas a sociedade ocidental moderna desenvolveu uma ciência da sexualidade. Segundo Foucault, esta surgiu da associação do princípio da confissão com o acúmulo de conhecimento sobre o sexo.

Partindo desse princípio, pode-se compreender melhor como a pornografia, no cinema, se articula com o corpo e com a própria sexualidade, tendo como pressuposto que o prazer erótico é delineado por esse conduto, ou seja, o do conhecimento. Além disso, deve-se ter em mente que o cinema possui uma sistemática própria, com técnicas específicas como justaposição, fragmentação, angulação, desfocamento, perspectiva e a distância entre a câmara e o objeto filmado.

Com isso, ao se fazer referência à sexualidade, não se deve perder de vista que ela e o erotismo são aspectos distintos e independentes do ser humano. Octávio Paz (1999, p.22), aponta que “a sexualidade é geral; o erotismo, singular”, ou seja, a sexualidade é instintiva e destinada à perpetuação da espécie, possui origem num ato

impessoal em que o indivíduo adequa-se a um caminho mais direto e eficaz. Portanto, a sexualidade afirma-se como uma energia primordial que nivela todos os seres vivos, tendo como fim último a reprodução natural da espécie. Já o erotismo, desenvolvido ao longo da história torna-se, por sua vez, mais complexo, mas, não somente por isso, mas porque ele é imaginação, experiência da vida repleta, busca da totalidade. É, também, a consciência do homem, o que faz com que ele seja um ser em questão, um ser que se coloca como mote.

Refletir desta maneira é tentar compreender que o erotismo se refere, em seu ponto máximo, à nossa própria humanidade, ao nosso ato de nos imaginarmos frente aos mundos exterior e interior que nos permeiam. Octávio Paz (1999, p.34), ao abordar o erotismo traça uma particularidade pertinente:

O erotismo é a experiência da vida plena, pois nos aparece como um todo palpável, no qual penetramos também como uma totalidade; ao mesmo tempo, é a vida vazia que olha a si mesma no espelho, que se representa que se limita e se inventa. Experiência total e que jamais se realiza de todo porque sua essência consiste em ser sempre um mais além.

O erotismo, então, atua como fusão e ruptura. O olhar que instaura o desejo, só atua na distância, movimentando nossa imaginação. O ato de imaginar transcende, ele é o “mais além” que Octávio Paz revela. Assim é, portanto, no ápice da fascinação erótica que se atinge algo que não está inscrito em rótulos, mas que se reconfigura como potência viva, latente, mutante e profunda nas relações entre um indivíduo e o outro.

Já, Georges Bataille, com seu ensaio *O erotismo* (2004), em suas reflexões sobre continuidade e descontinuidade, determinou três formas de erotismo existentes no homem: erotismo dos corpos, erotismo dos corações e erotismo sagrado. Nelas, o que está em questão é substituir o isolamento do ser (sua descontinuidade) por um sentimento de continuidade profunda com o Universo. O significado do "erotismo dos corpos" é o de uma violação que beira ao assassinio. Tal erotismo tem por fim atingir o ser no seu mais íntimo cerne, onde pensamentos e palavras já não possuem qualquer expressão significativa. A passagem do desejo comum ao desejo erótico supõe, em nós, a relativa dissolução do ser constituído na ordem descontínua. Como diz Bataille (2004, p.32), “o erotismo dos corpos tem, de toda maneira, qualquer coisa de sinistro, de pesado”. O "erotismo dos corações", aparentemente, se separa da materialidade do erotismo dos corpos; deste procede, mas não passa, em grande parte, de um aspecto do

erotismo estabilizado pela reciprocidade afetiva dos amantes. A essência da paixão é a substituição da persistente descontinuidade por uma continuidade entre dois seres. Se é verdade que a posse do ser amado não significa a morte, também é verdade que ela está necessariamente envolvida na busca dele. Se aquele que ama não pode possuir o ser amado, pensa, muitas vezes, em matá-lo, perdê-lo, ou em outros casos, deseja até a própria morte.

Jacques Lacan ao traçar um estudo sobre a pulsão de morte pondera que o ser em questão, o indivíduo, quer sempre atender um Outro, tornar um Outro pleno. Em seu ensaio “Kant com Sade”, Lacan (1963/1998b) observou o mal, no sentido sadeano, que seria na acepção kantiana, um análogo do bem, para demonstrar que a estrutura perversa é caracterizada por uma vontade do sujeito de se transformar, ou mesmo, de se transfigurar, em objeto de gozo oferecido a Deus. Porém, esse Deus é um ser obscuro, um ser em suprema maldade, que Sade menciona em suas obras e que faz da estrutura psíquica do perverso, um objeto eterno de gozo. Portanto, destruir o Outro, formar algo único, é buscar a unidade total, a completude do próprio gozo; isso ocorre, porque o Outro é fonte da linguagem e da inserção na cultura no qual está imerso.

Ao se pensar em uma figura como o Marquês de Sade, o que se observa é que o libertino tem como ponto fundamental estruturado em suas obras, o desamparo humano, ou seja, ao se procurar a superação desse desamparo primordial, Sade opta ultrapassa tal noção pelo viés erótico, pela volúpia como forma sobrepujante de atenuar o sofrimento do ser humano. Só que a questão é complexa, uma vez que o Outro pleno é morte, é movimento que não cessa nunca, mesmo que desamparado, e ocupa aquilo que Bataille exprimiu com seus conceitos sobre continuidade e descontinuidade.

Maurice Blanchot (1987, p.130), ao se referir ao espaço da morte enuncia “a morte é o lado da vida que não está voltado para nós nem é iluminado por nós; cumpre tentar realizar a maior consciência possível de nossa existência que reside nos dois reinos ilimitados e se alimenta inesgotavelmente dos dois...”

No sadismo, por exemplo, o gozo vem do suposto gozo no outro; ao provocar dores nesse outro, goza-se por identificação com o objeto sofredor. Elaborar-se dessa maneira, uma intersubjetividade que faz com que o gozo do sujeito debruce-se sobre o gozo imaginado no outro. Pode-se citar, como exemplo, o filme de Nagisa Oshima, *Império dos sentidos*, em que são delineados tais pressupostos. Veremos isso mais adiante.

A paixão arrasta-nos, assim, para o sofrimento, uma presente ameaça de separação. No "erotismo sagrado", mesmo quando o objeto do sacrifício não é um ser vivo, a vítima morre, enquanto a assistência participa de um elemento que revela a sua morte. Esse elemento é o que se chama de "sagrado", ou seja, uma continuidade a ser revelada que fixa sua atenção na morte de um ser descontínuo. A aprovação da vida na própria morte é um desafio, tanto no erotismo dos corações como nos dos corpos, com a diferença da morte propriamente dita. Bataille (2004, p.29), afirma que:

Os corpos se abrem para a continuidade por intermédio desses condutos secretos que nos provocam o sentimento de obscenidade. A obscenidade significa a perturbação que incomoda um estado dos corpos semelhante à possessão de si, semelhante à possessão duradoura e afirmada.

Marquês de Sade (2003, p.97-98) insere em seus diálogos, elementos pertinentes em relação a esse prazer, a essa volúpia sexual extremada, obscena que está imersa no erotismo. Para o libertino:

o alvo das pessoas que se entregam à volúpia é ficarem excitadas; queremos nos excitar por meios mais ativos; assim sendo, pouco nos importa se nossos procedimentos agradarão ou não ao objetivo que serve; só se trata de pôr em movimento a massa de nossos nervos pelo choque mais violento possível. Ora, como a dor afeta mais vivamente que o prazer, o choque resultante dessa sensação produzida sobre o parceiro será de vibração mais vigorosa e repercutirá mais energeticamente em nós; o espírito animal entrará em circulação e inflamará os órgãos da volúpia predispondo-os ao mais intenso prazer.

Já, quando se pensa em pornografia, não se pode deixar de observar que a sociedade confere um valor, uma moral que se estabelece nela, na esfera do espaço público e, assim, o que se considera pornográfico para alguns, para outros não é. Mas, algo é certo: a indústria da pornografia, nos tempos atuais, potencializou e erotizou a vida social/privada na sociedade moderna. É revelador que, nos dias de hoje, à medida que aumenta a crise representativa do indivíduo, problematiza-se a crise imagística, ao promover o corpo como referencial de identidade e de ruptura. Além disso, segundo Eliane R. Moraes (1984, p. 10), “tais diferenças não são só históricas, éticas ou culturais, mas, também, subjetivas e individuais”. Com isso, pode-se insinuar como fez Jorge Leite Júnior (2006, p. 32), que “tudo que existe de explicitação da carne na pornografia torna-se quase uma intenção da alma no erotismo”. Ou, em outras palavras, o erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem como acredita Georges Bataille e, para ele, isso é algo perturbador porque instaura ou aciona elementos

primordiais no humano, como a violência, a dor aliada ao prazer, a crueldade, a perda de si.

Se observarmos o sistema literário instaurado por Sade, verifica-se, do ponto de vista de Eliane R. Moraes (1994, p. 107) que:

o corpo concebido na obra sadeana escapa à sua imagem consciente e social, porque é, por excelência, erótico. O corpo lançado às origens de sua própria linguagem: o prazer e a dor. Daí a eleição de um dos pólos fundamentais do sistema libertino – a crueldade e o erotismo – através dos quais a corporeidade manifesta-se soberana.



“Luxúria”, fotografia de “Ferdinand Bardamu”, pseudônimo de Alexandre D.

Vale lembrar que, anterior ao Marquês de Sade, uma figura importante e precursora que traz o elemento pornográfico para a sociedade foi o escritor italiano Pietro Aretino (século XVI). Com suas obras *Sonetos Luxuriosos* (1527) e *Ragionamenti* (1534-1536), seus livros representam os antecedentes da moderna pornografia e o modelo para as produções obscenas desde então.

Já com Sade, no século XVIII, instaura-se um erotismo peculiar e próprio frente a uma sociedade extremamente regulamentadora, hierarquizada em seus espaços e tempos delimitados por obrigações e preocupações. Isso condiz com o que Roland Barthes (1999, p.128) afirma:

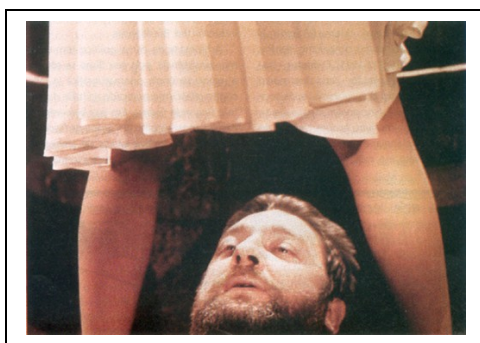
As aventuras sadeanas não são fabulosas; passam-se num mundo real, contemporâneo da juventude de Sade – a sociedade de Luís XV. O sustentáculo social desse mundo é brutalmente sublinhado por Sade: os libertinos pertencem à aristocracia, à classe dos financeiros tratantes e prevaricadores, numa outra palavra: exploradores, tendo a maior parte deles enriquecido nas guerras de Luís XV e com as práticas corruptas do despotismo.

Gaston Bachelard (2000) em sua obra *A poética do espaço*, traça alguns elementos interessantes que podem ser atribuídos ao inventário sadeano. Bachelard

associa os espaços a um significado simbólico, um paralelismo entre moradia e espaço íntimo. Ele adentra nos cantos, nos recantos, nas minúcias que poderíamos chamar de o *boudoir* sadeano, já que este é o espaço maior em que o romancista alimenta toda a estrutura imaginária de sua narrativa. O *boudoir* é visto, como descreve Eliane R. Moraes (1994, p. 195/196), como o lugar em que:

se adentra na imensidão, num delicioso ninho e onde serão praticadas todas as paixões libertinas, os voluptuosos prazeres do vício (...) O *boudoir* libertino é um lugar pequeno, privado e íntimo cujas dimensões se ampliam indefinidamente. Um espaço ao mesmo tempo confinado e ilimitado.

Percebem-se, claramente, tais elementos no filme do cineasta Pier Paolo Pasolini, *Saló ou os 120 dias de Sodoma*, que faz uma releitura intelectualizada da obra, de mesmo nome, de Sade. O que Pasolini conseguiu foi transpor para a imagem cinematográfica um desejo soberano de sair desse cenário próprio de repressão e, em conseqüência, “abraçou” o erotismo que o libertino estabeleceu, um erotismo de ruptura e vertigens dentro do espaço de liberdade plena – no castelo *Silling*.



“Voyeur”

“*Saló - Os 120 dias de Sodoma*”, de Pier Paolo Pasolini
(Extraído de *EntreLivros*, ano 1, nº 12)

Pasolini traz ao espectador uma visão particular sobre a construção simbólica de um sistema corrompido, mas busca, ao mesmo tempo, ultrapassá-lo, ao demonstrar que o discurso do erotismo, no cinema, já havia promovido a substituição de algumas convenções do desejo, do corpo, da crueldade, do excesso em nosso período histórico. O cineasta “reinventou” e transfigurou, de maneira bastante precisa, os componentes do corpo e do espaço representados na narrativa sadeana com seus elementos, suas espessuras e a dimensão indisciplinada do desejo absoluto contidos em um lugar em que se associa o prazer e a dor, a crueldade e a volúpia extremada, agônica, a ordem e a desordem, ou seja, o *boudoir* sadeano.

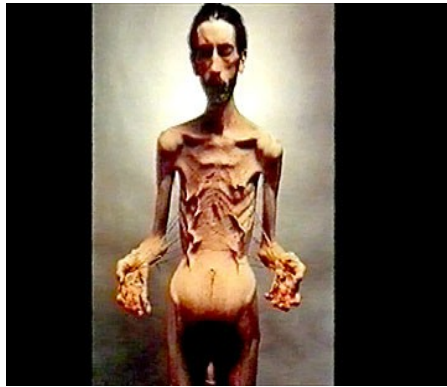
Observar, o sistema imagético no cinema pornô, assim como a literatura sadeciana, nessa linha de pensamento, é perceber que o erotismo, ao desarrumar as conveniências e ao destituir a linguagem da homogeneidade, instaura a transgressão, o sentimento de êxtase. Ao levantar a proibição, sem a deixar de lado, o ato de transgredir provoca uma confusão entre os limites do permitido e do não permitido preenchendo, assim, a experiência erótica do desejo que transcende e busca o ilimitado, em uma espécie de reviravolta da consciência que se perde para obter a abertura necessária de algo maior, revelador e próprio de sua natureza.

Freud dirá que a própria energia humana, tudo o que move o homem, é erótica. Dessa maneira, atingir o fim do êxtase, no ponto onde nos perdemos no deleite dos sentidos, estabelece, sempre que necessário, um limite – e esse limite é o terror, pelo qual se reforça a atração, de acordo com o pensamento de Bataille. Esse “perigo” tende a excitar à volúpia e não se atinge o extático erótico sem o contato próximo com a morte, sem observar a destruição diante de nós mesmos, ainda que distanciada, para se perceber a esfera em que a morte não significa um desaparecimento; ela é, por si mesma, a comoção daquilo que nos é insuportável e na qual ocorre o desaparecimento do sujeito frente ao desejo de plenitude, do momento de volúpia extrema, daquilo que é inominável, nos deixa fora nós mesmos, sem forças, uma vez que em nós, é pela via do excesso que vivenciamos o sentimento de angústia e de possibilidades infinitas do corpo desejante.

Contador Borges (BORGES, s/d), em seu artigo, “Georges Bataille: Imagens do êxtase”, argumenta:

Falando sobre cinema, Deleuze a propósito comenta não haver diferença nenhuma entre coisa, imagem e movimento. Ver uma imagem, nesse sentido, ainda que fotográfica, é transpor para a dimensão da vida sua realidade intrínseca, colocando a imagem em movimento mediante nossos sentidos e dispositivos psíquicos.

Percebem-se algumas dessas características, na obra do fotógrafo espanhol David Nebreda.



Fotografia de David Nebreda



David Nebreda com a face coberta de excrementos

O objetico, ao se trazer Nebreda para esta dissertação é destacar a experiência limite que ele estabeleceu com o próprio corpo e que, também, se encontra na obra sadecana, com seus personagens libertinos e em alguns filmes pornô. Considerado por muitos, depois de Antonin Artaud, inclusive pelo filósofo Baudrillard, como o artista do extremo, Nebreda apresenta imagens impactantes e obscuras sobre suas camadas psíquicas mais agônicas. Ele recusou-se durante anos a olhar-se num espelho. Só se concebeu nas imagens de sua própria dor. O espanhol consegue negar-se absolutamente e expressar essa auto-negação como obra de arte.

Esses elementos (a questão do espelho que é a própria imagem do artista frente à máquina fotográfica, por exemplo) podem ser elucidados, de maneira significativa, segundo Henry-Pierre Jeudy (2002, p.55):

Mesmo o frente a frente com o espelho não impõe limites ao jogo de imagens corporais. A imagem refletida em sua superfície aparece simultaneamente como uma “chamada à ordem” e um logro. A imagem de si leva a dizer: “Você pode imaginar tudo o que quiser, não se esqueça de que você é o que você vê.”(...) Deixar a moldura é dar-se a liberdade de desfrutar de todas as imagens do corpo. Voltar a ela é reencontrar uma imagem referencial que adquire valor de verdade. Todavia, o espelho é também um logro, e a imagem refletida não determina as demais. Ela diz, a um só tempo: “É você e não é você”. Mesmo em frente ao espelho, todas as imagens corporais continuam a surgir como se o referencial só significasse alguma realidade do estado do corpo no modo de armadilha.

Vê-se que, assim, toda a experiência interior possui o seu lado limítrofe, nos colocando em firme tensão entre o conhecido e o desconhecido, isso porque nunca estamos inteiramente de um lado ou de outro uma vez que ambos nos pertencem e nos permeiam.

O artista espanhol, nascido em Madri, no ano de 1952, construiu, por meio de seu corpo, de sua pele, de seus miasmas, de seu pulsar infatigável, uma relação única

entre a loucura e o êxtase, entre a vertigem e o absoluto, entre a criação e a destruição, entre o todo e o nada. Continua vivo, embora isolado em seu quarto como fonte de refúgio e onde permanece até hoje. Tal característica culmina com a questão sadeana, ou seja, tanto em Nebreda, quanto em Sade há o gosto pela clausura e isso, de acordo com Eliane R. Moraes (1994, p.97-98) é:

um desejo de isolamento, vontade de instalar-se na imensidão (...) Sade é o castelo-prisão, muralha a ser penetrada, escalada por nós, leitores. O lugar por excelência do exercício da liberdade não se realiza nas ruas, nas comunidades, nos atos públicos, mas nos espaços fechados e protegidos. Nos interiores.

Algumas exposições de David Nebreda foram feitas na Europa (França), por meio do galerista Renos Xippas, tendo repercussão, ou positiva ou negativa. O que descreve Henri-Pierre Jeudy (2002, p.20), pode ser relacionado ao sistema de representação que Nebreda ampliou por meio de sua relação com a arte fotográfica:

O corpo é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto das representações. O que eu sinto, o que aprendo, o que memorizo, todas as sensações, percepções e representações interferem nas imagens de meu corpo, que é simultaneamente a possibilidade e a condição daquilo que experimento e de minhas maneiras de interpretar o que eu experimento.

Com seus dezenove anos, o artista desenvolveu esquizofrenia e tinha, através da fotografia, a opção de confessar para si mesmo, o horror que o povoava intimamente por meio de uma espécie insuportável de atração pelo sublime que é, por assim dizer, o sentimento pleno e absoluto da angústia abismal, da morte-metamorfose.

Tendo como referência o pensamento de Bataille, observa-se que pela via do excesso vivenciam-se possibilidades infinitas do corpo desejante. Nebreda, por exemplo, infligia em si mesmo, feridas, amputações, auto-flagelação, utilização de sangue e excrementos, castigo e dor física extrema captadas apenas com sua câmara fotográfica. Na solidão de seu aposento, onde permaneceu por vinte anos, sem nenhum contato com o mundo, assemelha-se à própria vida e obra do Marquês de Sade.

Maurice Blanchot, ao citar Foucault em seu ensaio, “Foucault como o imagino” aborda a arte extremada que possui similitudes tanto em relação a Nebreda, quanto em Sade:

Então, a morte? Quando morrer (talvez daqui a nada) conhecerei um prazer imenso. Não falo do ante-gosto da morte, que é insulso e muitas vezes desagradável. Sofrer é embrutecedor. Mas tal é a verdade notável de que estou certo: sinto em viver um prazer sem limites e terei ao morrer uma satisfação sem limites.» Atravessar a morte é isto: suspender, no equilíbrio lúcido do dia, o prazer que fica, entre a morte e a vida, no exterior impensável da sua conjunção.

A única forma de “medicação” terapêutica para Nebreda, que roçava em seu íntimo, era a arte fotográfica e, por essa via de acesso, ele suspendia, estendia, ampliava e descrevia cada momento de sua degradação, como um suplício dedicado por ele a si mesmo. Pode-se dizer que o espaço corpóreo, em David, pulsa e “apreende, na morte, a unidade do campo erótico que nos é aberto por uma recusa da vontade de retrair-se em si mesmo. O erotismo abre para a morte. A morte abre para a negação da duração individual”, de acordo com Bataille (2004, p.39), e também de acordo com a proposta filosófica lúbrica de Sade.

Para Sigmund Freud (1987, p.147):

O instinto de morte operava silenciosamente dentro do próprio organismo, no sentido de sua destruição (...). Uma parte do instinto é desviada no sentido do mundo externo e vem à luz como um instinto de agressividade e destrutividade. Dessa maneira o próprio instinto podia ser compelido para o serviço de Eros, no caso de o organismo destruir o seu próprio eu (self). Inversamente, qualquer restrição dessa agressividade dirigida para fora estaria fadada a autodestruição. (...)Os dois tipos de instintos raramente – talvez nunca – aparecem isolados um do outro, mas que estão mutuamente mesclados em proporções variadas e muito diferentes, tornando-se assim irreconhecíveis para nosso julgamento.

David Nebreda, licenciado em Belas Artes, foi descoberto pelo galerista Renos Xippas que se dedicou a trazer ao público, em Paris, inicialmente, uma exposição com as imagens feitas pelo artista. E foi por meio do sociólogo Léo Scheer que ele teve sua arte editada e divulgada em alguns cantos da Europa.

Interessante nisso é que, como analisa Contador Borges em seu artigo “Georges Bataille: imagens do êxtase”:

Por tudo que concentra de angústia e de gozo, por tudo que sugere de ruína do tempo e do sujeito convertidos em máscara irreal de textura diáfana, a imagem do êxtase é um emblema perfeito dos estados de graça no limite das forças e possibilidades humanas, que o excesso da vida desenha, na obscuridade, em ponto de fuga com a morte.

Percebemos que pela obra de Nebreda experencia-se uma estetização do sinistro, da radicalidade e da experiência com o excesso, com os interditos, tendo como fonte o seu próprio corpo em cena, que se rasga, que se mutila e que se abre sobre um novo olhar para aqueles que o contemplam. Ele nos fornece a subjetividade de um mundo obscuro e nebuloso que nos co-habita e, de alguma forma, traz a abertura necessária para uma reflexão sobre o abismo do ser em eterno movimento –, ou em outras

palavras, a passagem da descontinuidade para a continuidade, segundo o conceito batailliano.

Pierre Klossowski (1989, p.102), ao comentar que a obra sadiana possui afinidade com a arte de Nebreda enuncia: “Sade não sonha mais somente, ele dirige e reproduz seu sonho no objeto que está na origem de seu devaneio, com o método completo de um religioso contemplativo que põe sua alma em oração diante do mistério divino”. Interligar Sade e Nebreda, neste sentido, é perceber aspectos aproximados em suas estruturas, o que está em questão é uma reflexão sobre os limites que o corpo pode impetrar.

Além disso, outra evidência que permite correlacioná-los é a busca do ser integral em suas partes mais densas, obscuras e inócuas. Nebreda, por viver em uma espécie de exasperação oscilante entre o objeto de desejo e a consciência sobre si, sobre sua finitude e angústia como encarcerado.

Em Nebreda vê-se que o objeto desejante não é, necessariamente, o outro, embora esteja impregnado desse mesmo obscuro objeto, mas ele se contempla e se abre como potencialidade e possibilidade vivas de interação consigo e com o mundo abstruso que o integrava na “prisão” de seu quarto. Ele viveu no excesso do desespero, na origem do desejo destruidor como satisfação da própria decomposição de si e aguçou sua aflição, seu sofrimento, pela via do arrebatamento de uma consciência plena, para perder-se num paradoxal encontro consigo mesmo.

Ambos excluídos da sociedade possibilitaram-se interpenetrar, até o limite do esgotamento, na consciência da destruição latente da carne humana, corpo-pulsante, que é aniquilado e reinventado, pelo suplício, pela lassidão de um gozar absoluto que oscila entre a morte, o sofrimento, a aberração, o prazer. Como descreve Deleuze (2001, p.14):

“Las destrucciones son además el reverso de creaciones o de metamorfosis; el desorden es un orden distinto, la putrefacción de la muerte es asimismo composición de la vida. Así pues, lo negativo está por todas partes, pero solamente como proceso parcial de muerte y de destrucción”.

Sade e Nebreda, nesse sentido, forneceram à sociedade a imagem do homem em consternação diante do desvario existencial e tencional de seus próprios códigos de conduta. Maria Teresa Nazar (2007, p.189), ao analisar o libertino comenta, “do autor Sade, sabemos o quanto o seu rigor na escrita levou a circunscrever uma marca essencial, dando excesso à verdade de seu desejo, bem como à de seu corpo”.

A análise de Teresa Nazar leva-nos a uma melhor compreensão do que está em jogo: a mistura entre sadismo e masoquismo. Refletir sobre esses elementos é ressaltar que, de acordo com Deleuze (2001, p.21), “el sádico con independencia de su mundo, el masoquista con independencia del suyo, nos parece muy normal... ambas abstracciones, privadas ahora de su *Umwelt*, de su carne y de su sangre, puedan combinarse entre si”.

Com tal idéia, percebem-se semelhanças com o artista espanhol por meio da fotografia. E, pela via literária, com Sade, o leitor entra em contato íntimo com as palavras, enovela-se em um vertiginoso reencontro com o gozo, com o pulsar latente e excessivo dos prazeres radicais infligidos por meio de seus personagens libertinos, por sua rebeldia, por seu tormento diante de um mundo que ele o tempo inteiro procurou criticar e compreender.

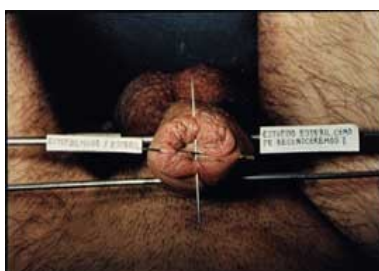
Além disso, pela linguagem literária, Sade busca apreender sua investigação incessante pela ruptura e pela negação da moral vigente para compor, com o rigor de seu pensamento, a estrutura de um ser aberto ao imaginário, demonstrando que o humano é o corpo-linguagem por excelência e, por meio dele, tem-se o meio propício para se alcançar o ápice daquilo que de mais inumano nos pertence em mistério. Susan Sontag (1987, p.21), ao fazer referência às obras literárias ditas licenciosas (como as de Sade) e as fantasias que elas incitam, argumenta:

Cada fantasia erótica específica é também uma fantasia geral (de desempenhar o que é “proibido”) que gera uma atmosfera excedente de cruciante e infatigável intensidade sexual. Em certos momentos, o leitor parece ser testemunha de uma impiedosa satisfação orgiástica; em outros, parece apenas estar na presença da progressão sem remorsos do negativo.

Em Nebreda percebe-se, também, uma elaborada tentativa de atingir essa satisfação intensa, esse gozo supremo pelo “impossível”. Ele almeja obter o horror, o mistério e a transgressão por meio de seu corpo, que ao mesmo tempo é escrita e contato íntimo com o ilimitado, com o fascínio pelo desconhecido. David Nebreda documenta tanto o asco, como o radicalismo sobre ele mesmo e joga, simultaneamente, com a estetização e a explicitação do sinistro, num trabalho original, mas paradoxalmente originário diante de experiências contundentes sobre o extremo por meio do seu corpo. Deve-se compreender que o asco, que muitos sentem pela obra do espanhol, não só gera aversão porque ele vai além, ou seja, desperta no espectador emoções que apelam para a curiosidade, a fascinação ou o desejo de participação. E o mais curioso sobre sua arte e também sobre as obras do Marquês de Sade é que as

reações perante ambos sempre são extremas: ou ocorre a rejeição absoluta ou o fascínio puro.

Nesse sentido, ao se experimentar o obsceno, o erotismo e a pornografia, atenta-se para bem mais que a nudez corpórea. O que caracteriza a fantasia erótica é a reinvenção dos corpos, é a exposição do “obsceno como uma verdadeira celebração do prazer (igual a desejo) e que, preso nas armadilhas das interdições, se liberta na forma da transgressão”, do ponto de vista de Nuno César Abreu (1996, p.25). Ao se ter isso como referência, considera-se que pelo ato de imaginar se elabora o sentido do prazer, do fascínio, do ato transgressor.



Nebreda por meio da fotografia expressa o limite entre dor e prazer.

E uma coisa é certa nesse contexto: não há criação literária, como é o caso de Sade, fora do exercício contínuo da radicalidade, e o erotismo compõe grande parte deste pressuposto, ao questionar os interditos e ao objetivar um desejo levado às últimas conseqüências, em que a linguagem e as cenas atingem aspectos cropológicos, escatológicos, incestuosos, criminosos. O mesmo se aplica a Nebreda, com sua arte peculiar.

Marquês de Sade (2006, p.54), ao elucidar as várias modalidades das seiscentas paixões de seu inventário libertino, organiza um sistema absolutamente regulamentado por meio de seus personagens, os quatro amigos do crime (o Duque de Blangis, o Curval, o Durcet e o Bispo), que estão sob o domínio de seus desejos elevados ao extraordinário e jamais satisfeitos:

Levantaremos todos os dias às dez da manhã. Nesta hora, os quatro fodehores que não estiveram de serviço durante à noite irão visitar os amigos, cada um levando consigo um garotinho; passarão sucessivamente de um aposento a outro. Agirão ao bel-prazer e segundo os desejos dos amigos, embora nas preliminares os meninos servirão apenas para o prazer dos olhos, pois está decidido e acertado que as oito mocinhas somente perderão o cabaço das conas no mês de dezembro e o de seus cus, assim como o dos oito meninos, só serão sacrificados no decorrer de janeiro, e isso de modo a deixar a volúpia mais irritada pelo aumento

de um desejo constantemente inflamado e nunca satisfeito, estado que deve necessariamente levar a um certo furor lúbrico que os amigos gostam de provocar como uma das situações mais deliciosas da lubricidade.

Sade, Nebreda, Bataille, Aretino, Hans Bellmer só para citar alguns, usaram do corpo-palavra para compreender o essencial que subjaz o ser humano em uma infindável busca por uma investigação infinita por respostas, colocando sempre em questão os interditos. Visto assim, percebe-se que algumas tentativas, ao longo da história da humanidade, por exemplo, de censurar, de proibir o erotismo, o “obsceno”, o pornográfico foram, em muitos momentos, improficuas. Além disso, sob o ponto de vista histórico, como à época da Inquisição Medieval e da Revolução Francesa, tal proibição elevou, em muitos casos, o índice dos crimes tendo como base uma falsa moral presentificada na ordem do “sagrado”, em detrimento da dita “imoralidade”. Isso ocorre, porque, ao se questionar o interdito, ao se desvendar os mistérios do erotismo, “burla-se os segredos da interdição” (Abreu, 1996, p.27), e aquilo que se coloca como proibido, em cena, nada mais é do que dissimular esse desejo erótico, evidenciando a idéia de que o homem reconhece a si mesmo na medida em que deseja.

Sob este aspecto, é conveniente observar o desejo como fonte de uma trajetória histórica ocidental “estabelecida” e que pode ser contemplada sob dois aspectos: o primeiro como impulso, como pulsão vital (Eros e Tânatos), em que o homem não possui qualquer controle, uma vez que sua força é avassaladora; e o segundo elemento engloba uma busca para satisfazer carências, vazios primordiais que encobrem o anseio de nos sentirmos constantemente incompletos.

1.2. O imaginário de Sade no filme pornô

Eu fui sempre virtuoso sem prazeres...
Eu teria sido criminoso sem remorsos.

Assis Chateaubriand.
(In. “A paixão da Marquesa de Sade”, ed.
Edigraf, p.11, 1979.)

Torna-se importante uma breve retrospectiva sobre a época da qual Sade fez parte, séculos XVII - XVIII, e sobre como a pornografia se relaciona com o libertino. Para Lynn Hunt (1999, p. 11):

A pornografia moderna inicial revela algumas das mais importantes características da cultura moderna. Vinculada ao livre pensamento e à heresia, à ciência, à filosofia natural e aos ataques à autoridade política absolutista, ressalta especificamente as diferenças de gênero que se desenvolveram na cultura da modernidade.

Os chamados libertinos estavam muito mais ligados a essa forma de pensar e de retratar toda a hipocrisia social e cultural que se estabelecia no antigo Regime. A filosofia do Regime, que vigorou até a época da Revolução Francesa, visava a restauração do homem segundo preceitos morais estanques. Nesse sentido, permite, dentre outras medidas, o fundamento de prisões-modelos com seus mecanismos particulares de controle, afirmados em discursos “científicos”, tidos como “discursos da verdade” e capazes de suplantar a verdade da religião, até então reinante. Dessa forma, o libertino, ou seja, o “livre-pensador” trazia mensagem da liberdade do homem, que deve ser plena e ilimitada, uma vez que o ser humano é parte integrante da natureza, ele é pulsional.

Ao fazer referências às pulsões, a pesquisa traz, como ponto para elucidar elementos contidos tanto na literatura de Sade, quanto no cinema pornô, o conceito de pulsão escópica introduzido por Lacan. Tal conceito trabalha a questão do prazer, do desejo de olhar/mostrar e, em seu cerne, aborda aspectos como o da crueldade, do sadismo e do masoquismo, ou mesmo, o de um corpo que se rasga, se transforma e se reestabelece em contato com o objeto de seu gozo.

Para Sophie de Mijola-Mellor (2005, p.44), “a pulsão escópica, sob sua dupla forma ativa/passiva, está intimamente ligada à crueldade, a qual remete à pulsão de

domínio”. É o fazer sofrer que está em jogo, e o curioso é que o poder de olhar não se deve apenas ao poder que se tem sobre o objeto, mas,

ao fato de que ele (o olhar) pode aniquilá-lo ao se desviar dele. O objeto só é desejável escondido e descoberto contra a vontade. Disponível, sem mistério, é indiferente ou importuno. É aí que encontramos a crueldade, pois o que faz o valor do que há a ver é que ele se esquivava (*ibidem*).

Com isso, e tendo como base a escrita de Sade, pode-se inferir que ela é compreensão dos sentidos que estão não na superfície do corpo-escrita, mas nas entrelinhas, compondo, assim, uma idéia libertina de virulência do desejo submetido à eterna vontade de um gozo que perpassa a crueldade e, como sugere Eliane R. Moraes (1994, p.188), “a libertinagem propõe a fusão do espírito e da carne (...) Sade nos conduz à profundidade que é a do campo erótico”. Essa vontade de gozo implica o ilimitado desejo da fantasia erotizada em cada um de nós, leitores. Eliane R. Moraes (2002, p.134/135), ao abordar os estudos feitos por Georges Bataille descreve:

Na origem do desejo estaria uma vontade do ser de se projetar fora de si, para estabelecer laços sensíveis com o universo exterior. Para Bataille, contudo, a metamorfose representa ainda mais que isso: trata-se efetivamente de uma condição atávica do homem que, no limite, o impede de identificar-se por completo com o ideal humano, remetendo-o às suas violentas necessidades animais (...) Na concepção batailliana, o corpo humano figura como suporte original das metamorfoses: ele contém, em si, a capacidade de desdobrar-se em outros e, conseqüentemente, de projetar-se fora de si. Essa transformação exemplar – que se manifesta nos grandes momentos em que o homem recorre às forças bestiais – representa o ato inaugural de uma vertiginosa cadeia que se prolonga indefinidamente.

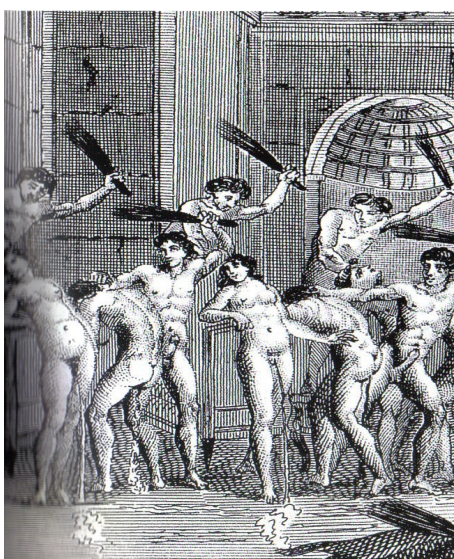


Illustration from the 1797. Dutch edition of de Sade's *La Nouvelle Justine or the misfortunes of Virtue*. (Imagem retirada do livro: Pussycats, 2003.)

Deve-se observar, ao se relacionar o cinema pornô e o pensamento de Sade, que, para o libertino, a fantasia erótica é muito mais do que a nudez dos corpos, ela é a reinvenção de nossos aspectos subjetivos mais subterrâneos. Deleuze (2001, p.09), em apresentação de Sade-Masoch, faz uma pergunta bastante instigante: “que significa a conjunção entre violência e sexualidade, em uma linguagem tão profusa, tão provocadora como a de Sade?”. Diante de tal pergunta tem-se, como analisa Eliane R. Moraes (2004), a equivalência entre todos os seres do universo sem conferir nenhum privilégio ao homem. É por meio da literatura sadeana, que o autor libertino alcança seu ideal máximo, ou seja, ao vincular filosofia e erotismo ele confere a si mesmo e aos leitores, o *status* de sua peculiaridade enquanto escritor e pensador. Como sugere Marie-Laure Susini (2006, p.142):

Sade inventa, digamos assim, uma perversão. Ou melhor, ele inventa um ensino sobre o gozo. Ele lhe dá seu nome, ele inventa portanto, no sentido próprio, um certo tipo de gozo que, antes dele existia, mas não era reconhecido. Sade, com seu próprio nome, nomeia um real.

Octávio Paz (1999), ao estudar Sade, abre as portas ao leitor fazendo referência às obras do Marquês e avaliando que as narrativas do devasso nos inserem em um limiar, em um contexto onde se apresenta tanto a imensidade de suas negações, como o radicalismo monótono de sua afirmação central. Isso, em outras palavras, é o deleite, é a imaginação do ser que se guia e que se movimenta, por meio de seus atos e de seus pensamentos, em direção a um prazer essencialmente destruidor.

Maurice Blanchot (2002, p.153), traz uma frase peculiar em relação a tal processo. Ele diz, “o homem é indestrutível, e isso significa que não há limite à destruição do homem”. Bataille e Blanchot ao ressaltarem tais considerações sobre o limite, a destruição e o prazer na obra sadeana deixam transparecer que, não havendo limites para a decomposição, para a destruição humana, tal processo é interminável. Ele é a relação entre a continuidade e a descontinuidade infinita que Bataille propõe em seu ensaio sobre o erotismo, pela ação de imaginar, como fez o Marquês, e citando sua célebre frase *a felicidade do homem está na imaginação*, que, em seu reduto de encarcerado, ele utiliza para construir o sentido do prazer, da fascinação, da destruição, do erotismo, da transgressão, do êxtase de gozar.

Em Sade, deve-se levar em consideração que a noção de Natureza Humana confunde-se frequentemente com a do libertino. Este, livre das interdições e

preconceitos culturais, despojado das condutas morais, e abandonado ao "Prazer" (da transgressão), sobrevive devido à lógica do "Imaginário". Não sucumbe ao seu próprio poder de negação porque, transformado o seu corpo e o seu consciente em instrumento de uma razão invisível, descobre que é ela que fundamenta a existência humana.

Susan Sontag (1996, p.20), ao se referir a erotismo, a pornografia e a imaginação sugere:

o erotismo vive sua plenitude no domínio da fantasia e se realiza plenamente no terreno da ficção. O exagero pornográfico, por vezes, pronuncia o erótico, e talvez seja melhor compreendido se referido ao universo da imaginação, onde o excesso pode se constituir na essência de sua mensagem.

É importante trazer para a análise alguns conceitos do que vem a ser imaginário, tanto na literatura sadéana, quanto na imagética pornográfica. De acordo com Nuno César Abreu (1996, p.20):

O excesso que caracteriza a pornografia seria motivado pela carência. A imaginação pornográfica trabalharia para suprir essa carência, uma falta, um vazio, para tentar preencher um *gap*. Quer colocar em cena. E o faz tão exageradamente que pode, por saturação, chegar ao vazio. Tanto na produção, quanto no consumo, e nas relações entre ambos, o excesso pornográfico evidencia sua motivação subjacente.

A pornografia deveria, conforme apresenta Eliane R. Moraes (em conferência no vídeo "Café Filosófico"), "revelar uma forma de conhecimento, que supõe um aprendizado e a possibilidade transformadora" diante da sociedade. Além disso, o imaginário pornográfico constitui uma das bases psicológicas que estão de acordo com a ideologia, sua matéria-prima de ordem inconsciente, desejante e lançada para o nível dos códigos da própria consciência.

Nesse sentido, tais elementos supõem uma origem preliminar em relação às carências e às demandas humanas permanentes, ou seja, o medo da morte, o desejo, os sentimentos de angústia e de solidão arraigadas profundamente nos códigos de representação das estruturas psíquicas de cada indivíduo. Outro aspecto a ser levado em consideração é que, a base que instaura a pornografia; é o fascínio por meio da aventura transgressora e, desta maneira, quanto mais se impõem limites aos desejos humanos, mais eles se ressaltam e configuram a versão vertiginosa de um transbordamento do prazer e da ultrapassagem de todos os limites, que seriam, em outras palavras, os interditos impostos por cada cultura. Entretanto, como diz Susan Sontag (1987, p 25):

a imaginação pornográfica não deve ser entendida apenas como uma forma de absolutismo psíquico – em que alguns de seus produtos poderiam ser encarados (no papel de *connoisseur*, em vez de consumidor) com mais simpatia, curiosidade intelectual ou sofisticação estética.

Diante dessa perspectiva de Sontag, percebe-se que tal imaginário, no campo da pornografia, tem promovido um enfraquecimento (pela via do consumidor) que pode ser delineado como um sintoma da fragilidade dos valores encontrados em nossa sociedade. Algumas questões que englobam tal problemática são, por exemplo, o período de ausência de referências em um tempo de excessiva abertura de possibilidades, incapacitando a sociedade de produzir noções de limite e uma perda de consciência do que pode ou não ser violado.

Ao se refletir sobre o campo do imaginário pornô, é necessário ainda de acordo com Sontag (1987, p.22) compreender que:

O universo proposto pela imaginação pornográfica é um universo total. Tem o poder de ingerir, metamorforsear e traduzir todas as preocupações com que é alimentado, convertendo tudo à única moeda negociável do imperativo erótico. Toda ação é concebida como uma série de intercâmbios sexuais. De tal modo, a razão pela qual a pornografia se recusa a fazer distinções fixas entre os sexos, ou a permitir que qualquer gênero de preferência ou proibição sexual permaneça, pode ser explicada ‘estruturalmente’.

Tal estrutura insere o homem moderno em um variado e amplo bombardeamento de informações e de imagens que se adicionam, se misturam e se sobrepõem para o indivíduo, o afastando-o das possibilidades de convivência com o eterno, o atemporal, o absoluto. Levado por esse “vendaval” de acontecimentos perturbadores, o homem é inserido em um meio propício para se repensar os conceitos e os preconceitos estabelecido pela cultura. Talvez por conta desse processo, os interditos, é que ocorra a transgressão, ou em outras palavras, “a interdição rejeita determinados padrões, mas a fascinação introduz a transgressão”, segundo Georges Bataille (2004, p.105).



Fotografia de Ferdinand Bardamu, pseudônimo de Alexandre D.

Deve-se ter em mente que os aspectos que dimensionam a esfera pública e a esfera privada, reordenam-se por vontade dos detentores do poder, aqueles que irão legitimar determinados padrões de comportamento e evidenciar a atual crise, em que o público e o privado se confundem a cada dia. O fragmentado, por exemplo, prevalece em relação ao todo e o indivíduo, mesmo com poucas opções, aposta em si mesmo ao ter como mote a linguagem do corpo. Tais elementos evidenciam-se nos ditos de Nuno César Abreu (1996, p.39):

Com o desenvolvimento da indústria cultural, a pornografia se traduz em produtos, de acordo com princípios de produção em massa. A representação transgressiva da sexualidade ganha padrões e formatos, tornando-se mercadoria, cuja circulação se faz afluente na estruturação da sexualidade nas chamadas sociedades de consumo. Essa ordenação do obsceno implica uma delimitação do que seja a pornografia, que pode ter todas as variáveis, mas, seja o que for, precisa sempre parecer proibida. O produto pornográfico deve ser consumido como algo interdito, pois através da transgressão se estabelece uma relação simbólica com o consumidor.

Na perspectiva de André Bazin (1991), o cinema industrial americano, por exemplo, tendia a se apoiar em uma padronização de linguagem classista nos quais os aspectos formais não se sobrepunham à temática fílmica. Tal espécie de cinema buscava apenas a reprodução da lógica do olhar. É interessante trazer como exemplo para reflexão o filme e, em especial, o documentário *Inside Deep Throat* (sobre o clássico pornô americano dos anos setenta, *Garganta Profunda*), para se observar tal perspectiva. Com uma mistura de nostalgia, de romantismo e de reducionismo, o documentário, dirigido por Fenton Bailey e Randy Barbato, é hoje, nos Estados Unidos, um dos filmes mais comentados na história do cinema pornô. A narrativa do documentário oferece ao espectador, o aspecto “lúdico” de produção da película e de sua repercussão na cultura americana da época, que contrasta tanto com a aceitabilidade de sua recepção, quanto com a ira que gerou da parte dos guardiões da moral e dos bons costumes. Nuno César Abreu (1996, p.126) comenta:

Essa suspensão da realidade, pelo prazer da transgressão, proporciona um ‘diálogo’ entre duas fantasias: a contida no pornô e a do espectador-voyeur que, momentaneamente desumanizado, se completa no imaginário. A ‘fantasia’ – entendida como território do obsceno – é construída pelo filme, que oferece como conteúdo essencial de sua mercadoria a explicitação de atos sexuais, e também pelo espectador, um corpo portador de um (in) consciente, onde estão

suas fantasias e, nelas, o prazer que pretende retirar da experiência de sua fruição.

Vale, nesse ponto, observar a relação entre o público e o privado, refletindo sobre a representação da pornografia no vídeo e no cinema. Com o advento do videocassete para consumo caseiro, o cinema que antes ocupava um espaço público em salas para espectadores de todas categorias sociais, culturais e morais, entrou em crise. Isso ocorreu devido à ampla expansão do mercado de produção em massa dos VHS (*Video Home System*), em meados dos anos 80, e, com isso, surgiram as locadoras, e um novo público emergiu. Percebe-se, aí, uma outra faceta da relação entre o público e privado, já que agora as salas de exibição de filmes do gênero pornô ficaram, em sua maioria, relegadas a um público de classe mais popular, e com o advento do vídeo, uma nova classe (média e alta) pode usufruir, no recanto de seus lares, filmes locados em um espaço restrito: o das locadoras. Conforme Nuno César Abreu (1996, p.138-139):

A pornografia de produção industrial, cuja consumo em larga escala parecia agonizante nos filmes *hard core*, desloca-se rapidamente para o vídeo (...) renasce uma tecnologia atual, moderna, *clean*, eletrônica, gráfica, sem fotogramas e de custo mais baixo, evidentemente. Surge o *pornovídeo*, um produto que veicula pornografia – cujo conteúdo básico é a obscenidade – dirigido ao consumo doméstico. Essa mudança nos processos de produção – um caso típico em que a demanda orienta a oferta – se constitui num fato original para os mecanismos de produção e consumo na esfera audiovisual, pois, ao que se saiba, o *hard core* é o primeiro (e único) gênero ficcional cinematográfico que passa a ser realizado diretamente em vídeo.

O pornovídeo, nesse contexto, requer então, a participação ativa do espectador, requer o corpo do indivíduo, os sentidos todos (auditivo, visual, corporal) e um novo espaço, não mais público (as salas de cinema), mas privado (os lares). Conforme a pornografia vai se delineando como estética e como mercado que vive da reprodução de certos padrões e do comércio de um repertório obsceno (como os vídeos pornô, as revistas e os *sex shops*), tudo isso culmina com a atual e nova representação na modernidade.

A busca do domínio por meio da sexualidade aponta para uma obsessiva vontade de saber e, ao mesmo tempo, uma tentativa de controle de traços imprevisíveis da natureza humana. Por exemplo, todas as cenas de crueldade que se inserem no contexto da literatura sadecana, assim como no gênero cinematográfico em análise, dizem respeito a uma visão peculiar e até específica em relação aos domínios do corpo. A perversidade, a crueldade designa de algum modo peculiar nossa relação com o

mundo. É conveniente, nesse caso, registrar a distinção entre perverso e perversidade feita por Jöel Dor (1991, p.66-69):

A perversidade referir-se-ia a um tipo de malignidade em operação no indivíduo, em alguns de seus atos e de suas condutas. Somos, portanto, convocados, sob essa apelação, ao local das apreciações morais do comportamento (...) Já o perverso rege sua conduta sobre a realização de seus desejos, de seus apetites, sem consideração pelo que se pode chamar de sentimento da dignidade individual e de respeito a outrem, ou por carência destes elementos moderadores habituais.

Sade foi libertino e perverso por afirmar que o prazer se consagra como única finalidade diante de qualquer valor. Para ele, o gozo é supremo e possui “suas exigências, suas organizações e suas regras. Imposição de uma inesgotável pulsão, de um tema único, repetido ao infinito”, segundo Marie-Laure Susine (2006, p. 138). Assim, pode-se dizer que a libertinagem faz fronteira com a crítica e transforma-se em filosofia por um lado e, por outro, apresenta-se como mote para a blasfêmia, o sacrilégio e a profanação.

Vista sob uma perspectiva histórica, a libertinagem, remonta ao século XVI, época já marcada pela rebeldia, pela reivindicação do pensamento que vai contra os dogmas propostos pela Igreja à época. Suas primeiras manifestações coincidem com o surgimento, em vários lugares da Europa, de novas correntes culturais e políticas que ameaçam a hegemonia da história sacra tradicional. Os representantes mais radicais são os chamados rebeldes ou libertinos. Constituem-se em escolas de pensamento que, de forma “vulgar”, referem-se à oposição entre os ensinamentos da fé e da moral, às constatações da experiência cotidiana. A libertinagem é marcada pela dúvida, pela contradição e, em geral, os libertinos são considerados oponentes primordiais da religião. O libertino constrói sua própria ordem e essa ordem se intensifica na expectativa, no prazer e no gozo sem limites. O ato de libertinagem é o de destruir, distanciar e denunciar aspectos limítrofes que a sociedade constrói, com o objetivo de hiperbolizar o prazer de gozar como um sonho que desvela o negado, o escondido, ponto este fundamental e que se inscreve no pensamento de autores como Sade, Crébillon e Aretino, dentre outros. Para Luiz Roberto Monzani (In: NOVAES, 1996, p. 193):

os denominados escritores libertinos caracterizam-se basicamente por serem livres-pensadores. Na solidão de seus gabinetes ou reunidos nestes discutem, sem preconceitos, temas religiosos, de costumes, de política, de sexualidade.

Mas é justamente com a figura de Sade que o termo libertinagem atinge o seu apogeu, uma vez que, para Octávio Paz (1999, p. 63/64), “sua imaginação multiplica as cenas e nos revela as variações, combinações e revelações sobre a verdade do homem”. Ele vai reafirmar a supremacia do desejo que, em outras palavras, pode-se dizer, se constitui como nossa parte mais humana. Mesmo a dita normalidade é para Sade uma transgressão, uma vez que, sem ela, não há libertinagem, não há leitura, não há interpretação. Sem a pele, sem o corpo, sem o espreitar pelos obscuros aspectos do prazer até o seu ápice, sem rasgar a palavra, sem reescrevê-la sobre seu ponto máximo, que é o afastamento de uma certa normalidade, não há o libertino porque o libertino é aquele que vive com a contradição, o ilógico, o paradoxal, o desmedido, já que o tempo todo ele questiona e transgride a norma.

Teresa Nazar (2007) fornece elementos para tais reflexões. Aos olhos de alguém como o libertino Marquês, a integração do homem com a Natureza busca seu aniquilamento num prazer tão absoluto que ele se submete à razão. Sua posição subjetiva é a de alguém que racionaliza o gozo, imperativo absurdo que lhe franqueia uma transgressão “discursiva, levando-o à prisão. Sua vontade de gozo não é um dever, mas um direito, que se exerce sem limites sobre o corpo do outro, no caso, sobre o corpo da escrita”.

Além de convidar para o leitor para a reflexão sobre a literatura sadeana ou libertina, esta pesquisa traz, como já citado, a análise sobre a fílmica pornô, em que se delineiam possíveis conexões com a proposta do Marquês. Percebe-se que na estética do filme pornô, as ações não advêm de uma busca ou intenção de descoberta da verdade do ser, mas deixam-se fluir pelo desfrute de breves momentos entre a imagem e o espectador.

Deve-se ressaltar que a proposta da investigação ao abordar a imagética pornô, tem a intenção de aprofundar a compreensão do corpo nas estruturas narrativas do gênero, e averiguar em que medida tal constructo se situa no sistema literário sadeano. Segundo Nuno César Abreu (1996, p.128):

A relativamente moderna tradição pornográfica é tributária do Marquês de Sade, cuja visão de mundo, expressa em suas obras, é paradigmática do universo pornô (...). As idéias de Sade – a pessoa como ‘coisa’ ou ‘objeto’, o corpo como máquina e a orgia como um inventário das infinitas colaborações entre várias máquinas – parecem, basicamente, destinadas a tornar possível um gênero infundável e jamais culminante de atividade sexual desprovida de afeto. Propõem-se como uma espécie de catálogo ou enciclopédia de feitos sexuais.

Deve-se compreender, portanto, que a imaginação pornográfica é sempre alimentada por meio do imperativo erótico, em que as ações sexuais tornam-se uma espécie de intercâmbio entre as relações estabelecidas. Sendo assim, não pertence a esse imaginário, uma distinção entre os sexos, interditos ou tabus, já que tudo tende a multiplicar as possibilidades de trocas.

No filme *Saló ou os 120 dias de Sodoma*, do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, é peculiar e aproximada a releitura da obra de Sade de mesmo nome. O filme realça uma inversão radical, ao interditar para o espectador possibilidades de identificação com as cenas apresentadas. Para Maria B. Amoroso (2002, p.107):

Quem já viu *Saló*, ou vai assistir ao filme pela primeira vez, percebe-se que não há, por parte do diretor a menor intenção de agradar ao público. O sexo é o protagonista, mas apresentado através de uma combinação de elementos muito variados: a sobreposição do romance de Sade à república de *Saló*(...) O filme é a representação (talvez onírica) daquilo que Marx define como a alienação do homem, a relação do corpo a coisa (por meio da exploração).

Conforme ressaltou Deleuze (1983), a possibilidade de transcender o humano, sua contingência, por meio do desvelamento artístico, compreendia lentidão, silêncio, concentração. É interessante destacar que, ao se pensar em pornografia como ousadia, deve-se tê-la como ponto principal do questionamento entre o que é pornográfico e o que é erótico, ponto este já visto no primeiro capítulo, mas que vale a pena ressaltar uma vez mais. Segundo Eliane Robert Moraes (1984, p.7), a palavra

pornografia provém do grego *pornographos*, que significa literalmente ‘escritos sobre prostitutas’. Assim, em seu sentido original a palavra refere-se à descrição da vida, dos costumes e dos hábitos das prostitutas e de seus clientes. Já a palavra erotismo surgiu no século XIX, a partir do adjetivo erótico, este derivado do grego Eros, Deus do desejo sexual no sentido mais amplo. Amor enfermo, paixão sexual insistente, busca excessiva da sensualidade.

Muito mais que tais definições, a pornografia serve para apontar pontos de vista sobre um material não fixo na História, algo que muda e que sugere a todo instante contradições, censura, transgressão. O mesmo se pode dizer do erotismo, uma vez que ele revela o caráter erótico manifestando-se de várias maneiras, ou seja, ele sempre está associado à época em que repercute. Assim, é interessante perceber que o aspecto histórico pode determinar alguns elementos que tangenciam o erótico, mas sem o limitar. Isso, segundo Octávio Paz, (1994, p.11), revela que “o erotismo é uma

manifestação autônoma e irreduzível. Nasce, vive, morre, renasce na história; funde-se mas não se confunde com ela”. O verdadeiro espelho do homem é seu erotismo, quando algo da sexualidade – profundamente perversa – pode se desvelar, pode se intensificar enquanto desejo inesgotável. Ou, segundo Lacan (1998, p.797):

é a liberdade de desejar que constitui um fator novo, não por inspirar revolução ou querer que sua luta seja em prol da liberdade do desejo, de uma revolução – e sim, por um desejo que se luta e se morre.

Trazer Sade para a discussão, percebê-lo em suas partes mais profundas é refletir sobre o excesso, ponto inerente no cinema pornô, mas que se diferencia de maneira bastante peculiar em relação ao filósofo. Mas, afinal, que excesso é esse que, na literatura de Sade, desconcerta o leitor? Pode-se inferir que ele leva, de acordo com Bataille (2006, p.26):

ao máximo a intensidade trágica. O excesso assinala o limite onde o pensável não é mais pensável, mas excedido, onde todo julgamento se frustra, e se perde na indiferença. Nesse movimento o sujeito esvanece numa intolerável angústia que o faz gritar.

Isso ocorre, devido a forças excessivas que culminam com o desconhecido e que colocam o sujeito diante do impossível, do confronto, do conflito consigo mesmo. Tais elementos traduzem o que Simone de Beauvoir (1956, p.5) diz:

El conflicto que ningún individuo puede eludir sin mentirse, se presenta en él en su forma más patética. Aquí reside la paradoja y en cierto modo el triunfo de Sade: en el hecho de que, por haberse obstinado en sus singularidades, nos ayuda a definir el drama humano en su generalidad.

Esse é o corpo apresentado em/por Sade, um corpo lançado às origens do próprio êxtase circunscrito em sua linguagem: o prazer e a dor, o sadismo, o masoquismo, a crueldade, o erotismo que, se pode dizer, é aquilo de mais humano que nos permeia.

E o curioso, ao analisar suas obras, diz respeito aos espaços cultivados pelo libertino. Ele demonstra que, embora seus personagens estejam sempre imersos em lugares insólitos, imaginários, verdadeiras fortalezas distanciadas de qualquer contato com o mundo, como o exemplo do castelo *Silling*, na obra *Os 120 dias de Sodoma*, eles representam o homem Sade imiscuído no silêncio de seus próprios devaneios, de sua própria cela subterrânea e de sua imaginação que extrapola os limites da própria

palavra. Como diz Foucault (1978, p.359), “Não é por acaso que a obra de Sade está ordenada pelas imagens da Fortaleza, da Cela, do Subterrâneo, do Convento, da Ilha inacessível que constituem como que o lugar natural do destino”, ou, em outras palavras, o Marquês viu-se como ser desamparado pelo outro e, com isso, exacerbou sua voluptuosidade extremada com as palavras como ambiente seguro e sem barreiras, como libertação de seu íntimo atormentado e desejante. Desse prazer erguido pelo ato de imaginar é que ele retira suas “correntes de ferro”, já que passou grande parte de sua vida confinado em prisões, e remodela, reinventa toda a estrutura de seu insaciável gozo e da plena realização do erotismo como forma de compreensão daquilo que de mais íntimo, violento, excessivo, angustiante e obscuro habita o ser humano.

Quando se pensar na questão do excesso, na imagética pornô, o que se observa é que o êxtase não transmuta a origem da angústia, no sentido de que, muito mais do que se apresentar como força imanente de uma ânsia soberana, ele invoca, utilizando as palavras de Nuno César Abreu (1996, p. 133), “uma espécie de perversão na decupagem cinematográfica, uma fetichização inerente ao processo de “retalhamento” (iluminar, decupar, enquadrar etc) do espaço, dos objetos e dos corpos”. Ou, em outras palavras, o que ocorre é a presença de um corpo fragmentado, uma certa ditadura dos *closes*, em que o ato de mostrar/ver torna-se estereótipo de comportamentos previamente deduzidos. Não há a vertigem do êxtase. Não há a angústia do silêncio soberbo sobre a invocação da imagem e, portanto, não há o extático que arrebatava o sujeito e preenche o vazio de seu olhar. O excesso, no filme pornográfico, é um veículo, é apenas um estado escasso que se adapta aos momentos breves de satisfação do desejo do espectador. Linda Williams (1991, p.216-217), ao refletir sobre a estrutura das fantasias, no filme pornô, comenta:

For fantasies are not, as is sometimes thought, wish-fulfilling linear narratives of mastery and control leading to closure and the attainment of desire. They are marked, rather, by the prolongation of desire, and by the lack of fixed position with respect to the objects and events fantasized. The fantasies activated by these genre is repetitious, but not fixed and eternal. But the importance of repetition in genre should not blind us to the very different temporal structure of repetition in each fantasy. Thus the typical pornographic fantasies of seduction operate to ‘solve’ the problem the origin of desire.

Pode-se dizer, dessa forma, que o erotismo se mantém como estado de permanência mercadológica que se traduz em produtos de acordo com os anseios da

produção em massa e conforme desejos e fantasias do espectador. Georges Bataille (2004, p. 396/397), diz que o erotismo

gera uma expectativa equivocada. Parto essencialmente do princípio de que o erotismo deixa o homem na solidão. O erotismo é, pelo menos, aquilo de que é difícil falar. Por razões que não são apenas convencionais, o erotismo é definido pelo segredo. Ele não pode ser público. A esfera erótica situa-se fora da vida ordinária. Trata-se de um assunto proibido.

Ou, nas palavras de Eliane Robert Moraes (1984, p.14-15):

A pornografia diverte, sem dúvida (...) Mas, seria o erotismo uma tarde no circo (sensual e nostálgica lembrança do trapezista e da domadora) e a pornografia uma tarde no “*Play Center*” (a loucura e o arrebatamento de segundos na montanha russa)? Se tivéssemos como certa essa idéia, chegaríamos bem próximos da afirmação: pornografia é diversão que se esgota rápida e que exige mais, sempre mais, deixando pouco ou quase nada de lembrança, só a vontade de querer novamente. Delicioso vício e viciada delícia.

Ao se conjecturar sobre o cinema pornô, observa-se que o aspecto de divertimento dá-se de forma passiva em relação ao espectador. Este, em sua maioria, não está disposto a uma reflexão sobre a narrativa. Ele quer o gozo, ele quer sentir o prazer dessa sensação, ele quer ver e deglutir os sentidos que se instalam em seu corpo, “à flor da pele”, em uma espécie de consentimento voraz e fugaz em relação à imagem. O espectador quer a aventura momentânea do bel-prazer que não se prolonga, ele quer o “delicioso vício” estabelecido, em cumplicidade, com as cenas observadas. É curioso, nesse sentido, o que enuncia Nuno César Abreu (1996, p. 126):

a fantasia é construída pelo filme, que oferece como conteúdo essencial de sua mercadoria a explicitação de atos sexuais, e também pelo espectador, um corpo portador de um (in) consciente, onde estão as suas próprias fantasias e, nelas, o prazer que pretende retirar da experiência de sua fruição.

.Com isso, entrevê-se que a imagética pornô representa, em muitos momentos, uma sexualidade baseada em padrões e formatos adequados à demanda do público, e torna-se, dessa maneira, produto de consumo, mercadoria para breves situações de prazer declamando somente a fruição dos instintos mais imanentes do ser. O gênero pornô torna-se, então, um fluxo narrativo performático e previamente constituído em seqüências rituais. Utilizando-se do conceito de escopia, os corpos são solicitados a se mostrar, a se exhibir, sabendo que são vistos e deglutidos por um público-espectador que os observa e com eles assume o elo de cumplicidade. Existe, na verdade, uma lógica

narrativa preponderante na imagética *hard core* que se desenvolve de acordo com o que é requerido; em outras palavras, falar sobre sexo, apresentar o sexo como narrativa maior, é deixar de lado outros elementos fundamentais, como a reflexão daquilo que se apresenta na e pela cultura por esse viés estético. Ou, segundo Michel Foucault (1980, p.63), “nossa sociedade precisa falar sobre sexo, não somente para confessá-lo, mas para reconstruir, no ato e em torno dele (...) as imagens, os desejos modulações e a qualidade do prazer que o anima”.

Sade, diferentemente da pornografia cinematográfica, insere-se em um contexto de vivência profunda da solidão ao escrever suas obras, ao refletir sobre o ser humano; não se pode perder de vista que, “afastado do mundo”, como um prisioneiro que foi em boa parte da vida, aspecto este já levantado, Sade se entrincheirou no isolamento fluido das palavras, do pensamento, do livre-gozar. “O caminho que Sade percorre é longo e sinuoso. E parece interminável”, citando Eliane Robert Moraes (2006, p.43). Com isso, utilizando o pensamento de Bataille, o princípio da experiência erótica nos leva ao silêncio que é vivenciado e que grita nas palavras-corpo construídas em/por Sade.

Quando se traz tais elementos para o campo do cinema pornô, percebe-se que, ao se referir às obras do autor iluminista, diferenciando-as da pornografia, deve-se admitir, como fez Deleuze (2002), “que los escritos de Sade no son pornográficos, sino más bien, pornológicos, en tanto asocia escenas de sexo con conversaciones y monólogos filosóficos, de carácter fuertemente contestatario”. Daí, vem a pergunta: existe na cinematografia pornográfica algo de contestatório? Algo que extrapole os limites do próprio silêncio que é, em suma, uma experiência máxima, segundo Bataille, do ato erótico? Observa-se que, predominantemente, sendo o sexo um elemento fortemente subversivo, como o exemplo da literatura sadeana, entende-se que o filme pornô possui uma tendência, uma potência mercadológica explícita para absorver tudo, inclusive os elementos que pretende apresentar como revolucionários. É interessante o que aponta Nuno César Abreu (1996, p. 38):

com o desenvolvimento da indústria cultural, a pornografia se traduz em produtos, de acordo com os princípios da produção em massa. A representação transgressiva da sexualidade ganha formatos e padrões, tornando-se mercadoria.

É necessário ressaltar, também, que a pornografia cinematográfica, observada por Jorge Leite Jr. (2006, p.99), é vista pela ótica de uma

ampliação do público consumidor e da criação de um mercado próprio que transformou as reivindicações sociais legítimas, no campo da sexualidade, em carência por produtos que são avidamente consumidos.

O que se percebe, então, é que o cinema pornô está muito mais voltado para um mercado em que a espetacularização do sexo é o ponto principal realizado especialmente para a platéia e que conta, necessariamente, com a cumplicidade e com o consumo desse mesmo público.

Oliver Smolders, em seu livro *Éloge de la pornographie* (1992), aproxima-se desta concepção trazida por Leite Jr. ao dizer:

Si le cinéma est par excellence l'art de voir, la pornographie est le plus cinématographique de tous les cinémas, celui-là même qui fonde cette passion dévorante de l'œil, celui qui se propose enfin de tout montrer aussi qu'il n'y a rien à voir.

Mas se pensarmos na pornografia como material para refletir sobre a estrutura do homem, enquanto ser que deseja, entramos em um campo bastante estudado pela psicanálise e que está no cerne de toda a reflexão literária de Sade. Para Lacan, de acordo com a psicanalista Teresa Nazar, em seu artigo *Transgredir, possuir e gozar: três verbos do ato*, “o psicanalista sendo aquele que, ao mostrar um vazio em relação ao seu próprio desejo, abre a possibilidade de o desejo do sujeito se realizar, enquanto desejo do Outro”.

Em Sade, diferentemente do cinema pornô, como diz Eliane R. Moraes (2006, p. 23), “a leitura na alcova parece ser destinada a quem tem condições de apreciar a multiplicidade dos prazeres do crime e, mais ainda, a quem é capaz de preencher os espaços de devaneio que o autor lhe oferece”. Na imagética pornô, esse espaço de subversão do imaginário, inexistente, já que comumente oferece-se ao espectador uma estrutura narrativa baseada em algo linear, sem a expectativa de uma brecha no imaginário, e um produto de consumo empobrecido. O sexo e a fetichização do corpo tornam-se modelos de padronização dos sentidos e da própria subjetividade no ato de imaginar algo além, algo que reflita a posição do indivíduo diante de si mesmo e da cultura da qual faz parte. Nuno César Abreu (1987, p. 112) comenta:

uma característica da narrativa pornô é que, embora a erupção do desejo ocorra dentro de uma ordem social (pública) estabelecida, não se discute ou se problematiza essa ordem, mas apenas os obstáculos (mínimos) que ela inter põe entre o desejo e sua satisfação.

Já em *Sade*, a reflexão libertina revela um pensamento vertiginoso, uma busca incansável do conhecimento daquilo que compõe o ser humano e, de acordo com Eliane Moraes (1994, p. 70), de “ampliar o alcance da visão do homem e sua extensão em relação ao prazer”. *Sade* trabalha, nesse sentido, o tempo inteiro com a imaginação do leitor, levando-o ao cerne extremado de todas as questões que permeiam a subjetividade, o abismo transgressor que nos compõe e nos faz questionar sobre aquilo que em nosso íntimo mais profundo nos amedronta. Tal aspecto, como descreve Pierre Klossowski (1985, p. 22), revela que “a transgressão supõe a ordem existente, a manutenção da ordem aparente das normas em benefício de uma acumulação de energia que torna a transgressão necessária”. Pode-se, por conseguinte, inferir que o ato de transgredir é, de alguma maneira, a recuperação inerente, incessante do possível enquanto estado de potência para que outra forma de existência irrompa, se reconstrua ou mesmo se estruture.

Assim, não se pode deixar de fora do campo pornográfico (tanto cinematográfico, quanto literário), questões como sadismo, masoquismo, transgressão e perversão que fundamentam, em vários momentos da História, o percurso do corpo desejante, do Outro enquanto funcionamento para estabelecer a relação de “cumplicidade” entre os seres. Para Nuno César Abreu (1996, p.16), tanto a pornografia quanto o erotismo, além de contidos um no outro “são, cada qual ao seu modo, expressões do desejo que triunfam sobre as proibições”.

É interessante observar que o corpo deste Outro tem suas partes redimensionadas e rerepresentadas, através da fragmentação erótica, como mediadora do desejo e da transgressão numa epifania em que o sagrado e o erótico irrompem, de acordo com o pensamento de Georges Bataille. Os conceitos que cerceiam sua obra ensaística *O erotismo* (2004, p.22) estão na relação entre continuidade e descontinuidade. Ele diz que “entre um ser e um outro há um abismo, uma descontinuidade”, ou seja, somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente em uma aventura ininteligível, hiperbolizada por uma angústia e por uma nostalgia da continuidade que se perde, uma vez que na tentativa de fusão com o outro ser, na busca de uma unidade perdida, o erotismo atua dualmente como fusão e ruptura. Tendo tal perspectiva traçada por Bataille, compreende-se que somos marcados por uma descontinuidade que seria, em outras palavras, a separação na qual a vida se torna uma busca única e intransferível para cada ser humano que apreende o sentido/sentimento de continuidade vivenciando-o sob dois pontos: ou pela experiência extrema da morte, ou

pela experiência simbólica do erotismo.

Do ponto de vista psicanalítico lacaniano, o olhar desperta o desejo, ora pelo Outro, ora de ser o Outro que é, em suma, o conceito de função escópica. Com isso, existe uma necessidade inerente ao ser de metamorfosear-se, de unir-se a esse Outro e despertar, em ambos, um desejo de completude que, para Bataille (2004, p.26), se realiza sob as rédeas da morte ou de maneira simbólica, uma vez que para ele “é o campo da violência, o campo da violação” que constitui o erotismo. Noutros termos, o homem deseja, justamente, por sempre ansiar algo que lhe falta, o vazio inerente de seu íntimo, e busca para si mesmo um outro significado à existência em seu percurso pulsional diante da própria cultura.

Tal impulso encontra-se internalizado no sujeito, uma carência inata que se debruça sobre o ser desejante devido a esse sentimento de eterna incompletude. Sempre se busca a satisfação, o gozar livremente, o equilíbrio emocional, mas, somos avidamente vítimas do desejo, e o controle pela satisfação do prazer acaba indo em direção à própria negação do desejo, ou seja, une-se à realização presumida na intimidade com a morte.

Augusto Contador Borges, no artigo *Georges Bataille: Imagens do êxtase*, ao trazer o pensamento de Bataille aponta que, no campo da violência,

a morte revela da vida uma faceta que ela esconde e que a morte traz à tona e permite celebrar. É como se a morte possuísse o segredo da vida, como se este segredo contivesse sua verdade explosiva.

Um dos pontos que Bataille foca em seu ensaio, *O erotismo*, vai em direção ao proibido, ao interdito, àquilo que insere no homem um sentimento de transgressão, de horror. Sem o primado da proibição, não seria possível, ao homem, alcançar a consciência clara sobre si mesmo, uma vez que o interdito eliminaria a violência e os impulsos sexuais que permeiam a intimidade mais profunda do seu ser. Quando nos submetemos à proibição, não temos consciência desse ato, mas, ao transgredi-la, temos uma relação profunda com a angústia, sem a qual a proibição não se consumaria. E, essa sensação, unida à experiência extremada do erotismo, leva o ser a reviver simultaneamente suas experiências mais dolorosas, porque obscuras, como foi o caso do fotógrafo David Nebreda.

Nesse sentido, o obsceno torna-se uma relação em que o prazer é o “horror”, a atração que incita e excita o desejo de morte no ser. Ou, nas palavras de Sade, citadas

por Bataille (2004, p.39), “não existe melhor meio de se familiarizar com a morte que o de ligá-la a uma idéia libertina”. E, se levarmos em consideração a representação do corpo na literatura sadeciana, percebemos que ele submete todos os objetos ao corpóreo e faz, de acordo com Eliane R. Moraes (1994, p. 106), “uma reviravolta submetendo todos os objetos ao corpo e transformando-os em apelos aos sentidos, fazendo deles nada mais que um instrumento a serviço da carne”. Nesse aspecto, pode-se considerar que o cinema pornô apela também para esse ponto, uma vez que se serve do objeto de desejo como expressão máxima para se atingir o campo dos prazeres “desviantes”. Isso porque quando o homem se depara com o proibido, ele se confronta com aquilo que mais o atrai e deseja.

No pensamento de Bataille, considerando a escrita sadeciana, a construção do desejo busca suas matrizes primordiais na metamorfose, nas origens do prazer e da dor, ou, em outras palavras, no êxtase, na fúria do desejo que irrompe, de maneira soberana, por todas as camadas da experiência humana interior. Mesmo com essa compreensão, Bataille revela que nada se sabe sobre o êxtase porque ele pertence aos domínios do desconhecido, das obscuras camadas que nos permeiam.

“Prisioneiro em teu castelo de pedra
Atravessas galerias, câmaras, masmorras,
Vastos pátios onde a videira se enrosca em
Colunas solares,
Graciosos cemitérios onde dançam os choupos
imóveis.
Muros, objetos, corpos te refletem.
Tudo é espelho!
Tua imagem te persegue.

O homem é habitado por silêncio e vazio.
Como saciar sua fome,
Como povoar seu vazio?
Como escapar à minha imagem?

No outro eu me nego, me afirmo, me repito,
Somente seu sangue dá fé de minha existência. Justine só vive por Juliette,
as vítimas enredam seus carrascos.
O corpo que hoje sacrificamos
Não é o Deus que amanhã sacrifica?
A imaginação é a espora do desejo,
Seu reino é inesgotável e infinito como
o fastio,
seu contrário e seu gêmeo.

Morte ou prazer, inundação ou vômito,
Outono parecido com o cair dos dias,
Vulcão ou sexo (...)

Em teu castelo de diamante tua imagem se
Destroça e se refaz, infatigável!”

(In. *Um mais além erótico*, Octávio Paz, 1999)

2. A perversão, o masoquismo, o sadismo no cinema pornô e na literatura de Sade

O corpo é e sempre foi o ponto de partida para se aprofundar a questão sobre a ânsia de uma força humana – o desejo – que transborda, e que é a negação de qualquer limite. O corpóreo busca o prazer pelo desejo, por uma pulsão que o movimenta em direção ao que se pode chamar de masoquismo/sadismo e que se consagra como seu invocador preponderante. Refletir sobre a maneira como o corpo enquanto instrumento nos propõe o prazer e nos pressupõe como seres infatigáveis em busca deste prazer – ritualiza-nos, coloca-nos em face do desconhecido, do ilimitado, das sombrias camadas que nos constituem como seres sempre em busca do ápice de um inconsolável e faminto mistério do ser. No pensamento lacaniano, o masoquista é aquele que se mostra abertamente como objeto, enquanto que no ser sádico o objetivo é suscitar a angústia no Outro. Ou, de acordo com Octávio Paz (1999, p. 104):

O masoquista se desdobra e é, simultaneamente, o cúmplice de seu carrasco e o espetáculo de sua própria humilhação. No sadismo, o outro não aparece, é só um objeto – um objeto vivo e palpitante; no masoquismo, o sujeito, o eu, torna-se objeto, um objeto provido de consciência.

Dessa forma, em termos lacanianos, a estrutura da perversão se observa pelo desejo que se consagra, necessariamente, pelo Outro, estabelecendo-se pela vontade do sujeito em se transformar no instrumento de gozo em si mesmo e no Outro que o deseja. No artigo *Reflexões sobre o carrasco e a vítima*, Georges Bataille traz considerações que se delineiam nessa perspectiva a que Lacan se refere. O autor diz que

não podemos ser humanos sem ter percebido em nós a possibilidade do sofrimento, assim como a da abjeção. Mas não somos apenas vítimas em potencial de alguém, somos também carrascos. Os carrascos são nossos semelhantes.

Isso leva-nos a questionar a consciência que temos de nós mesmos, uma vez que, ao identificarmos os processos de crueldade inerentes à nossa natureza humana, encontramos, como propôs o Marquês de Sade, em interpretação de Pierre Klossowski (1985, p.108), “uma saída para a necessidade de destruir”, já que o impulso do desejo tende a ser absoluto e destrutivo necessariamente pelo Outro, que é objeto. Em Sade, o gozo, a violência, têm suas exigências, suas regras, sua organização por meio de uma inesgotável pulsão repetida ao infinito e que busca compor uma estrutura integral do

homem. “O mais violento para nós é a morte, que, precisamente, arranca-nos da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que somos”. Nesse sentido, a violência é o aspecto propulsor do erotismo, como evidencia Bataille (2004, p.29) e, com isso, pode colocar tudo em jogo, “a violência e a perturbação sem nome que a ela está ligada”.

Octávio Paz faz, também, uma leitura bastante significativa sobre a estrutura do pensamento sadeano. Para ele a matéria está sempre em um movimento contraditório, em expansão e contração incessantes. A natureza destrói a si mesma; ao se destruir, se cria, aspecto essencial para a compreensão que Sade propaga em sua filosofia lúbrica. Entende-se por filosofia lúbrica, como bem apontou Eliane Robert Moraes (2006), o processo em que “a reflexão e a paixão se fundem, estabelecendo uma unidade entre o corpo e o pensamento”. É o homem integral que o Marquês busca, justamente, por conciliar tais elementos – o do filosófico e o do corpo – para uma melhor compreensão e ampliação do ser. Nesse sentido, o prazer passa a ser dor e a dor, prazer. A imaginação subverte-se e se amplia, as sensações, o desejo, passam a ser meta primordial. Ou seja, para Sade, toda a felicidade que o homem necessita está no seu ato de imaginar. Interessante é perceber como a questão da imaginação sadeana, de seus elementos de desordem, de excesso se estabelecem no livro *Cento e Vinte Dias de Sodoma*, segundo Georges Bataille (1989, p. 109-110):

A imaginação de Sade levou ao pior esta desordem e este excesso. Ninguém, a menos que se mantenha insensível, acaba os *Cento e Vinte Dias de Sodoma* a não ser doente: o mais doente é exatamente aquele a quem esta leitura exacerba sensualmente. Esses dedos cortados, olhos, unhas arrancadas, suplícios em que o horror moral aguça a dor, esta mãe que o ardil e o terror levam ao assassinato de seu filho, este sangue vertido no mau cheiro, tudo enfim leva à náusea. Isso ultrapassa, sufoca, e dá, ao invés de uma dor aguda, uma emoção que decompõe e que mata(...) A linguagem dos *Cento e Vinte Dias de Sodoma* é a do universo lento, que infalivelmente degrada, que suplicia e que destrói – a totalidade dos seres.

Visto dessa forma, percebe-se que pelo corpo o ser humano tem a abertura necessária para desenvolver-se com o mundo, com os objetos e, nesse sentido, edificar sua sexualidade humana, não apenas no âmbito único da relação sexual entre os seres, mas como exercício contínuo de perceber e de experienciar o seu campo erótico e pulsional interior, sua perversão. O que Sade representa é a escatologia do corpo até o seu extremo pulsar, até sua destruição completa para afirmar as inúmeras possibilidades integradoras e desintegradoras do desejo absoluto. É por esse preço algum, esse contra

nosso desejo mais sublimado, que se demarca o momento da volúpia extrema e do êxtase inominável revelado por um maravilhamento inexplicável, voraz e consentido. Se não houvesse algo que nos supera jamais encontraríamos o elemento-movimento do “fora de si” que nos impulsiona aos seus meandros mais tortuosos e abismais. Tem-se portanto, uma experiência única do êxtase, momento singular de uma compreensão maior daquilo que nos permeia e evitamos confrontar de alguma forma.

Bataille em seu ensaio *O Erotismo* (2004) trabalha fundamentalmente essa relação quando propõe os conceitos de continuidade e descontinuidade. Ele diz, mais especificamente, que entre um ser e um outro há um abismo, uma descontinuidade. Isso culmina com o poema supracitado de Octávio Paz (1999, p.15), dedicado a Sade, quando ele diz que “O homem é habitado por silêncio e vazio. Como saciar sua fome, como povoar seu vazio?” Para Bataille, esse vazio, que Paz insinua, tem uma similaridade com o processo de angústia do homem, de saber-se finito. O vazio é como o desespero, ele é como o precipício que oferece ao ser a beleza nauseante do profundo sentimento de mistério que o habita e o perturba. Dessa forma, Bataille (2004, p.87) diz:

não posso separar esse abismo que nos separa sem, logo em seguida, experimentar o sentimento de uma mentira. Esse abismo é profundo, não vejo meio de suprimi-lo. Só podemos sentir em comum a vertigem desse abismo. Ele pode nos fascinar. Esse abismo, em um sentido, é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante.

Ainda, segundo as palavras do autor (2004, p.87), “a morte anunciará meu retorno à purulência da vida. Assim posso pressentir - e viver na espera - essa purulência multiplicada que, por antecipação, celebra em mim o triunfo da náusea”. Ao se levar esse conceito para o pensamento sadeano, percebe-se que tal triunfo nauseante impera na ferocidade com que o desejo se constitui e que é, por essa via, a origem de seus atos de violência, de crueldade e de angústia. Eliane Robert Moraes (2002, p.161) ratifica tal elemento ao afirmar que “todos os vícios, o masoquismo e o sadismo, são meios de nos sentirmos mais humanos, justamente por mantermos relações mais abruptas com os corpos” e prossegue tendo como exemplo o artigo publicado em 1930 por Michel Leiris, contido na *Documents*, que “o homem só consegue intensificar sua consciência quando ultrapassa a repugnância diante dos mecanismos secretos do corpo”. Ao mesmo tempo que o fascínio e a repugnância se exercem como fatores motrizes nessa relação, o corpo continua sendo o aspecto essencial dessas representações do desejo que triunfa. Bataille (2004, p.92) articula: “posso me dizer que

a repugnância, que o horror, é o princípio do meu desejo” e traz a abertura necessária para a reflexão de um autor tão particular como Sade.

Nessa perspectiva, quando se fala em corpo, naturalmente estamos no campo do erotismo, mas não apenas enquanto motivador e invocador do desejo e, sim, como ponto motriz para se esboçar a estrutura do homem como ser que deseja infinitamente, como ser que esboça o caráter perverso e misterioso de seu íntimo. Cabe, nesse sentido, uma concepção mais ampla do que venha a ser perversão e como ela se estrutura. Teresa Nazar, em seu artigo *Desejo, prazer e vontade de gozo: um estudo sobre as perversões* traz considerações preliminares sobre o conceito de perversão, na concepção da estrutura psicanalítica de Lacan. Segundo ela,

o ato de *pervertere*, nos diz o latim, significa “desviar” o bem em mal. Essa designação traz um sentido de norma moral, não considerando a dimensão do desejo sexual que, submetido às leis da linguagem, encontra como vicissitude o rompimento da norma, levando a experiência do desejo a seus limites, em que o mal pode ser o bem do sujeito, impondo, assim, uma experiência moral subversiva.

Na perversão, o eu tende a ser dois sustentando duas proposições antagônicas – o bem e o mal – o anjo e o demônio; o contraditório. Dito isso, a estrutura do perverso é de alguém que deseja, desmedidamente, obter e ser o objeto proibido ao mesmo tempo. Se se levar em conta o sistema sadeano, segundo Pierre Klossowski (1985, p.19), “a razão perversa, enquanto réplica da censura introduz no sensível a sanção punitiva como ultraje – maneira como Sade entende a transgressão das normas”. Isso ocorre porque, para o libertino, é pelo ato aberrante que se justifica a perversão.

Dito isso, procura-se trazer para a reflexão o imaginário sadeano enquanto proposta para se observar como esta malha-corpo se apresenta e se constrói no cinema pornográfico, e de que maneira tal imagética decompõe aquilo que Sade propôs – a filosofia lúbrica (ou seja, a lubricidade sadeana coloca sempre em questão o sexo e a filosofia lado a lado).

Como diz Robert Darnton (In: NOVAES, 1996, p. 25), nos romances de Sade, “as personagens masturbam-se, copulam e, então, discutem ontologia e moral enquanto restauram as forças para a próxima rodada de prazer”. Pode-se dizer, ainda com isso, que “Sade projeta a perversão no domínio do pensamento, em que a monstrosidade integral forma como que um espaço dos espíritos comunicando-se pela inteligência mútua desse signo-chave”, de acordo com Klossowski (1985, p.31). Nesse sentido, Sade

“inventa” uma espécie de perversão, uma espécie de ensino sobre o gozo sem nunca perder de vista que toda a ação que se estabelece entre os corpos é algo que transcende o simples ato sexual e, assim, sua “originalidade maior consiste em ter pensado o erotismo como uma realidade total, cósmica”, segundo Octávio Paz (1999, p.40).

Desse modo, infere-se que o homem sempre cria sua realidade, ele não é realidade, mas se constrói nela. A consciência radical do corpo é consciência da vida que pulsa, é a consciência da morte, que angustia. É necessário buscar, com isso, uma experiência com os limites (pelo desejo de destruição, de transgressão) que integram esse corpo que se corrompe e que se arreventa, impiedosamente, no campo ontológico que Sade almeja ou, nas palavras de Bataille, citado por Eliane Robert Moraes (2002, p.162), “a consciência aberta ao que mais violentamente nos revolta, verifica-se a mesma obstinada intenção de conhecer a unidade profunda do homem”.

É justamente na transgressão e na violência que o homem potencialmente se revela e, por essa estrutura, o libertino esboça sua atitude soberana por uma recusa iminente a todos os limites. Ele busca uma unidade, uma potencialidade do ser misterioso que se delinea por meio de suas ações, seus excessos, seu destemor no que diz respeito à morte e a tudo o que se circunscreve a ela, ou seja, a angústia, o terror, o sofrimento, o medo.

Quando se pensa em cinema pornográfico em relação ao imaginário sadeano, indaga-se: como o corpo, motivador de “transgressão”, se deturpa quando se tem como base o imaginário de Sade? Entra-se, dessa forma, em outro ponto fundamental: o da transgressão. Mas de que “transgressão” fala Sade? De que “transgressão” se fala no cinema pornô? Sem perder de foco que esta pesquisa visa compreender a dimensão/ a construção do corpo nesses dois meios, o que representa o excesso na pornografia cinematográfica? Que excesso é esse que tangencia as obras de Sade? Embora tais perguntas já tenham sido respondidas ao longo da dissertação, vale enunciar alguns outros elementos pertinentes na reflexão.

Entendendo que o excesso nos desconcerta e nos impulsiona a algo ilimitado, pelo ato de transgredir, entende-se que o sujeito se movimenta em direção a uma intolerável angústia, a um abismo entre os seres (que é o processo de continuidade/descontinuidade, analisado por Bataille), ou seja, ele propõe que o sentido do erotismo é a fusão e a supressão de todos os limites. Dessa maneira, estamos nos domínios do excesso que se verifica na violência, na dissolução do ser que se decompõe, e que se re-transforma o tempo inteiro em busca de uma totalidade. Com

isso, pode-se afirmar que, por esse viés, o sentido do erotismo é a chave que descortina aspectos fundamentais sobre nós, uma vez que se encontra no limite entre o natural e o social, entre o humano e o não-humano.

Quando se leva em consideração o conceito de pornotopia trazido por Nuno César Abreu (1996, p. 113), tem-se uma amplificação do “topos obscuro da sexualidade – um ambiente do imaginário propício às fantasias sexuais, lugar habitado por libertinos, com uma ordem social”. Dito isso, que espaço pornotópico é esse que o corpo, em cena, habita quando se fala em cinema pornográfico, e que espaço é esse que o corpo representa no sistema sadeano? Que estrutura de pensamento Sade elabora quando trata da sodomia, da perversão, da transgressão e de que maneira isso se diferencia no cinema pornô?

Um dos aspectos que se considera fundamental é que no sistema imagético da pornografia o corpo surge de um amontoado de restos, de fragmentos, que nunca estão de acordo com a unidade do corpo que Sade traz e elabora em suas narrativas. Phillippe Sollers (2001, p. 24-25), ao pensar o cinema pornô, diz que:

os filmes pornográficos, mesmo com as intrépidas ejaculações explícitas dos machos, não comportam senão diálogos estúpidos sobre um fundo de suspiros e arquejos esmerados. Pouco importa que as imagens inquietem se as palavras tranquilizam.

E, ainda, de acordo com Sollers (p.25), Sade apresenta oposições realçadas, em relação ao cinema pornográfico, pelo fato de que:

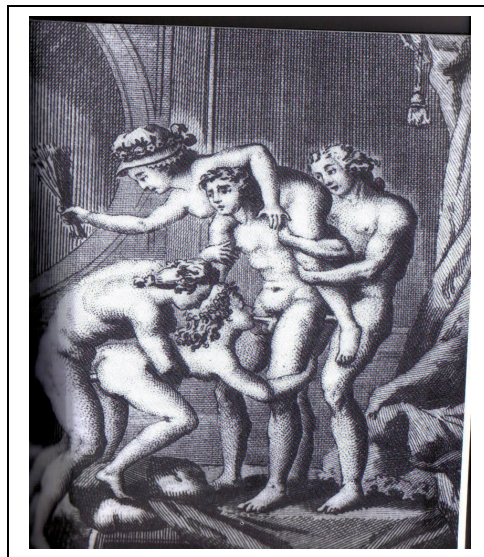
uma imagem, no texto de Sade, anima-se subitamente por contraste, e a acumulação dos detalhes orgânicos (rabos, cus, bocetas, clitóris, línguas, dedos, peitos, culhões, sangue, trepada, merda, mijo) não parece pesar nem um pouco e tudo parece transcorrer como uma ária de ópera. Tudo é movimento, tudo é espantoso, nada é penoso.

Percebe-se que o complexo narrativo sadeano afasta-se do cinema pornográfico, em geral, porque as imagens pornô se constituem como produtos esvaziados, saturados por um mercado que interpela o consumidor de todas as maneiras possíveis, e cujos insumos propagados nada mais são do que uma forma de comportar-se diante da sexualidade, visando antes de tudo, a comunicação e a brevidade do desfrute. Quando Sollers diz que, em Sade, tudo é movimento, ele está de acordo com o que Pierre Klossowski (1985, p. 100-101) apresenta em suas análises sobre o sistema do libertino:

O princípio de vida e de morte que determinará em Sade a nova posição do problema da destruição, com a noção do instinto da morte (...) Corrupção, putrefação, dissolução, esgotamento e aniquilamento: são esses os aspectos dos fenômenos da vida que terão para Sade uma significação tanto moral como física. Portanto, só o movimento é real.

Sade celebra o espaço do corpo pela dor, pela crueldade, pela nostalgia do desejo pleno, absoluto que se consome e se refaz em intensidade totalizante. Por isso, ao se adentrar na dimensão do excesso, que em Sade é uma característica bastante evidente, delineiam-se elementos particulares de seu sistema, de sua eterna busca pelo movimento – pela descontinuidade sempre em consonância com a continuidade, uma vez que o ser humano se refaz e se reinventa a todo instante pela imaginação, pela indagação, pela virulência do desejo submetido ao gozo sublime. As grandes figuras-personagens de Sade são questionadoras de um sistema particular do ser, são voluptuosas por excelência, e sua intenção é alcançar a volúpia extremada como maneira de alcançar a liberdade pela linguagem soberana do corpo e do pensamento.

É interessante observar que a “escola da libertinagem”, no campo imaginário de Sade, não é, como aponta Octávio Paz (1999, p.85-86), “uma escola de sensações e paixões extremas, mas a busca de um estado mais além das sensações. Sade nos propõe uma insensibilidade lógica ou um paradoxo místico: gozar na insensibilidade”.



Gravura para livro de Sade “*Filosofia na alcova*”

Porém, não se deve esquecer que a literatura sadeana foi criada para que ele usufruísse o seu próprio gozo, porque, como diz Gabriel Giannattasio (2000, p. 96), “Sade, corrompendo a lógica racional, submete o pensamento à vertigem do abismo”. A

monstruosidade abismal para o libertino fornece aos indivíduos uma reflexão sobre a intimidade de seu próprio estado humano. Na pornografia cinematográfica bizarra, por exemplo, o campo escatológico, “monstruoso”, tende, em muitos momentos, a ridicularizar, como observa Jorge Leite Jr. (2006, p. 178):

as proibições sociais, naturais ou estéticas e as revalorizando, por contraste, também causam medo ao escancarar os limites entre o possível, o desejado e o permitido, tanto nos corpos, quanto nas relações sociais.

Por mais que os excessos ocorram e se externalizem na estética pornô, eles estão em desacordo com o sistema sadeano: há uma ordem estabelecida na escrita sadeana, há uma representação, um rasgo do corpo com o objetivo de esclarecer a alternância entre os movimentos vertiginosos que ocorrem entre as cenas lúbricas sempre vinculadas à indagações filosóficas, aprofundadas, sobre o sistema da cultura, da renúncia em relação aos padrões que se impõem e se interpelam; na maneira de “descontrolar” algo primordial que pulsa em acalanto no grito da carne, do sangue, da paixão, dos corpos expostos em uma união subterrânea fluida que transgride pelos infinitos meandros da consciência do ser, já que, segundo Bataille, toda a realização erótica tem por princípio a destruição do ser fechado. Assim, para Bataille (2004, p.28-29):

Os corpos se abrem para a continuidade por intermédio desses condutos secretos que nos provocam o sentimento de obscenidade. A obscenidade significa a perturbação que incomoda um estado dos corpos semelhante à possessão de si, semelhante à possessão duradoura e afirmada.

Michel Foucault, em entrevista intitulada *Um caso para Foucault* (2007), traz considerações preliminares sobre Sade e o cinema pornográfico. Ele diz:

Em Sade, o corpo é orgânico, respeita hierarquias. A diferença reside no fato de que a hierarquia sádica não se organiza, como sugere a velha fábula, a partir da cabeça, mas, sim, a partir do sexo. Já o cinema contemporâneo pretende dismantelar essa organicidade. Não é mais uma língua, é algo distinto que sai da boca; não é mais o órgão dentro da boca, profanado e destinado ao prazer do outro. É, isso sim, algo inominável, fora de todos os padrões do desejo; é o corpo como que plastificado pelo prazer, que se abre, alarga, palpita.

Percebeu-se, portanto, ao longo das análises anteriores, que o erotismo do corpo, no sistema sadeano, se encontra em seu estado volátil, expansivo, pleno e angustiante em que se hiperbolizam prazeres de todas as naturezas, porém nunca desvencilhadas do

pensamento. O cinema pornô, ao contrário, tende a padronizar/fragmentar os corpos, o próprio desejo, e pressupõe o imaginário erótico sadearno como um invocador disciplinador, um sargento do sexo, ou, em outras palavras, tal gênero cinematográfico fixa-se em um pobre vocabulário de sentimentos sem indagações, porque o que interessa é a ação/relação entre o corpo despedaçado pela potência imperativa dos *closes* e a cumplicidade momentânea do espectador. Ele não deixa brechas para que um imaginário maior irrompa e defina-se, dessa maneira, como elemento repetitivo em cenas narrativas previamente determinadas.

3. Corpo e transgressão – *Império dos sentidos* de Nagisa Oshima, o erótico e o pornográfico na construção narrativa



A sexualidade ancestral no filme “ O Império dos sentidos”

O sentido da vida é erótico, pertence ao domínio do imaginário e, desta maneira, aproxima-se da violência e da transgressão, como acredita Octávio Paz (1999). Ao trazer para a reflexão o filme *Império dos sentidos* (*Ai no Koriida*, ou na tradução literal do japonês, *A Tourada do Amor* – 1976) de Nagisa Oshima, acredita-se que tal afirmativa de Paz insere-se no campo narrativo proposto pelo cineasta e que tende a “revelar”, a expor o conteúdo pressuposto do erotismo, ou seja, “a ultrapassagem dos limites, o êxtase, a vertigem, o excesso, o transbordamento de prazer”, segundo Nuno César Abreu (1996, p.25). Esse sentimento de transgressão ou temas tabus parte de experiências radicais deste imaginário e da intimidade desenfreada representada pelo casal de protagonistas – Sada Abe e Kichi-san que, imersos em uma espécie de perversão espaço-temporal narrativo vão expandindo, a cada cena, o próprio sentido de fruição do sentimento erótico. No que tange ao aspecto corpóreo, na película, percebe-se que este se coloca como “alvo” da experiência transgressiva e atinge o aspecto limítrofe quando, no estado de êxtase, na perfeita fruição entre o prazer e a dor, Sada Abe e Kichi-san compactuam a existência do deleite pleno, tendo no “sentido do erotismo a fusão, a supressão dos limites”, nos dizeres de Georges Bataille (2004, p.202), ou em outros termos, imersos em um profundo sentimento do desconhecido como “ponte” para encontrar, ter acesso ao novo.

Se se pensar no aspecto referente ao espaço e ao tempo no filme, o conceito de cronotopia elaborado por Mikhail Bakhtin traz contribuições à reflexão. O conceito do

teórico russo deixa entrever que a relação espaço/tempo (cronotopia) é coletiva (como o é o erotismo), em que várias visões sobre o homem, sobre sua existência se recontam e se reescrevem na produção histórica. Nesse sentido, pode-se inferir que, na película, o grande impulsionador espaço-temporal, é o próprio desvelar do sentido erótico e de seus aspectos transgressores. É pela dimensão desse significado cronotópico na narrativa, que os personagens se movimentam no tempo (nos ápices de prazer) e no espaço (que pode ser visto como a dimensão corpórea dos personagens – o corpo como espaço “delimitado” que busca a plenitude do desejo) e vivenciam o aspecto exotópico de que Bakhtin fala, ou seja, a constituição do indivíduo dá-se, necessariamente, pelo olhar do outro que o representa, o idealiza, o completa. É o que se percebe neste complexo “jogo” idealizado por Oshima e isso é fundamental para se compreender as construções, as transformações e os acontecimentos que movimentam a própria feitura do filme.

O *Império dos sentidos* constitui-se em obra peculiar na carreira de Oshima por ser o primeiro filme realizado exclusivamente fora do Japão. Feito inteiramente na França em 1974 e lançado em 1976, *Império dos sentidos* forneceu ao diretor, distante das repressões de seu país, plena liberdade de criação, sobre a qual elaborou tanto uma reflexão sobre a condição existencial do ser humano fundada sobre os pilares do desejo, do prazer, do excesso e da transgressão, quanto de um desvelamento da intimidade do povo japonês, demonstrando a sobrevivência de tradições eróticas. Nesse sentido, pode-se inferir que Oshima reconcilia-se com o Japão ancestral, época esta em que se conversava amplamente (bem como se fazia, é claro) sobre erotismo (que incluía a morte como prazer), sexo, homossexualidade, sodomia e vários tipos de perversões que, não apenas eram aceitas, mas, também, cultivadas como requinte cortês.

Além desse ponto, a carga imagética / sensorial que permeia todo o clima do filme, como os tambores, as flautas tradicionais que ressoam durante o ato sexual entre Sada e Kich-san, a composição estética das vestimentas (assim como certa exaltação pela cor vermelha) utilizadas são exemplos destes aspectos que aproximam o espectador da ancestralidade japonesa demonstrada pelo cineasta.

Atentando-se para a dimensão cronotópica refletida por Bakhtin, vê-se que o tempo e o espaço ancestral que Oshima traz para a narrativa fílmica, constitui-se como diálogo permanente como o presente, tanto em relação à história do Japão, quanto na relação espaço-temporal do ser humano imerso em uma jornada existencial e erótica. Além disso, *Império dos sentidos* traça uma narrativa baseada em fatos reais (história

ocorrida em 1936), de uma mulher – Sada, que, durante dias de sexo ininterrupto com seu amante, no ápice do prazer, de seu desejo, mata-o, enforcando-o e o emasculando. O próprio cineasta utilizou o caso “Sada-Abe” no filme para comprovar que, nos tempos do Japão opressivo, o grito de liberdade que a cultura japonesa pronunciava era a reminiscência de um passado vivo e arquetípico, tanto que o ato de Sada, em relação ao seu amante, foi visto com simpatia pelo povo por se constituir em um feito de amor e de beleza extremados. Lúcia Nagib (1995, p.150), em análise sobre o filme de Oshima, diz:

“a gente do povo lançou fundo do coração gritos de liberdade. Ofereceu a Sada Abe uma tempestade de “bravos”... o povo sabia que se tratava de um caso que tinha atravessado toda a história do Japão, até os dias de hoje, desde a época mais recuada, quando a sexualidade significava beleza e amor”.

No livro de crônicas intitulado *Retratos japoneses*, do autor Donald Richie, citado por Lúcia Nagib (2002, p.32) pode também ser demonstrado que a história da mulher Sada externalizou, à época, uma “perfeita” aceitação dos homens, em relação ao crime cometido pela mesma, além de ressaltar a sobrevivência da cultura erótica ancestral do povo japonês. Richie narra como:

Sada representava seu crime para os fregueses do bar (após sair da prisão, ela trabalhou em um bar no centro de Tóquio), envergando um quimono de época e ameaçando-os com o olhar. Os homens da platéia protegiam as partes e riam, demonstrando uma aprovação tácita daquele amor extremo que um dia levava à morte.



Cena de enforcamento na película “O Império dos Sentidos” – erotismo e morte como fonte de prazer

Significativo também para se observar, é o cronotopo de abertura do filme, ou seja, a imagem das grades. Embora seja uma cena introdutória rápida (mesmo que

subentendido durante todo o filme, percebe-se a luta do diretor em rompê-las), ela tem um aspecto expressivo, pois, leva-nos a refletir sobre a relação de Oshima com o Japão repressor, inibidor da liberdade de expressão. Nesse sentido, pode-se dizer que Oshima, pela obra cinematográfica, expande sua concepção de liberdade, rompendo com a repressão e delineando outro sentido de cronotopia que busca essa liberdade, ou, em outras palavras, o erotismo, a representação do corpo como imperativo dessa consciência.

Pelo viés da imagem erótica, ele alcança de forma direta a plenitude da existência do ser (onde não há distinções entre sexos, interdições ou tabus), pelo desejo e prazer sem limites, pela relação entre vida e morte, dor e prazer. Sobre esses pilares, Oshima com o seu *Império dos sentidos* constrói a dimensão do tempo que é “do movimento, da transformação”, de acordo com Beth Brait (2006, p.103) e, pelos personagens, busca o ápice do prazer como forma de se atingir o ponto máximo da expressão erótica, que é, em outras palavras, a sua maneira de exercer a liberdade de criação.

Embora muitos sejam os pontos relevantes na construção deste sentido, não se pode excluir, evidentemente, a maneira como Oshima, pela imagética, incentiva o espectador à participação nas ações eróticas. Para Lúcia Nagib (2006), essa característica insere-se no campo da pornografia, se se pensar que ela incita o espectador neste complexo jogo de desejo erótico. Além disso, o desejo se apresenta e se representa pelo excesso de sexo que se faz entre os personagens e pelo *close up* em seus órgãos genitais, sendo tais pontos característicos da pornografia. A autora (2006, p. 14) diz que “para além de sua beleza plástica e sofisticação intelectual, o *Império dos sentidos* é um filme pornográfico, ainda que não siga todas as regras do gênero”. O rompimento com algumas dessas regras ordinárias está, talvez, pelo fato de o filme não buscar, não se enquadrar nos princípios da produção em massa do produto pornográfico; de caráter, muitas vezes “grosseiro e vulgar”, que trata simplesmente o sexo pelo sexo, mas, sim, sugerir uma reflexão sobre o imaginário erótico centrado, segundo Octávio Paz (1999) na experiência da vida plena, da vida vazia que parte de uma ambivalência inerente a sua própria representação.

Além disso, o casal Sada Abe e Kich-san, diferentemente de outros personagens de filmes tradicionalmente pornográficos, possuem um perfil psicológico e dialógico (construído tanto no tempo, quanto no espaço da narrativa) que se desenvolve em uma celebração triunfante do corpo e em uma crescente “ambição” em se esmerar no

mistério da existência. Para tanto, mais que a nudez dos corpos, o que caracteriza a fantasia erótica, no filme, é a reinvenção corpórea, é a sugestão a um pensar além dos excessos que permeiam o cerne do filme como um todo. Sendo assim, é pela imaginação que se constrói o sentido do prazer, do fascínio, da transgressão. Patrick Lacoste (1992, p.97), traz uma reflexão interessante sobre aspectos que permeiam a película de Oshima:

“Oshima fazia questão de que *Império dos sentidos* fosse considerado filme pornô, muito embora esse filme demonstre por contraste o aspecto convencional, a sexualidade “civilizada”, que a intenção pornográfica exhibe no cinema. Filmar sexo e a morte seria filmar o “descomedimento de seu desenrolar”.

Essa busca do limite do prazer que, para Bataille (2004), funda-se na noção do ato sacrificial, o “sentido último do erotismo que é a morte”, leva-nos a pensar de que maneira o corpo, sendo este o espaço propulsor da energia transgressora, no cronotopo preponderante do filme que é a expressão do erotismo, se insere em outro aspecto de que Bakhtin fala, ou seja, a dimensão exotópica. A exotopia, na concepção bakhtiniana, está relacionada à idéia de acabamento, em que um outro, exterior a mim mesmo, pode me fornecer um sentido de completude e, dessa forma, só posso me imaginar por inteiro, necessariamente, pelo olhar deste outro.

Os personagens do filme são reflexos de uma consciência do autor (Nagisa Oshima) que, por seu olhar exotópico, “abrange a consciência e o mundo das personagens”, segundo Bakhtin (2003, p.11). Tendo tal concepção para entender a relação entre o casal Sada e Kichi-san, percebe-se que o acabamento, no sentido bakhtiniano de completude, vai num crescendo, em que a manifestação do ato de transgredir progride por meio de pequenas representações - no tempo e no espaço - iniciais construídas pela dimensão corpórea, até atingir o extremo, o *ápice do erotismo*, - que é a morte. Como afirmou Deleuze (2005, p. 232), “o corpo é sonoro, tanto quanto visível. Todos os componentes da imagem reagrupam-se por sobre o corpo”.

Nesse sentido, pode-se dizer que a caracterização exotópica entre os personagens, dá-se, necessariamente, pelo corpo, ou seja, este se apresenta como espaço-tempo de transgressão em que se traduz uma permanente transformação dos estados de consciência e de amadurecimento psicológico entre Sada e Kichi-san.

Dessa maneira, a importância de se expor a condição corpórea que se estabelece no filme, deixa entrever o que Bakhtin (1990, p.284) disse em seu estudo sobre a

dimensão do corpo nos romances de Rabelais:

Era importante mostrar a complexidade e profundidade extraordinária do corpo e da vida do homem, e revelar o novo significado, o novo lugar do corpo humano num mundo real, espaço-temporal. De acordo com o corpo humano concreto, também todo o mundo restante adquire um novo sentido e uma realidade concreta, uma materialização(...) o corpo humano torna-se aqui um medidor concreto do mundo, do seu peso real e do seu valor para o homem.

Em uma passagem do filme que mostra Sada e Kichi-san nas “núpcias”, pós-casamento, o enquadramento narrativo é interessante, pois situa, de maneira elucidativa, o que Bakhtin fala sobre o complexo corporal. O casal faz amor e, próximo a eles, no mesmo recinto, um grupo de gueixas os observa. Logo em seguida, essas mulheres introduzem, forçadamente, uma jovem gueixa aos prazeres da carne, masturbando-a com objetos e simulando nela uma penetração. No final, todos se juntam (o casal e o grupo de gueixas), numa orgia, retratando a perfeita harmonia sensual dos corpos e do desejo. Percebe-se que o complexo jogo erótico que movimentava a narrativa revela o posicionamento daquele grupo (ou cultura) em relação ao corpo, ao sexo e ao seu sentido fluido e prazeroso, o que não exclui, evidentemente, a dor.

O amor entre Sada e Kichi-san mostra, gradativamente, o seu caráter natural, ilimitado e misterioso no qual o “sentido do tempo – de duração individual, amplia sua significação”, de acordo com Eliane Moraes (2002, p.50), e os levará ao extremo sentimento entre prazer/dor – ou seja, a morte.

Na obra “A filosofia na alcova”, do Marquês de Sade (2003, p.98), uma breve passagem em que os libertinos discutem a relação entre prazer e dor, traduz esse aspecto ambivalente do ser erótico:

como a dor afeta mais vivamente que o prazer, o choque resultante dessa sensação produzida sobre o parceiro será de vibração mais vigorosa e repercutirá mais energicamente em nós; o espírito animal entrará em circulação e inflamará os órgãos da volúpia predispondo-os ao mais intenso prazer.

Michel Foucault (1980, p. 63), diz que “precisamos falar sobre sexo, não somente para confessá-lo, mas para reconstruir, no ato e em torno dele, as imagens, desejos, modulações e a qualidade do prazer que o anima”. A narrativa do filme vai nessa direção uma vez que, ao evidenciar as várias possibilidades do imaginário erótico, busca compreendê-lo no sentido de provocar e desordenar (pela transgressão) os lugares do ser, oferecendo a ele infinitas formas de atuação e de movimentação. Porém, um

aspecto deve ser ressaltado, quando se fala sobre a perspectiva ocidental e oriental em relação à aceitação do prazer. Segundo Dominique Buisson (2006, p.137):

Contrariamente ao Ocidente judaico-cristão, que quer que o sexo seja indissociável do mal, o Japão não condena o prazer em si; o sexo não implica nenhuma culpabilidade pessoal, sendo o único limite, segundo a moral confuciana, não perturbar a ordem pública e não manchar o nome com uma vergonha indelével. A sexualidade japonesa se liga ao gozo imediato, mais do que à concepção ocidental do amor .

Pode-se, assim, inferir que o casal Sada e Kichi-san estaria no inventário dos libertinos ideais do Marquês de Sade, uma vez que buscam, pela via do desejo irrefreável, do prazer e experimentação ilimitados, na leitura de Eliane R. Moraes (2006, p.48), “perseguir as paixões e o excesso natural ao qual se inclina o erotismo” , em um movimento contínuo no sentido de liberar o corpo e os sentidos/sentimentos por ele suscitado. Ainda segundo a estudiosa do Marquês (p.48):

Sade quer fazer de seu leitor não somente um cúmplice, mas também um par. Para tanto desafia-nos a imaginar, a exemplo de seus devassos, um mundo completamente organizado segundo nossos desejos; um teatro a encenar exclusivamente nossas fantasias; um banquete que contempla a singularidade do nosso paladar.

No filme, Nagisa Oshima, organiza uma representação do corpo e do prazer muito similar à de Sade, uma vez que os espaços e o tempo de seus personagens estão situados em uma gradativa percepção perversa e singular do sentimento erótico. Deve-se ressaltar que o cronotopo que direciona a concepção do erotismo pela visão oriental, no caso por Oshima, em o *Império dos sentidos*, externaliza um aspecto peculiar do ritmo temporal impregnado por Sada e Kichi-san (oriente), que, em outros termos, difere da concepção ocidental. Esse “ritmo oriental”, expressivo do ponto de vista imagético na película, é de ruptura, de tensão (especialmente pelo jogo de cor – o negro e o vermelho-, caracterizado no filme que remete à encenação teatral em muitos momentos; a última cena, a do enforcamento, é um bom exemplo) e de imersão em um sentido temporal tipicamente reflexivo, lento, mas que, aos poucos, transforma a complexa relação erótico-existencial entre o casal.

Na película, o espectador se depara com esse cronotopo representado pelo ritmo ou dilatação do tempo (se expressando em consonância com o inventário erótico da cultura oriental, em estado crescente, até atingir o seu ápice), e que se intensifica pela opção estética escolhida por Oshima. A adoção de plano-sequência e a preferência de

longas cenas sem corte trazem ao espectador a sensação de lentidão, de vagarosidade entre os acontecimentos; também, a relação entre o tempo/o espaço remete às experiências-limite que ganham referência, dimensão e concretizam a dinâmica oscilante entre criação e destruição, entre morte e vida, entre prazer e dor. Esse cronotopo pode ser definido, de acordo com Bakhtin (1990, p.242), como o “espaço que se torna concreto e satura-se de um tempo mais substancial. O espaço é preenchido pelo sentido real da vida”. Esse sentido real da vida é o próprio erotismo.

É interessante, como já foi insinuado no decorrer do texto, observar a significância imagética, do ponto de vista de um sistema de cores, caracterizado por Oshima, que reflete não somente o aspecto ambivalente do erotismo, mas, também, a relação e o deslocamento dos personagens (no tempo e no espaço) com seus paradoxos existenciais. Essa especificidade da cor remete a mais um dos sentidos expressos pelo sentido da organização espaço-temporal maior da película, o erotismo. A preponderância do vermelho denotando, de acordo com o Dicionário de símbolos (2002, p.944), “cor da alma, da libido, do coração”, que perpassa todo o filme, está presente nas vestimentas de Sada (em quase todas as situações de ato sexual, ela utiliza-se do vermelho; além disso, sabe-se que no Japão, essa cor é usada quase que exclusivamente pelas mulheres), nos objetos e nos cenários remetendo ao mistério da vida e, também, à agressividade imanente do desejo. Vê-se que, de maneira geral, no filme, ainda segundo o Dicionário de Símbolos (p.944), o vermelho dialoga com o obscuro, suscitando interpretações que remetem a esse “mistério vital escondido no fundo das trevas”. Esse mistério movimenta a consciência de Sada e kichi-san, no sentido de se intensificar, pela dor e pelo prazer, a própria concepção que ambos reelaboram sobre a existência.

Pode-se compreender que essa imanência estética filmica, em análise de Lúcia Nagib (2006, p.139), se configura pela e na preocupação retratada por Oshima em delinear uma espécie de “resgate da perfeição imaculada do corpo e a harmonia das linhas e das cores”. Tanto é que os personagens são ressaltados de forma bastante expressiva, nos enquadramentos que se harmonizam pelo jogo de luzes e sombras, entre o vermelho e o negro. Parecem, também, interpenetrar e condensar os pontos de tensão do ato erótico evidenciando a complexidade, a contradição do ser imerso em si mesmo.

Em concomitância com o vermelho, o negro remete, segundo Jean Chevalier (2002, p.633):

a um estado primitivo do homem, onde predominariam a selvageria, mas também a dedicação; a impulsividade assassina, mas também a bondade; em

suma, a coexistência dos contrários (...) Jung considera a cor preta como o lado sombrio da personalidade.

Tal dualidade que se hiperboliza pelas cores, denota aspectos da própria caracterização, fascinação do erótico envolvendo uma reflexão e uma técnica sobre a obra e sobre a arte do filme. Por outro lado, a cor apresenta também a intenção de ressaltar certa “cruza” do prazer que alcança o seu ápice mais agudo (na cena final do enforcamento de Kich-san), através da personagem Sada. A dimensão do obscuro na composição espacial e temporal da película abrange características determinantes para se compreender os estados de consciência (e de imersão) que movimentam os personagens. Pode-se ressaltar que essa compreensão é melhor apreendida pelo espectador, de acordo com Karim Aïnouz, em citação de Ricardo Calil (2005, p.40), uma vez que:

os filmes orientais recuperaram o tempo de permanência do olhar. Eles permitem que o espectador passeie os olhos pela tela, identifique estranhamentos, construa sua própria narrativa e veja a realidade de outro jeito.

Evidentemente que cada sociedade possui uma relação específica com o horizonte corpóreo que, construído historicamente, abrange os receios, a moral e os sonhos de uma época e cultura. No caso dos japoneses e, mais especificamente, no cinema oriental como um todo, o enfoque de crimes, de sexualidades alternativas que abarcam o homossexualismo e o pan-sexualismo, de dor e de morte se referem, freqüentemente, à conquista do prazer máximo.

De acordo com Bataille (2004, p.34), “a união de dois amantes é o efeito da paixão, ela faz apelo à morte, ao desejo de matar ou de suicídio. A paixão é designada por um halo da morte”. Além disso, a expressão espacial e temporal do corpo, no sentido a que Bakhtin atribui, ou seja, o corpo como devir, como algo inacabado e em permanente transformação, um corpo triunfante que “absorve o corpo vencido e se renova”, no filme, pode ser visto, de acordo com Christine Greiner (2006, p. 138) como:

uma espécie de paisagem, algo que contém ou que expressa linhas e conteúdos naturais (...) por conseguinte, todo o corpo é, tal como a linha do horizonte, um imenso paradoxo. E, ainda, quando o assunto é o próprio corpo muitos horizontes se abrem.

Tem-se, como exemplo dos aspectos da dimensão corporal, de seu horizonte infinito e de sua sempre renovação dialógica, a cena final e crucial da narrativa, na qual, amor e morte se expressam em imagens belamente radicais. Toda a composição imagética traduz o sentimento extremado que se singulariza pelo ato erótico de Sada em relação a Kich-san. Percebe-se que o obscuro, o sombrio (plano de fundo) vai

usurpando cada vez mais o vermelho (expresso pela roupa exuberante que Sada utiliza) e compõe uma simbologia de mistério e de tensão. É peculiar, também, a maneira com que Oshima enquadró o casal, uma vez que eles estão inseridos no centro da composição que pulsa, freneticamente -, feito coração sedento de desejo-, por meio das veste vermelhas da protagonista feminina.

Neste ponto do filme, Sada expõe a sua vontade maior que é a de enforçar, de matar o seu amante (e ele aceita) para obter o êxtase máximo do prazer. Observa-se com isso, que o tempo se harmoniza concomitantemente com o espaço; é quando existe a entrega total de corpos, de desejo, de fruição de um em relação ao outro ou, como disse Bataille (2002, p.39), “o erotismo se abre para a morte” no auge do gozo. O comportamento de Sada em relação a Kich-san, na cena do enforcamento e da morte, remete ao que Octávio Paz (1999, p.78) se referia, ou seja, existe no ser humano uma zona intransponível, uma parte inacessível ao outro:

não porque seja impenetrável, mas porque é infinito. Cada homem oculta um infinito. Ninguém pode possuir totalmente o outro pela mesma razão que ninguém pode dar-se inteiramente. A entrega total seria a morte.

Esses termos de Paz aproximam-se da exotopia de Bakhtin, no sentido de inacabamento e incompletude do ser humano. No caso de Sada e Kich-san a entrega foi absoluta, não apenas por ter confluído para a morte, mas, sim, por externalizar a ambivalência do sentimento erótico em toda a sua potencialidade.

4. CONCLUSÃO

A dissertação procurou, por meio de questões referentes ao gênero cinematográfico pornô e à literatura de Sade, propor algumas indagações relativas ao corpo e referentes ao modo como este, agente propulsor maior no que diz respeito ao erotismo, nos remete a um conhecimento avassalador sobre aspectos obscuros que permeiam nosso ser.

Diríamos que, ao entrar em contato com tais aspectos, desvela-se o sentido maior de nos traduzirmos como seres sempre em busca do ilimitado, do ápice, mesmo que inconscientemente.

Observamos, pelas leituras que Georges Bataille fez sobre o erotismo, a partir da figura peculiar de Sade, que nos encontramos em um terreno cheio de obstáculos, de dificuldades, de complexidades, uma vez que, ao nos enveredarmos nesse labiríntico campo de estudo, deparamo-nos com elementos transgressores e suas amplificações e implicações, e percebemos que “o erotismo é a parte problemática em nós” (Bataille, 2004, p.431).

Por vezes, durante o processo de busca por respostas, em meio aos turbilhões que provocavam em mim o temor da trajetória, desse tilintar de um segredo que, aos poucos ia se revelando, incógnito, incongruente e desmedido eu pensava: “Já não ouço o trem passar... eu devo ter me atrasado ou, simplesmente, o trem mudou seu destino. Lembro-me, quando menina, que ficava horas a fio esperando o apito do trem, isso era um sinal de que algo novo se pronunciava... mas, porque ele não vem mais? Porque meus olhos já não o percebem passar? Dê-me suas mãos, menino dos olhos tristes, caminha comigo pela beirada dos trilhos, em silêncio”. Existe, nisso tudo, um tempo inexato, simultaneamente, silencioso e turbulento. Esse tempo parece transitar na palavra e na imagem que se constrói por nós e em nós, na medida em que nos posicionamos como seres abismados pela travessia, nas bordas dos trilhos do trem... em um silêncio-grito-abertura!

Isso nos conduz aos meandros de um movimento contínuo do corpo que se rasga, que se dilacera, que se destrói e se recompõe, que se entrega, que se reinventa, tornando-se corpo linguagem em seu grau máximo de abertura para que novas possibilidades irrompam em potencial. É isso que Sade transmite ao leitor, como observamos ao longo dessa trajetória. Mas, algo deve ficar claro: se o erotismo é o

problema dos problemas em relação ao ser, não haveria como dizer que esta dissertação tem a prerrogativa de algo conclusivo. Ela traz motes para reflexão, ela é um indagar, uma preocupação, uma questão em si mesma. Assim como o corpo, que é um texto que não se fecha ao universo das palavras, mas amplia e inscreve-se como tentativa de superar a morte... o corpo imortaliza-se como escrita.

Quando relacionamos a imagem pornô com o texto sadeano, realçamos aspectos próprios de cada narrativa, uma vez que, na tentativa de compreender as particularidades de cada uma, desenvolvemos uma consciência dinâmica que opera em conjunto, com suas similitudes e diferenças. Por exemplo, trouxemos David Nebreda, como fonte para observar tabus impostos pela sociedade, pois ele utiliza o próprio corpo como composição ilimitada diante da dor e do prazer. Nebreda, de alguma forma, acionou, por meio de sua obra, uma poetização do grotesco e do bizarro. E isso está no cerne das algumas questões sadeanas.

Outro fotógrafo que consideramos pertinente para o trabalho foi Hans Bellmer, que, por meio da utilização de sua boneca articulada “*La Poupée*”, propôs um corpo erotizado, transfigurado pelo prazer, como tentativa de conduzir o indivíduo novas aberturas (uma vez que não há limites para o desejo) e reflexões sobre as possibilidades que temos de nos imaginarmos e de nos indagarmos como sujeitos com várias camadas psíquicas desconhecidas. Essas similitudes encontramos em Sade, que, almejava antes de tudo, conciliar pensamento e erotismo e, por meio da escrita, abarcar e revolucionar toda uma proposta estética da própria existência transgressora do corpo e do ser erótico.

Eliane R. Moraes foi uma fonte de grande importância para a dissertação, já que, ao estudar elementos que compõem a obra sadeano, ela entrega ao leitor, uma reflexão, um questionar, para além dos estereótipos, sobre a importância de Sade como autor peculiar para se compreender aspectos pungentes em nossa sociedade, ou seja, o sexo, a transgressão, os tabus, o pensamento.

Quando adentramos na imagética pornô, verificamos que os excessos que a compõem pretendem transmitir ao espectador um corpo que possui como mote essencial o imperativo erótico, a carne humana explicitada como objeto, como mercadoria. Isso envolve a questão da moralidade e da dinâmica corpo-desejo-excesso. Observamos, que isso de alguma forma, não se aplica à película de Oshima, *O Império dos Sentidos*, pois por mais que o espectador tenha contato com cenas de sexo explícito, do início ao fim, o filme possui uma estética diferente da produção em massa dos pornôs tradicionais,

direcionando o espectador para a experiência limite do prazer, do jogo erótico em um clima atordoante e vasto em relação ao corpo apresentado.

Foi também realizada, neste trabalho, uma análise que considero importante, sobre o obsceno, o erotismo e a pornografia dentro dos espaços de fantasia e de imaginação que permeiam ambas as narrativas colocadas como fonte de pesquisa: a literária e a cinematográfica.

5. BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Nuno César. (1996), **O olhar pornô: A representação do obsceno no cinema e no vídeo**. Campina, SP. Mercado das Letras.
- ALBERONE, Francesco. (1986), **O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução**. Ed. Círculo do livro.
- ALEXANDRIAN. (1995), **História da literatura erótica**. Rio de Janeiro: Rocco.
- AMOROSO, Maria Betânia. (2002), **Pier Paolo Pasolini**. São Paulo: Cosac & Naify.
- BADDELEY, Gavin. (2005), **Goth chic: um guia para a cultura dark**. Rio de Janeiro: Rocco.
- BAKHTIN, Mikhail. (2003), **Estética da criação verbal**, São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (1990), **Questões de literatura e de estética – A teoria do romance**, São Paulo: Hucitec.
- _____. (2002), **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**.
- BARTHES, Roland. (1971), **Sade, Fourier, Loyola**. Edições 70, Lisboa – Portugal.
- BATAILLE, Georges. (2004), **O erotismo**. São Paulo: Arx.
- _____. (1989), **A literatura e o mal**. Porto Alegre: L&PM.
- _____. (2003), **A história do olho**. São Paulo: Cosac & Naify.
- BLANCHOT, Maurice. (1990), **La razón de Sade. In *Lautréamont y Sade***. México: FCE.
- _____. Foucault como o imaginário. *In*. [www.arcaliteraria.org.br\(02/02/2008\)](http://www.arcaliteraria.org.br(02/02/2008))
- _____. (2002), *In*: MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível - a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille**. São Paulo: Ed. Iluminuras, FAPESP.
- _____. (1987), **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco.
- BRAIT, Beth. (2006), **Bakhtin: outros conceitos –chave**. São Paulo: Contexto.
- BAUDRILLARD, Jean. (2006), **A transparência do mal**. Campinas, SP: Papirus.
- BAZIN, André. (1991), **O cinema**. São Paulo: Brasiliense.
- BEAUVOIR, Simone de. (1956), **El Marqués de Sade**. Libro de Edición Argentina. Ediciones Leviatan. (*In*. www.elortiba.org).
- BORGES, Contador.
(s/d). **Georges Bataille: imagens do êxtase**. *In*. <http://www.revista.agulha.nom.br/ag9bataille.htm>

- BUENO, Alexei. (2004), **Antologia Pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BUENO, Maria Lúcia; CASTRO, Ana Lúcia de. (Orgs.), (2005), **Corpo território da cultura**. São Paulo: Annablume.
- CALIL, Ricardo. *Expresso do oriente*. In. **Revista BRAVO** (Karim Aïnouz), 2005.
- CHEVALIER, Jean. (2002) **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio.
- CHARLOTTE, Hill; WALLACE, William. (Orgs.). (2003) **Erótica: uma antologia ilustrada da arte e do sexo**. Rio de Janeiro: Ediouro,
- COSTA, Flávio Moreira. (Org.). (2004) **As cem melhores histórias eróticas da literatura universal**. Rio de Janeiro: Ediouro,
- DELEUZE, Gilles. (1967) **Presentation de Sacher-Masoch, Le froid et le cruel**, Paris, Minuit.
- _____. (2006) **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal.
- _____. (2005) **A imagem-tempo, cinema II**. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (2001) **Presentación de Sacher-Masoch**. Buenos Aires.
- DELPECH, Jeanine. (1979), **A paixão da Marquesa de Sade**. Ed. Edigraf, Coleção Erotika Lexikon.
- DOR, Jöel. (1991), **Estruturas e perversões**. Porto Alegre: Artes Médicas.
- FERREIRA, Jerusa Pires (org.), (1983), **O obsceno**. São Paulo, Hucitec.
- FILHO, Ciro Marcondes. (2003), **A produção social da loucura**. São Paulo: Paulus.
- FOUCAULT, Michel. (1980), **A história da sexualidade 1 – a vontade de saber**. SP: Graal.
- _____. (2000), **História da sexualidade 2 – o uso dos prazeres**. SP: Graal.
- _____. (2002), **História da sexualidade 3 – o cuidado de si**. SP: Graal.
- _____. (1978), **História da loucura**. São Paulo, Perspectiva.
- _____. (2005), **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, (cinema 2).
- _____. (2001), **Presentación de Sacher-Masoch, In: Lo frío y lo cruel**. Ed. Buenos Aires.
- FREUD, Sigmund. (1997), **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago Ed.
- _____. (2004), **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago ed.
- GIANNATTASIO, Gabriel. (2000), **Sade: Um anjo negro da modernidade**. São Paulo: Imaginário.
- GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia. (Orgs.), (2006), **Leituras do sexo**. Ed. Annablume. (In. CORNELL, Drucilla).
- _____. **Leituras de sexo**. In. NAGIB, Lúcia. **Teoria experimental do realismo corpórea baseada nos filmes de Nagisa Oshima e da Nouvelle Vague japonesa**.

- _____. **Leituras de sexo.** In. DOMINIQUE, Buisson.
- _____. **Leituras de sexo.** In. TAYLOR, Sue.
- HIRT, Jean-Michel. In. LACOSTE, Patrick. (1992), **Psicanálise na tela: Pabst, Abraham, Sachs, Freud e o filme Segredos de uma alma.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.
- HORKHEIMER, Max. (1985), **Dialética do esclarecimento.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- HUNT, Lynn (Org.), (1999), **A invenção da pornografia: Obscenidades e as origens da modernidade 1500 - 1800.** São Paulo: Hedra.
- JANSY B. de Souza Mello. **Corpo e representação em psicanálise: O lugar da identificação projetiva.** (In. http://www.aetern.us/article110.html#_ftn2)
- JEUDY, Henri-Pierre. (2002), **O corpo como objeto de arte.** São Paulo: Estação Liberdade.
- KLOSSOWSKI, Pierre. (1985), **Sade meu próximo precedido de O filósofo celerado.** Ed. Brasiliense.
- _____. (1989), In. BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal.** Porto Alegre: L&PM.
- LACAN, J. (1998b), **Kant com Sade.** In. J. Lacan, Rio de Janeiro: Zahar, 1963.
- LACOSTE, Patrick. (1992), **Psicanálise na tela: Pabst, Abraham, Sachs, Freud e o filme Segredos de uma alma.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.
- LEITE JÚNIOR, Jorge. (2006), **Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento.** São Paulo: Annablume.
- LINS, Regina Navarro; BRAGA, Flávio. (Orgs.), (2005), **O livro de ouro do sexo.** Rio de Janeiro: Ediouro.
- LIPOVETSKY, Gilles. (2005), **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo.** Barueri, SP: Manole.
- LITTÉRAIRE, Magazine. (1998), **Les libertins: séduction et subversion.** n° 371, Décembre.
- MASOCH-SACHER, Léopold. (s/d), **A vênus das Peles seguido de Diderot e Catarina II.** Edição: Livros do Brasil, Lisboa.
- MELLOR, Sophie de Mijolla (Org.) **Mulheres, feras e grandes criminosos.** In: Nazar, José. **Crueldade no feminino** Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005, p. 37-76.
- MM, Camille. Um caso para Foucault. In. <http://eleela.terra.com.br/> (12/07/2007)

MONZANI, Josette & LYRA, Bernadette (Org.), (2006), **Olhar: Cinema**. São Paulo: Ed. Pedro e João Editores / CECH – UFSCar.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria. (1984), **O que é pornografia**. Ed. Brasiliense.

_____. (2002), **O corpo impossível**. Ed. Iluminuras.

_____. (1994), **Sade: a felicidade libertina**. Rio de Janeiro: Imago ed.

_____. (2006), **Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina**. São Paulo: Iluminuras.

_____. (2000), *O efeito obsceno*. Cult, Ano III, nº30, janeiro.

_____. (s/d1) **A pornografia**. Café Filosófico. TV Cultura, col. Marcas DVD.

_____. (s/d2) **O sexo como mito**. Café Filosófico. TV Cultura, col. Marcas DVD.

NAGIB, Lúcia. (1995), **Nascido das cinzas: autor e sujeito nos filmes de Oshima**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo.

_____. (2002), *Repressão e sexo extremados*, In. **Revista BRAVO**, n. 56, maio.

NAZAR, Tereza (2007), **Transgredir, possuir e gozar: três verbos do ato**. Colóquio “Psicanálise e Arte”, out.2007, PUC-RJ. Texto digitado.

NEIMAN, Susan. (2005), **O mal no pensamento moderno: uma história alternativa da filosofia**. Rio de Janeiro: Difel.

NÉRET, Gilles. (2003), **Pussycats**. Ed. Taschen.

NOVAES, Adauto (org.). (1996), **Libertinos, Libertários**. São Paulo: Companhia das Letras.

PARTRIDGE, Burgo. (2004), **Uma história das orgias**. São Paulo: Ed. Planeta do Brasil.

PAZ, Octávio. (1999), **Um mais além erótico: Sade**. São Paulo: Mandarim.

PEREIRA, João A. Frayze. (2005), **Arte, Dor: inquietudes sobre Estética e Psicanálise**. São Paulo: Ateliê Editorial.

REVISTA BERGGASSE. **Psicanálise e arte**. Escola Lacaniana de Psicanálise – Rio de Janeiro, 2007, v. 1.

RUIZ, Hero Suárez. **Pornografía y transgresión. Reflexiones en torno al universo del cine pornográfico**.

SADE, Marquês de. (1969), **Les Prospérites du vice**. Imp. Union-Rencontrer à Mulhouse, France. Nº 2999.

_____. (2000), **Os crimes do amor, seguido de: A arte de escrever ao gosto do público**. Porto Alegre: L&P.

_____. (1968), **Justine ou os infortúnios da virtude**. Rio de Janeiro, Ed. Saga.

_____. (2003), **A filosofia na alcova ou os preceptores morais**. Ed. Iluminuras.

_____. (2006), **Os 120 dias de Sodoma ou A escola da libertinagem**. São Paulo: Ed. Iluminuras.

_____. (1973), **Justine ou Les Malheurs de la vertu**. Le livre de Poche Classique.

_____. (1997), **Contos Libertinos**. Ed. Imaginário.

_____. (2003), **Diálogo entre um padre e um moribundo e outras diatribes e blasfêmias**. Ed. Iluminuras.

_____. (1998), **Discursos impíos**. São Paulo, Ed. Imaginário.

SAVERNINI, Érika. (2004), **Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski**. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

SMOLDERS, Oliver. (1992), **Éloge de la pornographie. Où l'on comprend enfin pourquoi le cinéma pornographique est un genre charment, sympathique, parfaitement délicieux**. ed. Yellow Now.

STAM, Robert. (2002), **Introdução à teoria do cinema**. Campinas- SP, Papirus.

SOLLERS, Philippe. (2001), **Sade contra o ser supremo; precedido de Sade no tempo**. São Paulo: Estação Liberdade.

SONTAG, Susan. In. ABREU, Nuno César. (1996), **O olhar pornô: A representação do obsceno no cinema e no vídeo**. Campinas, SP – Mercado das Letras.

_____. (1987), **A Imaginação pornográfica**. A Vontade Radical – Estilos. São Paulo: Cia das Letras.

STEELE, Valerie. (1997), **Fetiche, sexo e poder**. Rio de Janeiro, Ed. Rocco.

SUSINI, Marie-Laure. (2006), **O autor do crime perverso**. Editor: José Nazar, Rio de Janeiro: Companhia de Freud.

WILLIAMS, Linda. (1991), **Film Bodies: gender, genre and excess**. Film Quartely, v. 44, nº4, Summer.