

Tecendo os limites do corpo no filme, “Império dos sentidos”, de Nagisa Oshima e na literatura do Marquês de Sade

Kybelle de Oliveira Rodrigues¹

Resumo:

O texto analisa de que forma os personagens no filme de Nagisa Oshima, Império dos sentidos, representam o corpo e o prazer e como tais aspectos se concatenam com o conceito de cronotopia elaborado por Mikhail Bakhtin e com a filosofia do escritor francês Marquês de Sade. Pela dimensão cronotópica, os protagonistas de Oshima, Sada-Abe e Kich-san, gradativa e intensamente revelam o conteúdo pressuposto do erotismo, ou seja, o sentimento de transgressão que parte de experiências radicais pela ultrapassagem dos limites, pela vertigem e pelo excesso situando-se em uma complexa e singular relação erótico-existencial. Isso externaliza a concepção que o autor de O erotismo, Georges Bataille elabora, ou seja, o sentido último do erotismo é a morte como o ápice do prazer. Pode-se inferir que Sada e Kich-san estariam no inventário dos libertinos ideais de Sade uma vez que buscam, pela via do desejo irrefreável, pelo ato erótico, perseguir as paixões e o excesso natural ao qual se inclina o erotismo.

Palavras-chave: Literatura, cinema, corpo, transgressão, erotismo.

Apaixonado pela morte? É muito para uma metade: a morte liberada do morrer. (KEATS)

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 (Eiko Matsuda) e Kichi-san (Tatsuya Fuji) 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 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/sentimento erótico. 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/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, eram tidas e 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 com o presente, tanto em relação à história do Japão, quanto na relação espaço-temporal do ser humano imerso em uma jornada existencial, erótica e cheia de obstáculos. 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 foi visto com simpatia pelo povo por se constituir em um feito de amor e de beleza extremados. Lúcia Nagib, 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 (NAGIB, 1995, p.150).

No livro de crônicas intitulado *Retratos japoneses*, do autor Donald Richie, citado por Lúcia Nagib 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 (NAGIB, 2002, p.32).

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 pensar na relação de Oshima com o Japão repressor, inibidor da liberdade de expressão. Nesse sentido, 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” (BRAIT, 2006, p.103) e, pelos personagens, busca o ápice do prazer como extensão máxima 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 do 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 tradicionais do campo pornô, 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 sobre a sexualidade colocada em questão. Sendo assim, é pela imaginação que se constrói o sentido do prazer, do fascínio, da transgressão. Patrick Lacoste (1992) 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 (LACOSTE, 1992, p.97).

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”. Dessa forma, acredita-se que a caracterização exotópica entre os personagens, dá-se 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 e sexual 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 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 (BAKHTIN, 1990, p.284).

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 descreve 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 movimenta 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, 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 (SADE, 2003, p.98).

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 :

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 (BUISSON, 2006, p.137).

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:

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 (MORAES, 2006, p.48).

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. O Marquês de Sade, assim como Oshima, traduz a complexidade da perversão e da dinâmica dos corpos envoltos no ato 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 acolhida 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 fílmica, 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:

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 (CHEVALIER, 2002, p.633).

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, 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 (CALIL, 2005, p. 40).

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, frequentemente, 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 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 (GREINER, 2006, p.138).

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 vestes vermelhas da protagonista feminina.

Neste ponto do filme, Sada expõe a sua vontade maior que é a de enforcar, 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 (2004, 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 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 (PAZ, 1999, p.78).

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 (como se corpo e consciência fossem lançados às suas origens), não apenas por ter confluído para a morte, mas, sim, por externalizar a ambivalência do sentimento erótico em toda a sua potencialidade.

Referências Bibliográficas:

- [1] ABREU, Nuno César. *O olhar pornô: A representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campina, SP. Mercado das Letras, 1996
- [2] BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*, São Paulo: Hucitec, 1990.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2002
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- [3] BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.
- [4] CALIL, Ricardo. *Expresso do oriente*. In. Revista BRAVO (Karim Aïnouz), 2005.
- [5] CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- [6] DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo, cinema II*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- [7] FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade I – a vontade de saber*. SP: Graal, 1980.
- [8] GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia. (Orgs.), *Leituras do sexo*. Ed. Annablume. In.
- [9] LACOSTE, Patrick. *Psicanálise na tela: Pabst, Abraham, Sachs, Freud e o filme Segredos de uma alma*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 1992
- [10] MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. Ed. Iluminuras, 2002.
- _____. *Sade: a felicidade libertina*. Rio de Janeiro: Imago ed., 1994.
- _____. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- [11] NAGIB, Lúcia. *Teoria experimental do realismo corpórea baseada nos filmes de Nagisa Oshima e da Nouvelle Vague japonesa*. 2006
- _____. *Leituras de sexo*. In. DOMINIQUE, Buisson, 2006.
- _____. *Nascido das cinzas: autor e sujeito nos filmes de Oshima*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1995.
- _____. *Repressão e sexo extremados*, In. Revista BRAVO, n. 56, maio, 2002.
- [12] PAZ, Octávio. *Um mais além erótico: Sade*. São Paulo: Mandarim, 1999.
- [13] SADE, Marquês de. *A filosofia na alcova ou os preceptores morais*. Ed. Iluminuras, 2003.

Autor

- ¹ **Kybelle de Oliveira RODRIGUES, Profª Ms.**
Universidade de Brasília (UnB).
E-mail: kybelleo@yahoo.com.br
-