

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR  
ISSN 2317-8930

**AZUL É A COR MAIS QUENTE: CORPO, EROTISMO, PORNOGRAFIA E  
CENSURA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO**

PEIXE, Viviane Rodrigues<sup>1</sup>

**RESUMO:** O artigo propõe breves conceitos sobre o corpo, erotismo, pornografia e censura na contemporaneidade para uma análise de como elementos fílmicos, principalmente a fotográfica, foram/foi utilizada para compor a presença feminina no filme *Azul é a Cor Mais Quente*, do diretor Abdellatif Kechiche.

**PALAVRAS-CHAVE:** corpo, cinema, erotismo.

### **Introdução**

*Azul é a Cor Mais Quente* ou o título original *La vie d'Adèle – Chapitres I & II* ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes, em 2013 e recebeu inúmeras críticas positivas. A obra reavivou uma discussão antiga acerca dos limites entre a pornografia e o erotismo no cinema; sobre o olhar masculino diante do corpo feminino; sobre heteronormatividade; sobre as restrições a que um cineasta deve se subordinar na direção das atrizes, entre outros temas.

Estas discussões se deram por conta do roteiro, baseado livremente na história em quadrinhos de Julia Maroh<sup>2</sup>, editada em 2010. O filme, um exemplar de *coming of age*<sup>3</sup>, ilustra as vivências de Adèle, uma jovem mulher parisiense, branca, classe média, de 15 anos. Entre os momentos importantes da vida desta jovem que se torna mulher, a paixão avassaladora por Emma. Uma estudante de artes, de cabelo azul.

---

<sup>1</sup> Jornalista, fotógrafa, docente, mestranda em Comunicação e Linguagens (UTP). Site: [www.fotografiaorganica.com.br](http://www.fotografiaorganica.com.br)

<sup>2</sup> A HQ original, de Julia Maroh, possui uma história de amor adolescente romantizada, doce e melodramática, que se desenvolve ao longo de 14 anos.

<sup>3</sup> Filmes, produções artísticas, que tratam da transição entre a infância e a idade adulta, traduzindo o amadurecimento da personagem.

A cena que suscitou os temas a serem relacionados neste artigo trata do primeiro encontro sexual de ambas e possui mais de oito minutos. A proposta se realiza a partir de uma breve análise convencional de imagem e som, do desempenho dos corpos femininos e dos domínios da nudez e do sexo presentes naqueles *frames*, lembrando que antes de qualquer outra coisa, cinema é um processo, um apanhado de saberes, um conjunto de escolhas que permite a realização de filmes, onde os corpos são incumbidos de contar histórias acerca de ser humano.

### **Corpo & Cinema: breves conceitos desta ruidosa parceira na pós-modernidade**

O corpo percebe-se, é uma entidade política. Dono de múltiplos significados percorreu um caminho histórico, onde a relação entre o sujeito e corpo é (in)definida e (des)conhece (e/ou teme) as potências dele. Maurice Merleau-Ponty, na “História do Corpo” explica que para os pensadores do final do século XIX, por exemplo, o corpo era um pedaço de matéria - um feixe de mecanismos – e que é no século XX que há uma apropriação da carne (2008). “O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles” (MERLEAU-PONTY, 1994, p.122).

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

Na contemporaneidade, o corpo midiaticado é um módulo. Muitos pesquisadores indicam que se vive um culto ao corpo, mas a filósofa Viviane Mosé garante que isto é um equívoco, já que há sim, um culto, mas à imagem do corpo. Adicione-se a força do discurso científico, diz David Le Breton que transformou o corpo em simples suporte da pessoa e o resultado é a matéria-prima na qual se diluem e sufocam as identidade(s).

Carne escrava. O corpo é um acessório (2003) numa relação entre biológico e cultural que ainda tem muito o que contar.

A professora e pesquisadora Christine Greiner sugere três eixos de análises possíveis sobre o corpo na contemporaneidade. “O vertical desenvolve um estudo sobre a relação entre o divino e o corpo em culturas diferentes” (GREINER, 2008, p. 18). O segundo eixo de investigação explora as relações psicossomáticas elaborando sobre as emoções, o erótico e os modos de expressão. O terceiro eixo trabalha com distinções acerca do órgão e das funções buscando uma análise das metáforas ou modelos de funcionamento da sociedade e do universo<sup>4</sup> (GREINER, 2008, p. 19), porque “o corpo não pode ser entendido como um produto pronto e muda de estado no momento em que ocorre uma ação” (GREINER, 2008, p.36).

Lúcia Santaella explica a perspectiva, já por outro viés, o artístico.

Além de onipresente, no decorrer do século XX até hoje, o corpo foi deixando de ser um mero conteúdo da arte, para ir se tornando cada vez mais uma questão, um problema que a arte vem explorando sob uma multiplicidade de aspectos e dimensões que colocam em evidência a impressionante plasticidade e polimorfismo do corpo humano (p.65).

Juliana Moraes lembra que na pós-modernidade as interfaces entre as linguagens sobre o corpo contribuíram para a reconfiguração de vários padrões estabelecidos (2012 p. 36). De fato “no corpo estão inscritas todas as regras, todas as normas e todos os valores de uma sociedade específica, por ser ele o meio de contacto primário do indivíduo com o ambiente que o cerca” (DAOLIO, 1995, p. 105) e é por meio do corpo, que a humanidade, fazendo uso de um conjunto de sistemas simbólicos, se apropria da substância de sua vida traduzindo-a para os outros, servindo-se dos sistemas simbólicos que compartilha com os membros da comunidade (LE BRETON, 2007, p. 7).

---

<sup>4</sup> A intenção não é aprofundar as análises da professora, mas sugerir a multiplicidade de leituras do corpo.

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

Longe de se pensar o transumanismo e as práticas de *biohacking*<sup>5</sup> de forma ingênua, é, inegavelmente, que elas representam uma aposta e uma vivência para o presente-futuro do corpo, embora ainda se conviva com questões de intolerância a diferenças tão múltiplas e frequentes. Basicamente,

*Transhumanism is a loosely defined movement that has developed gradually over the past two decades. It promotes an interdisciplinary approach to understanding and evaluating the opportunities for enhancing the human condition and the human organism opened up by the advancement of technology. Attention is given to both present technologies, like genetic engineering and information technology, and anticipated future ones, such as molecular nanotechnology and artificial intelligence (BOSTROM, 2005)*<sup>6</sup>

Atualmente, entre as pesquisas tecnológicas transumanistas mais reconhecidas estão os estudos de criogenia, para a manutenção do corpo após a morte; a realidade virtual; a terapia genética, que pretende curar inúmeras doenças; nanotecnologia molecular e também, a *mind upload*, que é basicamente, *to transfer our minds to a form of data, which can be dispatched as light anywhere in the universe (THE MIND UPLOADING, 2014)*<sup>7</sup>. Um dos precursores da ideia é o futurólogo, Raymond Kurzweil, mais reconhecido pelo conceito de “singularidade” que usa, a partir de leituras de variados conteúdos, como a física quântica.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> “A ideia por trás dessa atividade é unir biologia e ética hacker, usando, para isso, conceitos da cultura “faça você mesmo” e a capacidade de aprender conceitos científicos sozinho, sem a ajuda de professores. Com isso, esses entusiastas acabam gerando pesquisas independentes e que abordam desde mudanças corporais — como a inserção de implantes magnéticos — até sequenciamento genético completo realizado em casa” (ARRUDA, 2014)

<sup>6</sup> “Transhumanismo é um movimento vagamente definido que se desenvolveu gradualmente ao longo das últimas duas décadas. Ele promove uma abordagem interdisciplinar para compreender e avaliar as oportunidades para melhorar a condição e o organismo humano aberto pelo avanço da tecnologia. Atenção é dada as tecnologias atuais, como a engenharia genética e tecnologia da informação, e as outras previstas para o futuro, como a nanotecnologia molecular e inteligência artificial”. Tradução nossa.

<sup>7</sup> Para transferir nossas mentes como se fosse uma forma de dados, que podem ser despachadas como a luz para qualquer lugar do universo. Tradução nossa.

<sup>8</sup> Singularidade é fenômeno que o autor nomina como a ascensão exponencial da interação entre a mecanismos da biologia humana com a tecnologia que vem sendo criada. É quando a humanidade passará por um estágio de avanço tecnológico imenso em um curtíssimo espaço de tempo, como inclusive já se vivencia, de certa forma.

Devorado por culpas, atormentado por desejos, regulado pelo conhecimento, entregue aos prazeres, estigmatizado por imagens, traduzido em próteses, uma coisa é fato: o corpo é perene. Como muito bem enunciou Foucault, “basta eu acordar, que não posso escapar deste lugar, o meu corpo. (...), “visível e invisível”, “penetrável e opaco”, “o ator principal de toda utopia”, que “cala apenas diante do espelho, do cadáver ou do amor” (2010).

O corpo manifesta, em qualquer momento histórico, principalmente quando nu, porque expõe mais que a carne, as expectativas e limitações das próprias percepções de grupos variados da humanidade. O que a representação da nudez humana fala não é sequer sobre ela própria, mas, também, sobre quem a produz e vê. Na escopofilia presente no cinema, até uma imagem de pretensa inocência não impede que um erotismo sub-reptício e selvagem possa se imiscuir nos *frames*. Porque nada resiste ao erotismo: intenção, domínio, obstáculo. Ele é como o desejo, imprevisível e paradoxal (ROUILLE apud ABREU, 1996, p. 85).

### **Erotismo e pornografia?**

Tanto no cinema, na fotografia, na literatura quanto nas artes, erótico e o pornográfico rescendem ao mesmo perfume, no entanto, possuem notas distintas. “As definições de erotismo são múltiplas, sendo assim, invariavelmente interpretadas e interpretáveis” (MORAES, 2012, p.38).

Para muitos o erotismo é encarado como a procura do prazer pelo belo, descentralizado dos órgãos genitais, sendo de ordem subjetiva e pode, assim, ser representado nas dimensões criativas, “é algo tendendo ao sublime, espiritualizado, delicado, sentimental e sugestivo [...] lembra a sutileza, a tensão sexual implícita, não abertamente exibida” afirma, Jorge Leite (2006, p.31-32).

George Bataille tenta agrilhoar o conceito (sem êxito) quando afirma que no erotismo existe um universo de possibilidades da transgressão, o poder de violar e ultrapassar normas impostas que oferecem um sabor de perigo, um sentido de infração

(1968). No entanto, como também a pornografia não se enquadraria nestas prerrogativas?

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

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

Todos os conceitos parecem projetar de forma conservadora a classificação da pornografia como uma produção que avilta, quando seria mais pertinente reconhecer que a pornografia que retrata a degradação possui uma gramática muito clara, presente no que foi nominado de *hardcore*.

Para Abreu, *hardcore*<sup>9</sup> é um gênero delimitado a partir de planos do pênis ereto, da vagina e da penetração, e, mais propriamente, *the money shot*, ou o plano da ejaculação masculina nos filmes da indústria pornô. Este gênero se consolidou principalmente enquanto mercado e vive da reprodução de certos modelos e do comércio de um repertório obscuro que se consolidou como desenvolvimento das representações do sexo. Neste sentido, “*és un instrumento de propaganda, al servicio del patriarcado*” (FREIXAS; BASSA, 2000, p 31).<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Para aquelas imagens que transbordam o erótico, naquela fronteira que não tem limites, há a proposta também do *softcore* (ABREU, 1999, p.89)

<sup>10</sup> [...] é um instrumento de propaganda, a serviço do patriarcado, que reforça o mito de uma sexualidade feminina passiva e masoquista, ao mesmo tempo que valoriza as imagens de machos predadores e sádicos. Tradução nossa.



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

A pornografia *hardcore* do patriarcado possui um enfrentamento, o pornô feminista<sup>11</sup>, pois “[...] cuando la erección, la penetración y la eyaculación ya no son las medidas principales y evidentes del placer masculino” (FREIXAS: BASSA, 2000, p. 40)<sup>12</sup>, pode-se representar outras formas de envolvimento sexual.

O erotismo se faz muito presente no universo cinematográfico hollywoodiano embora a pornografia seja mantida a distância. Como se sabe o que esperar, ela aparece, eventualmente, no cinema de arte, que difere do cinema *mainstream* ou *hollywoodiano*, como explica KRZYWINSKA:

*many feature film aims at attracting the widest possible audiences and configure narrative using familiar conventions to allow audiences to focus and flow of a story, [...] art films often flaunt experimental formal techniques that break with established practice in order to attract a particular, identifiable, niche audience* (, 2006, p.6).<sup>13</sup>

Assim, a pornografia ainda não faz parte de uma narrativa modelo que mostra mais que a simulação do sexo nos filmes. Cenas com planos fechados de órgãos sexuais, de penetração acabam sendo exibidas em poucos filmes<sup>14</sup> e sempre alternativos. Não que não exista o interesse. Existe censura. Ela apenas se dá de outra forma. No entanto, os produtores e diretores vem adaptando e subvertendo determinadas regras.

### **Cinema e Censura: uma relação comprometida**

---

<sup>11</sup> A pornografia feminista prevê uma autonomia maior ao corpo feminino; as atrizes podem escolher o que desejam encenar; dispensa o clímax masculino; as mulheres não são objetos sexuais, coadjuvantes do próprio prazer; tecnicamente, não existe o olhar masculino presente na narrativa e na escolha de planos e também na edição, etc.

<sup>12</sup> “[...] quando a ereção, a penetração e a ejaculação já não são mais as medidas principais e evidentes do prazer masculino” (FREIXAS: BASSA, 2000, p. 40).

<sup>13</sup> “(...) muitas obras tentam atrair o maior número de audiência e configuram as narrativas usando convenções familiares que permitem aos espectadores focar e acompanhar a história, filmes de arte geralmente ostentam técnicas formais experimentais que quebram com práticas estabelecidas que atraem um particular, identificável, nicho de audiência” (KRZYWINSKA, 2006, p.6). Tradução nossa.

<sup>14</sup> Comparada a produção de Hollywood.

Antes de tudo, é interessante enunciar que a relação entre censura, sexo e cinema sempre foi muito mais repressiva na história da sétima arte do que a entre censura, violência e cinema (PENNINGTON, 2007).

Considerado o primeiro filme *naughty*<sup>15</sup>, “Le Tub”, de George Méliès, realizado em 1897 – mostrava uma jovem nua tomando banho - e não causou *frisson* porque se vivia na Europa, um momento de grande liberdade artística. A população americana também já havia visto “The Irwin-Rice Kiss”, de Thomas Edson, em 1896<sup>16</sup>. N entanto, a censura parece ser imemorial.

Foi por conta de uma dança que houve o primeiro ato de censura no cinema mundial que se tem notícia. O filme era *Fatima's Chooche-Cooche Dance*<sup>17</sup>, produzido em 1896, por James A. White e William Heise para a Edison Manufacturing Co. Em 1907, o *Chicago Censorship Committee* fez com que se desenhassem duas linhas brancas sobre os movimentos de seios e quadris da dançarina do oriente médio (LENNE, 1985 p. 7 ).

Foi, no entanto, em 1921, por conta de um assassinato, que os estúdios em Hollywood recrudesceram contra o sexo, a nudez e tudo que se relaciona a busca do prazer sexual. Ao final de uma das muitas grandiosas festas do cinema, Fatty Arbuckle, companheiro de Buster Keaton em muitos filmes, foi acusado do estupro e morte da atriz, Virginia Rappé. O escândalo estava em todos os jornais e foram os próprios donos de estúdios que, antes que a população se manifestasse, resolveram disciplinar a sétima arte. Assim, nominam o conservador William P. Hays como representante oficial da *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) (FREIXAS; BASSA, 2000, p. 58). Entre as muitas responsabilidades do representante, ele “*assume responsibility for ensuring the moral standardization of popular films*” e assim, “[...]”

<sup>15</sup> Filmes que insinuavam desejo, alguma nudez e sexo.

<sup>16</sup> E outras inúmeras, feitas ou produzidas por Edson, que traziam números de dança e outras performances.

<sup>17</sup> O filme pode ser visto em [http://www.youtube.com/watch?v=AxLJJK\\_ZQyM](http://www.youtube.com/watch?v=AxLJJK_ZQyM)



*Hays initially convinced members to adopt voluntary self-regulation* (PENNINGTON, 2007, p. 4).<sup>18</sup>

O código estava em ação e, “*to avoid confrontations with the censors, the code incorporated self-censorship into the production process* (PENNINGTON, 2007, p.7)<sup>19</sup>. O MPDAA por escolha colocou o *Studio Relations Committee* - que virou *Production Code Administration* (PCA) - entre público e produtores para simular a proteção à liberdade artística, mesmo quando produziam regras que amordaçavam a expressão (PENNINGTON, 2007, p.9) e assim, começou o domínio da censura certificada no cinema americano, presente até os dias de hoje.

Isso não quer dizer que o corpo nu e o sexo estivessem fora da produção cinematográfica. Dave Thompson no livro, *Black, White and Blue* (2007) explica que se alguém (do sexo masculino) quisesse ver sexo de forma desinibida entre 1900 e a década de 1960 saberia como perder. “*Stag films. Blue movies. Smokers. Beavers. Coche reel*, enumera o autor acerca dos apelidos dos filmes eróticos, quase pornográficos, de então.

Os *stags* possuíam quase nenhuma narrativa, duravam poucos minutos e direcionavam-se rapidamente para a cena de sexo. Os filmes tratavam/ mostravam a vida de profissionais do sexo; se passavam em casas de prostituição e eram filmados em qualquer local barato o suficiente (PENNINGTON, 2007, p.25). *Here were real people and real sexual activity made the more real because their esthetic embodiment was so weak. The "performers" so clearly not "actors"* (DI LAURO; RABKIN apud WILLIAMS, 2008, p.58)<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Assume a responsabilidade garantir a padronização moral dos filmes populares e assim, [...] Hays inicialmente convenceu os membros a adotar a autorregulação de forma voluntária. Tradução nossa.

<sup>19</sup> Para evitar confrontos com os censores, o código incorporou a autocensura no processo de produção. Tradução nossa.

<sup>20</sup> “Os *stagfilm* ou *dirty movies* são o cinema *verité* do proibido. Um registro de valor inestimável das imagens abertamente inconfessáveis que o sexo pode assumir. Numa época em que imagens visuais e verbais de sexo eram suprimidas, quando a arte aberta só podia usar eufemismos, os *stags* documentavam as experiências privadas isoladas e inconfessáveis que eram, no entanto, de alguma forma, universais ao compartilhar os mistérios de dados sexuais através de rituais coletivos de emersão masculina. Homens americanos e europeus (principalmente os primeiros) recebidas através dos *stags* um curso de educação

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

Na década de 1950, o diretor Russ Meyer, célebre produtor underground fazia bastante sucesso fora do circuito comercial, com os chamados *nudies*.

*La glorificación de la mujer como objeto sexual y su desnudo son la última (y primera, y 1,única?) razón de ser de tan peculiar parcela, que a diferencia de las otras modalidades de sexp/oitation aquí evocadas, es un fenómeno de matriz exclusivamente estadounidense. Financiado por productoras independientes, reservado a canales de distribución paralelos, supuso una piedra de (es)toque en el declive del código Hays (FREIXAS; BASSA, 2000, p. 127-128).*

Foi na década de 1970, no entanto que o cinema *mainstream*, o de arte, o *softcore* e o *hardcore* se alinharam pela primeira vez. Gerard Lenne enuncia aquela década como “*a turning point*” (p.194, 1998).

*Garganta Profunda (Deep Throat)*, escrito e dirigido por Gerard Damiano e estrelado por Linda Lovelace, em 1972, estreou em um teatro da Rua 42, em Manhattan, que na época abrigava cinemas que exibiam *exploitation*<sup>21</sup>. No filme - uma comédia - Linda é uma mulher infeliz no casamento porque não consegue ter um orgasmo. Ela consulta o Dr. Young, que enfim descobre o problema: o clitóris de Linda localiza-se no fundo de sua garganta. Resta à mulher encontrar um pênis grande o suficiente para proporcionar o tão esperado orgasmo.

*Garganta Profunda* mudou a perspectiva com que se via a pornografia, que a partir daquele momento, virou uma forma legitimada de entretenimento. O filme, que teve um investimento de US\$25 mil dólares, teve lucro de US\$ 600 milhões de dólares, o mais lucrativo da história. Camile Paglia disse que *Deep Throat* foi um momento épico na história da sexualidade moderna. Foi a primeira vez que respeitáveis mulheres da classe media americana foram a um cinema pornô (INSIDE, 2005) assistir um pornô-chic.

Linda Williams pontua que:

---

sexual. Os filmes provaram que existe um mundo de sexualidade fora as limitadas experiências individuais de cada um. Aqui eram pessoas reais e atividade sexual real feita da forma mais real porque sua incorporação estética era fraca. Os "artistas" muito obviamente, não eram "atores"”. Tradução nossa.

<sup>21</sup> São filmes que usam o corpo, a nudez, as insinuações de sexo, a violência, como ponto de partida para narrativas frágeis e sensacionalistas.

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

*Deep Throat and the phenomenon of "porno chic" thus represented the convergence of a number of technological, cultural, and economic factors that were making the screening of graphic sex almost necessary to sexual citizenship in the early 1970s (WILLIAMS, 2008, p.127)<sup>22</sup>.*

Foi neste momento, com mais o lançamento de dois filmes. *Atrás da Porta Verde (Behind the Green Door)*, clássico do sexo pornográfico e do cinema, também de 1972, dirigido por Artie e Jim Mitchell e *O Diabo em Miss Jones (The Devil in Miss Jones)* é de 1973, escrito e dirigido por Gerard Damiano - que se pensou que o sexo havia garantido espaço no cinema *mainstream* e de arte.

*The era of porno chic once seemed to open up a future in which art and porn film would merge and in which more films like Last Tango in Paris would be possible, this time, as Norman Mailer put it, with the "fucks." The utopian dream of the cinematic merger of the erotic and hard core— an eros that could include graphic sex as well as a pornography that might encompass the erotic—held that one day respected actors would take on the varied performance of sex acts as part of the challenge of their craft, while respected directors would take the depiction of the quality and kind of sex as a crucial element of their art. Cinema would then catch up with the grown-up concerns of other arts, like literature, to become truly explicit and adult (2000, p.182)<sup>23</sup>.*

Os mecanismos jurídicos de censura, no entanto, não pararam de tentar regular o cinema. O *Meese Report*, por exemplo, foi o resultado obtido por uma comissão de investigação sobre pornografia criada pelo presidente Ronald Reagan, em 1986, a partir de relatos de testemunhas que tinham sofrido com a pornografia. Uma das depoentes foi Linda Lovelace, a atriz de *Garganta Profunda*. Na comissão, psicólogos, professores de arte e de direito, jornalistas, advogados e um padre. (COMMUNITY DEFENSE

---

<sup>22</sup> *Deep Throat* eo fenômeno do *porno chic*, portanto, representa a convergência de uma série de fatores tecnológicos, culturais e econômicas que estavam fazendo do sexo explícito al quase necessário para a cidadania sexual no início de 1970. Tradução nossa.

<sup>23</sup> A era do pornô chique uma vez parecia abrir um futuro em que filme de arte e pornografia se fundiriam e em que mais filmes como *O Último Tango em Paris* seriam possíveis, neste momento, como Norman Mailer colocou com os "fucks". O sonho utópico da fusão cinematográfica do erótico e do *hardcore* - um eros que podia incluir sexo explícito, bem como a pornografia e que abrangesse o erótico.- que um dia os atores respeitados poderiam desempenhar uma variedade de atos sexuais como parte do desafio de seu ofício, enquanto diretores respeitados levariam a representação da qualidade e do tipo de sexo como um elemento crucial da própria arte. Cinema, então, conversaria com as preocupações de gente adulta como faz outras artes, como a literatura, para se tornar verdadeiramente explícita e adulta. Tradução nossa.

COUNSEL, 2014). O *Meese Report* tinha quase duas mil páginas, foi publicado em 1996 e versava sobre os malefícios da pornografia e as conexões entre pornógrafos e o crime organizado.

No entanto, percebeu-se que, havia uma forma menos direta de censurar e que depois de implementada, permanece em curso até os dias atuais, mas que, no entanto, vem também, perdendo força. Embora as formas de censura criativa tenham sofrido grandes derrotas e mudanças, umas jurídicas - com a execução de leis que garantiam a liberdade de expressão artística e cinematográfica - outras advindas das dinâmicas mudanças no perfil da sociedade na contemporaneidade, ela ainda se manifesta fortemente nas ações da *Motion Picture American Association* (MPAA). Embora não seja endossada por nenhuma lei, o sistema da MPAA provê selos com as seguintes classificações: G (*general audiences*) para todas as audiências; PG (*parental guide suggested*), ou seja, podem ser impróprios para crianças; PG-13 (*parents strongly cautioned*), informa que o filme contém cenas impróprias para menores de 13 anos e pais devem estar atentos; R (*restricted*), que menores de 17 anos podem assistir o filme acompanhado dos pais ou tutores e, por fim, o temido selo NC-17 (*No one 17 and under admitted*) não deve ser exibido para plateias com menos de 17 anos. A MPAA assim regula e manipula a plateia dos cinemas. Com um selo R ou NC-17, o cineasta sabe que pode ter inúmeros problemas de distribuição e, claro, de retorno financeiro e isso não deixa de ser censura de conteúdo.

*Azul é a Cor Mais Quente*, por exemplo, obteve selo NC-17 nos Estados Unidos. Interessante dizer que, as maiores redes de cinema naquele país afirmaram que não reforçariam o cumprimento da sugestão da associação, deixando o filme livre para as audiências. No Brasil, o conteúdo foi considerado pornográfico pela Sonopress, empresa que prensa e distribui DVD e *blu-ray* no país, e recusou-se a copiar os discos. Outra empresa, a Sony DADC, também teria se negado a receber o filme pelo seu conteúdo. Contra a censura e pela liberdade de expressão e de escolha ainda há muito o que fazer.

### *Azul é a Cor Mais Quente*

A breve análise fílmica do corpo e as intersecções técnicas fotográficas presentes em *Azul é a Cor Mais Quente* se dará através das metodologias expostas por Penafria (2009), sem esquecer que:

Embora não possamos nunca certificar-nos de que nossas suposições interpretativas são corretas, sabemos que podem ser corretas e que a meta da interpretação como disciplina é aumentar constantemente a probabilidade de que sejam corretas [...]. Só um problema interpretativo pode ser respondido com objetividade: “O que, com toda probabilidade o autor pretendeu transmitir”? (HIRSCH apud in WOLFF, 1982, p. 113).

A análise será realizada a partir de uma análise da imagem e do som, que vê o filme como um meio de expressão, centrando-se no espaço fílmico. Desta forma se permite pensar também a obra e o realizador tecnicamente (PENAFRIA, 2009).

Neste sentido, entre a perspectiva de Barthes sobre a morte do autor na literatura - traduzida para todas as propostas artísticas - e do nascimento do leitor (2004) e os olhares de Andre Bazin e Françoise Truffaut, na Nouvelle Vague, se opta por uma perspectiva que vê a matéria-prima do cinema não como é a realidade em si, mas como desenho deixado pela realidade no celulóide (BAZIN apud DUDLEY, 1989, p144), no entanto, sem anular de todo a participação dos demais colaboradores, como queria Truffaut em prol do diretor e pelo qual foi duramente criticado<sup>24</sup>.

*Azul é a Cor Mais Quente* de 2013, manteve a mesma atmosfera<sup>25</sup> e estética fílmica presente no cinema produzido por Kechiche<sup>26</sup> em outras obras. Uma câmera

---

<sup>24</sup> Não se pretende desvalorizar a interpretação de qualquer fonte, mas centrar em uma figura para fins da própria análise. “Se, por um lado, a autoria no cinema depende, sem dúvida, de um sujeito coletivo e do espectador, por outro lado é inegável o peso da atitude e das escolhas do diretor.” (TORRES).

<sup>25</sup> A atmosfera é um conceito muitas vezes utilizado no cinema para definir uma impressão específica que foi expressa durante um plano ou uma sequência fílmica. Para sintetizar este primeiro esboço na definição de atmosfera fílmica, é importante referir que tentar reduzir a atmosfera a um, sistema estável e fechado seria desnaturar a sua própria essência fugidia (GIL, Inês, p.1-6).

<sup>26</sup> Abdellatif Kechiche que é ator, diretor e roteirista, debutou na direção em 2000 com “A Culpa é de Voltaire”. A história era de um marroquino que se faz passar por tunisiano pelas ruas de Paris, driblando a imigração. Em 2003, Abdellatif lança “A Esquiva” sobre adolescentes do subúrbio entre o amor e a marginalidade, novamente na cidade luz. Cinco anos depois, o diretor lança “O Segredo do Grão” e volta



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

íntima, presente em momentos variados, constrangedores ou não; cotidianos, onde primeiros- detalhe, planos fechados, primeiríssimos planos e planos médios são reveladores.

No centro da narrativa de *Azul é a Cor Mais Quente*, Adèle nas descobertas da adolescência e na paixão por Emma, uma estudante de artes que preenche um vazio emocional e intelectual na vida da jovem. Ao lado dela, a adolescente pode falar de filosofia, sensibilidades, desejos, literatura, e se fazer disposta a desfrutar sexo e mais tarde vinho, com os pais progressistas da moça de cabelo azul.

*The middle class Adele transforms her pragmatic ambitions after encountering the intellectualism of Emma's world. "The reality is that these are two different people from two different social milieus," Kechiche explained. "That's an important part of their relationship, so it inevitably does fall in line with social commentary by virtue of where the characters come from (KOHN, 2012)<sup>27</sup>.*

Entre o capítulo I e o II - porque o título original é *La vie d'Adèle - Chapitres I e II* - passam-se sete anos e os espectadores acompanham as experiências e o amadurecimento de uma das protagonistas com mais atenção porque, "*The cinema offers a number of possible pleasures. One is scopophilia*" (MULVEY,1975) e Kachiche, o diretor, produz uma série de primeiros planos e planos médios que compõem a observar.

Se Adèle, uma jovem comum prestes a virar a última esquina da adolescência é o foco da câmera é porque o trivial nela é o trivial da vida humana. A câmera passeia pelo dia e noite dela. Lugares onde se come, se dorme, se prende os cabelos, se acorda, se pega o ônibus, se vai a escola, se ri, se chora. Naquele momento específico da vida,

---

a tratar de imigrantes, seus descendentes, dramas e corriqueiras alegrias. Em 2010, o diretor revela a história de Saartjie Baartman (Yahima Torres), uma sul-africana da etnia Khoisan que se vê obrigada, não pela mão de ferro, mas pela opressão, a exibir o corpo para curiosos pela Europa, na trágica história de "A Vênus Negra".

<sup>27</sup> A classe média Adèle transforma suas ambições pragmáticas depois de encontrar o intelectualismo do mundo de Emma. "A realidade é que estas são duas pessoas diferentes de dois meios sociais diferentes", explicou Kechiche. Tradução nossa.



Adèle não possui muita consciência da complexidade do universo que a rodeia, no entanto, conforme ela se envolve com Emma há um agigantamento do mundo, que se avoluma, obrigando-a a embarcar na vida, a tomar decisões importantes (e desimportantes). É isto que transforma a trama de *Kechiche* em uma história que pode ser comum e partilhada, sem ser ordinária.

O conflito neste cinema não está onde parece, ou onde muitos se habituaram a buscar. O problema que perturba o universo de Adèle não é (somente) a questão de gênero, mas de classes, de idades e de referências. No universo de Adèle, além da presença constante da macarronada, há a manutenção de velhos paradigmas e as expectativas construída sob frases-feitas. Ela é fruto de uma família que sonhou-a como professora de primário, ao que ela corresponde, sem muito esforço. Perdida entre universos, entre o simplório e o intelectual, Adèle desliza pela vida, envolvida em premissas que são mais de Emma, que dela, o que a leva a uma insatisfação que a faz começar um relacionamento sexual com um colega de trabalho.

Fica explícito no filme, que diferentemente de outros momentos do cinema ou da TV<sup>28</sup>, o gênero do colega com quem ela mantém uma breve relação extraconjugal não tem de ser lido como premissa de uma heteronormatividade forçosa. No caso, a personagem se deixa levar pela oportunidade de se sentir, quem sabe, mais dona de si, mais autônoma e não autômata, já que neste momento do filme, a relação entre ela e Emma já se tornou estável. Neste sentido, questões de sexo e gênero aparecem como aspectos de heteronormatividade apenas para quem não consegue ir além de uma linha imaginária que invalida naturalmente qualquer outro tipo de relação na contemporaneidade. Neste momento, e em cólera, Emma descobre a traição, expulsa Adèle da casa e da relação e a jovem mulher deve refazer a própria vida, embora siga conectada a moça de cabelos azuis.

---

<sup>28</sup> Como no caso de *“L Word”*, *“Queer as Folks”* na TV, onde o personagem masculino vem para ter um status de desagregador, heteronormativo. *“O Celulóide Secreto”*, de 1995, de Rob Epstein e Jeffrey Friedman, entre outras obras, ilustra a participação de personagens gays nos roteiros americanos em cem anos de cinema.

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR  
ISSN 2317-8930

A sequência escolhida para análise ocorre após uma hora e trinta e três minutos de filme. Ela se desfaz em mais de oito minutos de *frames*: é o primeiro encontro sexual de duas pessoas apaixonadas, onde o desejo é mensurado nos enquadramentos.

“Câmera na mão”, que mergulha nos corpos e na paixão. Novamente, é interessante lembrar que a questão de gênero é apenas um traço da identidade das personagens, que são também mulheres, europeias, de classes sociais diferentes – este sim, o verdadeiro aglutinador de discórdias e desencontros entre ambas na obra.

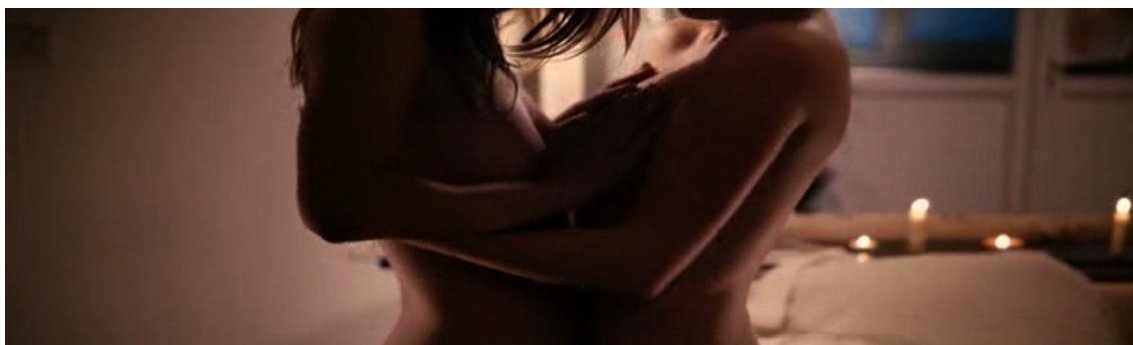


Imagem 1 – *Frame* Filme “Azul a Cor Mais”, Ano: 2013.

E m um primeiro momento os corpos são dispostos centralizados em um plano médio, com luz difusa. O uso do primeiro plano no rosto de Adèle – o que se repete ao longo de todo o filme – ilustra, naquele momento, o impacto que Emma tem sobre ela própria. É infantil pensar que primeiros planos são, neste caso, invasivos ou machistas, vendo o corpo da mulher como objeto. Talvez, falte um pouco mais de conhecimento fílmico e da própria obra do diretor, que usa o plano como forma de significar a empatia, um encantamento das personagens, mesmo porque desde os primeiros momentos da obra, o diretor ancora a percepção alheia nos planos de Adèle, que, não é por acaso, é uma jovem, mulher, linda e branca. Interessante observar que esta mesma planificação se encontra em outros filmes de Kechiche como *A Vénus Negra*, mas como aquela obra trata da desintegração humana, da desqualificação assombrosa de uma

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

mulher negra, os primeiros planos, os detalhes e os médios, não parecem ser reconhecidos como opressão, quando exatamente retratam isso.

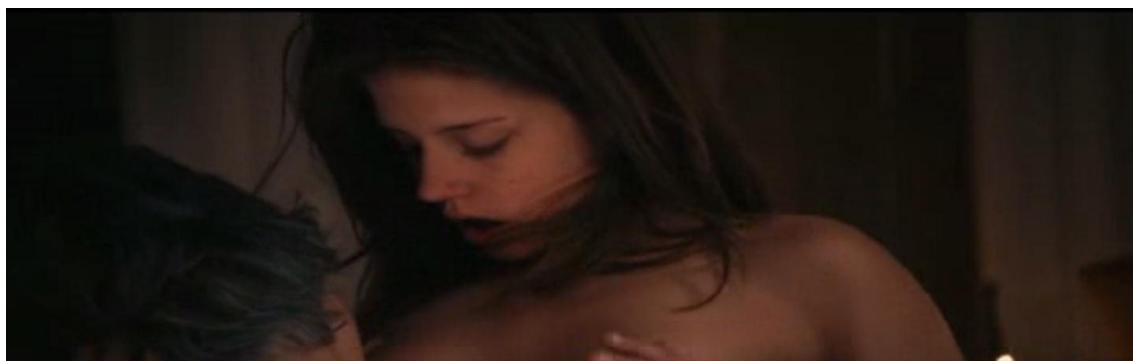


Imagem 2 – *Frame* Filme “Azul a Cor Mais”, Ano: 2013

A luz, sempre difusa emoldurando, sem ataques frontais enunciados, contrastada pela compensação, enuncia os corpos, que são embalados pela ausência de trilha sonora, emoldurados pelos próprios suspiros e gemidos.



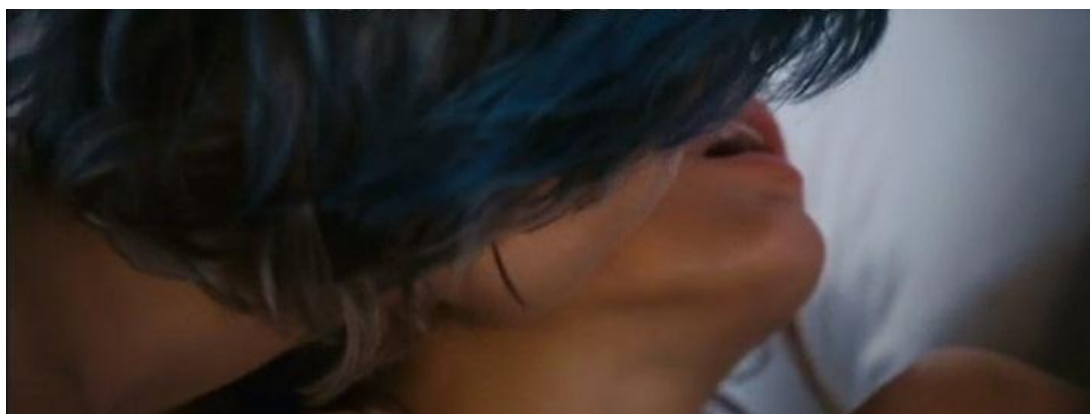
Imagem 3 – *Frame* Filme “Azul a Cor Mais”, Ano: 2013

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

Imagem 4 – *Frame* Filme “Azul a Cor Mais”, Ano: 2013Imagem 5 – *Frame* Filme “Azul a Cor Mais”, Ano: 2013

Os planos fechados enunciam um prazer anteriormente não encontrado, nos planos igualmente fechados, do primeiro encontro sexual heterossexual da protagonista.





UNESPAR/FAP - Curitiba/PR  
ISSN 2317-8930

Imagem 6 – *Frame* Filme “Azul a Cor Mais”, Ano: 2013



Imagem 7 – *Frame* Filme “Azul a Cor Mais”, Ano: 2013



Imagem 8 – *Frame* Filme “Azula a Cor Mais Quente”, Ano: 2013

A dança dos corpos na cena e a planificação realizada determinam um arranjo que ilustra, por fim, dois corpos autônomos que saciam e são saciados.

Os planos abertos e fechados na cena, se alterando na edição, mostram também os detalhes do amor porque como disse o tunisiano, "*In this film, we're really talking about pleasure and something that's ignited by passion*" (KECHICHE apud EHRlich, 2013). É isto que Kechiche entrega a audiência. Embora esta seja a cena mais comentada, ela é apenas uma em um filme em que as protagonistas passam mais de outras duas horas vestidas e envolvidas em densos diálogos.

A ausência de uma estética de Hollywood na produção inclui a maquiagem; a direção de arte, a cenografia, os figurinos sem glamour e precisão. Tudo dá o tom de verossimilhança diferente da hollywoodiana, confrontada pela fotografia que ajuda a compor o filme, neste sentido, uma obra do cinema alternativo, ou de arte.

São planos que se repetem, não porque se delongam ou invadem, mas porque ali há descoberta, há paixão, há desejo. Como no cotidiano que se desenrola: no jantar com os pais, na comida com os amigos, na briga de amor; no reconhecimento do final da paixão. São enquadramentos íntimos. São composições emocionais, embora tenha havido muita polêmica sobre o poder do olhar masculino sobre as protagonistas, mulheres<sup>29</sup>.

Julia Maroh, a autora da história em quadrinho ao ver o filme criticou a transposição e comentou de forma ácida: "so-called lesbian sex, which turned into porn. This was what was missing on the set: lesbians. The gay and queer people laughed because it's not convincing, and find it ridiculous." (MAROH apud KNOTT, 2013) Já a socióloga, professora e reconhecida militante *queer*, Marie-Helene Bourcier, se referiu a obra como um

filme com as duas mulheres se pegando, esperando o cara chegar, seria um pouco mais honesto – ao menos, nesse caso, o dispositivo é claro: é um filme para homens. No caso de *Kechiche*, o dispositivo-*voyeur* seria sua "câmera-pau" [em fr. *camera-bite*] ávida de planos fechados (BOURCIER apud OLIVEIRA, 2013).

Para muitos, o filme beira o pornográfico, é heteronormativo, é sexista; são as fantasias de um diretor homem acerca das mulheres e de uma relação sexual entre mulheres; ao invés de uma composição sobre as relações humanas a partir da percepção artística, criativa e sensível. Ou seja, este olhar crítico é extremamente limitado e desconhece as opções estéticas presentes na obra, preferindo se ater a polêmicas simplistas e auto-referenciadas.

---

<sup>29</sup> Reconhecidas também por muitos como figuras gays, embora em momento nenhum Adèle se fixe neste ou naquele papel, além de filha, mulher e professora de maternal.



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

O cuidado na fotografia percebe-se, foi diferencial em todas as cenas, mas principalmente na cena de sexo, como o diretor admite:

“Demoramos muito para encontrar a luz que desejávamos. Queria uma imagem como a de uma pintura, a de uma escultura, mostrar que as duas são verdadeiramente belas. Depois, a coreografia, o gestual amoroso, tudo se fez por si mesmo, com naturalidade. Discutimos muito, mas no fim das contas as discussões não serviram para nada. Falamos muito num set de filmagem, mas o que se diz não tem importância porque é tudo bastante intelectualizado e a vida, na realidade, é mais intuitiva” (KECHICHE apud AVELLAR, 2013)

É importante dizer que no caso de *Azuol é a Cor Mais Quente* e em todas as demais obras, as mulheres são donas de corpos autônomos e eróticos (menos em *A Vênus Negra*). As mulheres são donas de desejos; de corpos que agem e seria de se estranhar que a perspectiva de Kechiche mudasse nesta última obra. Além disso, o filme trata de uma história individual, trivial, mas profunda, que são as aventuras amorosas da adolescência e o encaminhamento para a vida adulta.

Causa estranhamento também que se perceba Adèle como uma mulher que possa objetar uma relação homossexual, ou dramatizar profundamente a situação<sup>30</sup> quando ela é uma jovem contemporânea, do primeiro mundo, moradora de Paris, que faz sexo com o namorado e com uma mulher (e não importa como ela faz este sexo porque afinal não há regras para a forma como deve ser feito) e que, também, se permite envolver e apaixonar por uma estudante de arte, de cabelos azuis, mesmo que a apresente como amiga aos pais. O cinema é apto a mostrar tais prazeres da vida, bem como os desprazeres em essência. E porque não deveria?

### Considerações Finais

O filme possui chaves de leitura extremamente diferentes a partir do título com o qual se confronta. Em “*La Vie D’Adèle – Chapitres I & II*”, o *coming of age* é óbvio e as

---

<sup>30</sup> O filme que estava sendo visto pelos detratores ou que esperava-se ver era o de um casal homossexual que enfrenta uma série de dificuldades para permanecer junto ou uma jovem que se descobre enamorada por uma mulher e que se constrange a ser hetero? Este cinema já foi bem explicado na obra “*The Celluloid Closet*”. Vivemos um outro momento.

relações se centram a partir da própria protagonista. Quando se traduz como *Azul é a Cor Mais Quente*, desloca-se o olhar para a relação de Adèle com uma tal moça de cabelo azul. Essa, uma perspectiva limitada, que oferece um leitura a partir do gênero.

A produção de Abdellatif Kechiche possui uma relação de autoria marcada na produção do roteiro, na fotografia, na edição. Percebe-se que no conjunto da equipe das filmagens de outras produções do diretor, que alguns nomes se repetem na mesma função, como por exemplo Ghalia Lacroix (roteiro, edição), Camile Roubks (edição) Sofian El Fani (operador de câmera e diretor de fotografia); Bertrand Ethienne (técnico digital de imagem), entre outros profissionais.

Aliado à sensibilidade estética pode-se auferir que pelo uso da iluminação, pela concepção do corpo feminino (e masculino) visualmente, nos detalhes dolorosos e exuberantes, no escorregar daliniano do tempo na tela, talvez para que os olhos reconheçam mais que encantamento, luxúria e volúpia.

Parece que a dureza das cenas onde o desejo carnal predomina e onde, tecnicamente, há uma sobreposição da estrutura narrativa mais convencional do cinema chocou e confundiu muitos olhares. Mais que uma cena de sexo, o diretor escolheu retratar a complexa dinâmica sexual de duas pessoas, de um casal *queer*, na sociedade multi-identitária, na contemporaneidade. Ou será que o problema foi que o sexo retratado não remetia a sensualidade plasticamente aceita e reproduzida pelo cinema ou pelo que um grupo majoritário (qualquer que seja ele) classifica por sexo lésbico.

Por certo, é correto afirmar que a questão de gênero pode marcar o filme e muitos podem insinuar que o filme é machista, ao perceber o único momento que *the grammar of exploitative cinema*”, como menciona o crítico Mark Cousins (KNOTT, 2013) foi usada: nos planos panorâmicos do corpo. Mas é pouco para tanto. Solicitar também supervisão *queer*, na produção de um filme, além de comprometer o processo artístico, nada evidenciaria que isto levasse a um sucesso maior, uma comunicação mais integrada. Sempre vai restar a pergunta, por exemplo, no caso de *Azul é a Cor Mais Quente*, como lésbicas podem garantir que aquela cena não é uma forma de relação

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR  
ISSN 2317-8930

sexual possível e praticada? O que seria então, uma *performance* de sexo lésbico no século XXI e por que o é?

As sugestões propostas no artigo são apenas uma contribuição para uma leitura mais singular e menos pluralizante das perspectivas estéticas do corpo, a partir de um encantamento pelo erotismo e pela pornografia, não pelo cinema de Abdellatif, mas sim das próprias escolhas cinematográficas que também são discursivas.

Por fim, é interessante lembrar que o cinema de *Azul é a Cor Mais Quente* não é *hardcore*, há nudez ou sexo como na pornografia que ensina Susan Sontag<sup>31</sup>. Nem se faz ausente a sedução, em uma sociedade, como Jean Baudrillard afirma, onde se vive a “cultura da ejaculação precoce e onde “a sedução cedeu lugar a um imperativo sexual naturalizado por trás de uma realização imediata do desejo” (1991,p.47). Vê-se parcimoniosa e claramente o encantamento de Adèle por Emma, nos vários planos fechados, nos planos-detalhe. Paixão em gotas. E porque não?

### Referências Bibliográficas

- ABREU, Nuno César. **O Olhar Pornô**. São Paulo. Mercado das Letras, 1996.
- ASHFOR, ROD. **Erotique**. 1998. Disponível em:<<http://books.google.com.br/books?id=hpEIFgqvVlwC&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=znepage&q&f=false>> Acesso em:31/08/13.
- AVELLAR, José Carlos. **Vamos falar de sexo?** Disponível em < <http://www.blogdoims.com.br/ims/vamos-falar-de-sexo-%E2%80%93-por-jose-carlos-avellar/>. Acesso em 19\12\2013 >. Acesso em 22/12/2013
- BARTHES, Roland . **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Rio de Janeiro: Moraes Editores;1968.
- BAUDRILLARD, J. **Da sedução**. Campinas: Papyrus; 1992.
- BOSTROM, Nick. **Transhumanist Values**. Disponível em: <<http://www.nickbostrom.com/ethics/values.html>>. Acesso em: 6/12/2013.
- DAOLIO, J. **Da cultura do corpo**. Campinas, SP, 1995 Papyrus.
- DUDLEY, Andrew. **As Principais Teorias do Cinema**. RJ: Jorge Zahar, 1989

<sup>31</sup> A representação visual de órgãos e atos sexuais não se faz necessariamente pornográfica, mas é uma possibilidade artística. Não é o eroticamente obcecado, mas autêntica. (1987, p.52)

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

- ERHRLICH, David. "The freak show of colonialism" . Disponível em: <<http://news.moviefone.com/2010/10/01/black-venus-review-the-freak--of-zolshowonialism-nyff/>> Acesso 20/11/13.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes; 1996.
- \_\_\_\_\_, Michel. **História de Sexualidade**. Rio de Janeiro: Graal Edições, 1988.
- FREIXAS, Raul; BASSA, Joan. **El sexo em el cine y el cine de sexo**. Barcelona: Paidós, 2000.
- GARCIA, Wilson. **Cinema, corpo e fotografia: estudos contemporâneos**. Disponível em: [http://www.studium.iar.unicamp.br/29/Studium\\_29.pdf](http://www.studium.iar.unicamp.br/29/Studium_29.pdf)  
Acesso em: 34/01/2014.
- GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: UNESP; 1992.
- GIL, INES. **A atmosfera como figura fílmica**. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/gil-ines-a-atmosfera-como-figura-filmica.pdf> Acesso em 19\12\2013
- GERBASE, Carlos in **Encenando gênero, cultura arte e comunicação**. *Encenando zênero- Cultura, Arte e Comunicação* de Marlene Neves- Maria Eliza Vernet Machado, editora Edipucrs, 2008
- GREINER, Christine. **O corpo em crise**; São Paulo: Annablume; 2010.
- \_\_\_\_\_, Christine. **O Corpo**. São Paulo: Annablume; 2007.
- GHRIRALDELLI, Paulo. **O erótico, o pornográfico e a arte**. Disponível em: <<http://ghiraldelli.wordpress.com/2008/08/17/o-erotico-o-pornografico-e-a-arte/>> Acesso 24/10/2013.
- KNOTT, Mathew. Cross Post: **Heroines of Cinema: 'Blue is the Warmest Color' and the Real Problem With Male Filmmakers and Female Sexuality**". Disponível em <http://blogs.indiewire.com/womenandhollywood/cross-post-heroines-of-cinema-blue-is-the-warmest-color-and-the-real-problem-with-male-filmmakers-and-female-sexuality>. Acesso em 12\12\2013
- KRZYWINSKA Tanya . **Sex and the cinema**. Wallflower Press, 2006.
- LE BRETON, David. **A Sociologia do Corpo**. Petrópolis: Editora Vozes; 2003.
- LEITE Jr. Jorge. **Das maravilhas e prodígios sexuais**. São Paulo: Annablume; 2006.
- MERLEAU-PONTY, M. **A Estrutura do Comportamento: precedido de uma filosofia da Ambiguidade de Alphonse de Waelhens**. Trad. De Márcia Valéria Martinez de Aguiar São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. - Screen 16.3 Autumn 1975 pp. 6-18 Disponível em <http://imlportfolio.usc.edu/ctcs505/-mulveyVisualPleasureNarrativeCinema.pdf>. Acesso em 12\12\2013
- MORAES, Juliana Pereira. "Corpo é a Questão: fotografia e erotismo na pós-modernidade", UNINTER, 2012.
- OLIVEIRA, J. Disponível em <http://blogueirasfeministas.com/2013/12/azul-e-a-cor-mais-quente-e-o-cinema-de-violencia-e-falta-de-representatividade/>. Acesso em 20\12\2013

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s).**

Disponível em:< <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em 23/09/2014

PENNINGTON, Jody. **The History of Sex in American Film.** Westport: Praeger, 2007.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e Comunicação.** São Paulo: Paulus Editora, 2004.

WILLIAMS, Linda. **Hardcore.** Los Angeles: University of California Press, 1989

\_\_\_\_\_, Linda. **The Erotic Thriller in Contemporary Cinema.** Edinburg: Edinburgh University Press, 2006.

\_\_\_\_\_, Linda. **Screening Sex.** Duke University Press, 2008

\_\_\_\_\_, Linda. **Pornography, porno, porn: thoughts of a weedy field.** Porn Studies, 2014. Vol.I. Disponível em Acesso em 10/04/2014.

WOLFF, J. **A produção social da arte.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.