

Uma lembrança a *Black Narcissus* – construindo alteridade e desconstruindo erotismo*

Mariane Venchi**

Resumo

Esta é uma reflexão sobre as estratégias discursivas que o filme britânico *Black Narcissus*(1946) utiliza quando lida com signos eróticos e raciais ao confrontar as culturas cristã e indiana no espaço colonialista na Era do *Hollywood Production Code* [“Código de Produção de Hollywood”]. Propomos um diálogo entre as premissas de Georges Bataille, Octavio Paz e Michel Foucault ao dissecarem o tema da sexualidade humana e seus mecanismos de repressão por diferentes perspectivas, enfatizando também a necessidade de expandirmos a temática do erotismo para além do par binário *proibição/transgressão* em sociedades não ocidentais e suas sutis gradações entre o *sagrado* e o *profano*.

Palavras-chave: Erotismo, Cinema, Censura, Orientalismo, Estereótipos Raciais, Signos/Cores.

* Recebido em 26 de agosto de 2013, aceito em 20 de março de 2018.

** .Mestre em antropologia social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas- Unicamp, Campinas, SP, Brasil. delveneto@lexxa.com.br

<http://dx.doi.org/10.1590/18094449201800530012>



Remembering “Black Narcissus”: Constructing alterity and deconstructing eroticism

Abstract

This is a reflection about the discursive strategies used by the British film “Black Narcissus” (1946) when dealing with erotic and racial signs facing Christian and Indian cultures in a colonial context, in the era of the *Hollywood Production Code*. We propose a dialogue among the different premises of Georges Bataille, Octavio Paz and Michel Foucault who dissect the issue of human sexuality and its repressive mechanisms from different perspectives. We emphasize the need to expand the issue of eroticism beyond polarized notions such as *prohibition* and *transgression* when dealing with non-Western societies and their subtle gradations between the *sacred* and the *profane*.

Keywords: Eroticism, Movies, Censorship, Orientalism, Racial Stereotypes, Signs/Colors.

Introdução

El fuego original y primordial, la sexualidad, levanta
lallama roja del erotismo y ésta, a su vez, sostiene y alza
outra llama, azul y trémula: la del amor. Erotismo y amor:
lallama doble de la vida.
(Octavio Paz, 2010:9).

Quando eu vi o trabalho deles na tela... Era como ser
banhado em cor. Era palpável... eu não sei... A cor por si
só tornou-se a emoção do filme
(Martin Scorsese¹).

Certa vez Roland Barthes (1980) disse que a imagem fantasmagórica do cinema capturava-o, cativava-o, entorpecia seu corpo, desarticulava-o, como se estivesse em uma espécie de transe dentro da sala escura, hipnotizado tanto pela película quanto pela presença de outros corpos igualmente inertes. Tal propriedade mágica do cinema criando desejos revela uma semelhança com o princípio do erotismo, pois

estamos diante de experiências que mobilizam fantasias e fantasmas: situações, referências, imagens, fragmentos de memória e sensações que, mesmo sendo concebidos em torno e no campo das normas, apontam para além delas. As fantasias não são o oposto da realidade (Gregori, 2016:195),

e nesse sentido a experiência cinematográfica proporciona uma penetração invasiva no nível nebuloso do imaginário individual e coletivo, que “se vê habitado por índios, cowboys, tiras, gangsteres, belmondos e marilynmonros” (Guattari, 1980:114). Para além de entorpecimentos pessoais, falar de cinema em décadas precedentes inclui também uma discussão sobre a indústria de *imagensconsumíveis* e seus vínculos com a censura, à

¹ Trecho de depoimento para o documentário de Craig McCall, ver referências.

maneira do erotismo ocidental moderno, ou no modo como a sexualidade pode ser construída por imagens em movimento.

Houve um tempo em que Hollywood baniu qualquer sugestão ou ato sexual explícito, entre outros tópicos. O chamado *Hollywood Production Code* (HPC)², ou “Código de Produção Americana”, foi implementado oficialmente em 1934 para que a indústria se autorregulasse de forma a evitar temas controversos que “alienassem” a audiência, aprovado pelo *Motion Picture Producers and Distributors of America* (ver Williams, 2008); continha uma lista de regras gerais com aplicações práticas, incluindo itens sobre os tipos de cenas sexuais permitidas ou atos proibidos.³ O HPC também sofreu influência externa à indústria cinematográfica, já que a organização religiosa *Catholic Legion of Decence* ameaçava boicotar os filmes que desobedecessem a tais regras. Em tais condições, o filme britânico *Black Narcissus*⁴ foi lançado, em 1947, nos Estados Unidos, com a interferência direta da *legião*, que lançara uma campanha contra ele já em abril de 1946, quando o Arcebispo de Calcutá informou a essa organização sobre a pré-produção do filme (ver Miller, 2009). A resenha

² Para facilitar a fluidez do texto, crio aqui essa sigla e a utilizo sempre que citar o código.

³ Por exemplo, o HPC era taxativo quanto a “formas baixas de sexo” (Williams, 2008:33), mas a que tipo de “baixaria” eles se referiam? Estavam incluídas nessa categoria “cenas de paixão que estimulem elementos mais baixos e básicos” (id.ib.:33), referência tanto às partes anatômicas quanto às classes mais pobres, “inferiores”. Além disso, estavam vetados “beijos voluptuosos e excessivos”, “sedução ou estupro”, perversões sexuais, cenas de parto, menção a doenças venéreas ou exposição de órgãos sexuais infantis, nudez completa e “exposição indecente” (id.ib.:34). Também geraria polêmica edificar na tela relações de adultério ou “apresentação atrativa de sexo ilícito ou adúltero” (id.ib.:34) entre criminosos, homossexuais ou parceiros inter-raciais.

⁴ Créditos do filme *Black Narcissus* (sem censura): ano de lançamento: 1946, Drama. *Archers Film Production*, Inglaterra. Direção, produção e roteiro: Michael Powell e Emeric Pressburger. Elenco principal: Deborah Kerr, David Farrar, Kathleen Byron, Jean Simmons, Sabu, Flora Robson. Duração: 101 min. Premiações em 1947: Oscar de melhor cinematografia, Oscar de melhor direção de arte. Deborah Kerr: melhor atriz pelo *New York Films Critics Circle*.

publicada em Los Angeles, na revista *The Tidings*, periódico da legião, foi negativa, dando-lhe uma classificação “C”: “condenado”. Para os padrões da indústria, principalmente nos termos de uma produção britânica, foi considerada uma obra incomum para a década (ver Eder, 2009). Apesar das inúmeras restrições, impedimentos e negações próprias aos mecanismos de repressão vigentes, o filme se desenvolve por meio da sugestão erótica e de um instigante contraste entre duas alteridades exploradas pelo enredo: a *cristã* em diálogo com a *indiana*.

A história começa mostrando um grupo de freiras inglesas da *Ordem Servas de Maria*, sediado em Calcutá, sendo realocado para a região do Himalaia, no Nepal, ao sopé da montanha Mopu, conhecida pelos habitantes locais como *Nanga Dalle*, “Deusa Nua”, a 2700 metros de altitude. As freiras lideradas pela recém-promovida a Madre Superiora, Clodagh (Deborah Kerr), têm a tarefa de organizar uma escola para meninas e um ambulatório na residência cedida por um general indiano. Porém, o “palácio”, como assim era conhecido no povoado, não era uma casa comum, foi construído pelo general para abrigar suas inúmeras concubinas. Nessa fusão inusitada de um espaço de trabalho missionário sobre os alicerces de um harém, as freiras enfrentam as dificuldades do inevitável choque de culturas: a construção de arte e arquitetura similar aos antigos templos hindus e budistas está repleta de afrescos e quadros retratando dançarinas lascivas, mulheres nuas. A casa é habitada por uma governanta local, Ayah (May Hallatt), empregada nepalesa do general que o assistia com as amantes.

As irmãs iniciam seu primeiro contato com a comunidade através do intermediário inglês, Mr. Dean (David Farrar), já familiarizado com os costumes locais. Ayah ri-se para Dean e observa em tom de deboche “Um convento nessa casa... O que acha disso?!” Enquanto isso, a austera e pristina Clodagh mira em reprovação às paredes em tom de azul celeste, uma delas com um quadro retratando uma sala cheia de cortesãs divertindo-se e se banhando. A sala mostrada na pintura é, na verdade, uma

reprodução do mesmo cômodo onde a cenase passa. Tal atmosfera visual caberia nas palavras de Octavio Paz (2004:14):

una arquitecturaliteraria, una novela por entregas. Sus pasillos son los corredores de un sueño faustoso, siniestro e inacabable. Es cenario para un cuento sentimental y también para una crónica depravada.

O autor aborda as diferenças ontológicas entre Oriente x Ocidente, desvelando os paradoxos da alma indiana, nas quais se fundem categorias excludentes como *sensualidade/ascetismo*, *avidez material/culto da pobreza*. Paz propõe uma erótica transcendental ao comparar a poesia e a lubricidade – ambos *testemunhas dos sentidos* –, na qual o corpo não é o *obstáculo*, e sim um *instrumento*, não de infração, porém de *liberação*, para além da noção de “libertinagem”.

Essa narrativa sobre o trabalho missionário feminino em uma terra estranha prenuncia uma textualidade orientalista de “confuso amálgama de imprecisão imperial e atenção de detalhes” (Said, 1990:61) lidando com imagens do *exótico*, *misterioso*, *seminal*, essencializando Índia/Nepal e Hinduísmo/Budismo em uma unidade geográfica e cultural, o quintal do Império britânico.⁵ Partimos da premissa de Georges Bataille (2013), na qual o erotismo não pode ser compreendido sem uma análise da história do trabalho, tampouco pode ser separado da história das religiões. Se a sexualidade humana tem um componente animal – é da ordem da natureza, daí a necessidade de ser cercada de proibições e regras – o erotismo levaria à suspensão das regras. Ou seja, sua

⁵ Para retratar os nativos e paisagem da história, nenhuma locação foi feita no Nepal; os produtores se valeram de seus estúdios na Inglaterra e no uso de figurantes retirados das docas de Londres, entre malaios, indianos, nepaleses e paquistaneses. O único ator indiano do elenco era Sabu, enquanto a inglesa Jean Simmons recebeu uma maquiagem escura na pele para representar uma nepalesa, assim como os demais atores britânicos no papel de nativos, expediente comum em produções americanas quando atores brancos interpretavam minorias (índios, latinos, chineses etc.) com sotaque ou maquiagem “extras” (ver Shohat; Stam, 1995).

existência ontológica seria impossível sem os dispositivos discursivos que o negam. Se, por um lado, Bataille afirma que o mundo lascivo é *transgressão*, Paz percorre outra rota: para os indianos o erotismo não seria um código de violação, mas sim um *leque* (2004), um leque de prazeres que se abrem e se fecham ou se desvelam e se ocultam. O corpo e sua sexualidade seriam uma rota de *iniciação*; um meio de interrupção de sucessivas reencarnações, destruindo a fatalidade que nos mantém presos nesse mundo da duração, o fenomenológico, através do domínio dos sentidos, um *jogo erótico do plano transfisiológico* (cf. Eliade, 2002). *Black Narcissus*, inadvertidamente, lida com tais premissas filosóficas ao mostrar personagens que elaboram seus conflitos emocionais e sexuais em um espaço colonial, dentro de uma lógica cinematográfica de cores suavizadas que só pode ser revelada através de uma censura que suprime aquilo que na época não se podia exibir.

Cores explícitas, palavras proibidas: uma alegoria do confessionário

Após a instauração do posto missionário em Nanga Dalle, inicia-se uma relação de resistência e fascinação entre Madre Clodagh e Mr. Dean, permeada por insinuações em frases de duplo sentido como “É terrível quando se caçou de tudo, não é?”, réplica do aventureiro quando questionado por uma das freiras sobre seus ornamentos de caça. Enquanto isso, o espectador vê em segundo plano os afrescos lascivos nas paredes azuis e, mais à frente, em um emblemático contraste cênico, a estátua de Nossa Senhora abraçada à Cruz de Cristo. “Essa é a casa das mulheres”, afirma Dean, no que Clodagh replica: “Essa é a casa da Santa Fé”, ordenando a remoção dos quadros hindus.

A ênfase em tons azuis continua nas cenas seguintes, como no quarto de Clodagh sobre a cama, em tons lunares, frios, roçada por cortinas fantasmagóricas animadas pelo vento constante do alto da montanha. O vento é um elemento presente nas narrativas indianas do amor, como mostra uma poesia hindu, remetendo ao estado de espírito da personagem:

El deseo la empuja hacia el encuentro
la retiene el recelo; entre contrários,
estandarte de seda, quieta, ondea
y se pliega y despliega contra el viento
(*Kalidasa, apud Paz, 2004:210*).

O fundo das cenas transita do azul para o vermelho conforme outras personagens contracenam com a protagonista. Outra freira do grupo, Imã Ruth (Kathleen Byron), completa o triângulo amoroso entre o inglês e a Madre, retratada com um comportamento instável; suas perturbações mentais agravam-se no alto da montanha, sobretudo com a presença constante de Dean no convento. Em uma cena expressiva, iluminada e em nuances de rubro, após a recusa de Clodagh em pedir ajuda ao oficial na administração da enfermaria, Ruth entra na sala da Madre com seu hábito branco sujo de sangue, encarando-o com os olhos suplicantes, perturbados, quase enamorados, sempre desafiando a autoridade de sua superior.

Os tons em *Technicolor*⁶ ganham nova vida com a entrada de outra personagem, Kanchi (Jean Simmons), uma nativa órfã que se refugiara na casa de Dean. Ela é caracterizada à semelhança de uma dançarina hindu, com adornos no pescoço e no nariz, braceletes e flores no cabelo. Seu figurino é composto

⁶ Técnica de filmagem pioneira que introduziu as cores no cinema, cujo marco histórico foi o lançamento de *...E o Vento Levou*, em 1939. O processo consistia em obter-se três superfícies de celulóide nas cores vermelha, azul e verde em três filmes em branco e preto embutidos com suas respectivas cores decompostas em escala cinza, que seriam sobrepostos por um processo especial de colagem. Em seu formato final, a película era vista pelo público com uma projeção em tons vivos, brilhantes, quase saltando da tela e ressaltando a imagem dos atores, figurinos e cenários. Em virtude dessa técnica engenhosa utilizar-se de três negativos originais branco e preto, o filme pode ser projetado com o mesmo impacto visual nos dias de hoje, tal e qual foi exibido há cinquenta anos. Na época, a rotação de filmes coloridos era cara (consumia um quarto do orçamento), um recurso usado apenas em filmes específicos como épicos, musicais, westerns, denotando aqui a importância das cores como elemento capital nessa narrativa (ver documentário *Painting with Light*, 2000).

por tecidos vermelhos e azuis, muito semelhante a uma *devadassi*, profissional que exercia papéis sexuais e religiosos específicos como entretenimento pré e extra-marital (ver Hanna,1999). Como “servas de Deus”, as *devadassis* em determinadas danças vestiam-se com os mesmos paramentos da noiva hindu, o que sugere aqui que Kanchi fora amante de Dean. Ao deixá-la no convento, ele pede ironicamente para que as irmãs “salvem sua alma”.⁷

A trama prossegue com a resistência de Clodagh em pedir auxílio a Dean no manejo da enfermaria e no tratamento de doenças tropicais que afetam o povoado. Enquanto isso, desejos e memórias da Madre vêm à tona estimulados pela dificuldade de adaptação climática e pelos problemas enfrentados no cotidiano de seu trabalho. Rezando na capela improvisada, ela rememora sua vida de solteira nas planícies e lagos da Irlanda, pescando, caçando e passeando com o namorado.

Chega então outro personagem no convento: o sobrinho do general proprietário da casa, DilipRai (Sabu), caracterizado como um marajá indiano – de turbante, jóias no peito, anéis de brilhante, pedindo para ser aceito como aluno da escola de meninas. Clodagh explica que se trata de um convento segregado, mas ele olha a imagem de Jesus e replica “Cristo era homem”, evocando a presença masculina. Meio chocada, meio divertida com a ingênua frase, ela o aceita. Anuncia-se outra relação romântica: enquanto Kanchi ensaia passos de dança indiana em frente a um espelho da sala – a casa não fora totalmente descaracterizada da decoração de harém – DilipRai entra e a surpreende, fingindo ignorá-la. Ele caminha até a janela e mira o

⁷ Richard Francis Burton descreve as devadassis em suas peregrinações pela Índia, que se tornaram ícones de representações orientalistas. O biógrafo de Burton, Richard Rice (1998) comenta sobre a relação entre os oficiais britânicos e as chamadas cortesãs de origem muçulmana (hindi) em Baroda, na província de Gujarat. Bubu, “esposas negras”, eram cortesãs das mais variadas castas e sectos religiosos, muitas delas trazendo elementos árabes em sua indumentária e nos movimentos de dança, que despertavam o desejo e a repulsa dos oficiais ingleses.

horizonte pelas reentrâncias de arabescos com a figura de uma mulher seminua.

Em uma das sequências principais do longa-metragem que justifica o título, o indiano aparece na sala de aula em meio às meninas, datilografando em sua máquina e demonstrando concentração. Em certo instante, tira do bolso um lenço de cores azul e vermelha. Irmã Ruth ergue os olhos de seus papéis sobre a mesa, mirando-o em reprovação: do tecido desprendia-se um forte perfume da flor narciso que impregna o ambiente, atraindo a atenção amorosa de Kanchi. A sequência corta para outro momento no refeitório das freiras. Elas discutem suas impressões sobre o visitante, comentando de forma jocosa os paramentos e trajes do jovem. Em meio à conversa, a cena corta novamente para as memórias de Clodagh, quando recebia um colar de esmeraldas da avó vestindo um traje de gala azul-claro.

Há aqui indícios narrativos em *Dilip Rai* que nos aludem ao deus Krishna.⁸ No poema erótico de Jayadeva, *A Canção do Vaqueiro* (1175 d.C.), Ele é descrito como o “menino-salvador negro-azulado”, o ideal de amante masculino (ver Campbell, 2008), o objeto do desejo cobiçado por todas as esposas e donzelas, irradiando seu perfume de nenúfares brancos agitando as fantasias oníricas das gopis, as mulheres da tribo dos vaqueiros. É um “lótus azul-escuro esplêndido, rodeado de um enxame de abelhas negras” (Campbell, 2008:275), mas é diante da jovem Radha que o deus sucumbe.⁹ Enquanto penetra Radha, alcança ao mesmo

⁸ Esse paralelo entre Krishna e Rai é relevante, pois tal deus desperta nos hindus uma intensa emoção religiosa, de tal maneira que sua devoção chega a ser superior em relação aos outros deuses, até mesmo a Brahma, por representar a mais alta sublimação do amor humano fundido ao divino. Acredita-se que Krishna seja o instrutor por trás do livro sagrado *Bhagavad-Gita*, considerado a síntese mais perfeita dos ensinamentos hindus. O culto a Krishna inspirou grande parte da arte pós-medieval na Índia como pinturas e música, especialmente na corte Rajput do século XVII e XVIII, influenciados por um filósofo tântrico, Abhinavagupta (ver Rawson, 1973).

⁹ É preciso mencionar um detalhe importante sobre o lótus azul (*nymphaeacaerulea*) nesse contexto, dadas as suas propriedades farmacológicas afrodisíacas. Pesquisas médicas recentes (ver Bertol, 2004) mostram que essa flor

tempo todas as gopis conforme se multiplica e desfruta de todas em uma espécie de dança frenética, provocando um milhão e oitocentos mil êxtases simultâneos. A seu modo, DilipRai também causa êxtase coletivo no convento com seu odor exótico, o elemento estranho, invasor, que “incita” as memórias adormecidas de Clodagh.

“Ele é vaidoso como um pavão, um pavão negro”, observa uma das freiras, sugerindo um apelido ao nativo, “Narciso Negro”. “Ele não é negro!”, objeta uma delas; “Todos se parecem negros para mim!”, replica Ruth secamente, encerrando a cena. Esse era um discurso comum ao orientalismo simbolizado aqui pela má-vontade de Ruth, quando epítetos e preconceitos eram aplicados a nativos incompreensíveis aos olhos externos, caindo na categoria de “degenerados”. No diálogo entre as freiras, notamos a descrição do indiano de gênero indefinido, à margem do poder da Igreja/Império, uma sinédoque visual do “devaneio coletivo da Europa sobre o Oriente” (cf. Said, 1990:63), aqui realçada pelo tabu das relações sexuais inter-raciais oficialmente vetadas pelo HPC.

Chega o Natal, que desperta outra sequência de memórias em Clodagh, quando se recorda do adorno de safira que recebera do noivo.¹⁰ Na cena seguinte, entram na capela Mr. Dean e DilipRai para acompanharem as irmãs nos cantos natalinos; Dean está embriagado, provocando a Madre. Clodagh, furiosa, expulsa-o da capela e ele sai montado em seu jegue em meio à neve, cantarolando uma música bisonha sobre o prazer. Na passagem do tempo, Ruth aparece mais abatida, magra, com expressão

pode ter sido usada como tratamento de disfunção erétil há muitos séculos no Egito e na Índia, por conter um alcalóide usado atualmente no tratamento contra a impotência, daí ter sido usado amiúde em rituais alucinógenos nessas culturas. Nesse caso, podemos equiparar narciso, nenúfar e jasmim à mesma função simbólica do lótus.

¹⁰ A safira, gema de cor azul, é a pedra sagrada no Budismo, enquanto no Cristianismo é uma pedra amiúde usada nos anéis de autoridades eclesiásticas. Em ambas as tradições, podemos considerá-la uma joia associada à pureza e à transcendência.

delirante, supondo que Dean está apaixonado por Clodagh. Vem a primavera e mais uma vez a tela se satura de uma gama de cores, retratando a exuberância da estação, momento em que DilipRai e Kanchi aparecem juntos pela última vez. Ela está recebendo de Ayah uma sova de vara por ter roubado da capela uma corrente de ouro. DilipRai interrompe o castigo, presenteando a vítima com uma de suas inúmeras correntes penduradas no peito, e a cena é encerrada com um beijo.¹¹

Um outro personagem aparece na trama de forma pontual: o “homem santo”, um velho anacoreta, passando as noites e os dias no mesmo lugar, imóvel, nos jardins do palácio. Em permanente estado meditativo, sem falar ou ouvir, ele recebia a visita de peregrinos do vilarejo. Sempre que Clodagh passava à sua frente, observava-o com descrença e espanto. “A Superiora de todas é a serva de todas”, dissera ela no início do filme, remetendo à ética cristã do trabalho para com a comunidade, não compreendendo tal postura ascética “passiva”.¹² Posteriormente, uma das freiras expressa sua vontade de deixar o convento ao pedir transferência do local, exausta pelo clima e por suas próprias alterações emocionais, desabafando para a Madre: “Ou se vive como o senhor Dean, ou como o homem santo... Ignore ou se entregue a isso”.

¹¹ De acordo com Hanna (1999), na tradição hindu, o pretendente presenteia a noiva com um colar de ouro e daí deduzimos que os personagens de castas diferentes eventualmente se unem sexualmente. O corte da cena com um beijo era um recurso narrativo usado repetidamente na era do HPC, de forma que o espectador “olhasse” para outro local supondo que o ato íntimo “continuasse” fora de cena, elidindo a conclusão da sequência lúbrica, isto é, conduzindo à sua omissão deliberada (ver Williams, 2008).

¹² O “homem santo” de fato existe na Índia, sendo um tipo de asceta conhecido como sadhu, cujos relatos datam de pelo menos 3 mil anos antes de Cristo. Seu lar tradicional costumava ser o Himalaia, local sagrado onde se sentavam em meditação profunda por semanas seguidas, levando uma vida dedicada ao silêncio interior. Eles seriam também capazes de um notável controle sobre suas próprias funções corporais, como a suspensão da respiração e o controle dos batimentos cardíacos. Na obra do cronista orientalista Paul Brunton (2008), há relatos e descrições de sadhus e outros místicos. “Sadhu” em sânscrito significa “bom, puro, justo, reto, virtuoso” (id.ib.:296).

Essa passagem que confronta as freiras e o anacoreta harmoniza-se com o pensamento de Bataille, cujas premissas seriam apresentadas e debatidas na década seguinte ao lançamento do filme. Na lógica oposicionista entre *trabalho x erotismo*, o autor explica como este último permanece à margem das relações de produção no capitalismo:

A “animalidade”, ou a exuberância sexual, é em nós aquilo pelo que não podemos ser reduzidos a coisas. A “humanidade”, ao contrário, no que tem de específico, *no tempo do trabalho, tende a fazer de nós coisas* [grifo meu], à custa da exuberância sexual (Bataille, 2013:184).

O corpo é uma coisa, é vil, subordinado, servil, a mesmo título que um pedaço de madeira. Só o espírito, cuja verdade é íntima, subjetiva, não pode ser reduzido à coisa. Ele é sagrado, permanecendo no corpo profano que, por sua vez, só se torna ele próprio sagrado no momento em que a morte revela o valor incomparável do espírito” (Bataille, 2013:176).

À revelia do provérbio “*O trabalho enobrece o Homem*”, a cosmogonia narrada por Bataille é sobre o ocultamento de uma verdade maior: o trabalho objetifica o ser humano ao sacrificar o erotismo, ao passo que a exuberância sexual torna o Homem “cultural” ao distanciá-lo da vida ordinária, das relações de produção. Logo, a inversão dessa verdade seria mero produto da contingência, oriunda de uma forma de pensamento denominada “ocidental” que exclui da mesma esfera ontológica corpo e espírito. Essa seria uma dicotomia histórica vinculada ao *culto à castidade* no Cristianismo, cuja origem remonta ao platonismo e a outras filosofias da Antiguidade. A alma poderia retornar ao Empíreo, enquanto o corpo voltaria à matéria disforme, condenado à putrefação, sendo um entrave para o caminho transcendente. Assim, a obscenidade ou a “imundice das paixões” (Bataille, 2013:246) não existiria isoladamente senão *em relação a uma regra*. Algo só é obsceno se alguém o *vir e declarar*, conforme se criam universos ou domínios onde a sexualidade não deve

entrar, domínios estes arbitrários e variáveis, mutáveis. Por conseguinte

O interdito não altera a violência da atividade sexual, mas abre ao homem disciplinado uma porta que a animalidade não poderia atingir, a da transgressão da regra. (...) O que importa essencialmente é que *existe um meio, por mais limitado que seja, em que o aspecto erótico é impensável, e momentos de transgressão em que, em contragolpe, o erotismo tem valor de uma inversão* [grifo meu] (Bataille,2013:247).

Ou seja, se não houvesse regra, não haveria animalidade. As freiras representariam o trabalho, enquanto o anacoreta seria o *Outro “petrificado”*, o inapreensível, o sujeito que recusa a lógica do trabalho, porta de entrada ao âmbito mágico-ritual, a lembrança do rompimento à regra. DilipRai/Krishna se encaixam na mesma função simbólica do homem santo em relação à fuga da labuta, como mostra outro trecho do mito, quando o deus se reporta às gopis:

Eu desapareci para que vossos corações ficassem tão absortos em mim que vós tornásseis incapazes de pensar em qualquer outra coisa. Vós já haveis abandonado por minha causa qualquer noção de certo e errado, vossos familiares, vossos maridos e vossos deveres (Campbell, 2008:275).

Coincidentemente, o mito de séculos atrás descreve a mesma situação de inversão conflituosa proporcionada pelo erotismo, por meio da ação inebriante e divina além do fenomenológico que vitimiza todas as mulheres (as gopis, Radha, as freiras) e desestabiliza o *status quo*.

“Entregar-se” é sucumbir ao Outro, deixar de resistir, abrir-se ao Desconhecido, àquilo que *está fora* das fronteiras do normativo, é subverter as relações de produção, conflito principal que parece direcionar a narrativa até aqui. É o preceito sendo imposto, tentativa de domesticação do exótico; uma operação mental amiúde articulada pelo orientalismo e suas imagens

limitantes de alteridade, a linguagem que, nas palavras de Said, “manterá sobre a sua vasta e amorfa *prostração asiática* [grifo meu] um escrutínio às vezes solidário mas sempre doutrinador” (Said, 1990:67), fadada ao malogro.

Malogro porque assim como o homem santo está ilusoriamente “prostrado” aos olhos da Madre, irmã Ruth escapa às relações de produção cristãs e ao HPC. Ela escuta Clodagh e Dean conversando no terraço do palácio. Clodagh, angustiada, narra as desventuras de seu passado quando foi abandonada pelo noivo em seu povoado irlandês, *confessando*: “Eu já tinha mostrado que o amava”, motivo de sua escolha em ser freira, uma das poucas opções possíveis a uma solteira em tal situação. A imagem enfatiza os tons quentes, vermelho-alaranjados em seu rosto. Compreendendo seu sentimento de culpa e sua sensação de fracasso em um país estrangeiro, Dean, mais afável, consola-a e justifica os distúrbios emocionais: “Há algo na atmosfera que faz tudo parecer exagerado...”. A cena corta para a percussão dos tambores no vilarejo. Os tambores nativos em geral foram representados no cinema como símbolos de desejos libidinosos ou ameaçadores associados à África, a “selvageria reinante, uma abreviação acústica da paranóia racial” (ver Shohat; Stam, 1995:80). Sobre a função da trilha sonora nos filmes, os autores afirmam

a música conduz nossos reflexos emocionais, regula as nossas simpatias, extrai nossas lágrimas, excita nossas glândulas, relaxa nossos pulsos e libera nossos medos, em conjugação com a imagem e a serviço dos maiores propósitos do filme (Shohat; Stam, 1995:81).

Scorsese (ver o documentário *Painting with Light*, 2000) explica que esse era um recurso recorrente e crucial como meio de comunicação dessa película em termos emocionais: a combinação de cores junto aos cortes das cenas com a música intensa e percussão.

Está claro que a figura masculina de Dean ocupa o lugar do padre ao assumir a posição de confessor de Clodagh, atingindo

assim a empatia do espectador por ela, a *absolvição*. A construção de tais personagens se adequa ao modo ocidental ou *scienciasexualis*, quando a sexualidade esteve fadada a expressar-se a partir da *produção da verdade* no confessionário ou nas câmaras de tortura inquisitoriais, submetida ao campo dos poderes religioso e civil (ver Foucault, 2005). Em outros termos, tratava-se de fazer passar pela palavra desejos, fantasias, sonhos, doenças e misérias humanas, um discurso orientado a serviço do poder hegemônico difuso nas instituições sociais e atitudes individuais. O ato ritualizado e instituído de confessar instauraria regras meticulosas sobre o exame de si mesmo ou autoanálise: deve-se falar sobre os próprios desejos, deleites, imaginações voluptuosas, como faz a personagem de Kerr, refém das próprias memórias postas em palavra:

A pastoral cristã increveu, como dever fundamental, a tarefa de fazer passar tudo o que se relaciona com o sexo pelo crivo interminável da palavra. A interdição de certas palavras, a decência das expressões, todas as censuras do vocabulário poderiam muito bem ser apenas dispositivos secundários com relação a *essa grande sujeição: maneiras de torná-lo moralmente aceitável e tecnicamente útil*. [grifo meu] (...) Dizer tudo, repetem os diretores espirituais: “não somente os atos consumados, como também os toques sensuais, todos os olhares impuros, todas as palavras obscenas..., todos os pensamentos consentidos” (Foucault, 2005:24).

Clodagh é moralizada ao aderir à confissão normatizada em seus gestos recalcitrantes, cintilando em tons escarlates ao descrever o próprio passado. O mesmo não ocorre com sua antagonista Ruth ao recusar a confissão (ou seu próprio atestado insano). Após presenciar às escondidas o desabafo íntimo da rival, ela abandona o hábito e coloca um vestido de veludo bordô. Loura e maquiada, transforma-se em um corpo sexualmente atraente, enquanto a câmera realça seu rosto em *close-up* no confronto com Clodagh, cuja missão é demovê-la da ideia de abandonar o hábito; impedi-la, por conseguinte, de consumir a transgressão.

Na alcova de Ruth, a Madre confronta a “imundice” da subordinada, fitando-a em silêncio, como se aguardasse seu iminente desabafo, a “confissão”. Desafiadora, Ruth começa a passar um batom escarlate, com um espelho de *blush* na mão. Clodagh senta-se, abre a Bíblia e começa a ler em silêncio enquanto espera. A câmera então corta para o afresco azul na parede, em que se vê uma dançarina com os olhos sensuais e lânguidos, remetendo aos olhos lascivos de Ruth. Em seguida, a câmera passa para a vela acesa, a chama laranja que crepita. O desenho enigmático da dançarina azul, quando surge entre ambas, também parece assombrar Clodagh.

Enquanto a chama queima, a Madre adormece, perdendo de vista a “pecadora”. Impulsiva, Ruth foge do convento no meio da noite burlando a vigilância de todos, atravessa a floresta e chega ensanguentada até a porta de Dean. Não é preciso enfatizar aqui a clara associação entre *sangue/vermelho*, *virgindade e violação*. O contraste entre as duas personagens é nítido: Clodagh encarna inicialmente a frieza, a pureza, a cor azul, a resistência contida, a serva de Maria; Ruth representa o impulso sexual descontrolado, a insanidade, o vermelho que invade a cena, que “escorre”. Na casa do oficial, ela passeia pela sala, parando diante de um altar sobre a lareira. Mira fixamente uma estátua do deus Shiva nu sentado em posição iogue, esculpido em pedra negra.¹³ Em seguida, vira-se para Dean com satisfação e diz que quebrou seus votos. Ele a rejeita, mas ela recusa seu “não” e o acusa de amar Clodagh, a que ele responde com fúria: “Eu não amo ninguém!”. Ela continua gritando o nome da rival e a cena se encerra com um borrão vermelho sobre o rosto perplexo de Dean;

¹³ Shiva é o senhor do Yoga, dos crematórios, dos animais selvagens, cuja ferocidade ele domina com sua presença meditativa, o *lingam* (traduzido do sânscrito como “falo”). Seu símbolo é o tridente, seu avatar é o touro (ver Campbell, 2008). Na tradição de amplo espectro do Yoga, tanto os mitos de Krishna quanto de Shiva possuem suas aplicações práticas por fornecerem uma disciplina de desenvolvimento espiritual (*sadhana*), que possibilita a união do ser com o Divino, considerada uma ciência e uma arte, lidando também com as emoções sexuais.

o espectador o vê pelos olhos de Ruth, tudo em rubro como o touro na arena.

Ruth retorna ao convento no despontar da manhã e tenta matar a rival empurrando-a montanha abaixo – lembremos o verso indiano “*eldeseolaempujahaciaelencuentro*”. A sequência termina com Clodagh fulgurando, aterrorizada, pendurada pela corda do sino no campanário, enquanto sua agressora despenca no precipício. Entramos em outro estado místico descrito por Bataille (2013): a sensação ou a *angústia* que funda o interdito do erotismo levada ao extremo, mais importante ao *desejo de infringir* por parte do transgressor/libertino, para quem a verdadeira excitação reside na pretensão de impor-lhe limites. Ruth é a libertina da trama porque seu hábito tornou-a *limitada, reprimida*; é o *excesso* posto à margem, uma representação do estado que se opõe ao trabalho e aos interesses da coletividade produtiva, como a loucura. O ato homicida/suicida da personagem é a elipse máxima do filme, pois a *morte* da individualidade, no estado erótico, não estaria calcada no encontro com o divino, e sim na “ideia de perder-se em face do outro” (cf. Gregori, 2016:194). A censura não permitiria que Ruth consumasse sua relação com Dean; ela não se perde *nele*, porém perde a si mesma, seu corpo, seu desejo, sua sanidade, atingindo a continuidade/transcendência apenas através da memória afetiva do oficial, que promete a Clodagh permanecer no vilarejo e cuidar de seu túmulo.

O clímax que põe fim à película é a dramática morte de um bebê nativo na enfermaria e a revolta do povoado, ameaçando a segurança das religiosas. Decide-se pelo fechamento do convento, como Dean já previra. Clodagh estende a mão ao inglês em sinal de agradecimento e carinho e é todo contato amoroso que estabelecem; a não ser por uma clara comoção do inglês. A cena final é a chuva de monções caindo sobre as plantas e o olhar nostálgico de Dean em direção à caravana de Clodagh. Assim se interrompem as relações íntimas entre os personagens e se consuma a última elipse nos termos do HPC: a morte da antagonista, o afastamento da protagonista e o desejo de ambas

as mulheres em suspensão, perpetuando-se apenas nas memórias de Mr. Dean e do espectador.

Uma equação erótica e racial: vermelho + azul não resulta em violeta

Black Narcissus pode ser qualificado como uma ficção “sinistra” e “inacabada”, passeando por ambiguidades entre elementos opostos e relacionais. A começar, notamos diferenças visuais e comportamentais entre os dois protagonistas masculinos, o inglês e o indiano. Dilip Hai é o nativo espalhafatoso para os padrões britânicos, exótico em suas joias e trajes que, à semelhança do mito grego de Narciso – personagem interessado apenas em sua própria imagem refletida no lago – está indiferente à Kanchi, o elemento feminino. Por conseguinte, ele é feminizado em seus modos educados e dóceis; sua figura é associada ao despertar das memórias de Clodagh com seu passado mundano colorizado por vestidos, batons, *blush* e adornos – a memória da transgressão. É descrito pejorativamente como “narciso negro”, cheira a perfume como uma mulher, porém exala a fragrância que *penetra* como um homem; enfeita-se como uma cortesã e assiste às aulas com as meninas. É o *não inglês, negro*, um híbrido em trânsito, evocando o *continuum* orientalista de um *outro erotizado*, fruto de uma retórica que Thomas Waugh (2008:17) sintetiza muito bem:

uma vantagem fantasmática percebida das sociedades do sul eram seus códigos pré-industriais de segregação de gênero e da supremacia masculina, sua notória intimidade pastoral com a natureza que as sociedades do norte tinham presumivelmente deixado para trás, e acima de tudo, *sua ambiguidade sobre o contínuo entre a amizade masculina e o intercâmbio sexual masculino* [grifo meu]. (...) Esta comunidade imaginada era normalmente unidirecional e tecida pela força econômica e pelo poder político.

A produção orientalista, outrossim, tinha seu segmento homoerótico, visando um público branco euro-americano.

Eles concebiam, usualmente, o subalterno imperial como objeto sexual, parceiro, fantasia, auto-projeção, como outro, seja através de estereótipos redutores e/ou negativos ou no outro extremo através de idealizações românticas rousseauianas (Waugh, 2004:18).

Nesse mesmo universo, Dean também é feminizado ao ser retratado *incorporando* os costumes locais, em sua proximidade com o jovem indiano; em uma cena aparece em sua própria casa com o peito nu ao redor de cacatuas, papagaios, macacos, cercado de empregados nativos.¹⁴ Vive de forma dissoluta, longe do Império, porém conservando sua autoridade britânica e seus modos assertivos. Sua construção imagética também representa uma alegoria maior, lembrando-nos que a Índia nunca fora uma ameaça geográfica e militar à Europa, já que sua autoridade local acabou solapada e abriu-se à disputa inglesa e francesa no século XVIII. Foi uma dominação singular, diferente em relação ao Islã e seus movimentos de resistência, que em geral pairavam como uma ameaça aos costumes e poderes do Velho Continente já desde as Cruzadas (ver Said, 1990). Em 1769, a Índia se tornara uma possessão britânica, “rendida”, “subjugada”, uma extensão territorial e material do Império, daí Dean estar à vontade em relação a si mesmo e aos nativos, superando as tentações lascivas de um outro magnificante sem perigo de ter sua masculinidade contestada.

O clima tórrido, as flores e paisagens luxuriantes da Ásia tropical, tudo edificado pelas cores cintilantes do *Technicolor*; é nesse ambiente que Dilip Rai lembra um modelo paramentado saído de um cartão postal orientalista, “com sua tímida atitude evasiva que amplia o *contexto sobrecarregado de valores* [grifo meu]” (Waugh, 2004:18), passeando pelo jardim bucólico das

¹⁴ Os papagaios representam nos mitos hindus o deus do prazer Kama, enquanto os macacos aparecem em narrativas budistas. Buda, enquanto meditava no alto do Himalaia, foi abordado por um demônio feminino na forma de uma macaca, Srinmo, que tentou seduzí-lo, distraíndo-o do transe contemplativo.

freiras, desviando os olhos do corpo de Kanchi. Um romântico que rompe as regras do sistema de castas hindu e foge com a desgarrada nepalesa; ele, de uma casta de guerreiros, ela, uma empregada que outrora pertencera ao oficial, outro tabu cultural quebrado dentro do convento. Se porventura suspeitamos de um possível “intercâmbio sexual masculino” entre o indiano e Mr. Dean – quando ambos entram juntos na igreja e o inglês está embriagado, ou quando este último recusa a união com a bela Ruth dizendo que não ama ninguém, ou na cena em que se vê o ícone de Shiva fálico sobre a lareira, seu suposto altar de adoração – ele é ambíguo, mas é justamente esse o ardil que o HPC decantava. Nos atalhos para se contornar a censura havia a liberdade para o espectador construir a sequência visual/mental que quisesse, independente do controle dos produtores; uma relação física poderia ser sugerida desde que fosse possível também negá-la. O desejo sexual podia aparecer, mas deveria ser depurado, sublimado, ideologizado, tornando-se uma *estética do bem*, virando uma metáfora de outras lutas políticas legítimas, por exemplo, o combate ao fascismo ou, no caso, uma crítica ao colonialismo (cf. Williams, 2008).

Mas voltemos à questão das cores dos personagens. Segundo Octavio Paz (2010), o discurso sobre o amor na literatura ocidental elaborou através dos séculos três ideias: *transgressão, castigo e redenção*, todas elas entrelaçadas pelo fio do erotismo. O “amor” (azul) é a atração por um ser único, o elemento inapreensível ou mágico-ritual, surgindo através do corpo no despontar da paixão (vermelho), único caminho para se atingir a alma para além de uma ordem moral ou social; a pujança sexual enquanto *imaginação* e variação incessante do *desejo* reproduzido no suporte do corpo. Se o cinema é uma linguagem de luz, o azul é um signo enunciador do erotismo. E se, em Bataille, ele deriva da menos-valia do trabalho ou de uma exclusão responsável pela instauração do mágico-ritual, em Paz o aspecto inapreensível é nomeado como “amor”, o azul catalizador que constrói o corpo desejado através da sensação que causa a atração, funda o mundo lúbrico e atinge a alma – como o perfume de narciso.

Amor e erotismo seriam dois valores escalonados derivados do *instinto sexual*, a “chama da vida”, o sexo, a “fonte primordial” (Paz, 2010:15), o elemento subversivo que ignora classes sociais e hierarquias.

Tal argumento situa a categoria “sexo” em uma instância pré-discursiva ou biológica. Paz assume tal naturalização, justificando-a como uma tentativa de integrar os aspectos do erotismo a uma totalidade visando superar o âmbito intelectual, adicionando *outro* elemento anterior, a *sensação* ou “saber dos sentidos” (2010:30). Esse elemento possui uma origem, um começo, meio e fim, como uma gradação de luz que se inicia no azul até atingir o clímax ou pico vermelho, construindo a linguagem que se transforma na materialidade, no *corpo munido de alma*, a “chama da vida”. Nesse âmbito fenomênico, *sensação/corpo/alma/linguagem* seriam elementos inseparáveis e, em consequência, escapariam da noção limitante de transgressão.

A cor está sujeita às regras do espaço, brilha em repouso e, à semelhança do som, também opera por meio de tons ou frequências que sobem e descem em uma escala. Assim aponta Claude Lévi-Strauss (2001) quando compara o *modus operandi* entre a visão e o impacto auditivo dos sonetos e sons das vogais. Em termos metafóricos, o tom vermelho ou escarlata seria superior na escala prismática, um “pico”, o equivalente ao som agudo, o clímax, o acme. Já o azul é a cor mais saturada depois do vermelho, o que nos indica uma ambiguidade visual entre termos que funcionam como binários relacionais. Em tal reciprocidade contrastante residiria o efeito do belo no espectador/ouvinte. Curiosamente, há outra homologia em relação ao modo como a visão humana capta e interpreta a luz: uma vez passando pela retina dos olhos, as cores chegam ao córtex cerebral por meio de 3 canais, 2 deles separados em uma dupla de canais cromáticos: um para o vermelho e outro para o azul, respectivamente. Lévi-Strauss conclui acerca das semelhanças entre a poesia e a escala prismática: “Não são correspondências sensoriais imediatamente perceptíveis que revelam a arquitetura do soneto, mas as *relações*

que o entendimento estabelece inconscientemente entre elas [grifo meu]” (Lévi-Strauss, 2001:105).

Na lógica de fotogramas em movimento inter-relacionados, parte-se de uma saturação azul inicial refletida pelos quadros lúbricos e pela figura da Madre, chegando-se à *multiplicação de prazeres*, ao pico máximo, no qual o erotismo se expressaria através de uma escala de mudanças de tom: oscilando do vermelho ao azul, variando como os sons. Um leque de binários mutáveis desdobrando-se em outros termos como o quente e o frio, o liberal e o reprimido, a servidão e a libertação, o alto e o baixo, o uno e o múltiplo. Ou ainda revelando-se e ocultando-se no confronto e na fusão com o Outro: masculino/feminino, negro/branco, sagrado/profano, virgem/depravada. Clodagh se constitui como uma resplandecente gradação de luz: do desejo azul silencioso ao vermelho da confissão, ápice da lubricidade, oscilação mediada pelas sensações atordoantes em uma terra estranha e distante. Afinal, falamos de um convento cravado na *Deusa Nua*, montanha que representa ao mesmo tempo o cume, a espiritualidade que encerra em si a Dupla Chama, melhor dizendo, a *Múltipla Chama*. Aqui encontramos indícios da iconografia tântrica: após um estado exacerbado de estímulo energético simbolizado pelas paixões violentas, incluindo a sexual (a cor vermelha), Buda tem Sua mente aberta para novos estágios visionários, passando para o Conhecimento Supremo; sua representação é o “Buda Azul” sentado no amplexo sexual com a Pura Luz da Sabedoria (ver Rawson, 1973).

Já disse Guattari que o cinema é capaz de modelar o imaginário social, uma vez que se liga intimamente com a história e a sociedade; uma máquina que cria modelos a partir de uma “libido social” (1980:108), isto é, passível de invadir o inconsciente e expressar desejos coletivos e particulares por meio de um aparato técnico. Através da luz e do som, cria-se a possibilidade de contato com um *outro projetado*, ao mesmo tempo mobilizando (ou desmobilizando) certas formas de censura e de poder. Nesse amálgama de signos culturais, performances de

gênero hipnóticas e subjetividades desarticuladas, perguntamos: *afinal, quem é Narciso Negro ?*

As audiências britânica e americana tiveram boa recepção ao longa, impressionadas com o jogo de cores que resultara da utilização singular do processo de *Technicolor* cuidadosamente estudado e aplicado pelo diretor de fotografia, Jack Cardiff, de acordo com as necessidades do roteiro (ver documentário *Painting with Light*, 2000; Eder, 2009). Nos Estados Unidos, contudo, a Legião exigiu o corte de algumas cenas do passado de Clodagh antes de poder ser exibido (uma freira não-irmã destoaria da condição imaculada de *noiva de Cristo*). Certamente o senso comum não enxergou Dilip Rai, que empresta sua alcunha ao título, como um avatar do deus Krishna; viram a superfície apresentada na sala escura, um personagem secundário e estilizado à sombra do melodrama entre o inglês irreverente e as religiosas. Kathleen Byron recorda que, na época, mesmo alguns anos após o lançamento do filme, foi reconhecida por um taxista em Los Angeles: “Ah, você é a freira louca!”, mostrando que sua personagem imponente e provocadora talvez tenha sido a mais marcante para o público, subvertendo a ética cristã e a do Império – afinal, as missionárias saem do Nepal fracassando em sua missão, um ressaibo das convulsões políticas em andamento na Índia que culminam com a independência do país, em 1947.

Enfim, o filme permanece uma crônica inacabada, quase inescrutável a quem se dispuser a vê-lo. Narciso Negro poderia ser a fuligem escondida lançada ao vento, ou melhor, *na tela*, uma crítica aos valores imperiais (repetindo a metáfora, o reflexo de Narciso, que vê o outro sempre de forma projetada) e da sociedade euro-americana do pós-guerra, que caminhava para uma rigidez maior em relação a papéis tradicionais de gênero, à repressão tanto da sexualidade feminina (daí o fascínio popular por Ruth), quanto da participação de mulheres em postos de trabalho em prol do casamento e da vida doméstica.¹⁵ Pode ser

¹⁵ No Brasil, esse período foi apelidado de “Anos Dourados” (1945-1964), quando a família conjugal era o modelo dominante e o trabalho masculino era a

encarado como um documento antropológico e histórico sobre os valores conservadores anglo-americanos, seus desejos proibidos, negados, elididos, mostrando o que almejava-se ignorar e ser sublimado pelo discurso hegemônico então vigente.

Nas ilimitadas reflexões sobre a dificuldade de apreensão do outro, tudo se torna ainda mais problemático quando seres humanos são reduzidos a imagens, sobretudo a imagens sexuais. Somos conduzidos à crítica de Paz (1979:17-18) à Modernidade, para ele ainda aquém da compreensão de outros sistemas:

(...) nós, homens modernos, reduzimos o signo à mera significação intelectual e a comunicação à transmissão de informação. Esquecemos que os signos são coisas sensíveis e que operam sobre os sentidos. O perfume transmite uma informação que é inseparável da sensação. (...) Onde um nariz moderno não distingue senão um cheiro vago, um selvagem percebe uma gama definida de aromas. O mais assombroso é o método, a maneira de associar esses signos até tecer com eles séries de objetos simbólicos: *o mundo convertido numa linguagem sensível* [grifo meu]. Dupla maravilha: falar com o corpo e converter a linguagem num corpo.

A tecnologia do cinema ainda não permite que suas projeções exalem perfume nas narinas da audiência e, enquanto isso é inviável, pode-se conjecturar sobre a ontologia como linguagem sensível e erotizada como uma escala cromática. O erotismo fundado não pela incomensurabilidade entre *ordem moral x transgressão*, na qual o corpo não pode ser a morada do espírito, mas sim como uma gradação à feição de um leque ou uma fragrância com suas notas de saída e de fundo, um prisma que se desdobra ou se decompõe em múltiplas apreensões, impressões, nuances e sensações.

fonte primordial de recursos dela (ver Pinsky, 2014). Tal conjuntura econômica determinou uma série de comportamentos, tendências de moda e produções culturais com influência direta do modo de vida norte-americano e seus valores democráticos, após a derrota de regimes totalitários na Europa ocidental. Além disso, era um momento em que a Igreja Católica ainda mantinha-se como forte referência de conduta na sociedade.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. Saindo do cinema. In: GUATTARI, Felix; METZ, Christian. *Psicanálise e Cinema*, São Paulo, Global, 1980.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2013.
- BERTOL, Elisabetta. *Nymphaeacults in Ancient Egypt and the New World: a lesson in empirical pharmacology*. *Journal of the Royal Society of Medicine* (97), 2004, pp.84-85.
- BRUNTON, Paul. *A Índia Secreta*. São Paulo, Pensamento, 2008.
- CAMPBELL, Joseph. A idade de ouro da Índia. In: CAMPBELL, J. *As Máscaras de Deus – mitologia oriental*. São Paulo, Palas Athena, 2008, pp.254-288
- EDER, Bruce. Review – Black Narcissus, novembro de 2009 [www.allmovie.com/movie/black-narcissus-v5906/review].
- ELIADE, Mircea. *Erotismo Místico en la India*. Barcelona, Kairós, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade – vol. A vontade de saber*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 2005.
- GREGORI, Maria Filomena. Limites da sexualidade: entre riscos e êxtase In: GREGORI, Maria Filomena. *Prazeres Perigosos – erotismo, gênero e limites da sexualidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 2016, pp.181-196
- GUATTARI, Felix. O divã do pobre. In: GUATTARI, Felix. *Psicanálise e Cinema*. São Paulo, Global, 1980.
- HANNA, Judith Lynne. Dança caleidoscópica da Índia: sexualidade divina, papéis sexuais, fantasia erótica, secularidade e emancipação. In: HANNA, *Dança, Sexo e Gênero – signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999, pp.151-176.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Os sons e as cores. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar Escutar Ler*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, pp.97-117.
- MILLER, John M. Review Black Narcissus (1947). *Turner Classic Movies* [www.tcm.com/tcmdb/title/68909/Black-Narcissus/articles.html].

- PAZ, Octavio. A metáfora. In: PAZ, Octavio. *Conjunções e Disjunções*. São Paulo, Perspectiva, 1979, pp.9-22.
- _____. *Vislumbres de la India*. Barcelona, Seix Barral, 2004.
- _____. *La Llama Doble – amor y erotismo*. Barcelona, Seix Barral, 2010.
- PINSKY, Carla Bassanezi. *Mulheres dos Anos Dourados*. São Paulo, Contexto, 2014.
- RAWSON, Philip. *Tantra – the Indian Cult of Ecstasy*. London, Thames & Hudson, 1973.
- RICE, Edward. A esposa negra. In: RICE, *Sir Richard Francis Burton – o agente secreto que fez a peregrinação a Meca, descobriu o Kama Sutra e trouxe as Mil e Uma Noites para o Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, pp.59-69.
- SAID, Edward. *Orientalismo – O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Estereótipo, realismo e representação racial. *Imagens* n° 5, Unicamp, ago/dez 1995, pp.70-84.
- WAUGH, Thomas. Diversidade sexual, imagens sexuais, sexualidade global. In: LOPES, Denilson (org.). *Imagens & Diversidade Sexual – estudos da homocultura*. São Paulo, Nojosa edições, 2004.
- WILLIAMS, Linda. Of kisses and ellipses: the long adolescence of American Movies. In: WILLIAMS, *Screening Sex*. Durham, Duke University Press, 2008.
- ZIMMER, Heinrich. A filosofia do prazer. In: ZIMMER, Heinrich. *Filosofias da Índia*. São Paulo, Palas Athena, 2012, pp.113-120.

Documentário

- Painting with Light– Jack Cardiff on Black Narcissus*. Direção e produção: Craig McCall. Modos Operandi Films, Inglaterra, 2000.