



Da vulva de Héloïse surge Marianne: cinema, pintura e gênero no gesto de olhar em *Retrato de uma jovem em chamas*

From Héloïse's vulva emerges Marianne: cinema, painting and genre in the gesture of looking in *Portrait of a Lady on Fire*

Roberta Veiga¹

Resumo

Discutimos, neste artigo, o modo como o amor lésbico no filme *Retrato de uma jovem em chamas* (2019), de Céline Sciamma, é instituído por um jogo de olhares entre as protagonistas, que se constrói e se revela na medida em que pintura e cinema, colocados em relação no interior do próprio filme, se configuram e se revelam, eles mesmos, dispositivos produtores de olhar. Interrogamos em que medida o *erotismo* construído nos olhares trocados entre a pintora e a modelo ao se encarnar, pouco a pouco, na intimidade, conduz a um equilíbrio da relação entre as mulheres que subverte lógicas binárias e assimétricas - como a de quem pinta e quem é a modelo, de quem olha e quem é olhado, de quem é passivo e ativo. Trata-se de pensar, através dessas passagens, o campo das artes atravessado pela política e do feminismo concebido em sua dimensão estética.

Palavras-chave: *Retrato de uma jovem em chamas*. Amor lésbico. Cinema e pintura.

Abstract

In this article, we discuss the way in which lesbian love in Céline Sciamma's film *Portrait of a lady on fire* (2019) is instituted by a game of gazes between the protagonists, which is constructed and revealed as painting and cinema, placed in relation within the film itself, configure and reveal themselves as producing devices of gaze. We question to what extent the eroticism, constructed in the gazes exchanged between the painter and the model, leads to a balance in the relationship between women that subverts binary and asymmetrical logics - such as who paints and who is the model, of those who look and who are looked at, of those who are passive and active. It is about thinking, through these passages, the field of the arts crossed by politics and feminism conceived in its aesthetic dimension.

1. Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), professora adjunta do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação (PPGCOM-UFMG). Editora da *Revista Devires – Cinema e Humanidades*; integra o comitê científico do Forumdoc.bh. É coordenadora do grupo de pesquisa Poéticas Femininas, Políticas Feminista (UFMG-Cnpq); Coordenadora do GT Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual da Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação); e co-coordenadora do ST Cinemas mundiais entre mulheres: feminismos contemporâneos em perspectiva da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual). Introduziu e leciona a disciplina Cinema e Feminismo na graduação, e Estéticas Feministas no PPGCOM-UFMG. Tradutora do livro *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, de Ivone Margulies; autora de capítulos nos livros: *Feminismo e Plural: mulheres no cinema brasileiro*; *Corpo e Cultura Digital: diálogos interdisciplinares*; *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación (in)disciplinada*; e *Mulheres de Cinema*. E-mail: roveigadevolta@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-8538-1185>.

Keywords: *Portrait of a lady on fire*; lesbian love; cinema and painting.

Introdução

Primeiramente, é importante assinalar que para este texto não pretendemos abarcar os vários aspectos que o filme *Retrato de uma jovem em chamas* propõe, principalmente no que concerne ao feminismo (como por exemplo a temática do aborto) e sua dimensão interseccional (especificamente, a diferença de classes), não apenas em função do limitado espaço de um artigo, mas também pelo recorte escolhido, que busca investir em uma perspectiva específica, ou seja, formular de modo mais detido uma abordagem que nos parece já complexa e inesgotável. Focaremos, pois, na forma como a relação entre Marianne (Noémie Merlant) e Héloïse (Adèle Haenel) se constrói através da troca de olhares, levando em conta os desdobramentos que tal dinâmica produz nas noções de arte, cinema e gênero. Nesse sentido, pretendemos que essa elaboração não seja uma análise fílmica *strictu sensu*, mas uma possibilidade de produção de reversibilidade entre o filme e o pensamento sobre a lida com as imagens e com o amor lésbico, na interseção entre ambos.

A proposta é, então, refletir acerca do filme *Retrato de uma jovem em chamas*, realizado em 2019, pela diretora Céline Sciamma, a partir de dois pontos que se complementam: 1) como se passa de uma relação formal entre os olhares do cinema e da pintura para uma relação erótica –, ou seja, de que modo o olhar institucionalizado e pragmático da pintura e do cinema (com suas convenções artísticas e de linguagem), proposto na escritura fílmica e na inscrição histórica da narrativa no século XVIII, se converte, a partir do gesto, em um olhar erótico (com sua abertura para a potência dos sentidos e pregnância do desejo); e 2) o que essa passagem traz para ambos os domínios: o das artes (como campo atravessado pela política) e o do feminismo (também concebido em sua dimensão estética).

Nessa perspectiva, nos interessa interrogar em que medida o *erotismo* construído nos olhares trocados por essas mulheres (o olhar aqui entendido como *gesto*), ao se encarnar, pouco a pouco, corporalmente pela intimidade e o amor, conduz a um equilíbrio da relação entre as protagonistas, que subverte lógicas binárias e assimétricas - como a dimensão de quem pinta e quem é a modelo, de quem olha e quem é olhado, de quem é passivo e quem é ativo. Portanto, lançamos a hipótese de um desmonte de quem ocuparia lugares – previamente designados como masculino e feminino, numa divisão própria ao dispositivo patriarcal de hierarquia de gênero – para oportunizar, mesmo que como horizonte (topos), o que chamaremos de um *grau zero* do gênero, na esteira do pensador francês Roland Barthes.

Na narrativa, Marianne, a pintora contratada pela mãe de Héloïse, deve pintar o retrato da jovem aristocrata para que seja dado como um presente ao seu futuro marido, no sentido de selar a união por vir. O retrato deve ser feito às escondidas (ou seja, sem o consentimento da modelo) pois a jovem se nega – e já se negara em outra feita - a posar, como forma de recusa ao casamento forçado, portanto, indesejado. Logo, de saída, há uma dupla tensão entre as duas jovens: uma que diz respeito às funções pintora e modelo - portanto a uma definição de papéis não acordada entre ambas -, e outra que se refere à condição tanto da segunda, que se vê obrigada ao casamento, quanto da primeira que, ao executar sua tarefa artística, vai dar o passaporte para que a outra se case. Enfim, para que uma trabalhe e receba por seu trabalho, emancipando-se em meio a um ambiente machista da produção artística da época, a outra cumprirá a norma patriarcal se subordinando a um homem que

não ama. Nessa perspectiva, o que o filme oferece - em seu rigor cinematográfico, não só diegético, mas no controle da posta em cena dos olhares e dos corpos -, é que Marianne, como detentora do olhar e dos meios de produção para executar a encomenda, precisa olhar Héloïse, ao mesmo tempo em que deve esconder que a olha, portanto, enganá-la (já que a “modelo” não sabe que está sendo vista para ser pintada). O olhar para pintar é o olhar que conduzirá Héloïse ao casamento compulsório, portanto aquele que a trai em seu desejo.

O olhar como gesto

Essa oscilação entre o olhar e o não ser vista olhando (o não-olhar) – fortemente expressa na direção da *mise-en-scène* e no uso austero dos enquadramentos de Sciamma - faz a passagem de uma tensão própria à dissimulação (de pintar sem ser descoberta), à tensão própria do desejo que, junto a esse olhar contínuo, passará a ser, na medida de sua constância, esperada e, na medida de sua meticulosidade, tomada como convite à relação amorosa. Isso quer dizer que o olhar pragmático, que objetiva o retrato da moça e se destina a um fim específico, ganhará uma potência nele mesmo. Menos que produto, a arte de pintar um retrato de mulher em seu processo se reverterá, nos termos de Giorgio Agamben, em um “meio sem fim” (2015).

Ao se referir à força dos gestos que um cinema, digamos, mais inocente (pois menos corrompido pela indústria cinematográfica em seu padrão comercial) perdeu ao longo de sua existência, Agamben reivindica que “o elemento do cinema é o gesto e não a imagem” (2015, p. 56). Contudo, enquanto imagem em movimento, filho que é da modernidade, o cinema, ao mesmo tempo em que registra o gestual, registra também sua perda (no mecanismo próprio da reprodução), e seu apagamento (no tempo que varre a duração para dar lugar à sequência narrativa). Por outro lado, se o cinema é reificação e apagamento do gesto é também exibição de sua existência. Para apagá-lo é preciso evocá-lo: no primeiro caso temos o movimento, no segundo a epifania, o lampejo, o gesto como duração sem fim.

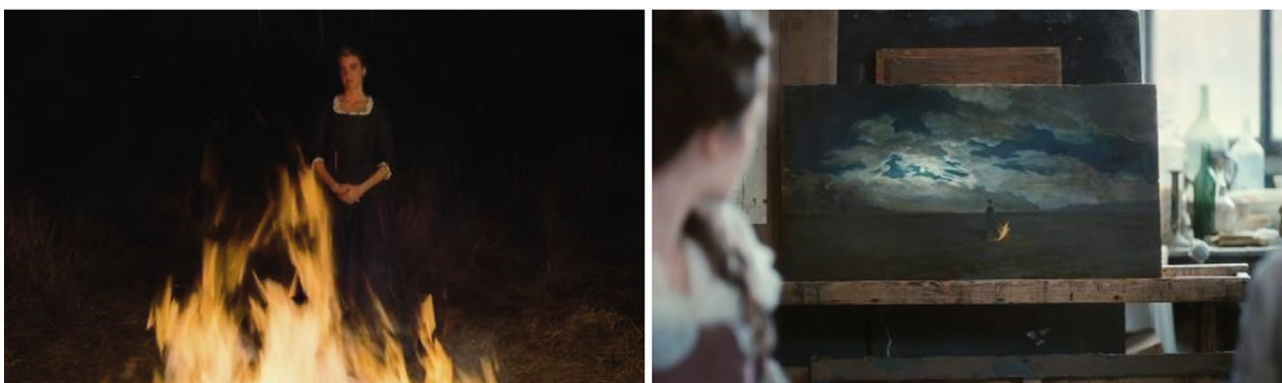
Tal qual o cinema, a pintura pode ser vista não como uma imagem fixa, “formas imóveis e eternas” (AGAMBEN, 2015, p. 58), mas como fragmento de um gestual que resiste em seu lampejo, “pois em cada imagem está sempre em obra numa espécie de *ligatio*, um poder paralisante que é necessário desencantar, e é como se toda a história da arte se erguesse numa invocação muda rumo à liberação da imagem no gesto” (idem, 2015, p. 57). Nesse sentido, para Agamben, o que caracteriza o gesto é que ele rompe com o fazer (meio em vista de um fim) e com a *práxis* (um fim sem meios), tal como definidos por Aristóteles, pois faz transbordar a “falsa” alternativa entre meios e fins, e se apresenta como um meio que se sustenta no âmbito da medialidade sem se tornar fim. O gesto se definiria, portanto, por não se produzir nem agir, mas por se assumir e se suportar, abrindo a esfera do *ethos*, portanto da política, como esfera mais peculiar do humano. No caso do filme, o olhar pensado como um meio não mais para um fim, remete a um estar entre as mulheres, paralisando e qualificando o escrutínio de Héloïse por Marianne que, a princípio, visaria à pintura do quadro. Assim como a dança, o olhar seria enquanto se executa.

Uma finalidade sem meios é tão alienante quanto uma medialidade que só tem sentido em relação a um fim. Se dança é gesto, e porque ela não é, ao contrário, nada mais do que a

sustentação e exibição do caráter medial dos movimentos corporais. *O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal.* Ele faz aparecer o ser-em-um-meio do homem e desse modo, abre-lhe a dimensão ética (AGAMBEN, 2015, p. 59).

Tanto o cinema como a pintura podem tornar visível o meio como tal, desde que mostre o gesto ao mesmo tempo em que seu apagamento: o estar lá e o não estar lá. A impossibilidade de permanecer lá sem reificar-se, sublinha seu caráter fugidivo e ao mesmo tempo o valor de sua medialidade, que sem um fim - sem um futuro que o conforme, sem lugar algum a chegar senão permanecer ali -, revela-se pleno de vida, de pulsão e *pathos*, sem a nada poder se reduzir senão a si mesmo. Assim parecem as cenas em que Marianne olha Héloïse, que desvia o olhar e depois olha Marianne, como aquela em que ambas estão em lados opostos da fogueira a se entreolharem. Essa cena será figurada em um outro quadro, fruto do olhar em meio ao fogo, do momento em que Marianne vê a outra com o vestido em chamas. Trata-se da pintura que aparece no início do filme e que, descortinada por uma aluna, fará lembrar a professora de artes (a própria Marianne) o passado vivido na casa da praia onde o fogo visto não era para queimar, seu fim, mas sim para arder como meio entre elas: o amor que ali terá lugar.

Imagens de 1 e 2 – O acontecimento presente na fogueira, e o futuro quadro, em *Retratos de uma jovem em chamas* (2019)



Fonte: Colagem de imagens captadas pela autora a partir de dispositivos eletrônicos.

Vemos esse quadro (2) antes do acontecimento presente que retrata, portanto ele nos indica tanto o futuro do amor que a narrativa do filme nos conduzirá, quanto o passado do acontecimento amoroso que não poderá perdurar. Ou seja, ele está ali como arresto desse gesto que não pode ser revivido, porém, jamais esgotado numa imagem.

É nesse sentido que o filme nos permite pensar, com Agamben, o gesto como o epicentro do cinema antes mesmo da imagem, pois aqui o gesto, do qual o cinema se ocupa é o olhar, o mesmo do qual nos ocupamos para ver o filme, para que ele se transforme em imagem, o mesmo que conduz as mulheres ao amor. Não à toa, *Retrato de uma jovem em chamas* é um metacinema, que recoloca o aparato cinematográfico como dispositivo de visão. Olhar para ver o filme é se ver olhando vários olhares: o olhar para pintar, o olhar para filmar, mas, principalmente, o olhar para se amar. Percebam como nesse último olhar, meio e fim não se separam, pois se ama olhando e se olha amando, de forma que ambos fulguram e cessam na mesma chama.

Não por acaso, no filme se proliferam as chamas. Em uma das sequências, Marianne, Héloïse e Sophie (a criada) leem e discutem à luz das velas que crepitam no entorno escuro, o mito de Orfeu: Eurídice foi morta por uma cobra e levada ao mundo inferior; seu marido, Orfeu, louco de paixão, convence os deuses a permitirem que sua amada volte para ele, para o mundo dos vivos. A condição é de que ele não olhe para trás, não tente vê-la até sua chegada. Orfeu, impaciente por vê-la, desobedece a norma, vê sua esposa que, no último lampejo, lhe devolve o olhar e se vai para sempre. Nas discussões que se seguem à leitura, Héloïse concorda com Sophie que tal final é “horrrível” e que Orfeu deveria ter resistido. Marianne percebe ali uma escolha contrária ao amor romântico, a dos poetas. Nesse contexto, o mito parece nos dizer muito, não só porque antecipa o amor entre as duas protagonistas, que também será interrompido, mas por, ao negar a concretização do amor no *felizes para sempre*, escolher a lembrança de um gesto. Tal gesto é o olhar, que como último entre os amantes, carrega toda a força de sua medialidade e toda potência do erótico.

A potência do erótico

Seguindo o filme, ocorre que se Marianne é a pintora que precisa olhar a modelo, essa, ao sentir o olhar que nela repousa calma e reincidentemente, também passa a olhá-la. Enquanto ainda não sabe o propósito, portanto não se reconhece objetiva e conscientemente objeto de um olhar previamente interessado e dirigido, Héloïse a olha de forma discreta, indireta, titubeante. Nas cenas iniciais, há sempre algum rodeio, desvio, entre os olhares das duas, impedindo que se toquem de frente (em vários momentos uma está mais à frente da outra, ou em diagonal, ou Marianne extravia o olhar quando nota que Héloïse a vê olhando).

Imagens de 3 - 6 – Desvios dos olhares em Retratos de uma jovem em chamas (2019)



Fonte: Colagem de imagens captadas pela autora a partir de dispositivos eletrônicos.

Com a confissão da moça de que sua função naquela casa à beira da praia é a de pintora, Héloïse se sente traída, pois entende que o olhar da outra tinha uma finalidade bem concreta, justamente, a que ela queria evitar: o casamento compulsório. Contudo, já envolvida nesse jogo de olhares que se tornara afetivo e sedutor, permite que Marianne prossiga e faça a tela, aceitando o lugar de modelo. O jogo de olhares desviantes, tateantes, exploradores (sem regras prévias) passa agora, a princípio, ao jogo convencional, entre modelo e pintora, entre aquela para quem o olhar se destina a tarefa artística e aquela que ali está para ser olhada. Se antes, a cada olhar, um desvio, a cada desvio, uma busca pela outra: pele, mãos, cabelos, sorriso; no protocolo da pose, uma está na mira da outra, deliberada, finalística e conscientemente.

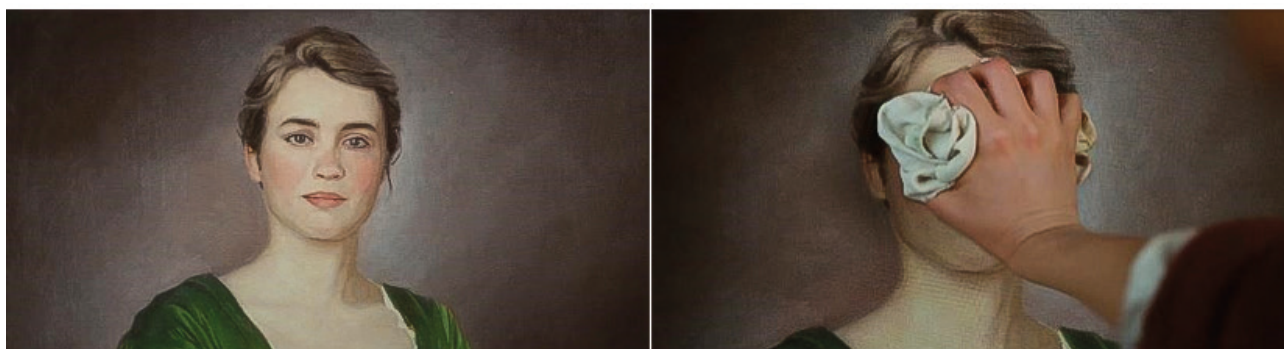
No entanto, no jogo que agora abarca a performance como modelo para o quadro pictórico no interior do cinematográfico – portanto, o de permitir-se declaradamente ser olhada para fins de captura de sua imagem - o que vemos é que parece tarde demais para que o gesto em si se transforme em meio para um objetivo previamente dado. O óbvio transbordamento do que move uma instituição formal do olhar vem selar uma energia erótica que já vinha emantando seu campo entre as moças e que fará da arte não mais um meio para pintura, mas um meio de afirmação de um desejo lésbico. Ao contrário do que se esperaria, com os lugares hierárquicos pré-determinados de quem pinta e quem posa, a dimensão erótica da troca de olhares fica ainda mais evidente agora que o cinema enquadra o ato de olhar como aquele que visa o quadro pictórico. Lembremos com Audre Lorde que “o erótico não diz apenas do que fazemos, mas da intensidade e da completude do que sentimos no fazer” (2019, p. 69). Nesse sentido, tanto a arte da pintura como a do cinema – que mediam e, também, performam esses olhares – faz expandir duplamente, na *mise-en-scène* rigorosa de enquadrar a relação erótica entre as duas personagens. Parece que o jogo manifesto e autorizado do olhar, que ocorre no processo artístico, permite às mulheres se interpelarem sobre os termos da relação entre quem vê e quem é vista (ativo-passivo) e, nessa medida, sobre si mesmas e sobre um *entre* elas.

Em dado momento, Marianne diz que as mulheres pintoras não podem pintar homens. Questionada por Héloïse se a causa seria o pudor, responde denotando que é a causa e o poder sexista: *é para impedir as mulheres de pintarem grande temas*, já que, sem conhecer a anatomia masculina, elas não podem se dedicar à mesma gama ampla de temas como os homens. A resposta deixa explícita a desigualdade entre os gêneros no campo das artes na Europa do século XVIII, a desvalorização da mulher como artista, bem como a hierarquia entre pintor e modelo, uma vez que homens pintam mulheres e mulheres não pintam homens, mas modelam para homens². Nesse momento em que a opressão feminina vem à tona, o filme recoloca em questão a sedução, presente de forma geral na relação entre pintora e modelo. Estimulada, Héloïse pergunta sobre como a pintora se porta com duas modelos, e o que diz a elas. *Hoje você está com um tom incrível. Está muito elegante. Posando maravilhosamente. Você é linda!* Enquanto pronuncia essas palavras, o olhar de Marianne se torna mais voluptuoso e a outra fica ruborizada, sem jeito, como se sentindo aqueles elogios para si mesma.

2. Interessante notar que a atriz Noémie Merlant (Marianne) no filme *Curiosa* (2019), de uma cineasta também mulher, Lou Jeunet, interpreta uma jovem que se casa a contragosto para resolver problemas financeiros do pai e apaixonou-se por um fotógrafo de mulheres em performance e situações lascivas, de roupas íntimas, sedutoras, seminuas, para quem passa a modelar, também passado na França, no século XIX.

Quando Marianne revela a Héloïse o primeiro retrato feito as escondidas, incrédula ela pergunta: *sou eu? É assim que me vê?* Dura, enfática, e convicta de que a pintura não poderia ser o resultado daquelas trocas de olhares, ela diz: *que esse retrato não se aproxime de mim é algo que posso entender. Mas que não se aproxime de você, isso sim é triste.* Interpelada sobre essa discrepância de olhares – o que dirigia a outra e o que se vê no quadro – Marianne replica usando um discurso institucionalizado, legitimado por seu saber sobre o campo artístico: *existem regras, convenções, ideias (...)* Sua presença é constituída de estados passageiros, aspectos momentâneos que se aproximam da verdade. Ao que a outra devolve retomando os sentimentos: *está querendo dizer que não há vida? Presença? Nem tudo é passageiro. Alguns sentimentos são profundos.* Ao final, Marianne só pode novamente recorrer ao discurso de autoridade questionando o lugar de crítica de arte que a outra assumira, mas Héloïse o desmonta reenviando a discussão para a relação até então existente entre as duas: *eu também não sabia que você era pintora.* O abalo é tão forte que nesse momento é a mão de Marianne que invade a tela e rasura o quadro duplamente – o pictórico e o cinematográfico.

Imagens de 7 e 8 – A primeira pintura e a rasura, em Retratos de uma jovem em chamas (2019)



Fonte: Colagem de imagens captadas pela autora a partir de dispositivos eletrônicos.

A distância de olhares – do erótico e da arte - que a modelo aponta nessa interpelação, está presente também na forma em que ela questiona os lugares de ambas, daquela que olha e daquela que é olhada. Na segunda sequência em que vemos Héloïse assentada austera em seu vestido verde, posando para Marianne, a pintora demonstra seu saber sobre os gestos habituais da modelo como que enfatizado seu olhar treinado de artista, ela os elenca dizendo cada emoção aos quais correspondem (o gesto que faz quando está embaraçada, chateada, magoada), e finaliza desculpando-se: *perdoe-me, eu não gostaria de estar no seu lugar.* Tal frase remete, a princípio, aquela que está presa no lugar de objeto de sua visão, mas também de objeto feminino para um casamento sem amor, o lugar que o machismo reserva às mulheres: o da passividade, o da objetificação. Porém, esse “saber tudo”, o ter a propriedade do olhar, é quebrado quando Héloïse convida Marianne a ir até o seu lugar, o de quem posa para o quadro, e olhar para frente, para onde ela mesma olha quando está posando: *nós duas estamos exatamente no mesmo lugar. Se olhar para mim, para quem estou olhando?* Nesse momento, a modelo também elenca vários gestos e sentimentos que já conhece da pintora: quando ela não sabe, quando perde, quando está perturbada. A ruptura da hierarquia se dá quando só resta na

tela a imagem das duas vistas pelo enquadramento do cinema, a câmera de Sciamma, do mesmo ponto: ambas estão no mesmo lugar, olhando uma para outra, e a pintora respira com dificuldade, materializando a energia erótica que ali se concentra.

**Imagens de 9 - 12 – Inversão do olhar hierárquico,
em *Retratos de uma jovem em chamas* (2019)**



Fonte: Colagem de imagens captadas pela autora a partir de dispositivos eletrônicos.

Nesse sentido, vale reafirmar que a construção da relação entre as duas mulheres pela pintura – que acontece do olhar pragmático ao gesto erótico, e desse ao amor - se dá também sob um segundo olhar maquínico, que é o próprio cinema que enquadra o quadro pictórico, e o exercício de construção da imagem que está sempre em processo. Mesmo quando não está a esboçar o retrato de Héloïse, Marianne ainda a vê como numa tela (por exemplo, quando a olha através da fogueira, fotograma 1) e nós, espectadoras, também vemos as personagens sempre como num quadro renascentista. Isso se dá na composição de luzes e sombras, e corpos, da própria diretora, cujo olhar envelopa todos os outros. Contudo, esse mecanismo maquínico do olhar (no processo da pintura) abriga dois olhares titubeantes aos *tableaux vivants*, mas deles transborda, para que a troca de olhares se torne cada vez mais intensa, permitida, duradoura, enfim, uma pura medialidade onde o amor acontece. Nesse transbordamento, na medida em que a instituição formal do olhar se torna pouco, cinema e pintura se impregnam de energia erótica a contaminar os corpos das personagens, se encarnando na entrega intensa de uma à outra de modo a equipará-las. Quanto mais os enquadramentos as equilibram, mais nos enlevamos naquela relação.

Na segunda pintura feita por Marianne (13), no tempo em que o desejo entre elas se consumou em ato, quando a experiência artística já está totalmente atravessada pela experiência do amor, portanto, pela troca e cumplicidade que foi se construindo

entre ambas, os lugares de uma e outra – de quem detém o olhar e quem é olhada; de quem detém o saber da pintura e quem modela; de quem seduz e quem é seduzido – se equilibrarão entre elas numa relação não hierárquica.

Imagens 13 – A segunda pintura, em *Retratos de uma jovem em chamas* (2019)



Fonte: Colagem de imagens captadas pela autora a partir de dispositivos eletrônicos.

O resultado dessa pintura (13) feita em comum será, portanto, fruto de uma relação não funcional entre pintor e modelo, que remontaria (tanto em função do machismo reinante na atividade de pintar, quanto na divisão entre passivo e ativo) a polarização dos gêneros (homem e mulher), mas da experiência erótica entre amantes.

O erótico para mim opera de várias formas e a primeira delas consiste em fornecer o poder que vem de compartilhar intimamente alguma atividade com outra pessoa. Compartilhar o gozo seja emocional, físico, psíquico ou intelectual cria uma ponte entre as pessoas que dele compartilham que pode ser a base para compreensão de grande parte daquilo que elas não têm em comum (LORDE, 2019, p. 71).

Tal entrega carnal lésbica, por sua vez, ressoa e retroalimenta a importância do corpo na arte, próprio também da entrega erótica. Não à toa, quando vistos lado a lado o primeiro retrato antes de o amor se concretizar parece burocrático e sem alma, já o segundo captura algo visceral, sensorial, tanto no olhar altivo de Héloïse, como no corpo pleno de presença. É só ao encarnar o corpo da outra nela mesma que Marianne consegue que a imagem diga, por si, o quanto se comporta como uma presença ausente, e não como a pura ausência do primeiro quadro. Isso quer dizer que a tensão presença-ausência da imagem na arte não é inerente a qualquer imagem, (algumas delas podem ser pura ausência, independentemente do suporte - fotográfico, pictórico, digital). A tensão fundamental se dá quando uma corporeidade, a inflexão do corpo do artista em sua relação com o sujeito ou o mundo filmado, se concretiza.

Nesse sentido, no filme, o modo como a imagem opera no *entre*, presença-ausência, diz respeito a um processo que não mais se dá no exercício do poder de uma sobre outra – herdeiro da sociedade patriarcal – mas na formação de um *entre* essas mulheres, que ressalta o olhar como gesto e a relação artística em sua energia erótica. Tal *entre* se expande na chegada e concretização do amor que, aos poucos, reduz as mediações

que complexificam a relação entre ambas, para dar lugar ao sentimento que parece puro, primevo, *naif* e, por isso, parece igualar essas mulheres, criar uma equivalência entre elas que se afigura livre e forte o suficiente para apagar toda a opressão contra a mulher e a lesbianidade. Ainda com Lorde, lembremos:

O erótico é um recurso intrínseco a cada uma de nós localizado em um plano profundamente feminino e espiritual, e que tem firmes raízes no poder de nossos sentimentos reprimidos e desconsiderados... para se perpetuar, toda opressão precisa corromper ou deturpar as várias fontes e poder na cultura do oprimido que podem fornecer a energia necessária à mudança, no caso das mulheres, isso significou a supressão do erótico como fonte considerável de poder e de informação ao longo de nossas vidas (LORDE, 2019, p.67).

**Imagens de 14 - 16 – Os olhares se igualam,
em Retratos de uma jovem em chamas (2019)**



Fonte: Colagem de imagens captadas pela autora a partir de dispositivos eletrônicos.

O grau zero do gênero

Poderia, nesse processo que vai da máxima mediação, dos anteparos e enquadramentos, à medialidade, o cinema atingir algo como um *grau zero do gênero*? Se chegamos a uma dimensão onde só resta olhares e afetos no filme, onde o fato de serem ambas mulheres não chama mais as convenções heteronormativas (já que sozinhas, naquele espaço da casa e da praia, emantado apenas pelo erotismo entre elas, parecem blindadas contra a sociedade), a construção de gênero como diferença, normas prévias, parece dar lugar a uma tábula rasa onde tudo é potência, pois tudo é início. Também as convenções artísticas que chegaram não resistiram, basta retomar as cenas aqui descritas em que Marianne tenta sustentar tais normas para impor sua primeira versão do retrato, ou em que argumenta que ela e a modelo estão em lugares diferentes, e uma inversão das perspectivas por parte de quem é, a princípio, objeto do olhar, as iguala. Ainda que a pintora se arrogue em conhecer cada expressão de Héloïse, por seu olhar acurado pelas artes, essa devolve o conhecimento na mesma altura, como se ela também pintasse mentalmente aquela que pinta.

Os domínios da representação política e linguística estabeleceram a priori o critério segundo o qual os próprios sujeitos são formados, com o resultado de a representação só se estender ao que pode ser reconhecido como sujeito. Em outras palavras, as qualificações do ser sujeito têm que ser atendidas para que a representação possa ser expandida (BUTLER, 2012, p.18).

Essa afirmação nos interessa porque Judith Butler, foucaultiana que é, diz como a construção do binarismo homem-mulher, da hierarquia entre gêneros, do próprio

gênero, passam por sistemas de representação (instituições simbólicas, culturais, sociais e políticas), se afirmam e se legitimam na performatividade linguística. Foi, portanto, através da linguagem, entendida como forma de se apresentar ao outro, de se relacionar e se comunicar no mundo, que os dispositivos de controle patriarcais-reacionários de uma heterossexualidade compulsória se mantiveram historicamente regulando às sociedades em sua divisão sexual, de modo a atender seus próprios interesses.

Ainda que Marianne, inicialmente, pareça mais masculina – enfrenta o alto mar para salvar seus instrumentos de trabalho, encara uma escalada para chegar à casa da praia, é conhecedora das artes, autônoma em seu modo de viver e solteira por opção (questão avançada para a época) – e, que Héloïse seja menos exposta a vida pública, vinda de um convento e com pouco conhecimento, aos poucos ela, e a energia erótica entre elas, vai desafiando tudo que a pintora poderia trazer de mais racional e intelectualizado na bagagem, tornando a experiência da relação ali construída um equalizador dos poderes entre elas. Até mesmo os componentes que já pareciam as igualar (como a altura, os corpos parecidos, e as vestes e adereços iguais) se sobressaem mais, contribuindo para equiparar essas duas mulheres. É como se pudéssemos – pelo tempo distendido do amor, pelo espaço da casa – ter um mundo suspenso e idílico só para elas, *de e entre* mulheres. Um mundo que tragado por esse amor parece anterior a qualquer contrato sexual heteronormativo. Um mundo fílmico que, como diz Audre Lorde, “não apenas nos permite acessar nossa mais intensa criatividade, como também o que é feminino e auto afirmativo diante de uma sociedade racista, patriarcal e ante erótica” (2019, p. 74). Somado a esse espaço e tempo narrativo único, a redução aos aparatos de visão - a pintura tomada em sua dimensão de partilha, e o cinema em seu rigor e minimalismo nas tomadas - ao puro estar desse amor, do entre mulheres, nos permite apontar para o que chamamos, na esteira de Roland Barthes, o *grau zero* do gênero, como um topos, em que os binarismos e a heteronormatividade não podem se impor.

Barthes chama de “grau zero da escritura” justamente um “ser” neutro da linguagem, algo anterior ou fora dos domínios cristalizados, já dados e normatizados, da língua que, segundo ele, assim como os dispositivos falocêntricos, é opressora. “A língua, como desempenho de toda linguagem, é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer. Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder” (BARTHES, 1996, p. 13). Para o autor, o *grau zero* ou o neutro apanha noções que fazem referência a fenômenos linguísticos que rompem com a estrutura paradigmática e binária da língua, em busca de uma expressão enunciativa vinculada a formas capazes de libertar a linguagem de sua estrutura intrinsecamente opressiva. A língua é fascista porque obriga a falar, a ideologia de gênero obriga a definir-se sexualmente, portanto, quebrá-la não seria não falar, mas falar no neutro. Livre estaria o que é dito fora das relações de poder cristalizadas na estrutura da língua. Como estar totalmente fora da linguagem é impossível, o grau zero estaria em uma condição de existência ao mesmo tempo dentro e fora dela, justamente no espaço *entre* o gesto que ainda existe e resiste, antes que o cinema, a reproduzibilidade técnica e os padrões institucionais da arte o torne convenção e coerção. Sendo assim, percebemos que não se alcança integralmente o grau zero, ele é uma utopia. Porém, esses topos parecem ainda mais importantes se pensarmos, como Nagem e Gama (2020), que tal noção barthesiana vai além da linguagem e convoca figuras que buscam uma existência

neutra que não nos obrigue a existir em um sistema de elementos excludentes. Assim, é uma operação intelectual que transforma o neutro em conceito e uma operação filosófica de ordem fenomenológica que distingue fenômenos que têm em comum a característica de subversão do binarismo, bem como uma forma política que se abriga nas diferenças como um ser em comum. É, portanto, enquanto busca horizonte que esse neutro se faz político.

No filme, esse grau zero do gênero tratar-se-ia de um desfazimento contínuo das hierarquias do olhar, que ao reduzi-lo a sua medialidade desfaria também os padrões da heteronormatividade compulsória, até o ponto em que ver Marianne refletida na vagina de Héloïse é ver o amor entre duas mulheres, como vagina e rosto, pensamento e sexo, ocupando o mesmo lugar do corpo feminino.

Imagem 17 – Na vulva de Marianne surge Héloïse, em *Retratos de uma jovem em chamas* (2019)



Fonte: Colagem de imagens captadas pela autora a partir de dispositivos eletrônicos.

Se o cinema de Sciamma se aproximou, e nos permitiu falar, dessa zona utópica do grau zero do gênero, a sequência em que a pintora posiciona o espelho na vulva da modelo (agora amantes), de forma a pintar a si mesma no corpo da outra, para a outra, nos parece chegar a uma imagem síntese (17), onde todos os olhares – cinema, pintura, espelho, retrato e autorretrato - convergem para o ser mulher *com, junto e entre* mulheres. Marianne se vê onde quer estar, colada ao corpo da outra, ali onde sua cabeça esteve antes e estará talvez depois do ato de pintar (como se esse não fosse um interlúdio do ato sexual, mas uma continuidade). O pintar é então um gesto erótico que, como nos lembra, novamente, Lorde (2019), se produz na comunhão completa, que reconduz toda ação à pátria do amor. Aquela que pinta, pinta a si mesma no corpo da outra. A outra que a abriga, abriga também todo ato de pintar que dali vem, o autorretrato de Marianne é o auto para a outra, de dentro da outra, junto com a outra, não é uma pintura em si, mas um movimento relacional, um acontecimento inteiro, inscrito na imagem. Ao vermos quase frontalmente e quase o corpo inteiro, seminudo, de Héloïse na cama, e o reflexo do rosto de Marianne como parte desse corpo, nos devolvendo o olhar que a elas devotamos, estamos no lugar da pintora que agora não mais pode se ver separada da

modelo. É como se retrato e retratada se unissem no gesto que dura no quadro, pois ao ver a outra, a que pinta também se vê, e ao vermos a pintora, vemos também aquela que é pintada. Nós, espectadoras, não temos poder algum de pintar e, portanto, de refazer essa imagem. Porém, se, a princípio, desempoderadas, nos resta apenas olhar, é desse gesto que surge todo o poder feminino do filme: a imagem única de uma mulher de duas cabeças, ou de duas mulheres de um só sexo.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim: notas sobre a política**. Belo Horizonte: Autêntica. 2015.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2017.
- BARTHES, R. **Aula**. L. Perrone-Moyses (Trad.). Campinas: Cultrix. 1996.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes. 2004.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro, Edições Graal. 1977.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Editora Vozes. 1987.
- LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2019.
- NAGEM, Samanta Esteves; GAMA, Mônica Rodrigues. Entre o neutro e o Grau zero da Escritura: A utopia da linguagem em Roland Barthes. **Revista Letras Raras**, [S.l.], v. 9, n. 1, mar. 2020. p. Port. 9-31 / Eng. 8-30. ISSN 2317-2347, UFCG: Campina Grande. 2020.