UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGEM

Mel Graco Fonseca Duarte

A IMAGEM FEMININA SOB A ÓPTICA DE CATHERINE BREILLAT

Uma análise de Romance (1999) e seus desdobramentos

Juiz de Fora
Setembro de 2026

Mel Graco Fonseca Duarte

A IMAGEM FEMININA SOB A ÓPTICA DE CATHERINE BREILLAT

Uma análise de Romance (1999)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora na linha de pesquisa de Cinema e Audiovisual como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof. Dr. Luiz Carlos de Oliveira Júnior.

Juiz de Fora

Setembro de 2026

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Graco Fonseca Duarte, Mel.
A IMAGEM FEMININA SOB A ÓPTICA DE CATHERINE BREILLAT : Uma análise de Romance (1999) e seus desdobramentos / Mel Graco Fonseca Duarte. -- 2026.
114 p.

Orientador: Luiz Carlos de Oliveira Júnior
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2026.

1. Cinema Contemporâneo. 2. Teoria Feminista. 3. Sexualidade. 4. Regimes Escópicos. 5. Subjetividade. I. de Oliveira Júnior, Luiz Carlos, orient. II. Título.

Mel Graco Fonseca Duarte

A Imagem feminina sob a óptica de Catherine Breillat: Uma análise de Romance (1999) e seus desdobramentos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares

Aprovada em 11 de setembro de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Júnior - Orientador
Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof.ª Dr.ª Alessandra Souza Melett Brum
Universidade Federal de juiz de Fora - UFJF

Prof.ª Dr.ª Thalita Cruz Bastos
Universidade Anhembi Morumbi - UAM

Juiz de Fora, 24/08/2026.

Documento assinado eletronicamente por **Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Junior**, **Usuário Externo**, em 14/09/2026, às 14:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **3169425** e o código CRC **A046DF4E**.

AGRADECIMENTO

À Universidade Federal de Juiz de Fora e aos professores, técnicos e terceirizados da instituição, sobretudo aos que constituem o Instituto de Artes e Design. Agradeço também ao corpo que compõe o Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens e às secretárias Flaviana e Lara, pelo imprescindível apoio.

Ao meu orientador, o professor Dr. Luiz Carlos de Oliveira Jr. À Dra. Thalita Bastos, por aceitar compor a banca de defesa. À Dra. Mariana Baltar, pelo exame da banca de qualificação, pelas considerações e sugestões, essenciais para o aprimoramento da minha dissertação. Em especial, agradeço à Dra. Alessandra Brum, a quem admiro profundamente, pela composição da banca de qualificação e defesa, mas também por todos os conselhos e pela amizade. Agradeço a confiança de partilhar comigo suas pesquisas, assim como a generosa atenção que tem pelo meu trabalho. A todos, agradeço pelo tempo dedicado à avaliação desde trabalhos que, com certeza, contribuíram e contribuirão imensamente.

Ao Cineclube Movimento, pelo fomento da cinefilia dentro e fora da instituição. Guardo com muito carinho as memórias de nossos encontros, as amizades, as conversas, os risos e os brindes.

Aos meus ex-alunos da disciplina de Tópicos em Cinema e Audiovisual, que fizeram minha primeiríssima experiência docente ser leve e acolhedora, e por partilharam comigo um genuíno interesse pelo assunto estudado.

Aos pesquisadores que conheci pelo caminho. Agradeço às trocas que tivemos em aulas, eventos e nos momentos de descontração. Pelo conhecimento compartilhado, pelos conselhos e desabafos. Sou grata por partilhar o espaço acadêmico com tantas pessoas apaixonadas pela arte e pelo cinema e cuja dedicação é admirável.

Aos benfeitores e voluntários que contribuem com a democratização da arte e do conhecimento no espaço virtual, essenciais para o desenvolvimento dessa pesquisa.

À minha família, por todo o apoio. Ao meu pai, Tibério, pela fé inabalável em minha jornada. À minha mãe, Karine, pela paciência e companhia. Ao meu padrasto Claudinei e ao Mateus. À minha tia, Rylda, minha avó, Nita, à minha irmã, Liv e à Gabi, que mesmo longe está sempre tão perto.

Aos meus queridos amigos e amigas. Sou muito grata por todo o amor e carinho que preenche minha vida. Agradeço a companhia, pelas aventuras e pelo cotidiano. Stella, Ana Laura, Ana R., Ju, Lau, Igor, Ana C., Juca, Jv, Enrico, Mari, Ondine, Luara, Clarinha. Em especial, pela pesquisa, agradeço ao Thales, pela revisão dos primeiros capítulos e pela parceria no cineclube, e ao Gui, pelo empréstimo do notebook durante a etapa mais importante da minha escrita.

À minha psicóloga, Milena, por me ajudar a me manter nos eixos, mesmo com todos os percalços da vida pessoal e acadêmica.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio concedido por meio da bolsa de mestrado, crucial para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Quién pudiera
Venir de esta tierra
Entrar en el cielo
Y volver a la tierra
Que entre la tierra
La tierra y el cielo
Nunca hubiera suelo

— *Sexo, Violencia y Llantas,* Rosalía (2025)

RESUMO

Este trabalho propõe uma articulação crítico-teórica acerca das dinâmicas escópicas, da corporalidade e da representação da subjetividade feminina no cinema de Catherine Breillat, tendo como eixo analítico o filme Romance (França, 1999). O estudo confronta a genealogia ocidental do perspectivismo geométrico renascentista e do racionalismo cartesiano — marcos determinantes na formulação de um sujeito transcendental desincorporado, centrado na mente racional e na consequente exclusão das faculdades corporais —, bem como as implicações de gênero reforçadas por narrativas mitológicas que relegam à identidade feminina a função de assimilar as características rejeitadas por sua contraparte masculina. Nesse horizonte, analisa-se a afinidade forçada do feminino com o ícone, investigando os caminhos pelos quais a mulher acessa o discurso fílmico, consome imagens e agencia sua própria sexualidade. Examina-se, outrossim, a representação pictórica do nu feminino e suas relações espectatoriais, problematizando a autorregulação do corpo intermediada pelo espelho. Por fim, a pesquisa mobiliza o conceito de abjeção — sob o aporte teórico de Julia Kristeva — para analisar as estratégias de transgressão dos limites representacionais na obra de Breillat e a relação entre a imagem artística e pornográfica, culminando no desvelamento de um corpo obsceno que colapsa as fronteiras da ordem simbólica patriarcal.

Palavras-chave: Cinema Contemporâneo; Teoria Feminista; Sexualidade; Regimes Escópicos; Subjetividade;

ABSTRACT

This study proposes a critical-theoretical articulation of scopic dynamics, embodiment, and the representation of female subjectivity in Catherine Breillat's cinema, with a specific analytical focus on the film Romance (France, 1999). The research confronts the Western genealogy of Renaissance geometric perspectivism and Cartesian rationalism — key milestones in defining a disembodied transcendental subject centered on rational mind and the subsequent exclusion of bodily faculties — as well as the gender implications reinforced by mythological narratives that relegate female identity to assimilating the unwanted traits of its male counterpart. Within this framework, it analyzes the forced affinity of the feminine with the icon, investigating the paths through which women access filmic discourse, consume images, and exercise agency over their own sexuality. Furthermore, it examines the pictorial representation of the female nude and its spectatorial relations, questioning the self-regulation of the body mediated by the mirror. Finally, the research mobilizes the conceptualization of the abject — drawing from Julia Kristeva's theoretical framework — to analyze the transgression of representational limits in Breillat's work, and the relation between the pornographic and artistic imagery, culminating in the revelation of an obscene body that collapses the boundaries of the patriarchal symbolic order.

Keywords: Contemporary Cinema; Feminist Theory; Sexuality; Subjectivity; Scopic Regimes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....8

1. A MULHER COMO IMAGEM.....21

1. 1. A SUBJETIVIDADE OCULAR..... 24

1. 2. VOYEURISMO E EXIBICIONISMO.....31

1. 3. O MONSTRUOSO FEMININO.....36

1. 4. A MUSA, O GÊNIO E O NU.....45

2. VÊNUS AO ESPELHO..... 50

2. 1. AUTOCONSCIÊNCIA GENITAL.....54

2. 2. A MULHER NO ANTECAMPO..... 60

2. 3. AUTO-REGULAÇÃO GENITAL.....68

3. A MÃE OBSCENA..... 74

3. 1. A PORNOGRAFIA..... 77

3. 2. A ORIGEM DO MUNDO..... 86

3. 3. A ELIPSE DO DESEJO FEMININO.....93

3. 4. A MATERNIDADE GROTESCA.....96

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 103

BIBLIOGRAFIA.....106

INTRODUÇÃO

Baseando-se no conto *A obra-prima ignorada* (1837) de Balzac, Jacques Rivette realiza uma adaptação livre no filme *A Bela Intrigante* (*La Belle Noiseuse*, 1991). Diferente da obra original, o drama principal do filme envolve a relação entre Frenhofer (Michel Piccoli) e Marianne (Emmanuelle Béart) e o impacto que a parceria artística entre os dois provoca em seus respectivos cônjuges. Apesar da relação entre os dois não se desenvolver em um caráter romântico ou sexual, há uma energia passional direcionada à criação do quadro, a qual torna-se incompreensível aos demais. Dia após dia, o pintor e a musa se encontram no ateliê, direcionando toda energia de seus corpos para a criação de uma obra de arte perfeita. Marianne, antes cética, passa a partilhar da mesma obsessão que Frenhofer, se entregando intensamente ao exercício. Primeiro, o pintor conta à ela sobre seu anseio por produzir uma pintura tátil, capaz de projetar a experiência do olhar através dos dedos. Depois, o artista insaciável passa a submeter a musa a posições cada vez mais desconfortáveis, e revela que deseja "quebrá-la em pedaços", "tira-lá de seu corpo" e "conhecer as entranhas de seu corpo".

Baseando-se em nas falas do personagem, o pintor sugere a pré-existência de uma qualidade interior à mulher, capaz de ser externalizada e mimetizada através de seu olhar demiurgo. Frenhofer transforma Marianne em um ícone, antes mesmo de sua imagem adentrar a natureza pictórica. O corpo da musa é elevado a um *status quo* de invólucro da natureza invisível do homem, cujo trabalho do artista é desconstruí-la e desmontá-la, transgredindo os limites do corpo, para enfim acessar o inacessível, atravessar a matéria e expor a abjeção da forma e inscrevê-la no regime do belo, substituindo o caos pela ordem simbólica. Apesar do caráter romântico da narrativa, sabe-se que, ao longo da história ocidental das representações, o corpo feminino, de maneira mais ou menos fantasiosa, simbolizou a busca do homem pela mestria e organização das faculdades humanas. Dentro desse discurso, a identidade masculina fora amplamente idealizada e racionalizada, ao ponto de que, ao mesmo tempo em que assegurou a hegemonia da agência específica do homem, também lhe renegou tudo aquilo que é inapreensível da experiência humana. Mais que isso, a idealização da identidade masculina abstraiu a própria conexão do homem com a natureza, tornando-o um sujeito transcendental. Ele, portanto, é ponto de conexão entre o mundo sensível com o mundo divino, mas que, entretanto, não pode estar nem muito de um lado, nem muito de outro.

Nessa perspectiva, a figura da mulher oferece uma ideia de outridade, uma identidade capaz de regular o ideal primordial, assumindo para si todas as características e funções que não podem ser manifestadas pelo sujeito transcendental. Essa organização mais ou menos comum da sociedade, denominada patriarcado, pode ser explicada através de múltiplas abordagens, que, a fim de analisar objetivos específicos, estudam suas motivações, manifestações e consequências. Nessa perspectiva, a presente pesquisa estabelece uma relação somática entre os estudos da psicanálise, bem como da antropologia e da semiótica, a fim de compreender não apenas a hegemonia da representação do corpo femino como símbolo de complexos especificamente masculinos, mas também analisar diferentes metodologias artísticas que replicam a hierarquia da experiência subjetiva. Ademais, proponho aqui o estudo de obras que problematizam esse paradigma a partir da relação com o gênero feminino.

Entre as teorias aqui abordadas, cabe ponderar que o perspectivismo cartesiano — a associação entre a perspectiva geométrica e o pensamento humanista herdado do Renascimento — e o cinema narrativo clássico são, até os dias atuais, modelos referenciais para a experiência estética hegemônica, pois estabelecem conjuntos de regras específicas, organizadas a partir de um ponto de vista centralizado e individualizado, que dialoga com a abstração mental ocular que problematizo neste estudo. Além disso, observa-se nessa pesquisa uma relação próxima com a arte do século XIX. Sabe-se que a era do capitalismo industrial é instigante aos estudos cinematográficos, visto que o período trouxe mudanças profundas na sociedade, principalmente em relação ao consumo, o olhar e os estímulos sensoriais. Assim, a arte moderna e, posteriormente, o cinema, são sintomáticos do estilo de vida moderno "marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana" (Singer, 2004, p. 96). Nessa perspectiva, Aumont, define o sujeito moderno como um sujeito de massa "atormentado por um ser-de-espectador anônimo e coletivo" (2004, p. 53)[1]. Ademais, o autor também reconhece uma alternância nas prioridades da arte da época:

> O centro de gravidade se deslocou, do objeto ou da cena pintados ao olhar sobre eles, depois ao portador desse olhar, o espectador, às vezes redobrado materialmente no quadro. Correlativamente, a mediação textual desapareceu:

[1] Aqui, a ideia de coletivo não necessariamente inverte a lógica do sistema de representações hegemônico, pautado em um sujeito individualizado. O olhar torna-se móvel e variável, porém, o observador continua fixo em sua identidade mental abstrata. Assim, podemos considerar que o marcador de normalização da subjetividade se desloca do perspectivismo e da intertextualidade para a organização da atenção visual (cf. Crary, 2004). Ademais, a individualidade não distingue um sujeito de outro, mas multiplica uma mesma ideia de identidade, um mesmo sujeito de massa coletivo que mira seu olhar anônimo para uma cena.

> o quadro pretende ser revelação, deslumbramento, comunhão — ao menos cumplicidade. Convocado, interpelado sob todas as suas formas e por todos os meios [...], o espectador é enfim reconhecido como sujeito que olha (ibidem, p. 60).

Ou seja, a história da arte e dos entretenimentos do século XIX coincide com a história dos pré-cinemas, dos dispositivos ópticos e da psicanálise, redobrando a atenção ao olhar do espectador, do sujeito que olha. Nesse viés, Crary (2004) afirma que, nesse período, o surgimento dos modelos de visão subjetiva configura-se como um dos mais importantes desenvolvimentos da história da visualidade. Assim, ele pressupõe uma crise epistemológica pautada no deslocamento do interesse pela natureza do estímulo para a constituição e funcionamento do aparelho sensorial. Ou seja, há uma atualização no discurso artístico em relação à integridade do sujeito: Enquanto a cena renascentista minimizava sujeito a um olhar singular, um ponto de vista privilegiado cuja assimilação dependia do conhecimento prévio do texto — ou seja, o texto funcionava como um elo entre a representação e a identidade do espectador — e que, portanto, constituiu-se de uma experiência devidamente contida e regulada, a fluidez e dispersão do traço moderno, bem como a variação do olhar e a secularização dos temas ameaça diluir o sujeito no espaço — ou seja, a imagem torna-se um espelho da experiência do sujeito no tempo. Em sumo, o cinema assume o paradoxo moderno da onividência do espectador diante à imagem, que nutre incessantemente o olhar através de sua mobilidade, ao mesmo tempo em que o aprisiona, através da pulsão escópica mas também pelo recorte, pela *mise-èn-scene*. Pela definição de Aumont, "olhar a um só tempo mestre e escravo" 2004, p. 87).

Nesse viés, não é mera coincidência que o voyeurismo seja tão influente na arte cinematográfica, nascida ao final desse período de exacerbado oculocentrismo. Ao se deparar com algumas das primeiras imagens em movimento — em especial, os estudos de Muybridge e os experimentos de Edison — observa-se que o fascínio em observar a figura humana assume uma primazia. Além disso, podemos relacionar esse interesse pelo corpo humano com as mudanças simbólicas relacionadas à sexualidade na esfera pública durante o século XIX. A ascensão da prostituição, da perfomance social e do entretenimento erotico foram sintomas da nova metropole urbana (Gilfoyle, 1992), onde o sexo não mais significava apenas gratificação física ou reprodução, mas também estava intrinsecamente ligado a identidade. Essas mudanças impactaram diretamente a arte do período, como a de Manet e Courbet, que se sobressaem em relação a problematização da representação imagética da sexualidade

feminina no discurso artístico, emprestando discussões relevantes ao revisionismo feminista aqui proposto.

Ademais, observa-se que a representação do corpo feminino esteve frequentemente relacionada aos mitos, os arquétipos originais da sociedade, representações paradigmáticas pertinentes ao inconsciente coletivo, que agregam ao discurso de gênero características específicas. No que diz respeito à narrativa, o sujeito masculino foi comumente caracterizado pelo poder de ação, pela agência e pelos ritos de purificação, enquanto o sujeito femino categoricamente apresenta-se como um obstáculo ou objetivo na jornada masculina. Nesse viés, podemos aqui traçar alguns temas comuns, pertinentes a essa herança — seja a mitologia antiga ou o catolicismo — que constroem discursos específicos em relação à sexualidade feminina. Em sumo, a mulher sexual é frequentemente vista como fonte de pavor para o sujeito masculino. Partindo das revisões do mito psicanalista da castração, esse pavor, por vezes, simboliza a ameaça ou desejo de regressão à fusão primeva com a mãe, um estado mental que precede a ordem simbólica. Em outros, parte do poder criativo feminino, sua habilidade de multiplicar-se para criar um novo sujeito[2]. De modo amplo, o confronto do sujeito masculino com uma sexualidade não falocêntrica é fonte de um dilema que foi incessantemente representado na cultura ocidental.

Assim, a sexualidade feminina ameaça a ordem patriarcal e os limites bem definidos da subjetividade cartesiana. Nesse viés, cabe observar que as margens, tanto as que definem a experiência do corpo quanto a experiência sócio-cultural, confrontam o sujeito com a inconsistência de suas delimitações, estimulando seus rituais de purificação e suas tentativas de se descontaminar-se da fluidez disforme da vida. Em síntese, a mulher é definida como signo do mundo sensível, da natureza animal e da matéria, representando desde as pulsões libidinais até o ciclo da vida. Apesar disso, mesmo que a identidade seja organizada em um sistema binário de oposição, o qual um representa o corpo e outro a mente, o homem não pode em hipótese alguma desvincular-se do corpo, assim como a mulher não pode existir sem agência ou razão. Nesse viés, entende-se que a iconicidade forçada da mulher também define

[2] Sabe-se que o discurso sobre identidades e sexualidades avançou substancialmente a ponto de imaginar — e concretizar — identidades possíveis para além da binariedade. Apesar disso, dado o objeto de estudo dessa pesquisa, as análises apresentadas aqui dificilmente ultrapassam o estudo da identidade feminina heterosexual. Entretanto, saliento que o tratamento do feminino deve ser compreendido menos como uma identidade que necessariamente possua o aparelho reprodutor feminino, do que uma pluralidade de identidades que não correspondem aquela que necessariamente não possui, o homem cisgênero. Ademais, sustento a ideia de que, quaisquer performances de gênero que não correspondam ao ideal masculino estão suscetíveis a ser percebidas sob o signo de outridade e, consequentemente, aludirem, em diferentes níveis, os mesmos pavores da sexualidade feminina.

seu ideal e, assim, revela-se que sua identidade é quase indissociável de sua imagem, e que seu acesso à sexualidade é majoritariamente associado ao ato de ser vista. Entretanto, podemos também ponderar que a categorização do feminino também produz as ferramentas de seu próprio colapso. Isto é, se o feminino é, simultaneamente, o suprassumo imagético e a matéria disforme do sujeito, poderia a representação visual daquilo que fora rejeitado ou reprimido transgredir os limites representacionais e confrontar o sujeito com a figura da mãe arcaica[3]?

Para tensionar essa problemática, tomo como objeto deste estudo o filme francês *Romance* (1999, dir. Catherine Breillat), como eixo analítico. O filme acompanha Marie (Caroline Ducey), uma professora infantil que vive um dilema com seu cônjuge, Paul (Sagamore Stévenin), provocado pela recusa dele em relacionar-se sexualmente com ela. Apesar da frustração, Marie se vê simbolicamente atrelada a ele, como se a união fosse imposta pelo destino e apenas ele fosse digno de seu afeto. Tal condição é retratada no filme de forma com que o espectador não tenha acesso a informações sólidas que justifiquem a união do casal, pois, além da relação demonstrar-se fria e desinteressada, não há elementos como família, filhos ou dependência financeira que tensione a união. Marie, para suprir a falta tensionada pelo cônjuge, embarca numa espécie de odisseia sexual, em busca de encontrar algum parceiro que contemple sua ambição utópica por um "desejo puro", uma vontade sexual puramente instintiva e animalesca que abdique completamente da razão. Através de recursos como o *voice over*, o filme, ao invés de adentrar a investigação do desejo masculino, se sobressai na investigação da psique da personagem feminina, revelando dilemas da identidade feminina e, principalmente, a relação entre a imagem e o desejo.

Pode-se dizer que trabalho desses temas na obra tangência a questão autoral, visto que, Catherine Breillat, diretora e roteirista do filme, mesmo antes de ingressar no meio cinematográfico, demonstrava demasiado interesse pela sexualidade feminina[4]. Ela inicia sua carreira na literatura, na expectativa de ser convidada a adaptar cinematograficamente suas histórias; em 1968, tem seu primeiro livro publicado, *L'homme facile*, classificado para maiores de 18 anos; em 1975, ela roteiriza Catherine & Co. (*Catherine et Cie*, dir. Michel

[3] A mãe arcaica é a representação de um estado psíquico e existencial originário, anterior à ordem simbólica e à constituição de qualquer objeto de desejo (cf. Kristeva, 1982).

[4] Nascida em 1948 na França (Keesey, 2009), Breillat relata que teve uma criação conservadora, sendo educada em um internato católico até a puberdade. Durante a adolescência, afirma que ela e sua irmã mais velha eram rigorosamente vigiadas; como válvula de escape, passou a explorar a sessão de livros adultos da biblioteca, o que julga ter contribuído para internalizar sua aversão pelo corpo feminino, visto que a misoginia era pertinente nos textos.

Boisrond, 1975) e, no mesmo ano, dirige seu primeiro filme *Une vraie jeune fille*, adaptado de seu romance *Le soupirail*. Contudo, o filme não é exibido comercialmente e, por conseguinte, o público é introduzido ao trabalho de direção de Breillat apenas em 1979, na estreia de seu segundo longa-metragem, *Tapage nocturne*. Entretanto, seus filmes enfrentavam duras críticas e, durante esse período, sua filmografia foi marcada por longos períodos de hiatos e dificuldades para financiamento. Nesse tempo, seguia roteirizado para outros cineastas, tarefa que comparou com a prostituição (apud Joudet, 2025), uma vez que suas narrativas eram profundamente autobiográficas. Breillat reitera que, apesar de não inventar histórias, ela as reorganiza, tecendo um fio narrativo que tangencia múltiplas experiências individuais. Nesse viés, ela argumenta: "[Nagisa] Ōshima disse que quanto mais um diretor se esconde atrás da ficção, mais ele se revela. E que, inversamente, quanto mais ele deseja se expor, mais ela se esconde" (apud Joudet, p. 42, 2025, tradução nossa).

É apenas em 1999, com a estreia de Romance, que Breillat enfim desfruta de um período de êxito profissional. O sucesso do filme, entretanto, é indissociável das polêmicas que envolvem-o — a escolha do astro do cinema pornô Rocco Siffredi para o papel de Paolo, um dos parceiros sexuais de Marie, e a representação do ato sexual não simulado em um filme de arte. O sucesso do filme, inclusive, permitiu a Breillat resgatar seu filme de estreia, lançando-o comercialmente, mais de duas décadas depois. Além disso, Breillat aproveitou-se massivamente de sua imagem na mídia francesa, narrando sua história de forma mais ou menos ficcionalizada, em múltiplas entrevistas, que a institucionalizaram como "a autora do pornô" ou "provocadora da arte pornográfica" (Keesey, 2009, p. 1, tradução nossa).

Além disso, pode-se considerar que a década de 1990 era, diferente dos outros períodos, um momento favorável para a ascensão de um cinema como o de Breillat, que explora a sexualidade feminina de forma explícita e desconfortável. Além da popularização da filmes explícitos — como Instinto Selvagem (*Basic Instinct*, 1992) e *Showgirls* (1996) de Paul Verhoeven, *Crash* (1996), de David Cronenberg e O Anjo Negro (*L'ange Noir*, 1994), do também francês Jean-Claude Brisseau — havia também uma maior atenção crítica e acadêmica aos gêneros do corpo — como o livro *The Cinematic Body* (1993) de Steven Shaviro e os textos de Linda Williams, precursorra do *porn studies*, com ênfase no livro *Hard Core: Power, pleasure, and the "Frenzy of the Visible* (1989).

Em sumo, a filmografia da realizadora é caracterizada pelo limiar entre o cinema de arte e o pornô. Apesar de seus filmes apresentarem elementos reflexivos que reafirmam o

caráter intelectual da obra, o uso de elementos explícitos do *hardcore* fez com que suas obras — mais especificamente, Romance — fossem desafiadoras para a classificação indicativa. Por esse motivo, a exibição de Romance foi distinta em diferentes países: no Japão, partes do corpo dos atores foi desfocado; na Austrália, os agentes responsáveis se recusaram a classificar o filme, e sua exibição no país só foi homologada após protestos do público e da mídia (Keesey, 2009). Nesse viés, sua filmografia questiona os mitos fundadores da identidade feminina, tal qual a complexidade do exercício sexual mediante aos discursos patriarcais. Além disso, a transgressão da realizadora reside na confrontação do pudor, como crítica ao controle religioso da sexualidade feminina através do sentimento de vergonha. Desse modo, ela investiga a moral patriarcal em contraste ao obsceno, representando imagens do corpo feminino despidas de fantasias eróticas. Assim, Marie representa o apogeu da bifurcação da subjetividade feminina, dividida entre uma corrente que nega seus instintos sexuais e outra que tem plena consciência de suas próprias pulsões.

Em uma das cenas de *Bela Intrigante*, quando a mudança ostensiva de posições as quais o pintor comanda a musa tensiona o drama da criatividade artística, Frenhofer acaba por dispô-la em uma alusão à crucificação. Assim, o sacrifício de sua materialidade torna a mulher um mártir, transformado-a em objeto perene e etéreo da arte. Em *Romance*, durante um momento crucial da narrativa, o qual Marie participa de um encontro sexual com Robert — figura mefistofélica de sua jornada — ela também é posicionada de forma a aludir a crucificação. Seu amante amarra-a com os braços acima de sua cabeça e com sua vulva exposta. E, pela primeira vez, Marie encontra-se em uma experiência quiçá ritualística — ponderando o exercício repetitivo de Robert ao contornar o braço da mulher com a corda — capaz de fazê-la confrontar seus desejos. Desse modo, enquanto a martirização de Marienne simboliza o sacrifício do corpo feminino, a fim de torná-lo algo maior que sua experiência, a martirização de Marie opera de forma inversa, simbolizando o sacrilégio, a renúncia da ordem patriarcal e do ensinamento cristão, em busca de uma experiência puramente sensível, ao mesmo tempo em que também oferece uma expiação de seus desejos.

Figura 1 — Marienne à esquerda, Marie a direita




Fonte: A Bela Intrigante (1990), Romance (1999)

Nesse viés, Breillat tece o discurso fílmico de modo a perpetuar um ceticismo em relação à idealização feminina, ao mesmo tempo em que investiga a intervenção possível em busca da autonomia sexual feminina. Desse modo, o presente trabalho se organiza em três capítulos que, de forma mais ou menos cronológica, analisam todo o tecido fílmico, a fim de elaborar alguns desdobramentos a respeito da imagem, agência e prazer feminino. No capítulo 1, "A mulher como imagem", será estudado o problema do olhar feminino e sua coagida afinidade com o ícone, introduzindo o cerne das discussões culturais do feminismo. Assim, investiga-se o caráter ideológico dos modelos representacionais clássicos, do perspectivismo do renascimento ao cinema clássico. A análise crítica desses modelos permite observar a forma como seus discursos contribuíram para a hegemonia de uma experiência subjetiva localizada em uma identidade masculina, pautada em uma racionalização que abstrai a própria relação com o corpo. A relação somática dessa abstração com os modelos de representação criam uma idealização não apenas da mente, mas também, à nível estético, do olhar.

Assim, a partir dessas estruturas verifica-se uma dinâmica pautada em relações de voyeurismo e exibicionismo, que definem trocas baseadas em um sujeito e um objeto de desejo. Dessa forma, investigo as formas as quais a mulher, objetificada e marginalizada ao campo do exibicionismo, agência seu desejo. Nota-se que há uma forte influência da identidade feminina com as relações mercantis e o consumismo. Assim, a identificação feminina pauta-se, principalmente no policiamento de sua própria imagem. Consequentemente, observa-se uma deserotização do olhar feminino, que recalca tanto sua identidade sexual quanto o acesso à sexualidade. Mesmo que as relações de identificação existam no contexto masculino, observa-se que as duas experiências se distinguem na aproximação que cada uma das identidades estabelece com a imagem. Enquanto o feminino estabelece uma relação identificatória a partir de um espelhamento que dissolve os limites entre o "eu" e o "outro", o masculino transfere apenas o seu desejo ao seu representante.

Ainda sobre a subjetividade, analisa-se as semelhanças e divergências entre o sujeito cartesiano e o sujeito psíquico, principalmente, no que se diz a respeito do ego. Apesar do conceito ser teorizado de forma semelhante ao sujeito cartesiano, a psicanálise reconhece que essa estrutura é dotada de uma aparência ilusória, caracterizada como independente, unitária e ilusória. Assim, pode-se reconhecer que a consciência plena não se satisfaz apenas no ego, mas também nas atividades das paixões, das reações corpóreas e das trocas com o mundo externo, assim como o advento da pós-modernidade almejou demonstrar. Apesar disso, a predominância histórica do sujeito transcendental definiu distinções de gênero específicas, que excluíram o feminino do discurso hegemônico. Por exemplo, considerando que o masculino apropriou-se das faculdades racionais, o feminino foi relegado ao campo do corpo e às qualidades da natureza. Essa organização não apenas perpetuou hierarquias de poder, como também definiu um movimento ativo e sistemático do sujeito masculino em racionalizar e organizar o caos natural atrelado ao feminino. Assim, a representação da mulher, em especial, do nu feminino, torna-se uma extensão da racionalidade e uma demonstração do controle masculino diante das pulsões escopofílicas.

Dessa perspectiva, observa-se arquétipos femininos, sua maioria perpetuados através de mitos gregos, cujo significado, mesmo que expansivo e suscetível a transgressões, demonstra-se embasado nessa organização e em seus signos que representam a relação do sujeito masculino com temido poder e potência de uma sexualidade distinta. Circe, por exemplo, deusa da mitologia grega, que transforma os homens de Odisseu, em *A Odisseia*, em porcos, revela-se uma figura feminina excessiva capaz de revelar a natureza pulsional dos homens. Dessa forma, a personagem encena o medo da castração que, na releitura de Susan Lurie do texto freudiano, reflete um pavor ocasionado pela crença de que a mulher poderia castrar o homem através do coito. Assim, a sexualidade feminina e a integridade física da mulher desafiam a centralidade do pênis como marca da totalidade humana, enquanto o coito torna-se o cenário onde o medo se materializa, pois o pênis "desaparece" dentro dela. Circe, ao transformar os homens em animais, também faz com que a sexualidade desses seja subordinada à ela, perdendo assim sua virilidade, sua virtude de controle e superioridade sexual. Ademais, observa-se que o poder criativo feminino, isto é, a capacidade de gerar outra vida — ou, no caso de Circe, transformar —, é também fonte de ansiedades masculinas. Logo, observa-se que, para regular esse ideal, foram necessárias mitologias que assegurassem ao homem esse poder, realizando assim uma transmutação simbólica, reafirmada pelo discurso artístico e religioso.

Além de Circe, a figura de Vênus demonstra ainda mais simbólica, pois sua força é descrita como o impulso para o contato íntimo e a fusão, isto é, a dissolução das fronteiras entre o eu e o outro. Dessa perspectiva, dedico o Capítulo 2, "Vênus ao Espelho" ao exame dessa figura limiar, em especial, aquela representada na obra *Vênus ao espelho* (*The Rokeby Venus,* 1647), de Diego Velázquez. Além de remeter a uma relação interessante com o espelho, ecoada em *Romance*, como também carrega com si uma história interessante. No começo do século XX, a obra foi alvo de manifestações sufragistas. Ao escolher a obra como vítima, Mary Richardson criticou a forma como os homens que visitavam o museu ficavam admirando-a — antecipando as críticas que Laura Mulvey popularizou na década de 1970. Após o ataque, a mídia adotou uma estratégia análoga ao sensacionalismo das reportagens sobre crimes violentos e assassinatos para retratar o episódio. Através do uso de linguagens figurativas, a Vênus afligida com o cutelo tornou-se uma mulher de carne e osso, violentamente atacada por sua contraparte, a mulher não idealizada pelo ideal patriarcal.

Além disso, as críticas à obra demonstram-se mistas. Por um lado, criticam a tradição do nu reclinado e, por outro, pressupõem um aspecto revisionista, propondo que a obra, possibilita uma experiência visual menos fixa e sádica do que o *male gaze* sugere. A partir dessa segunda vertente, delimita-se observações interessantes, principalmente no que diz respeito ao seu reflexo no espelho. Além da figura não possuir contornos bem definidos, ela também não aparenta ser tão jovem e vital quanto seu corpo. Dessa forma, ela contrasta com a figura feminina idealizada pela arte. Ademais, percebe-se que os ângulos da composição, que não necessariamente obedecem à uma perspectiva real, refletindo uma tendência do reflexo de se separar da mulher a qual ela aparentemente deriva, possuindo uma autonomia para observá-la. Ainda, a posição escolhida para projetar o reflexo ao espelho não parece ser acidental. Observa-se que, além da face estar posicionada no mesmo eixo que as nádegas da Vênus, a direção do olhar frontal da imagem sugere dois caminhos específicos: o espectador e o órgão genital da Vênus.

Assim, constroi-se a ideia de uma auto-consciência genital que, ao mesmo tempo em que demonstra uma relação fetichista, também localiza uma posição espectatorial feminina. Esse conceito, portanto, dialoga com a odisseia de Marie, principalmente a partir de sua relação com Robert. Durante o começo da relação dela com o amante, ela demonstra-se constrangida de seus próprios desejos e, principalmente, de sua imagem. Entretanto, Marie consegue se desvincular desse sentimento, enfim conseguindo olhar para sua própria manifestação sexual. Desse modo, o uso de espelhos torna-se simbólico no processo de cisão

do eu, sofrido pela personagem, análogo à dualidade da mente e do corpo. Ou seja, a Vênus de Velásquez e Marie encontram-se na concepção de uma identidade feminina dupla, cuja imagem ao espelho representa uma realidade obscena, que não obedecem os limites representacionais, que escapam da regulação da sexualidade e do ideal patriarcal.

Além disso, o olhar direcionado ao antecampo — manifestado pelo reflexo da Vênus, assim como pelo reflexo de Marie — propõe uma tradicional transgressão à esses limites na economia artística, visto que rompe com o efeito ilusório e reconhece a presença do espectador e removendo-o de sua posição privilegiada de voyeur. Um grande exemplo e precursor desse gesto é Édouard Manet, cujas figuras femininas nuas atravessam o antecampo com o olhar, confrontando o espectador com sua inesperada falta de modéstia. Apesar disso, pode-se também reconhecer que o pintor não modifica quaisquer estruturas de observação, pois o observador permanece isolado em sua posição masculina e a mulher representada continua a ser o objeto de seu olhar, mesmo que insolente. Ademais, um outro uso simbólico de reflexos no filme acontece durante uma cena em que Marie olha para sua vulva através de um espelho e, depois, inclina-o até seu rosto. Nesse momento, ela reflete sobre a proximidade de seu órgão genital e sua face, prosseguindo com a reflexão da identidade dual da mulher que permeia todo o tecido fílmico. Assim, como, na composição de Velásquez, a face substitui o órgão genital. Entretanto, no filme, a substituição é plenamente executada, diferente da sugestão recatada do pintor. Assim, Marie nega o conforto da substituição fetichista.

No Capítulo 3, *A mãe obscena*, proponho uma análise mais aprofundada do ato sexual no filme, assim como os discursos que permeiam o erótico e o pornográfico. Se a dualidade feminina culmina em um complexo de madonna-prostituta, a investigação aqui apresentada, paradoxalmente encontra na figura da madonna os mesmos pudores que menosprezam e objetificam a figura da prostituta. Para isso, faço uma leitura do conceito de abjeto, proposto por Julia Kristeva (1982). De acordo com a autora, o abjeto é o *locus* da ambiguidade, o ponto de encontro entre o interno e externo, o sujeito e o mundo. Trata-se portanto daquilo que não é, necessariamente, o sujeito, mas também não se afasta totalmente dele. Nessa perspectiva, ela identifica a matéria que se desloca entre as margens do corpo como o signo do abjeto que, por sua vez, bifurca-se — para depois se reencontrar na figura da mãe — em duas vertentes: os de matriz menstrual, que representam uma ameaça interna, que diz respeito à identidade social e sexual, e os de excrementos, que representam uma ameaça externa e dizem respeito ao pavor do ego pelo não-ego, a vida pela morte.

O abjeto, assim, representa o caráter escorregadio da subjetividade. Paralelamente, Bataille introduz a ideia de entropia, como uma suspensão temporária dos limites da identidade, em direção ao transbordamento de energias que escapam o racional — representado pelo ecstasy, pelas lágrimas, risos. Ou seja, trata-se de duas relações distintas com a dissolução das fronteiras do corpo, uma vista como suja e pavorosa, e outra vista como positiva e social. Entretanto, enquanto a entropia poderia, possivelmente dissolver a noção fixa de uma identidade binária, observa-se que os dilemas da ordem simbólica direcionam seus discursos ao controle do abjeto. Dessa perspectiva, as relações de Marie dificilmente encontram o transbordamento de energias que possibilitaria a apreensão do prazer, mantendo-se fiel a tentativa de controle de sua própria identidade e a cisão das faculdades do corpo e da mente.

Ademais, observa-se que *Romance* subverte a concepção de pornográfico, que leva a uma analise das definições de arte, eroticismo e pornografia. Nesse viés, observa-se que, apesar de representar o ato sexual explícito e não simulado, o filme se distancia do *hard-core*, do cinema pornográfico, pois não se pode dizer que a intenção do filme é excitar os espectadores. Afinal, a cineasta apropria-se de estratégias pornográficas para obliterar a fantasia, modificando as convenções narrativas e estéticas do gênero. Observa-se também um compromisso muito maior com a racionalidade dos personagens do que, necessariamente, seus desejos e pulsões. Assim, evidencia-se a desconexão entre eles, mais do que a ilusão fusional dos corpos. Ou seja, enquanto o um possui um apego à imaginação erótica, outro se apoia na trivialidade do sexo.

Em seguida, retomo à discussão sobre o olhar como fonte do desejo. Nota-se, na jornada da personagem, que o prazer do olhar é mais presente no momento em que ela se concilia com sua imagem e seus desejos, exercendo um olhar para si própria, do que, necessariamente, quando direciona o olhar à um objeto de desejo. O momento em que essa conclusão se faz presente acontece, especificamente, ao final do segundo encontro de Marie com Robert, quando um plano detalhe da vulva de Marie revela o espólio de seu prazer sexual. Nessa perspectiva, observa-se semelhanças entre o plano de *Romance* e a obra *Origem do Mundo* (*L'Origine du monde*, 1866), de Gustave Courbet. Assim, a alusão ao corpo feminino despido das emoções e sensações atreladas à ordem simbólica propõe um contra-discurso à organização representacional. Nesse viés, Breillat, assim como Courbet, demonstra um interesse pelo banal e trivial do sexo, assim como pela herança da representação sexual de gênero considerados menores pela hierarquia artística — as gravuras

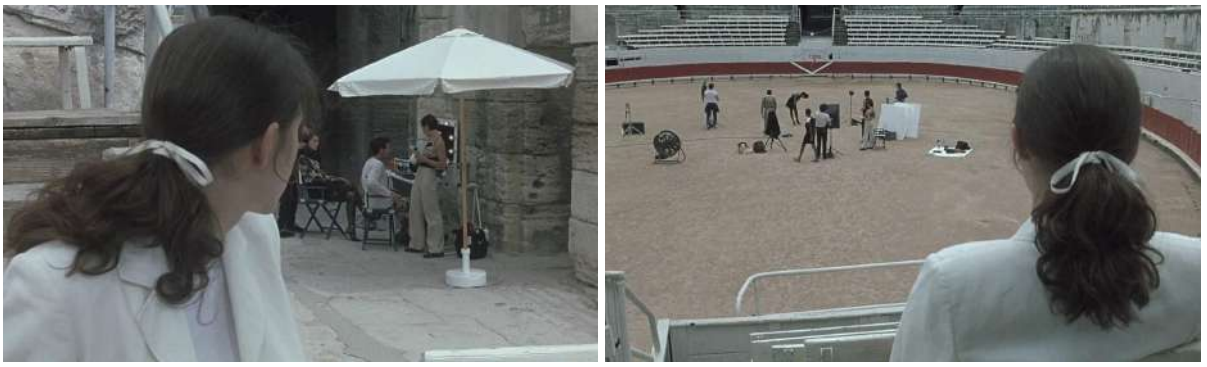
populares, a literatura libertina e o cinema *hard core* — revelando também um interesse político e social.

Por fim, retorno à teoria de Kristeva para investigar o discurso sobre a maternidade, presente no filme, e a influência da idealização da madonna contribui para a fetichização do corpo feminino e da gravidez, inscrevendo ambos no discurso patriarcal. A imagem de um parto real, utilizada por Breillat, durante o momento clímax do filme, revela um corpo expansivo, que contrapõe aquele hermeticamente fechado, autônomo e estruturado da tradição imagética. Dessa forma, a realizadora dilacera os limites representacionais e confronta o espectador com a experiência limítrofe da subjetividade, a separação violenta e traumática do sujeito com o corpo materno, o caráter grotesco e disforme da vida e o ciclo biológico da vida, assim como também oferece um sentimento de satisfação para a jornada de Marie, se enfim colapsa seus limites individuais e se divide — ou multiplica.

1. A MULHER COMO IMAGEM

Romance inicia com um primeiro plano de Paul (Sagamore Stevenin), sendo maquiado para uma sessão de fotos. A maquiadora pincela uma camada densa de pó translúcido na face do homem, conferindo-lhe uma brancura gélida, como uma estátua de mármore. Então, seguimos para um plano de Marie (Caroline Ducey), observando-o de longe, que se repete em dois cenários distintos. A partir da relação de olhar, podemos considerar Marie como o sujeito desejante e Paul como objeto de desejo. Inicialmente, pode-se considerar uma nítida inversão de gêneros de uma dinâmica muito comum ao cinema, o voyeurismo.

Figura 2 — Marie olha para Paul



Fonte: Romance (1999)

Narrativas estruturadas a partir de uma relação voyeurística tornaram-se um paradigma, não apenas pelo seu uso ostensivo no cinema narrativo clássico e, posteriormente, no cinema maneirista — ou quaisquer outros cinemas modernos e pós-modernos, cujo tributo ou alusão ao cinema do passado seja relevante para seu discurso — mas também por um conjunto de mitologias sobre a visualidade das representações, cujo cinema é o apogeu. Nessa perspectiva, um exemplo cânone é o filme Um Corpo que Caí (*Vertigo*, 1958), dirigido por Hitchcock. No filme, Scottie (James Stewart), no pretexto de investigar a esposa de seu amigo, Gavin, a pedido dele, persegue Madeleine (Kim Novak), sem que essa demonstre conhecimento. Apesar do viés inicialmente impessoal, fica evidente ao longo do filme o fascínio do ex-policial pela imagem da mulher. Em uma das sequências, Scottie segue o carro de Madeleine pelas ruas da cidade e espia a mulher na floricultura, no cemitério e no museu. Apesar de ser uma sequência longa, há apenas três planos em que Scottie e Madeleine aparecem juntos, como os planos de Marie espiando Paul. Logo, a maior parte da decupagem consiste em planos de Scottie seguidos por um PPV (plano ponto de vista, ou subjetivo) do

personagem[5]. Entre os três planos conjuntos dos personagens na sequência, limito minha análise a dois deles, que são quase análogos, sendo distinguidos apenas por uma diferença na proximidade entre a câmera e os personagens. Esses dois planos são ambientados no museu, onde Scottie encontra Madeleine sentada de frente para a pintura de um retrato de Carlotta, uma suposta antepassada da mulher.

Figura 3 — Scottie olha para Madeleine



Fonte: Um corpo que cai (Vertigo, 1958)

Ou seja, há uma reverberação de olhares valiosa para a compreensão das dinâmicas de olhar no paradigma voyeurista: a figura masculina olha para a figura feminina que olha para outra figura feminina. Em Um Corpo que Cai, enquanto Scottie olha para Madeleine a partir da projeção do desejo de possuí-la sexualmente, Madeleine — com base nas informações que Scottie e o espectador sabem, até então, sobre ela — olha para a figura de Carlotta projetando o desejo de ser ela. Madeleine imita o penteado da figura, projeta para si o mesmo final trágico. Entretanto, Carlotta não é uma personagem real, mas sim uma ideia — um retrato no museu, um nome no cemitério — uma imagem representada pela qual a personagem se identifica, e que almeja ser. Ademais, a própria projeção de identificação entre personagens femininas é múltipla no filme: Madeleine, na realidade, é Judy fingindo ser a falecida esposa de Gavin, fingindo ser a reencarnação de Carlotta — uma concatenação de encenações propostas por um homem, um *metteur en scène*, tentando escapar da sentença. Observa-se, portanto, uma multiplicidade de identificações calcadas no ato de performar, de tomar a imagem do outro — real ou imaginado — para si.

Nessa perspectiva, cabe associar a figura da espectadora no museu a espectro mais amplo da sexualidade mercantilizada. A partir da segunda metade do século XIX, observa-se mudanças nos códigos que regulavam a exibição pública de corpos feminino no ocidente

[5] Os PPVs não necessariamente correspondem a visão exata do personagem, mas sim sua construção mental a partir do que está sendo observado.

(Scobey, 2002). Paralelo ao movimento sufragista, mulheres da burguesia, dedicadas ou não à militância, reivindicavam seu espaço na esfera pública, opondo-se às ideias de reclusão doméstica e modéstia. Dessa forma, observou-se uma apropriação do poder performativo, calcada em uma cultura de divertimentos, consumo e investimento libidinal. Ou seja, a conquista de novas formas de poder e prazer para as mulheres da elite, solidificou um novo regime social heterosexual, apoiado na hierarquia de classes, e definiu a identidade sexual como um desejo por performance social. Tais reformulações na moral sexual, constituíram um novo olhar feminino, interessado tanto na arte e no entretenimento erótico, quanto no consumo de comódites.

Nesse cenário, Scobey argumenta que “o consumismo aristocrático, portanto, tendia a comodificar as mulheres da elite também” (2002, p. 57, tradução nossa). Ele também cita um cenário parecido com a cena do museu de *Um Corpo que Cai*, migrado à esfera urbana do consumo: “um narrador/*flâneur* (masculino) olha para uma compradora (feminina) olhando para uma vitrine de loja” (ibidem). Ademais, a aproximação dos processos identificatórios femininos com o hábito de consumo é pertinente na teoria feminista. Mulvey, por exemplo, afirma que a tela do cinema é "onde a mulher, consumidora por excelência, também consome commodities para construir sua própria superfície sexual em uma armadura de defesa fetichista contra os tabus do feminino aos quais o patriarcado depende" (1993, p. 13, tradução nossa). Isto é, segundo a teoria freudiana, o inconsciente masculino identifica o corpo feminino como faltante ou castrado, gerando ansiedade. Portanto, o homem recorre ao fetichismo para transformar a figura feminina em um objeto de beleza satisfatório por si mesmo, uma "armadura" que esconde o perigo da castração. Nesse viés, a mulher adentra nessa lógica, protegendo-se de sua imagem ameaçadora e transformando-se em um ícone tranquilizador através do consumo de bens e do policiamento da auto-imagem, através de referências externas.

Doane (1987) também sugere que a imagem cinematográfica para a mulher funciona tanto como vitrine quanto como espelho, um espaço que possibilita o consumo de uma imagem de si mesma, baseada no ideal de beleza proposto pelo mercado, através do *star system.* Vale ressaltar que a condição da mulher enquanto “consumidora por excelência” não é uma qualidade instintiva e ahistórica, mas uma posição culturalmente construída e amplamente explorada pelo aparato discursivo da publicidade e propaganda da indústria cinematográfica. Nesse viés, as autoras distinguem a experiência espectorial feminina e masculina pela relação distanciada e aproximada, respectivamente. Logo, a fim de

contextualizar tais discussões, proponho um breve recuo, traçando alguns conceitos sobre subjetividade, para expandir a dicotomia de sujeito/objeto.

1. 1. A SUBJETIVIDADE OCULAR

No campo das representações, podemos considerar o caráter ideológico do perspectivismo do Renascimento como uma das articulações mais influentes e ostensivas da caracterização da subjetividade. Opondo-se a concepção grega do espaço, que organiza a cena a partir de uma multiplicidade de pontos de vista, a pintura renascentista elabora um espaço definido por uma racionalização matemática, centrado em um ponto específico, delimitado a nível do olho e denominado "sujeito" (Baudry apud Xavier, 2018 [1970]). Ou seja, enquanto na *perspectiva naturalis* o espectador alcança diferentes pontos de vista, dependendo de sua posição diante da obra, na *perspectiva artificialis* obtém-se um ponto de vista unificado. Segundo Brion-Guerry, "As leis da nova perspectiva são para o homem o meio de penetrar na estrutura do universo sensível e, ainda mais, de reencontrar nele a harmonia e a beleza" (1962, p. 31, tradução nossa).

Logo, o idealismo matemático induzido na concepção de um universo cósmico unificado e homogêneo culminou em uma "abstração dos dados psicofisiológicos" (ibidem, p. 33), isto é, o sujeito é despido de suas particularidades para se tornar universal, um mesmo sujeito transcendental, dotado de atributos comuns correspondentes a espiritualização da racionalidade matemática. Somando a racionalização do perspectivismo renascentista com a subsequente concepção cartesiana, que reconhece o intelecto como a única condição para a existência, absolutamente autônomo da matéria e do corpo (Descartes, [1637] 1996), torna-se sintomática uma dupla abstração: a nível estético, do olhar, e a nível psíquico, do sujeito. Esse modelo, dominante da era moderna, será denominado perspectivismo cartesiano por Martin Jay (2020 [1988]).

Avançando na linha do tempo, observa-se no campo da psicanálise novas articulações a respeito da subjetividade, que teoriza o ego de modo semelhante ao sujeito idealizado do perspectivismo cartesiano. Pode-se inclusive pensar semelhanças entre a abstração do sujeito cartesiano e o sujeito psíquico, visto que ambos existem mais no campo das ideias, do que na realidade física. Assim, em ambos os casos observa-se a teorização de uma subjetividade estruturada na aparência ilusória, caracterizada como independente, unitária e soberana, que

manifesta-se como um ideal perfeito. Na psicanálise, entretanto, reconhece-se que essa estrutura é enganosa, e serve para sintetizar os processos psíquicos e mediar o mundo externo e o inconsciente (Freud, 2010). Isso implica que, apesar de ser associado à racionalidade, em contraponto às atividades das paixões do *id*, do inconsciente, o ego não se constitui de plena consciência. Freud (2011) argumenta que, da mesma forma que o inconsciente é capaz de realizar trabalhos intelectuais difíceis e ações psíquicas complexas, o ego também produz falsas crenças sobre o sujeito, incorporando características resultantes de processos identificatórios que objetivam aproximar o sujeito de um ideal específico. Nesse viés, a ilusão de uma identidade coerente e controlável, concebida pelo ego, é a estrutura mais relevante a nível da subjetividade social (Doane, 1987).

Althusser define ideologia como uma série de representações e imagens que revelam o juízo de realidade de uma sociedade. Ou seja, para o autor, ideologia é um conjunto de mitos que compõem a crença de um povo, e que se referem a uma realidade natural e incontestável (Kaplan, 1995). Nesse viés, ambos os sujeitos, cartesiano e psíquico, apesar de serem bases importantes para o estudo filosófico e psicológico, assumem um caráter de revelar a realidade que é suscetível à exclusões e equívocos históricos. Ao pressupor um sujeito abstrato universal, mitologiza-se essa posição limítrofe, dissimulando o papel do corpo e da cultura nesse processo. Assim, essa figura não é acessível de forma igual a todos. Barthes, ao trabalhar na semiologia, identifica um sistema de signos operado à nível do mito. Isto é, signos que não possuem referência tangível, esvaziados de seus sentidos denotativos, particulares apenas ao sentido conotativo. Esse modo de significação é constituído através da cultura, "que drena a denotação de seu signo original elevando-o a uma conotação que é específica da cultura e ajustando-o a certa ideologia, a certo conjunto de valores, crenças, maneiras de ver" (ibidem, p. 37).

Assim, partindo do pressuposto que o indivíduo é culturalmente induzido a se perceber como um sujeito mitologizado por uma abstração mental, mais perfeita que sua experiência corpórea, a visão se torna sinônimo resoluto da percepção; enquanto o olfato, o paladar e o tato necessitam de uma aproximação que inviabiliza a negação do corpo, e a audição necessita de uma suspensão temporária da razão individual — isto é, a compreensão do som é ligeiramente assíncrona do juízo e da racionalização —, a visão possibilita um contato imediato e incorpóreo. Logo, compreende-se que os processos supracitados constituem um olhar específico — que pode-se denominar olhar dominante masculino —, localizado em um sujeito específico. Esse olhar atua como uma instância mediadora, que

separa o espectador do objeto, assegurando uma distância entre eles, que garante a delimitação de suas fronteiras. Conforme argumenta Doane:

> A coerência da visão assegura um conhecimento controlador que, por sua vez, é uma garantia da centralidade e unidade inabalada do sujeito. Esta confirmação do domínio do sujeito sobre o significante, esta garantia de um ego unificado e coerente, capaz de controlar os efeitos do inconsciente, é, essencialmente, uma garantia da identidade do sujeito. (1987, p. 15, tradução nossa)

Com o advento da pós-modernidade, noções de identidade fixa, autónoma e íntegra são dissolvidas. Nesse viés, compreende-se que o caráter incorpóreo da visão é meramente ilusório, visto que "o poder opera nas profundezas e nas superfícies do corpo, e não apenas no reino desincorporado da 'representação' ou do 'discurso'" (Shaviro, 1993, p. viii, tradução nossa). Ou seja, o autor defende que, antes da informação ser absorvida a nível psíquico, tornando-se reflexo ideológico, ela é processada pelo corpo. Essa experiência é exemplificada nas reações provocadas pela imagem cinematográfica, como arrepios, lágrimas, etc.

> Na experiência de assistir a um filme, há prazer e mais do que prazer: uma escala ascendente de sedução, delírio, fascínio e total absorção na imagem. Os prazeres, os constrangimentos desagradáveis [...] não podem ser separados das agitações corporais, dos movimentos de fascínio, das reações de atração e repulsa das quais eles são a extensão e a elaboração. Por outro lado, contudo, a teoria [do cinema] extrai sua forma particular de seu empenho em se separar desses impulsos fundadores. Ela tenta assumir a maior distância possível de seu objeto, seja seu propósito elogiá-lo, condená-lo ou observá-lo desapaixonadamente. (Shaviro, 1993, p. 10, tradução nossa).

Contudo, antes de propor uma dissolução da definição histórica do sujeito transcendental, cabe ponderar sobre as distinções de gênero pertinentes ao conceito. Considerando a relação entre o sujeito transcendental e o olhar, Doane (1987) observa que muitos dos cenários da psicanálise, principalmente aqueles resgatados pela teoria cinematográfica, são baseados em registros visuais. Mais ainda, estão localizados no sujeito masculino. Os exemplos variam desde a origem do fetichismo — o qual a criança olha para o corpo "castrado" da mãe — aos menos menos óbvios, como a interpretação da brincadeira *fort/da* — que opera como um meio de controle e maestria da ausência da mãe, implicando uma sexualidade masculina. Ou seja, ao estabelecer um conceito de sujeito sexualmente específico, implica-se que a identidade feminina foi excluída desse discurso. Consequentemente, enquanto a figura feminina não consegue estabelecer uma via de conexão com subjetividades totalizantes, também não há vias de alcançar o olhar dominante. Isto pois, para acessá-lo é preciso identificar-se com a entidade abstrata do sujeito transcendental. Ao

invés disso, a figura feminina foi, constantemente, conceitualizada a partir de sua relação com a natureza e o corpo, indicando um recuo da abstração mental incorpórea, que convida à observação controladora e distanciada.

Dessa perspectiva, Judith Butler identificou os instrumentos de regulação do poder a partir das estruturas binárias de gênero e as associações entre a identidade masculina com a mente e a feminina com o corpo[6]. Assim, a faculdade da mente é caracterizada pelo domínio da razão, da cultura e da moral, e a faculdade do corpo às qualidades da natureza, das paixões, dos desejos ou quaisquer atributos mundanos, fisiológicos e sensoriais. Dessa forma, apenas indivíduos consagrados pela razão são possibilitados de elaborar um material discursivo de modo a ser valorizado, enquanto os demais são negados a essa produção. Entretanto, essa divisão também acarreta certas problemáticas para a identidade masculina. Butler reconhece que ao produzir um ideal de homem, descaracterizado de sua natureza biológica, é preciso, consequentemente, atribuir as características indesejadas a outros corpos, que existem não como um outro conceito, mas como um depósito das características que não condizem com a idealização, a fim de regular esse ideal. Conforme aponta a autora:

> Esse domínio do humano menos que racional limita a figura da razão humana, produzindo "o homem" como aquele que existe sem infância; que não é um primata e, assim, está livre da necessidade de comer, defecar, viver e morrer [...] Essa é uma figura de descorporificação, mas que, no entanto, é uma figura de um corpo masculino, a corporificação de uma racionalidade masculinizada, a figura de um corpo masculino que não é um corpo, uma figura em crise, uma figura que representa uma crise que não pode controlar de todo. Essa representação da razão masculina como corpo desencarnado supõe uma morfologia imaginária criada por meio da exclusão de outros corpos possíveis. É uma materialização da razão que opera mediante a desmaterialização de outros corpos, pois o feminino, estritamente falando, não tem *morphé*, não tem morfologia, não tem contorno, porque é o que contribui para o contorno das coisas, embora não deixe de ser indiferenciado, sem limite. (2019 [1993], p. 90).

Ou seja, a identidade feminina regula o ideal masculino assumindo as características fisiológicas e sensíveis recusadas por esse. Por fim, considerando a relação problemática da identidade feminina com a subjetividade transcendental, compreende-se o motivo pelo qual muito do corpo teórico feminista assumem que a mulher é colocada na posição de objeto ao invés de sujeito. Entretanto, reconhecemos que a posição feminina é mais complicada que isso. Resgatando o paradigma supracitado: "a figura masculina olha para a figura feminina

[6] Mais precisamente, ela distingue o ideal baseado no homem europeu, consagrado através da racionalidade, e todas as outras identidades restantes — mulheres, crianças, pessoas racializadas, etc — que representam as funções corporais que não são executadas pelo ideal (cf. Butler, 1993).

que olha para outra figura feminina", podemos tomar a figura feminina que está entre a masculina e a outra feminina para análise. Ao mesmo tempo em que ela opera como um objeto do olhar masculino, ela se consagra como sujeito desejante ao olhar para a figura feminina — que, consequentemente, se torna objeto tanto do olhar feminino quanto masculino. Esse olhar desejante feminino, a princípio, é um olhar recalcado do desejo sexual, atuando como uma relação identificatória. Doane, ao analisar as distinções de gênero na análise de Freud sobre a fantasia masoquista, observa que, no cenário feminino, a fantasia é deserotizada, enquanto no cenário masculino a sexualidade permanece na superfície. Ademais, no cenário masculino, o sujeito se mantém ativo na fantasia, enquanto no feminino, a fantasia se consagra na eliminação do sujeito na posição ativa, sendo marginalizada a posição de espectadora. Dessa forma, "a mulher perde não apenas sua identidade sexual no contexto do cenário mas seu exato acesso à sexualidade" (1987, p. 19).

Ou seja, pode-se assumir, a partir da teoria freudiana, que a espectatorialidade para a mulher pode operar como um dispositivo de suspensão da sexualidade e deserotização do olhar, visto que o processo identificatório fornece um álibi à figura feminina. Evidentemente, relações identificatórias também são pertinentes à experiência masculina, mas sua relação é distinta. Enquanto a experiência identificatória feminina convida a espectadora a aproximar-se de sua representante, a interpretá-la, assumir sua identidade para si, a experiência identificatória masculina é calcada no choque. Nesse viés, Hitchcock reaparece como um exemplo paradigmático: de um lado, em *Um Corpo que Cai,* Judy interpreta Madeleine que interpreta Carlotta; de outro, em *Janela Indiscreta,* o espectador cinematográfico satisfaz suas fantasias recalcadas através de Jeff, um voyeur que acredita testemunhar um crime através da janela de seu apartamento, que por sua vez também satisfaz suas fantasias recalcadas através de Thorwald, o vizinho que assassinou a própria esposa.

Em outras palavras, a mulher estabelece uma relação identificatória de pleno espelhamento, de dissolução dos limites entre o "eu" e o "outro" — visto que o "eu" feminino não é tão absoluto e delimitado quanto o sujeito transcendental, e sua tradicional definição como o "outro" aproxima-a por si só da identificação com aquilo que não pertence a definições precisas de sua própria subjetividade. Enquanto a relação identificatória da identidade masculina pauta-se no choque, na satisfação de um desejo e no prazer de executar algo que não poderia executar por si só. Essas ponderações evidenciam também que a identificação masculina encontra-se localizada em um sujeito desejante, como se transferisse

o próprio desejo ao seu representante, enquanto a identificação feminina é a própria execução do desejo pela performance.

Nessa perspectiva, observa-se que, enquanto existem múltiplos exemplos no cinema de personagens femininas que observam e assumem a personalidade de outra personagem — como *Um Corpo que Cai, Rebecca* (1940) ou *Persona* (1966) — os exemplos são escassos no caso de personagens masculinos. Os exemplos mais frutíferos advém do thriller policial, o qual, usualmente, um policial moralmente correto investiga um criminoso, culpado por um ato perverso que só poderia ser consumado através da abdicação ética. Comumente, a manifestação da sexualidade acontece apenas na presença de uma *femme fatale*, uma mulher que utiliza de seu investimento erótico para desestabilizar o herói. Frequentemente, as subversões do tema estão atrelados a uma sexualidade desviante — como Parceiros da Noite (*Cruising,* 1980) —, inversões de gênero — Jogo Perverso (*Blue Steel,* 1989), Em Carne Viva (*In the cut,* 2003) —, ou ambos — Vestida para Matar (*Dressed to kill,* 1980), Silêncio dos Inocentes (*The Silence of the lambs,* 1991). Nos filmes clássicos de thriller policial, o triunfo do herói não é apenas prender o criminoso, mas também resistir às transgressões morais e impulsos despertados durante a jornada. Dessa forma, a relação entre os personagens é pautada no esforço em impedir a fusão — que, nesse caso, simboliza a corrupção do homem — e conservar a subjetividade do personagem transcendental.

Em outros gêneros, dificilmente dois personagens masculinos estabelecem um processo identificatório deserotizado — e, mesmo o erotizado, será marginalizado ao cinema *queer,* raramente sendo retratado de modo ambíguo, quanto à sexualidade feminina. Nesse viés, resta a identificação entre o personagem masculino e o espectador masculino. No gênero de ação, por exemplo, poderia-se argumentar que o processo identificatório é semelhante ao feminino, visto que o herói do filme de ação é, comumente, um homem viril, forte e poderoso, o qual o espectador desejaria se assemelhar. Entretanto, como argumenta John Berger, a presença social da mulher e a do homem diferem entre si. O autor identifica que o objeto do poder incorporado pelo representante masculino é tradicionalmente exterior ao homem. Isto é, "a presença de um homem sugere o que ele é capaz de nos fazer para você ou por você" (1999, p. 48), seu poder seria então baseado no que ele exerce sobre outros. Logo, a identificação masculina com a figura viril do herói dos filmes de ação, assim como a identificação da mulher com a imagem de outra mulher, servem para regular ambas suas posições nas estruturas tradicionais de gênero. Entretanto, a identificação masculina se baseia menos na imagem do homem do que na sua posição ativa com o exterior. Em comparação, "a

presença de uma mulher exprime sua própria atitude em relação a si mesma, e define o que pode e o que não pode lhe ser feito" (ibidem).

> Ter nascido mulher é ter nascido, num determinado e confinado espaço, para a guarda do homem. A presença social da mulher desenvolveu-se como resultado de sua habilidade em viver sob essa tutela e dentro desse espaço delimitado. Mas isso se deu à custa de uma divisão de sua pessoa em duas. Uma mulher deve vigiar-se constantemente. Ela está quase que continuamente acompanhada pela própria imagem de si mesma. Quer ela esteja atravessando uma sala ou chorando a morte do pai, ela mal pode evitar estar vendo a si própria andando ou chorando. Desde a mais tenra infância foi ensinada e persuadida a vigiar-se permanentemente (ibidem).

Ou seja, segundo o autor, a mulher internaliza duplamente os papeis de "fiscal" e "fiscalizado", visto que ela está constantemente ciente de ser olhada, mesmo quando ela mesma olha: "As mulheres vêem-se sendo olhadas. Isso determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres, mas ainda a relação das mulheres entre elas." (ibidem, p. 49). Sua identificação com uma representante imagética baseia-se na auto regulação, operando com um espelho, um reflexo de sua própria identidade, que pode ser remodelada *ad infinitum* — visto que, a ausência de uma identidade garantida na ordem simbólica possibilita múltiplas remodelações que, apesar de incentivadas, não necessariamente estão localizadas em uma figura feminina ideal. Seu poder é regulado através de sua capacidade de ser percebida como tal; enquanto o poder masculino é regulado através de sua capacidade de se impor como tal.

Dessa forma, o olhar feminino é tradicionalmente associado ao ato de uma ultra-identificação desererotizada com a imagem, enquanto a representação da mulher em uma posição voyeurística diante um objeto de desejo é marginalizada. Então, o que muda entre o olhar de Scottie, em *Um corpo que cai,* para o de Marie, em *Romance*? Em um primeiro momento, o olhar de Marie parece análogo ao exemplo paradigmático de Scottie, visto que a personagem toma o namorado como objeto de seu olhar, produzido por uma subjetividade desejante; seria improvável dizer que o olhar de Marie é deserotizado, ou que se trata de um olhar empático ou mimético de identificação. Entretanto, não cabe dizer aqui que a divergência é uma pura inversão de gêneros, visto que a dinâmica ganha complexidades ao longo do filme.

Nesse viés, o que se confirma ao longo do filme é que o olhar ativo e desejante de Marie revela justamente aquilo que é reprimido no voyeurismo masculino: que as parafilias sexuais são estruturadas a partir de pares de opostos e jamais se manifestam de forma

autônoma. Isso significa que a manifestação consciente do voyeurismo implica em uma manifestação inconsciente do exibicionismo. Em outras palavras, olhar é também a manifestação do desejo de ser olhado. Nesse viés, cabe uma análise mais aprofundada sobre essas duas parafilias sexuais e suas relações de gênero, a fim de aprofundar a análise.

1. 2. VOYEURISMO E EXIBICIONISMO

Em "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade", Freud analisa as parafilias, ações motivadas pelo instinto sexual e endereçadas ao objeto sexual, mas que não correspondem de fato ao ato sexual. Para o autor, essas características podem aparecer no ato sexual, porém em uma forma rudimentar, denominadas "metas sexuais provisórias" (2016 [1905], p. 41). Ao se converterem em fixações, tornam-se parafilias. Além disso, Freud afirma que a impressão ótica é "o caminho pelo qual a excitação libidinal é despertada com mais frequência" (ibidem, p. 49). Ou seja, o autor define o olhar como espaço privilegiado para a manifestação de parafilias ocorre pois pondera sobre um caráter tátil da visão — que por sua vez é fonte primária de prazer, visto que estabelece o contato com o objeto sexual e possibilita o estímulo sexual.

O autor denomina duas perversões — pares de opostos — que derivam do prazer em olhar, também conhecido por escopofilia: voyeurismo e exibicionismo. Enquanto o voyeurismo é compreendido como o sintoma passivo, que se manifesta através de um olhar fixo, o exibicionismo é compreendido como o sintoma ativo e se manifesta no ato de se mostrar e exibir. Apesar do autor descrever a pulsão de olhar ou exibir em relação ao abjeto, esses conceitos podem ser ampliados a partir de sua ideia sobre fetiche. Conforme introduzido previamente, Freud (2014 [1927]) argumenta que o fetiche origina-se da observação do corpo da mãe pela criança masculina e a constatação de que ela não possui um pênis. Desse modo, o fetiche é um substituto do falo feminino, algo que reafirma a crença prévia e protege o fetichista da realidade traumática. Segundo o autor, o substituto manifesta-se em órgãos ou objetos que simbolizam o pênis. Em outras palavras, o fetichista elege alguma característica física ou objeto que pode ser associado ao corpo feminino mas que, em um primeiro momento, não possui fins sexuais, e adiciona um investimento libidinal de modo com que aquela característica passa a ser sexualizada e, consequentemente, sujeita ao voyeurismo.

Assim, o voyeurismo ou o exibicionismo pode se manifestar em qualquer condição, desde que exista investimento sexual.

A partir desse referencial, Laura Mulvey, em seu texto seminal “Prazer visual e cinema narrativo”, irá introduzir sua crítica feminista na teoria psicanalítica do cinema. A autora, a partir da análise do cinema narrativo clássico hollywoodiano, identifica um padrão nas relações de olhar que permeiam o cinema, e define que a escopofilia se divide em dois pólos: o ativo/masculino e o passivo/feminino. Espelhando as relações assimétricas de poder operantes na sociedade patriarcal, Mulvey observa que enquanto o masculino exercia ativamente o olhar, o feminino era o objeto passivo do olhar. Nesse viés, ela argumenta que a imagem da mulher nesse cinema induzia à manifestação tanto do voyeurismo — pois o espectador se identifica com o olhar do personagem masculino sobre uma mulher objetificada — quanto do fetichismo — pois o espectador se identifica com o olhar da câmera, que interrompe o andamento da narrativa para vislumbrar de forma erótica o corpo feminino. Assim, o olhar dominante do cinema é denominado masculino — o *male gaze* — enquanto a presença da mulher no filme pertence ao espetáculo, operando em sentido oposto ao desenvolvimento da narrativa, congelando "o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica" (Mulvey, 2018 [1975] p. 228) para os personagens e para o espectador.

Assim, no cinema narrativo clássico, voyeurismo e fetichismo foram utilizados para construir um espectador masculino de acordo com as necessidades do seu inconsciente, enquanto a mulher colapsa na posição de signo do sujeito transcendental. Nesse viés, a crítica feminista compreendeu que, apesar do olhar não necessariamente possuir um gênero, "para possuir e ativar o olhar, devido à nossa linguagem e à estrutura do inconsciente, é necessário que se esteja na posição masculina" (Kaplan, 1995, p. 53). Entretanto, Doane (1987) alerta sobre a recorrente problemática da teoria feminista que requisita a masculinidade para conceitualizar a espectatorialidade feminina. O que podemos aproveitar da crítica, nesse momento, é a associação da figura masculina ao voyeurismo e a figura feminina ao exibicionismo.

Conforme argumentado previamente, o olhar feminino é construído a partir de uma deserotização. Logo, a única via de acesso possível da mulher à sexualidade, dentro dos limites da representação clássica e do condicionamento social, é através do ato de ser vista. Enquanto a mulher tem plena consciência de ser constantemente observada, ela direciona seu voyeurismo a imagens que satisfaçam a ilusão de olhar para si mesma. Nesse processo, a

conquista do objeto de desejo se satisfaz na captura do olhar desse — tarefa amplamente explorada arquétipo da *femme fatale* dos filmes noir. Assim, o desejo de Marie se manifesta menos como um desejo de possuir Paul, mas sim de possuir seu olhar. Enquanto nos clássicos voyeurs masculinos, como Scott, o desejo de exibicionismo inconsciente permanece recalcado, ao inverter o gênero do observador, é justamente o desejo inconsciente que sobressai, revelando uma subversão da lógica patriarcal da espectatorialidade. Também é interessante ponderar que o desejo masculino de exibicionismo dificilmente poderia ser satisfeito, ponderado que as personagens femininas comumente falham em retribuir o olhar ao objeto de desejo.

Conclui-se que em *Romance*, a conquista do olhar desejante de Paul simbolizaria a restauração da ordem patriarcal. Nesse viés, cabe ponderar que é justamente essa inadequação da ordem patriarcal e das performances de gênero na sociedade que produz o desamparo de Marie. Percebe-se através do *voice over* da personagem uma inclinação conservadora, que conflita com seu exercício ativo do desejo sexual e se satisfaz na posição de objeto submisso. Ou seja, a trajetória de Marie pode ser interpretada menos como uma jornada de libertação, do que uma tentativa de encontrar um lugar estável dentro de uma estrutura patriarcal. Aqui, do mesmo modo que seu voyeurismo manifesta um desejo em se exibir, ocupar o espaço de objeto exibicionista simboliza a conquista do acesso a sexualidade através do "desejo de desejar", conceitualizado por Doane (1987) como o único acesso da mulher ao prazer visual dentro da estrutura patriarcal. Ademais, vale salientar que a privação do olhar de desejante de Paul não se trata de uma benfeitoria do personagem para libertar a mulher do *male gaze* que ela tanto almeja e possibilitar novas vias de subversão das estruturas de gênero; Ao invés disso, Paul nega à ela qualquer tipo de agência e acesso à sexualidade. Em sumo, ambos os personagens revelam o caráter falho das performances de gênero.

Cabe também considerar que a sessão de fotos, a qual Marie direciona seu olhar voyeurista, é justamente a materialização de sua fantasia. No ensaio, o fotógrafo dirige um casal de toureiros, dando instruções simbólicas: Para Paul, sugere que fique na ponta dos pés, para que pareça mais alto e imponente; Para Clara, a modelo, ele instrui "abaixe seus olhos, seja um pouco mais servil" (Romance, 2 min, tradução nossa). Desse modo, o *metteur en scène* manipula a realidade a fim de mimetizar as dinâmicas de poder e hierarquias de gênero patriarcais. Até mesmo a posição que eles ocupam na imagem — Paul à esquerda, Clara à direita — aponta para as convenções patriarcais da representação, visto que, tradicionalmente, em retratos de casais, tanto pictóricos quanto fotográficos, o homem é colocado à esquerda,

obedecendo o modelo de leitura ocidental, que condiciona o olhar primeiro para o lado esquerdo e, depois, ao direito (Snow, 1989). Assim, a sessão de fotos mimetiza as dinâmicas representacionais tradicionais, onde o homem é instruído a induzir uma percepção de autoridade e poder, um ego ideal, enquanto a mulher é convidada a ocupar o polo passivo do prazer visual, negando a ela sua agência através do olhar. Assim, Marie assume a posição da espectadora feminina que projeta-se em uma imagem feminina construída artificialmente para reforçar sua própria passividade.

Cabe aqui uma atenção à decupagem: o momento em que o fotógrafo instrui os modelos sucede o primeiro plano em que a face da voyeur, que antes era vista de costas observando-os em plano conjunto, é revelada. Nesse plano anterior, Marie aparece em um enquadramento médio, em ¾, investindo seu olhar para fora de campo. Em seguida, vemos os modelos em um primeiro plano frontal, enquanto a voz do *metteur en scène* dá-se no antecampo, seu lugar por excelência. Assim, identifica-se que o plano analisado aqui é um *ppv* de Marie. Nesse viés, a permanência de um plano conjunto dos toureiros indica que tanto Paul quanto Clara são os focos de interesse de Marie. Apesar da convenção supracitada de leitura da imagem da esquerda à direita, considerando que o plano é uma projeção do olhar da personagem, e não da câmera — que, tendo em vista a direção dos olhares dos modelos, está à esquerda do *ppv* de Marie — julga-se que ambos os sujeitos são de igual relevância ao seu olhar, pois estão simultaneamente focalizados e centralizados e entende-se que a organização de seus corpos no espaço é alheia a Marie. Ademais, mesmo que a personagem da modelo esteja ausente no restante do filme, sua presença instiga na protagonista sua fantasia de ser desejada por Paul e conquistar sua posição de submissão na hierarquia patriarcal, sendo tão importante quanto seu objeto de desejo. Assim, a construção estética do fotógrafo assume um caráter quiçá pedagógico, afinal "o olhar mostra tudo" (ibidem), diz ele.

Figura 4 — Paul e Carla sendo fotografados



Fonte: Romance (1999)

Assim, compreende-se que o casal fictício do ensaio fotográfico é definido por papeis de gênero delimitados — o homem dominante e a mulher servil — e materializam o desejo de Marie em corresponder às expectativas do relacionamento heterosexual com seu parceiro. Após o encontro da personagem com o cenário de sua fantasia, o filme introduz a dinâmica central do casal. Na cena, Paul e Marie estão sentados, um de frente para o outro. Marie chora em silêncio, com um cigarro na mão, e Paul a olha, com expressão impassível. É revelado a infelicidade e sofrimento de Marie diante da ausência do desejo sexual de Paul por ela. Ao longo do diálogo que se desenvolve durante a cena, Paul explica: quando ele se relaciona com uma mulher, sua vontade de contato sexual desaparece algumas semanas depois. Com Marie, ele ainda manteve seu desejo por alguns meses, mas que, nas palavras da mulher, dissipou-se quando ela mudou-se para seu apartamento. Por fim, Paul demonstra que não se incomoda com a falta de libido e julga que a reação de Marie seja exagerada.

Ademais, *Romance* é um filme expressamente definido por seus simbolismos. Um exemplo notório é a caracterização do apartamento do casal que, assim como suas vestimentas, é completamente branco, das paredes aos móveis e objetos. A escolha da cor aproxima a narrativa de signos de pureza, como nos vestidos de noivas, que representam a virgindade e inocência[7], ou uma estética hospitalar, que requer um ambiente estéril, asséptico e controlado, onde qualquer impureza apresenta um perigoso risco de contaminar os sujeitos contidos naquele espaço. Assim, observa-se que tudo que constitui o espaço privado, o

[7] Uma análise mais categórica da história das vestimentas revela que, na realidade, o vestido branco nem sempre foi signo de pureza virginal. Na prática, o tecido branco era mais caro e difícil de manter limpo e, logo, comunicava status e riqueza. Foi apenas no século XIX que as revistas femininas introduziram a ideia de que o branco era não apenas a melhor cor para uma noiva como também representava pureza e inocência. (Cf. Brennan, 2027)

microcosmo do casal é definido pela cor branca que, indica um status quo casto e estéril ao matrimônio, motivado pela negação e repulsa de Paul pelos desejos sexuais de Marie.

Figura 5 — Quarto do casal



Fonte: Romance (1999)

Retornando ao ensaio fotográfico, há mais para se considerar sobre seus simbolismos, visto que o tema da sessão não é mero acaso. Conforme argumenta o fotógrafo, "o toureiro é ligado à morte, à ansiedade" (Romance, 2 min, tradução nossa). Desse modo, me dedico a um exame dos discursos mitológicos que permeiam o filme.

1. 3. O MONSTRUOSO FEMININO

Em um primeiro momento, podemos considerar os simbolismos do touro, a força animalesca antagônica ao toureiro. Em *Dicionário de símbolos*, os autores afirmam que "o animal, em sua qualidade de arquétipo, representa as camadas profundas do inconsciente e do instinto" (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 57). Ou seja, observa-se que, culturalmente, os animais simbolizam analogias à natureza humana, que divergem em aspectos de acordo com suas categorias taxonômicas. Ademais, assim como parte significativa do corpo textual sobre instintos e pulsões, a sexualidade também escorre pelo simbolismo dos animais. Nesse aspecto, o autor reconhece que "desde a Idade Média, na gíria francesa, o animal, a besta, o cavalo referem-se ao pênis, e, por vezes, também, à mulher, como encarnação da parte animal ou satânica do homem" (ibidem). Nesse mesmo viés, Freud, em sua interpretação dos sonhos, afirma:

> O trabalho do sonho usa animais selvagens para simbolizar instintos passionais, tanto os do sonhador como os de outras pessoas que o sonhador teme, ou seja, com um deslocamento mínimo simboliza as próprias pessoas portadoras dessas paixões. Daí é pequena a distância até a representação (que lembra o totemismo) do pai temido com animais maus, cães, cavalos selvagens. Podemos dizer que os animais selvagens servem para a representação da libido temida pelo Eu e combatida por meio da repressão. (2019 [1900], p. 513)

Ou seja, a figura do touro pode ser interpretada como signo da sexualidade, desde uma sexualidade masculina hostil, ou ao feminino monstruoso. Invariavelmente, ambas as sexualidades são não apenas idealizadas a partir de uma estrutura patriarcal, como também correspondem a um pavor causado por uma natureza corpórea e excessiva. Ou seja, enquanto a sexualidade hostil masculina corresponde ao suprassumo do poder fálico, e reside em na figura de um sujeito de autoridade, capaz de violentar outros corpos, o monstruoso-feminino corresponde a percepção masculina sobre um corpo distinto, que provoca a ansiedade de castração. Dessa perspectiva, o toureiro não apenas materializa o complexo de Édipo, mas encena o drama da angústia de castração. Ao enfrentar o pavoroso touro, ele supera a figura paterna do mito, assumindo uma subjetividade (um ego ideal) que aparenta ser mais poderosa que aquela confrontada. Ao mesmo tempo, ao reconhecer o touro como uma força distinta da sua própria — uma sexualidade não fálica — o pavor da castração gera angústia ao sujeito.

Nesse viés, a imposição dos papeis de gênero tradicionais pelo fotógrafo, no cenário da tourada, revela as forças motoras da subjetividade patriarcal que residem na estrutura narrativa da jornada do herói mítico masculino, cuja mulher, seguindo a leitura de Teresa De Lauretis (1984), atua menos como personagem do que como elemento narrativo. Assim, o elemento feminino opera como obstáculo — o touro — ou a recompensa — a personagem de Clara — na conquista masculina pela subjetividade. Apesar do touro como signo de um arquétipo feminino demonstra-se menos provável do que o arquétipo masculino, pode-se ainda sustentar essa ideia baseando se no argumento de Linda Williams (1984) de que, no cinema de horror, as personagens femininas tendem a estabelecer uma relação de afinidade com o monstro. Essa relação apoia-se no reconhecimento de sua própria diferença na figura do monstro e sua construção como espetáculo, que a posiciona como objeto do olhar masculino. Nesse viés, tanto a mulher quanto o monstro é o que desperta o medo e ansiedade, aos olhos do personagem masculino, pois:

> Claramente, o poder do monstro é o da diferença sexual em relação ao homem normal. Nessa diferença, ele é notavelmente semelhante à mulher aos olhos do homem traumatizado: um aberrante biológico com apetites

> impossíveis e ameaçadores que sugerem uma potência assustadora precisamente onde o homem normal perceberia uma falta. (Williams, 1984, p. 87, tradução nossa)

Dessa perspectiva, o monstro é não apenas a erupção da sexualidade animalesca comumente reprimida do homem civilizado, mas também o temido poder e potência de uma sexualidade distinta. Assim, o olhar de horror da mulher e do homem se distinguem, pois a mulher, apesar de também demonstrar temor, reconhece que a estranheza do monstro como semelhante a sua própria diferença. Ou seja, "não há muita diferença entre um objeto de desejo e um objeto de horror, no que diz respeito ao olhar masculino" (ibidem, p. 88, tradução nossa). Assim, configura-se o arquétipo do monstruoso-feminino, a concepção da mulher como sujeito do horror, legitimado pelo medo masculino da castração. De acordo com Freud, "Provavelmente nenhum ser masculino é poupado do pavor da castração ao avistar os genitais femininos" (2014 [1927] p. 247). Ou seja, a ideologia falocêntrica que teoriza a sexualidade feminina como diferente também vê nela uma monstruosidade que evoca a ansiedade de castração no espectador masculino.

Um exemplo célebre é a análise de Freud sobre o mito da Medusa. Segundo o autor, há três pontos fundamentais da personagem que procedem ao complexo de castração: I - O cabelo, caracterizado por um conjunto múltiplo de serpentes, contribui de forma ambivalente ao medo pois, ao mesmo tempo que auxilia a mitigá-ló, por suprir a falta do penis através de seu formato fálico, também evoca-o, pois "a multiplicação do penis significa castração" (2011 [1920], p. 292); II - A visão, pois aquele que vê a cabeça é transformado em pedra, tornando-se rígido como uma ereção e, por fim; III - A decapitação, que simboliza a castração. Desse modo, o poder da górgona reside no potencial de domar o sujeito masculino através da excitação sexual provocada por sua imagem, tornando-o vulnerável. Apesar de Freud defender que a excitação é "o consolo do espectador" (ibidem), pois assegura a existência de seu pênis, sua analogia também reflete uma vulnerabilidade pois, nesse cenário, simboliza uma derrota. Nesse cenário, o homem trava uma batalha contra suas pulsões sexuais, através da imagem feminina. Enquanto a mulher devidamente regulada através do fetiche assegura a unidade de sua identidade, a estabilidade do ego, a superioridade da racionalidade, a mulher monstruosa complexifica sua sexualidade, expõe sua face inconsciente e desestabiliza sua posição de superioridade. Consequentemente, a mulher recai sob a dicotomia castrada-assexual / monstruosa-sexual, explicitando a negação de sua coesão subjetiva. A função desses arquétipos femininos é puramente reflexiva da subjetividade masculina.

Nesse viés, Susan Lurie oferece uma perspectiva revisionista ao medo da castração. Para a autora, o trauma do menino é menos a crença de que a mãe seja um sujeito castrado do que a realização de que ela não é. Isto é, o menino reconhece que o corpo feminino é uma forma completa, e não mutilada como ele seria se seu pênis lhe fosse tirado. Nesse viés, a comparação da mãe com um homem castrado configura-se como uma fantasia reconfortante, destinada a combater o medo imaginado pela criança provocado pelo potencial do corpo feminino e o que esse poderia afligir ao seu. Através da fantasia, o menino se convence de que "mulheres são o que homens seriam se eles não tivessem pênis — desprovidos de sexualidade, indefesos, incapazes" (Lurie apud Williams, 1984, p. 89, tradução nossa).

Assim, a autora argumenta que o medo da sexualidade feminina reside na crença de que a mulher poderia castrar o homem através do coito. O genital feminino, ao ser reconhecido pela criança masculina, demonstra-se menos vulnerável que o seu pênis, visto que "o formato da vagina, suas partes internas, suas funções 'transformadoras' e criativas (na concepção e mesmo no coito) parecem análogos a uma boca 'devoradora', e mesmo à oculta imaginação poderosa que transforma os objetos que ela 'engole'" (Lurie, 1981, p. 55, tradução nossa). Desse modo, a integridade física da mulher desafia a centralidade do pênis como marca da totalidade humana, enquanto o coito torna-se o cenário onde o medo se materializa, pois o pênis "desaparece" dentro dela. Nesse viés, a figura materna torna-se uma potência violenta que, ao invés de operar pela semelhança, como na figura do pai freudiano, opera pela diferença — assim como o monstro ou, como no exemplo trabalhado aqui, o touro. Nesse aspecto, o sujeito, ao invés de apossar da agressividade temida, como faria no cenário masculino, ele passa a desprezá-la, como mecanismo de defesa psíquica. Paradoxalmente, a fantasia da mulher castrada é justamente um espelhamento da vítima masculina assexualizada que ela poderia criar e sua punição por representar uma ameaça ao sujeito traumatizado.

Em sumo, compreende-se que na tourada, o animal opera como a força motriz do espetáculo e o meio pelo qual o sujeito masculino conquista sua subjetividade, seja por enfrentar o complexo de Édipo, o medo da castração ou seus próprios desejos pulsionais. Assim, a jornada do toureiro consiste na busca por reprimir a figura animalesca. Contudo, Jung alerta: "o animal, que é no homem sua psique instintual, pode tornar-se perigoso quando não é reconhecido e integrado na vida do indivíduo. A aceitação da alma animal é a condição da unificação do indivíduo e da plenitude de seu desabrochamento" (apud Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 57). Logo, a problemática do binarismo de gênero e das faculdades humanas colapsam no cenário analisado.

Outro retorno a metáfora do animal acontece em uma das cenas que se passam no quarto do casal. A cena começa com Marie indagando em *voice over* "o que posso fazer para tê-lo? tê-lo completamente" (Romance, 1999, min 22, tradução nossa), enquanto olha pela janela, emoldurada por cortinas brancas translúcidas, e chora em *close up*. Esse momento é essencialmente conectado à cena anterior, onde Marie ensina a seus alunos, crianças em processo de alfabetização, a diferença entre os verbos "ter" e "ser". Durante a aula, ela diz: "ter é completamente diferente de ser; A pessoa pode ser, sem ter, e a pessoa pode ter, sem ser" (ibidem). Os verbos escolhidos pela personagem parecem resgatar a dicotomia sujeito/objeto. Enquanto o verbo 'ser' se alinha ao objeto, a mercadoria ou espetáculo — pois é algo à alguém — o verbo 'ter' alinha-se a uma subjetividade desejante, que possui algo. Logo, a frase de Marie reafirma o dilema da personagem que, ao manifestar uma subjetividade desejante que não é correspondida, o "desejo de desejar" se torna uma angústia.

Figura 6 — Marie olhando pela janela



Fonte: Romance (1999)

Então, Paul diz, em *off*: "eu desejo que você fique grávida" (ibidem), em resposta aos pensamentos da personagem. Então, com uma mudança de plano, revela-se a presença do cônjuge — o objeto de desejo — no ambiente. Logo, o olhar de Marie para fora é uma dissimulação da voz de sua consciência. Pois, enquanto sua indagação é orientada ao objeto de desejo, sua visão está direcionada para o exterior, para além do cosmos matrimonial. Nesse viés, há uma nítida diferença entre o sujeito desejante da narrativa clássica e Marie, pois, enquanto o sujeito paradigmático investe ativamente direção ao objeto, Marie, mesmo desejando, não consegue fazer com que seu desejo sobressaia a vontade do objeto, sendo inútil insistir nele. Nessa mesma leitura, pode-se pressupor que, se Marie foi o objeto de desejo de Paul no passado, deixou de ser quando o homem enfim conseguiu conquistá-la pois,

ao possuí-lá, já não era mais necessário a busca ativa pelo objeto. Ademais, sabe-se que o desejo do homem dissipou-se no momento em que estabeleceram uma união estável, quando o objeto transferiu-se do mundo exterior — o outro lado da janela — ao domicílio. Assim, o lado de fora, atrelado ao fato de que a própria câmera, neste plano, está localizada fora do apartamento serve como uma metáfora para o acesso à sexualidade perdido. A condição de objeto a ser possuído, ou espetacularizado pela câmera cinematográfica demonstra-se mais atraente do que a negação absoluta da sexualidade. Assim, o *male gaze*, a posição de objetificação feminina por excelência opera como uma esperança de acesso a sexualidade, a única que lhe foi possibilitada no patriarcado. O desejo de Paul pela gravidez manifesta a iminência do complexo de madonna/prostituta, que será mais explorado adiante.

O que a personagem olha, fora do quarto, não é acessível ao espectador, configurando-se como um mundo externo de infinitas possibilidades. No plano seguinte, o qual a câmera se localiza dentro do quarto, é possível observar, por trás das cortinas, os prédios que compõem a paisagem — os mesmos que refletem na janela no plano anterior — mas, o ponto focal da personagem jamais é revelado. A janela, portanto, replica o efeito-janela do cinema, mas experienciado por Marie. Assim, enquanto espectadora, o espaço externo constitui-se de "mundo imaginário que vem transformar-se no lugar por excelência de manifestação dos desejos, sonhos e mitos" (Xavier, 2005, p. 23). Por outro lado, o espaço doméstico aprisiona a mulher para fora do espaço de produção de significado, apenas à espreita. Conforme reconhece Doane, a imagem da mulher olhando pela a janela, usualmente com a presença de uma chuva persistente — que, nesse exemplo, é apenas metafórica ao estado de espírito da personagem, as lágrimas que escorrem pelo seu rosto — constitui-se como uma iconografia própria do texto cinematográfico clássico — "Mulher e espera estão intimamente conectados" (1987, p. 2, tradução nossa).

Então, Marie afirma que a única possibilidade de engravidar seria através do espírito santo, e Paul rebate dizendo que, diante do cenário reprodutivo, estaria disposto a estabelecer um contato sexual. Então, Paul diz: "Perdeu a fé. Ela voltará" (Romance, 1999, min 23, tradução nossa). Marie o arrasta até a cama e se deita de costas para ele, de frente para a câmera. Então o homem a compara a Circe, deusa da mitologia grega, cuja aparição mais célebre consta em *A Odisseia*: "É como no mito de Circe, você quer saber o futuro e o passado. Você até brinca com o presente, você o força. Você perdeu a fé, então tudo desmorona" (ibidem).

Figura 7 — Paul e Marie



Fonte: Romance (1999)

No mito, Circe oferece à tripulação de Odisseu um banquete enfeitiçado, que os transformam em porcos: "Eles tinham dos porcos as cabeças, a voz, as cerdas e o corpo, mas a mente não mudou: permaneceu como era" (Homero, 2018, p. 207). Euríloco que, desconfiado, recusou-se a entrar no palácio, livrou-se da transformação e alertou Odisseu do desaparecimento dos homens. Então, o herói põe-se a caminho para socorrer a tripulação. No percurso, Hermes, o deus mensageiro, aparece para ajudá-lo e diz:

> E dir-te-ei mais: quando Circe tentar conduzir-te com a sua vara comprida, desembainha a espada de junto da tua coxa e lança-te contra Circe, como se a quisesses matar. Ela ficará cheia de medo e oferecer-te-á a sua cama. Pela tua parte, não recuses a cama da deusa, para que ela te solte os companheiros e trate bem de ti. Mas ordena-lhe que jure o grande juramento dos deuses: que não preparará para ti qualquer outro sofrimento, não vá ela tirar-te coragem e virilidade quando estiveres nu." (ibidem, p.209)

Assim, Odisseu obedece Hermes e, ao surpreender Circe, ela lhe responde: "Mas repõe a tua espada, pois iremos agora para a nossa cama, para que nos unamos em amor e possamos confiar um no outro" (ibidem, p.210) E o herói réplica, solicitando que ela não lhe tire a coragem e a virilidade. Após isso, Circe se torna não apenas amante, mas uma importante aliada de Odisseu, responsável por aconselhá-lo sobre seus futuros obstáculos.

Nesse viés, Paul, ao citar o mito, resgata sua relação reprimida com a temida imagem animalesca, como no cenário da tourada, e reconhece sua cônjuge como uma figura feminina excessiva que deseja revelar a natureza pulsional do homem. Circe, ao transformar os homens como porcos, revela a sexualidade animalesca, irracional e carnal desses que é, invariavelmente, inferior à dela. Pois, no cenário de dominação, a deusa é quem detém a

agência e o controle. Ativar a sexualidade masculina animal torna-se inversamente proporcional à virilidade, a virtude de controle e superioridade sexual.

Ao remeter a relação entre passado, presente e futuro, Paul aborda justamente o tempo do mito, que distingue-se da cronologia linear da vida. O tempo mítico ou sagrado opera através da perpetualização de momentos primordiais no presente. É a prática ritualística do retorno, que sempre se mantém igual, inesgotável. Ou seja, no tempo do mito, presente, passado e futuro permanecem sempre iguais, resistem à mudança. Assim, a certeza da repetição é a força motriz da fé. No cinema clássico, a mulher, através da afinidade forçada com o icônico, resiste ao movimento linear da trama, "o feminino é aquilo que não é suscetível à transformação, à vida ou à morte; ela (isso) é um elemento do espaço narrativo, um topos, uma resistência, matriz e matéria" (Doane, 1987, p. 6, tradução nossa). Enquanto o personagem masculino move a narrativa, a personagem feminina é associada com o espaço ou a matéria, remetendo a "entidades abstratas de um mundo atemporal do mito" (Stam, 2010, p.196).

Circe opera como um obstáculo à jornada do herói masculino, que precisa ser domesticada, para mitigar seu potencial de desestabilizar a unidade masculina. Apesar do seu caráter transgressor, ela não é uma personagem autossuficiente — ela é justamente um mito, ela é aquilo que ela representa para o homem e não o que ela realmente significa. (Kaplan, 1995). Ou seja, ela existe pois significa algo ao sujeito significante. Na trama, sua função é confrontar a figura masculina com uma sexualidade distinta que provoca e ativa o medo da castração, pois ameaça deslocar a "coragem e virilidade" do herói. Logo, Paul desqualifica o desejo de Marie por mudança. Circe não pode transformar Odisseu em um porco sem romper com a função mais importante do mito: "fixar os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas: alimentação, sexualidade, trabalho, educação etc" (Eliade, 1992, p. 51). Assim, Paul nega a capacidade de agência da mulher, qualificando-a ao mero exercício da fé, da espreita de um universo que é transformado exclusivamente pela agência masculina.

Nesse viés, compreende-se que Circe representa o medo da castração e o terror do poder reprodutivo da sexualidade feminina. O poder de metamorfose da deusa é uma ameaça às virtudes masculinas; aquele que cai nas tentações da luxúria, é reduzido à condição animal. A metamorfose, portanto, atua como espelho simbólico, que expõe a bestialidade recalcada dos homens. A analogia de Paul, portanto, revela uma repulsa pela sua própria

vulnerabilidade, a qual precisaria aceitar caso quisesse corresponder ao desejo de Marie. A mulher, comparada a Circe, mostra justamente que o homem reconhece a vontade dela de revelar seu caráter pulsional, mesmo que a vontade não se concretize. Por suprassumo, o mito de Circe ainda revela outra característica relevante ao arquétipo do monstruoso-feminino. O uso da vara como instrumento de transformação, responsável por concretizar a submissão dos sujeitos, assim como as serpentes da Medusa, serve como substituto do falo, e mimetiza a função criativa do órgão feminino. A fantasia de mimetização das funções reprodutivas femininas através do órgão masculino é comum principalmente na investigação sobre a criatividade.

Através da investigação psicanalítica de Jacques Derrida, da epistemologia das palavras *style* e s*tylus* (estilo e estilete), que provém do latim, *stilus* — instrumento pontiagudo para escrita, incisão ou gravação — o autor identifica o uso metáforas fálicas para a abordagem da sexualidade masculina e o estilo artístico (Nead, 1995). Desse modo, o estilo seria um instrumento de poder fálico enquanto o meio que resiste a ele, o papel ou o quadro, configura-se como "superfície à espera, que é tanto receptiva quanto é uma força desconhecida e assustadora" (ibidem, p. 63). Logo, o local de inscrição da arte é definido de modo semelhante ao corpo da mulher, que é determinado pelo medo da castração e os processos narrativos clássicos como uma via de regulação para a identidade masculina. Assim o estilo acessa as mesmas metáforas que definem a vara de Circe e o cabelo da Medusa como instrumentos de poder — se elas conseguem transformar o homem, é através do falo. No mito do artista, o quadro é uma superfície virgem à espera de ser penetrada pelo demiurgo com o dom da criatividade divina (ibidem).

Logo, a fantasia de auto-gênesis masculina é reencenada infinitamente, em uma estrutura na qual “a pessoa humana cria e recria a si mesma a partir de um outro abstrato ou puramente simbólico — o útero, a terra, o túmulo, a mulher” (De Laurentis, 1984, p.121). Seu propósito coincide com o argumento de Lévi-Strauss, que afirma:

> "O mito lida com a incapacidade, para uma cultura que sustenta a crença de que a humanidade é autóctone… de encontrar uma transição satisfatória entre essa teoria e o conhecimento de que os seres humanos nascem efetivamente da união entre homem e mulher.” (apud De Laurentis, 1984, p.210)

Logo, o mito da auto gênesis masculina fornece um modelo lógico capaz de superar essa contradição; De deslocar a reprodução biológica para um conceito que reafirme a

transmutação simbólica masculina, a autoctonia[8] do ser, semelhante ao ensinamento cristão, que descreve o surgimento da humanidade a partir da modelação divina do homem através da argila e da mulher através da costela dele (Bíblia, 2017, Gn 7,23). Dessa perspectiva, o conceito do fetichismo de Freud aproxima-se do fetichismo de Marx. Enquanto a teoria psicanalítica identifica o acréscimo de um falo simbólico no corpo feminino para apagar o trabalho reprodutivo do útero, Marx identifica o apagamento da força do trabalhador a fim de deslocar o valor laboral da mercadoria para gerar um valor aparentemente autônomo e abstrato (Mulvey, 1993). Antes de retornar à Romance, para elaborar a relação da vagina e a concepção, proponho um exame da representação do nu dentro dos parâmetros do patriarcado e a construção feminina enquanto musa da criação artística masculina.

1. 4. A MUSA, O GÊNIO E O NU

A partir da fantasia de auto-genesis masculina, a representação artística torna-se a prole da relação entre o artista gênio e a musa, entre o pincel e o papel — ou, em termos cinematográficos, lente óptica e película —, pois "a criatividade masculina é mitologizada por meio da 'figura' da mulher; o corpo feminino é simultaneamente musa e meio no ato simbólico da criação artística" (Nead, p. 63). Nesse viés, o quadro não é só um quadro porque é uma mulher. Ao mesmo tempo que as qualidades humanas da mulher se aproximam das qualidades inorgânicas de um signo artístico, a obra de arte é elevada às características humanas, pois o artista gera a vida do objeto, o tecido da tela é substituído pela carne. O demiurgo estabelece um sentimento com a obra que representa a soma da relação paternal — pois realizou a gestação da obra —, religiosa — pois criou-a como um deus e lhe concedeu a "alma" — e romântica, — pois inscreveu sua paixão e sua pulsão sexual no quadro.

A fantasia aqui analisada origina-se do conceito romântico de gênio. O esgotamento do princípio iluminista da razão, qualidade elementar do homem, atestou a necessidade de novas definições para o sujeito masculino, para reafirmar a superioridade do homem europeu. Logo, a busca incessante pelo limite da razão havia se tornado um novo olhar para o sensível (Battersby, 1989). Ao final do século XVIII, a especificidade divina da humanidade — aquilo

[8] Nos mitos, autóctone significa aquele nascido literalmente da terra, que não possui parentesco humano. A autoctonia não representa, necessariamente, a origem da humanidade, mas sim um povo particular. (cf. Hornblower; Spawforth, 1999)

que constrói o elo entre os homens e Deus, fazendo-os a sua imagem e semelhança — estava associada a sensibilidade, imaginação, genialidade e criatividade:

> Era a criatividade, não a razão ou o talento, que tornava o homem semelhante a Deus... que tornava-o mais que um mero animal, e tornava alguns homens super-humanos e superiores aos outros. Essa faísca divina especial estava confinada a poucos indivíduos selecionados (ibidem, p.2, tradução nossa).

Desse modo, o gênio caracterizava um indivíduo especial, em virtude de suas qualidades da intuição e imaginação, resgatando conceitos associados às pulsões do corpo, que extravasam o sujeito e atravessam o fazer artístico, criativo. Conceitos esses que, a priori, eram definidos como características femininas e primitivas. Tradicionalmente, os modelos de classificação binários da filosofia ocidental, distinguiram as faculdades da mente e do corpo, atribuindo a mente ao domínio do conceitual, da razão, cultura e moral, enquanto o corpo definiu as qualidades da natureza, das paixões, desejos e quaisquer atributos mundanos, fisiológicos e sensoriais.

Nesse viés, partindo da perspectiva de Butler, compreende-se que o conceito do homem racional o define como uma figura em crise. Logo, a ideia de gênio, ao atribuir características previamente definidas como femininas ao homem, revela a necessidade de reestruturar o novo juízo de homem, a fim de cumprir com seu propósito de superioridade antropocêntrica, patriarcal e eurocêntrica. Desse modo, definiu-se que "o gênio era um homem — repleto de energia 'viril' — que transcendia sua biologia: se o gênio masculino era 'feminino', isso apenas provava sua superioridade cultural" (Battersby, 1989, p.3, tradução nossa). Ou seja, a natureza andrógina do gênio era contida através dos mitos da sexualidade masculina, que definem-o como identidade masculina excessiva, cuja criatividade é movida por suas energias sexuais, através do processo de sublimação — termo freudiano que designa a atividade humana que é aparentemente alheia à sexualidade porém é, hipoteticamente, motivada pelos desejos sexuais, como a criatividade artística. Desse modo, uma obra de arte representa a incompletude desse processo, visto que a criação e contemplação artística não deve demonstrar explicitamente um apelo sexual, mas ainda assim conter uma carga sexual que instigue a resposta sensória do espectador. (Nead, 1992, p. 13).

Nesse viés, a representação da mulher e, principalmente, do nu feminino, tornou-se um signo da construção da identidade artística. Entende-se que, no fazer artístico, o gênio, movido por sua pulsão sexual, deve representá-la na obra de forma contida, a fim de assegurar uma experiência estética, conforme defendida posteriormente por Clark, que seja uma

combinação balanceada entre os prazeres sensórios e contemplativos. Para o autor, “nenhum nu, por mais abstrato que seja, deve deixar de despertar no espectador algum vestígio de sentimento erótico, mesmo que seja apenas a mais tênue sombra — e se não o fizer, é má arte e falsa moral” (1960, p. 6, tradução nossa). Assim, apesar de identificar as pinceladas e linhas como linguagens simbólicas de impulsos "sensuais", ele também pondera sobre o grau aceitável de fisicalidade no nu feminino, que não perturbe a unidade e integridade da obra. Ou seja, o artista genial, assumindo seu direito de expressar-se para além de sua racionalidade, deve expressar seu desejo sexual no quadro, de preferência através de um nu feminino, demonstrando domínio do campo sensível, sem ameaçar sua masculinidade. Ao mesmo tempo, o corpo feminino representado deve ser contido e devidamente regulado.

Conforme aponta Nead, “o triunfo de uma representação ‘bem sucedida’ do nu é o controle de seu risco em potencial” (1992, p. 13, tradução nossa). Explorando o mesmo campo semântico, Clark afirma que o nu pode ser sedutor, mas não obsceno (ibidem); o obsceno é a categoria que está para além dos limites da arte. Ou seja, o discurso sobre a representação da mulher assume uma delimitação: o nu, o corpo representado pela arte, deve respeitar o ideal iluminista de contemplação, isto é, a experiência estética que eleva moralmente o sujeito, de modo a sustentar a economia regulada da arte, a unidade e a contenção; o desnudo, por outro lado, é o corpo obsceno, aquele que não possui fronteiras ou contenções. Assim, “a obscenidade é uma representação que move e excita o espectador, em vez de provocar quietude e plenitude" (ibidem, p.2, tradução nossa). Enquanto o nu é produzido pela cultura, e representa uma extensão da racionalidade — e posteriormente, da sensibilidade — masculina, o desnudo é “o corpo fora da representação cultural; é o termo denotativo para a conotação da nudez” (ibidem, p. 14, tradução nossa).

> O nu é o corpo reformado, em vez de deformado, "equilibrado, próspero e confiante". A transformação do desnudo para o nu é, portanto, a mudança do real para o ideal – a passagem de uma percepção de matéria corpórea não formada para o reconhecimento de unidade e contenção, a economia regulada da arte. É esse processo de transfiguração que torna o nu o assunto perfeito para a obra de arte. Como Clark afirma logo no início do livro, “o nu permanece o exemplo mais completo da transformação da matéria em forma” (ibidem, tradução nossa).

Nesse viés, a imagem do corpo feminino expõe uma aporia do olhar: será possível distinguir o olhar estético do olhar escopofílico? Em um primeiro momento, definem-se esses conceitos quase como opostos: enquanto o estético é definido como cerebral e despreza reações corporais, o escopofílico é a expressão de uma pulsão libidinal que evoca os sentidos.

Alguns autores, entretanto, distinguem os termos não em sua natureza, mas em grau de intensidade. John Barrel, por exemplo, define o olhar escopofílico como o momento mais intenso do olhar estético, quando percebe-se um desfoque crítico dos sentidos, quando o desejo de ver se transforma na necessidade de tocar (ibidem).

Porém, conforme argumenta Nead, "a economia sexual estabelecida na linguagem da crítica de arte também produz os termos de seu próprio colapso" (ibidem, p. 59, tradução nossa), e a distinção dos termos demonstra-se muito mais complexa e ambígua do que sugere. Desse modo, uma primeira incongruência nas definições que distinguem os termos encontra-se no próprio princípio do belo. Conforme apontou Freud: "Parece-me indubitável que o conceito do 'belo' tem raízes no terreno da excitação sexual e tem o sentido original de 'o que estimula sexualmente'" (2016 [1905], p.50). Considerando a recorrência da mitologia greco-romana pelo autor, demonstrando a influência desta no inconsciente coletivo, cabe resgatar o mito de Pigmalião para refletir acerca da relação entre o belo e o desejo sexual.

No mito de Pigmalião, descrito por Ovídio em Metamorfoses (1983 [8 d.c], p. 189), observa-se uma experiência semelhante à descrita por Barrel. Pigmalião, rei da ilha de Chipre, atordoado pela paixão que nutre pela estátua que ele mesmo esculpiu, representando a mulher mais bela de todas, súplica à Vênus que lhe conceda uma esposa igual a sua "dama de marfim". A deusa enfim transforma o marfim da estátua em carne. No mito, a experiência contemplativa é incapaz de satisfazer Pigmalião, a imagem que ele mesmo criou o seduz pulsionalmente, desperta sua paixão e desejo e se transforma em uma demanda pelo toque, pela carícia, pelo afeto. Os escritos antigos, cuja história envolve o engajamento da deusa Vênus — Afrodite nos textos gregos —, frequentemente possuem questões interessantes para essa discussão, visto que a deusa da beleza é também a deusa da sexualidade e do amor e a união dessas características transformou essa em um ícone célebre para a arte.

A força da deusa é descrita como "o que coage parceiros sexuais a unirem seus corpos em uma fusão divinamente inspirada, enquanto ela os induz a desfazer seus limites separados e individuais até que se fundam e se tornem um. Afrodite representa o impulso para o contato íntimo e a fusão" (Cyrino, 2010 p. 32, tradução nossa). Ou seja, pode-se entender, a partir da idealização da Vênus, que o belo é a forma erótica do exercício do *peitho*, isto é, da persuasão e sedução, através do qual se conquista o amor, o sexo, e se dezfaz de quaisquer barreiras ou fronteiras da individualidade, transgredindo os limites do eu. Essa transgressão, portanto, se assemelha à confusão mental e necessidade de contato que posteriormente descreveu o olhar

escopofílico, se opondo à racionalidade do olhar estético. Desse modo, constata-se que o discurso artístico pré-moderno almejava a representação da idealização do belo, mas que, ao mesmo tempo, reprimisse — sublimasse — a experiência do belo que, por sua vez, é essencialmente caracterizada como escopofílica. Ou seja, entende-se que o poder da deusa é conflitante com o ideal patriarcal que idealiza um sujeito íntegro, superior e controlador que assume maestria absoluta sob não apenas outros corpos como também suas próprias pulsões. Desse modo, cabe aqui um capítulo que examine não apenas a subversão da experiência do belo em relação ao corpo feminino, em particular, através de exemplos que posicionam a mulher — seja a realizadora da obra, seja a personagem — como a agente do desejo, mas também um estudo da influência da deusa — quiçá a mulher mais representada da cultura ocidental, ao lado da Virgem Maria —, além de prosseguir com a discussão sobre a representação da sexualidade feminina e sua relação conflituosa com os ideais patriarcais.

2. VÊNUS AO ESPELHO

Em 1952, Mary Richardson, ao relembrar o ataque que realizou à obra *Vênus ao espelho* (Diego Velázquez, 1647), em 1914, na Galeria Nacional de Londres, a militante sufragista afirmou que uma das razões pela qual escolheu a obra foi porque não gostava da forma como os homens na galeria admiravam-a de boca aberta (Nead, 1992)[9]. Sua justificativa antecipou as preocupações culturais do feminismo, que tomaria grandes proporções na década de 1970, principalmente a partir da conceitualização do *male gaze*, iniciada por Laura Mulvey, que parte do pressuposto que a representação do corpo feminino, nas imagens produzidas no ocidente, produzem uma experiência escopofílica. Isto é, o eixo que guia a imagem é um olhar fixo e controlador que reconhece a imagem feminina como um objeto de estímulo sexual (Mulvey, 2018 [1975]).

Figura 8 - VELÁSQUEZ, Diego. The Rokeby Venus. 1647. Óleo sobre tela, 122,5 cm x 175 cm. National Gallery, Londres.



Fonte: https://www.wikiart.org

Desde o texto cânone de Mulvey, muito se discutiu a respeito do *male gaze*, principalmente no cinema e nas artes pictóricas. Entretanto, com o acalorado debate que permeia a discussão, algumas obras acabam por dividir opiniões. Esse é o caso do quadro supracitado. Por um lado, autores como Nead criticam o ideal patriarcal de feminilidade da tradição do nu reclinado, como representado no quadro; por outro, autores como Snow

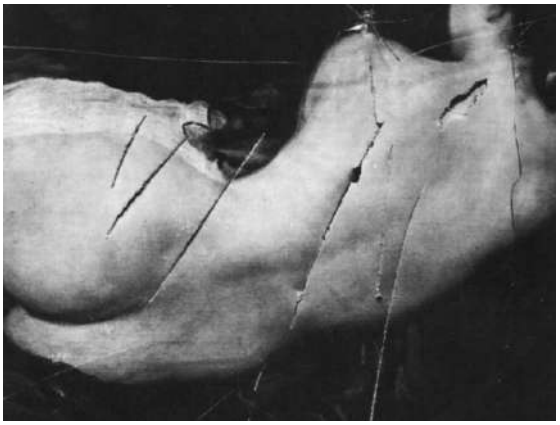
[9] Na época, Richardson afirmou que o motivo do ataque foi chamar a atenção do público para a crueldade e hipocrisia do tratamento dado pelo governo à Emily Pankhurst; em declaração para a Women's Social and Political Union (WSPU). Assim, seu objetivo era destruir a imagem da mais bela mulher na história mitológica em protesto contra o governo que destruiu "a mais bela personagem da história moderna" (NEAD, 1992, p. 35, tradução nossa).

acreditam em um aspecto revisionista da obra, propondo que sua experiência visual seja menos fixa e sádica do que a crítica sugere.

Em *Vênus ao Espelho*, observamos uma mulher nua reclinada de costas à tela e de frente para um espelho, que emoldura sua face, segurado por um cupido[10]. As críticas feitas à obra quando essa foi adquirida pela Galeria Nacional, nove anos antes do ataque — e que se tornaram ainda mais potentes após o episódio — enfatizavam a perfeição da obra e as qualidades da mulher representada: jovem, saudável, vital, "a perfeição da feminilidade no momento que passa do botão à flor" (Nead, 1992, p.36, tradução nossa). A obra não só representava as qualidades físicas da mulher, mas representava também os valores de uma nação, superando seu valor artístico ou financeiro. Críticos observaram que, na obra, o espelho aparenta cumprir o propósito de oferecer ao espectador uma "experiência visual plenamente abrangente" (ibidem, p. 41, tradução nossa), satisfazendo o olhar através de "uma varredura ininterrupta da figura em seu comprimento total" (ibidem) e, por suprassumo, a beleza "parece residir em sua representação de 'inteireza', da carne feminina contida dentro de contornos definidores" (ibidem), na percepção de uma figura tanto delimitada quanto expansiva. Após o ataque, a mídia adotou a mesma estratégia sensacionalista de reportar crimes violentos e assassinatos para relatar o episódio. Assim, a Vênus de Velásquez, através da linguagem figurativa, se tornou uma vítima de "carne e osso", enquanto os cortes na tela, realizados pela sufragista com um cutelo, se tornaram cicatrizes. Nesse viés, o crime virou um homicídio, o qual a mulher idealizada pelo olhar do artista era a vítima, e a mulher real a assassina.

Figura 9 — Fotografia dos danos causados à obra após o ataque e imagem manipulada recriando os cortes, respectivamente.

[10] O cupido é frequentemente representado em companhia a deusa Vênus. Ele é sua prole e personifica o impulso físico do desejo sexual e a luxúria. Sua versão grega, Eros, era compreendida pelos gregos antigos tanto como uma entidade cósmica primitiva — uma das quatro entidades fundadoras da humanidade — quanto um deus individualizado do amor, comumente subordinado a Afrodite. Sua popular imagem infantilizada é mais comumente associada ao contexto romano, enquanto sua relação filial com Afrodite, no contexto grego, é apresentada de forma ambígua. O texto mais antigo que evidencia seu vínculo materno e seu caráter infantil pertence ao período helenistico, e retrata-o na função de atirar flechas capazes de cativar o amor de sua vítima, em troca de conquistar um brinquedo cuja descrição evoca a imagem de um globo ou cosmos e que, anteriormente, pertenceu a Zeus (cf. Cyrino, 2010). Nesse viés, o deus é caracterizado como um ser ganancioso, cuja impulsividade é justificada por seu caráter infantil.




Fonte: commons.wikimedia.org

Uma breve introdução aos temas recorrentes na arte ocidental é suficiente para constatar o quão valioso o ícone da deusa Vênus é para esta disciplina. Como visto anteriormente, ela concede um álibi mitológico para a representação do amor, do desejo sexual e do belo; Ela representa o momento de transgressão das fronteiras da individualidade e dos limites do eu, da subjetividade, e o momento o qual as faculdades da mente são suspensas, dando lugar ao amorfo, ao caos e as faculdades do corpo — as pulsões e a sensualidade. Evidentemente, a natureza fluida e disforme do poder da deusa, em contraste ao estimado prestígio dos limites visíveis da individualidade, é amplamente rejeitada pela arte clássica. Logo, é a capacidade do artista em conter os excessos da Vênus que torna a sua representação bem sucedida.

Assim, a deusa, enquanto tema artístico, delimita um tipo específico de representação do corpo feminino. Clark (Nead, 1992), ao distinguir os domínios do sensorial e do espiritual, a respeito do nu feminino, diferencia a Vênus Celestial da Vênus Terrena:

> A Vênus Celestial é filha de Urano e não tem mãe. Ela pertence a uma esfera inteiramente imaterial, pois é desprovida de mãe e de matéria. Ela habita a zona super celestial mais alta do universo, e a beleza que ela simboliza é divina. A outra Vênus, a Vênus Terrena, é filha de Júpiter e Juno. Ela ocupa uma morada mais baixa, e a beleza por ela simbolizada é particularizada e realizável no mundo corpóreo. Enquanto a Vênus Celestial representa uma forma contemplativa de amor que ascende do visível e particular para o inteligível e universal, a Vênus Terrena representa uma forma ativa de amor que encontra satisfação na esfera visual. De acordo com essa mesma teoria, nenhum valor pode ser atribuído ao mero desejo carnal, que decai da esfera da visão para a do tato (Nead, 1992, p. 19, tradução nossa)

Nesse viés, Clark sugere que a tarefa do artista é transformar objetos vulgares em etéreos, por meio da disciplina controladora da forma artística. Para Nead, essa distinção é intrínseca à constituição da mulher como signo da natureza e da fisicalidade, em oposição ao

homem como signo da cultura, ordem e geometria. Assim, se a mulher representa a matéria e “se a arte é definida como a conversão de matéria em forma, imagine quão grande é o triunfo para a arte se é o corpo feminino que é assim transformado — a natureza pura transmudada, por meio das formas da arte, em cultura pura.” (1992, p. 18, tradução nossa). Nesse viés, a representação do belo é alcançada através da sublimação, processo que desvia as excitações sexuais de suas metas originais e as direcionam para fins não sexuais, como a criação artística e intelectual (Freud, [1913] 2016). Assim, a sexualidade é representada em sua forma passiva e contida, assumindo um caráter inteligível e opondo-se à sua forma ativa, associada à luxúria.

O conceito de amor, dessa forma, garante um apelo moral àquilo que é essencialmente sexual e estabelece convenções estéticas para conter a imagem do corpo feminino. Nesse viés, como outras Vênus renascentistas, a deusa de Velasquez é representada como uma mulher jovem, vital, com contornos bem definidos. Um corpo nu de pele lisa e pálida. Entretanto, podemos aqui traçar as primeiras nuances particulares à esse caso, que divergem de suas semelhantes. Primeiro, seguindo o eixo do olhar do cupido, em direção ao espelho que ele mesmo segura, observa-se que a aparência da deusa refletida é pouco semelhante ao corpo nu exibido panoramicamente a sua frente. Pois, além de não possuir contornos bem definidos, assumindo um aspecto desfocado, sua também não aparenta ser tão jovem e vital quanto seu corpo. Ao invés disso, ela possui uma aparência envelhecida, que contrasta com a expectativa de uma Vênus idealizada. Seus cabelos parecem bagunçados e metade do rosto se desfaz na escuridão, acentuando a ausência de fontes de luz do outro lado.

Portanto, percebe-se um desencontro entre a face refletida e o corpo nu, que prossegue aos ângulos da composição, que não necessariamente obedecem à perspectiva real. Isto é, em uma cena real, o espelho seria incapaz de enquadrar o rosto da Vênus a partir da posição que ele se encontra na pintura. Nesse viés, Snow afirma que a imagem no espelho tem a tendência de se separar da mulher a qual ela aparentemente deriva, possuindo uma autonomia para observá-la, enquanto a mulher parece satisfeita com a distância de seu reflexo, demonstrando um certo desinteresse ao reclinar para o lado oposto ao espelho. Assim, se não fosse pelo espelho, e pela interpretação do espectador que lê a imagem como um reflexo do referencial à frente, poderíamos supor que a Vênus reclinada está olhando para a escuridão que contorna sua cabeça. Nesse viés, Snow afirma que "o espelho, interpondo-se no final de seu olhar, concedendo-lhe uma imagem em vez de deixá-lo perder-se, deve, por assim dizer, arrancá-lo à força dessa cunha de escuridão, trazendo-o de volta em direção ao centro lúcido." (1989, p. 38, tradução nossa).

Desse modo, pode-se pensar na face ao espelho como a construção de uma outridade, uma imagem que se opõe ao corpo devidamente regulado e contido da economia artística do nu, ao ideal feminino produzido na linguagem patriarcal. Assim, cabe interpretá-la como uma outra face do ícone que, ao invés de ser o objeto do olhar, como propôs a tradição pictórica, é aquela que olha, seja para se auto regular, seja para manifestar uma autoridade no desejo, através da projeção de um encontro entre a mente e o corpo. Se a deusa representa o impulso de união, um momento de regressão ao estado de unidade com o outro, aqui, ela aparenta buscar uma união em si própria, através do encontro do sujeito desejante com o seu ego ideal.

Nesse viés, o ego ideal não pode jamais simbolizar uma identidade autossuficiente e coerente, uma garantia da unidade incontestável, visto que ele representa apenas uma parte de um todo. Aqui, o triunfo da subjetividade é atestado através da autoconsciência do ego como a manifestação de uma performance específica que, no caso da Vênus, assegura o exercício da persuasão, seu poder de manipular o outro através do desejo. Aqui, o espelho funciona de maneira inversa ao estágio do espelho de Lacan; A imagem refletida não é mais perfeita que a experiência do corpo, mas sim uma projeção interior de um corpo devidamente contido e regulado a gosto do *male gaze*. Ademais, a posição escolhida para projetar o reflexo ao espelho não demonstra-se acidental. Ao considerar que a face no espelho representa subjetividade desejante, um olhar interior projetado para uma imagem exterior, cabe ponderar sobre a direção do seu olhar que, seguindo um eixo frontal, orienta-se para dois pontos específicos: para o espectador e para o órgão genital da Vênus. Nesse primeiro momento, dedico-me à análise do segundo ponto, a fim de aproximar as discussões do filme *Romance*.

2. 1. AUTOCONSCIÊNCIA GENITAL

Na análise de Snow sobre *Vênus ao espelho*, o autor refere-se a uma ideia de "autoconsciência genital" apenas em uma das notas de rodapé, apontando a possibilidade da obra carregar certos aspectos fetichistas. Sobre o assunto, ele escreve:

> Se postulamos um olhar isolado, direto e "cartesiano" para a pintura, certos elementos fetichistas podem entrar em jogo (como Susan Lurie me apontou): a cabeça feminina "decapitada" sobreposta às nádegas proeminentes, seu olhar direcionado para a área genital oculta, talvez até mesmo inclinando-se para baixo ao longo da linha das nádegas — de modo muito similar ao olhar inclinado do cupido que roça a borda superior da moldura do espelho — para gerar uma autoconsciência genital correspondente no espectador. (Snow, 1989, p. 41, tradução nossa)

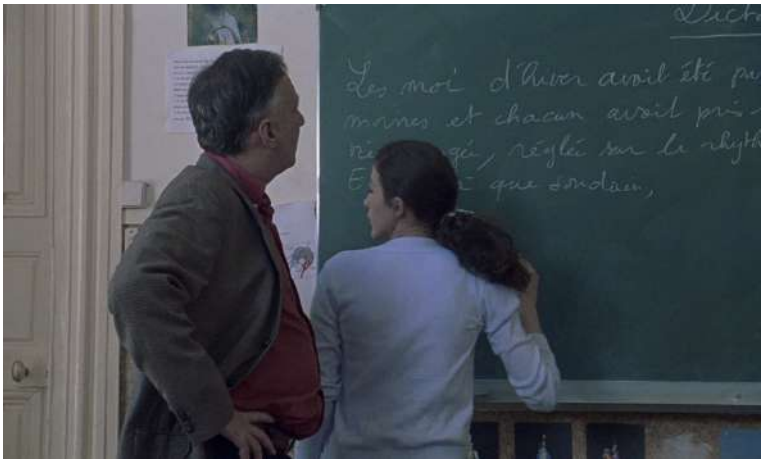
Como já discutido aqui, o fetichismo é a resposta protetiva contra o medo da castração, que desloca a pulsão escópica e o desejo sexual do homem para características associadas à mulher que não necessariamente possuem função sexual. Desse modo, o fetiche "deve segurar o olhar fixo do fetichista na sedução da crença de proteger contra a invasão do conhecimento [da anatomia feminina]" (Mulvey, 1993, p. 12, tradução nossa). Nesse processo, o conhecimento não é reprimido; ao invés disso, o fetichista mantém um vínculo tênue entre causa e efeito, investindo no excesso visual e nos deslocamentos de significantes para afastar os problemas da referência. Assim, na obra de Velásquez, o direcionamento do olhar para o genital oculto reconhece sua existência, ao mesmo tempo em que conduz o olhar para um substituto, as nádegas da Vênus.

Entretanto, a ideia de "autoconsciência genital" é também interessante ao considerarmos a posição espectatorial feminina, assumida justamente pelo rosto refletido. Ao ocultar a parte genital e, ao mesmo tempo, reafirmar sua existência, pondera-se a mediação da própria Vênus nesse processo, que mascara sua própria natureza a fim de conter a ansiedade masculina. Tal hipótese dialoga diretamente com a ideia introduzida no primeiro capítulo, da relação da mulher com a imagem feminina como forma de auto regulação. Consequentemente, pode-se investigar semelhanças entre a Vênus de Velasquez e Marie. A fim de suprir a carência ocasionada pela inexpressividade libidinal de Paul, Marie se envolve com múltiplos parceiros sexuais, em uma espécie de Odisseia sexual — menos como Circe do que como Odisseu.

Um de seus amantes mais emblemáticos é Robert, o diretor da escola que trabalha. O primeiro encontro sexual entres acontece logo após uma cena em que Marie escreve no quadro negro um ditado aos seus alunos. Robert entra na sala e o enquadramento centraliza um ato falho[11] de Marie, para qual Robert olha fixamente: ao invés de escrever "*Les mois d'hiver*" [os meses de inverno], ela escreve "*Les moi d'hiver*" [meus eus de inverno]. A troca da palavra *mois* por *moi*, acaba por assumir um tom confessional e conferindo ao "inverno" um caráter conotativo de sua condição sexual, sobre como se sente diante a frieza afetiva de Paul.

Figura 10 — Marie e Robert

[11] Segundo a psicanálise, o ato falho ocorre quando uma intenção consciente é perturbada por uma intenção inconsciente, como escrever algo diferente do pretendido (cf. Freud, 2011).



Fonte: Romance (1999)

O “lapso” de Marie culmina em uma repreensão de Robert na cena seguinte, que culmina em um encontro dos dois na casa do diretor. Nesse momento, Marie ouve em silêncio o monólogo de Robert, que se afirma perito em conquistar mulheres, mesmo não sendo atraente. Robert demonstra-se o extremo oposto de Paul: enquanto um revela-se desapegado a sua própria imagem, outro faz dela seu trabalho; enquanto um expressa ativamente sua sexualidade, outro expressa profundo desinteresse. Ademais, o uso das cores como símbolo dos personagens e suas relações também é característico de Robert pois, não apenas suas roupas, mas em toda sua residência prevalece o uso de tons quentes, escuros e, principalmente, a cor vermelha.

Figura 11 — Sala de Robert



Fonte: Romance (1999)

Ponderando a internalização dos dogmas católicos pela personagem e as demais referências religiosas que permeiam o filme, Robert assemelha-se a uma figura mefistofélica. Na tragédia de Goethe, Mefistófeles é uma entidade demoníaca, cujo desprezo pela razão

humana é evidente. Para ele, o erro cometido por Deus foi infundir no homem o raio de luz da razão. Sua essência, portanto, alinha-se a ideia fenomenológica, da ênfase na experiência e nos sentidos. Fausto, um estudioso insatisfeito com os prazeres proporcionados pela vida mundana e desiludido com o conhecimento humano, aceita um pacto oferecido pelo demônio, descrente de encontrar um momento de prazer intenso suficiente para reivindicar sua alma. Sua busca, entretanto, caracteriza-se menos pela procura do gozo do que por uma investigação das sensações humanas. Nesse aspecto, ele diz:

> Não ponho eu mira na posse do que o mundo alcunha gozos. O que preciso e quero, é atordoar-me. Quero a embriaguez de incomportáveis dores, a volúpia do ódio, o arroubamento das sumas aflições. Estou curado das sedes do saber; de ora em diante às dores de todas escancaro est'alma. As sensações da espécie humana em peso, quero-as eu dentro em mim; seus bens, seus males mais atrozes, mais íntimos, se entranhem aqui onde à vontade a mente minha os abrace, os tacteie; assim me torno eu próprio a humanidade; e se ela ao cabo perdida for, me perderei com ela. (Goethe, 1956 [1808-32], p. 135)

Fausto, entretanto, dificilmente se satisfaz aos prazeres de um *bon vivant*, e logo se apaixona por Gretchen, uma menina caracterizada pela inocência e devoção cristã. Assim, a incongruência entre sua paixão e seu contrato com Mefistófeles leva-o a um estado de sofrimento. Assim, Marie partilha a insatisfação de Fausto no momento em que o personagem concretiza sua relação com o demônio que, assim como Robert, lhe promete experiências que saciem seu desejo pelas sensações humanas mais atrozes e íntimas. Nesse viés, o homem troca olhares com Marie, e o casal inicia uma espécie de encenação de caça, que culmina na mulher contra a parede, sendo masturbada pelo *casanova*. Durante esse momento, Marie, em *voice over*, declara se sentir envergonhada por manifestar desejo por Robert.

Então, Robert a conduz — ela com os olhos fechados, a saia na altura da cintura e a calcinha abaixo — até um espelho; Ele pede para que ela abra os olhos e ela obedece, mas logo fecha novamente; Depois, ele a amordaça. Breillat, durante as cenas de sexo, comumente recorre a representação hiperbólica, enfatizando momentos considerados triviais, isto é, que rompem com a ilusão erótica comumente aludida nas representações do ato. Assim, ela distancia o ato sexual da fantasia. Na cena aqui analisada, essa característica se evidencia na mecanicidade do movimento de Robert, que segue amarrando a mulher por aproximadamente quatro minutos. Durante esse tempo, não há elementos narrativos ou estéticos — como trilha sonora ou iluminações especiais — que indiquem um estado mental dos personagens que manifeste fantasias sexuais, apenas o movimento repetitivo de Robert, que se abstrai de sua função erótica. Ademais, Marie se esquiva de prosseguir com o ato. Ela se demonstra abalada,

e começa a chorar; Robert a carrega até a cama e a consola. Ele então questiona se ela gostou da mordaça e ela responde que não gosta de falar sobre isso. Sua fala prova a tese de que seus desejos sexuais lhe provocam vergonha, sintomática de sua culpa moral. Seus monólogos em *voice over*, que declaram seu desejo masoquista de ser absolutamente objetificada, manifestam–se como uma voz do inconsciente, que busca incessante se expressar com uma intensidade análoga à sua própria repressão.

Apesar disso, é evidente que esse primeiro encontro provoca mudanças profundas na personagem. Quando o casal volta a se encontrar, Robert mais uma vez a conduz ao espelho mas, dessa vez, Marie aparece usando um vestido vermelho, e se olhando sem pudor. Seu olhar no espelho encontra a direção da câmera, e a olha fixamente. Robert então pergunta se ela deseja dominar ou ser dominada. Nesse viés, tanto o vestido quanto o olhar revelam sua metamorfose, que não necessariamente trata-se de uma libertação de suas crenças, mas decerto uma relação distinta com sua imagem.

Figura 12 — Marie ao espelho, no primeiro e segundo encontro, respectivamente



Fonte: Romance (1999)

Ao estudar a filmografia de Breillat, é evidente seu interesse por explorar o sentimento da vergonha, característica reforçada pela própria em suas entrevistas[12]. Para a realizadora, a vergonha é parte da construção moral e social da mulher no patriarcado, e está intrinsecamente ligada à educação religiosa. Assim, ela denomina o pudor como a vergonha de si própria, a negação e o desprezo pelo próprio sexo, definido como obsceno (apud Joudet, 2023). Nesse viés, ela retrata sexualidades que se excedem a medida a qual a mulher se recusa

[12] A realizadora comenta sobre um almoço que dividiu com Roberto Rosselini, quando estava no começo da carreira. Quando o cineasta veterano questionou o que ela acreditava poder representar, além daquilo que já foi representado por homens, sua resposta foi "o olhar da vergonha" (cf. Breillat, apud Joudet, 2023, p. 20).

tomar conhecimento dela, semelhante ao conceito freudiano de desmentido ou recusa[13], que designa o destino da ideia ou representação diante de uma realidade intolerável (Freud, 2014 [1927]). Esse processo culmina na cisão do eu, na coexistência de duas correntes psíquicas opostas — aquela que nega a realidade, atendendo a conveniência de um corpo sem sexo, e aquela que tem plena consciência da realidade. Assim, a cisão psíquica de Marie é análoga à dualidade da mente e do corpo.

Nesse aspecto, vale mencionar que tanto Paul quanto Marie partilham do complexo de madonna-prostituta, a inaptidão do sujeito em unificar as correntes afetivas ternas e sensuais (Freud, 2011 [1921]). Desse modo, a relação do sujeito com o objeto cinde-se em dois polos opostos: o da madonna, cuja idealização e respeito pela mulher obstruem o desejo sexual — fazendo com que ela torne-se uma substituta inconsciente da mãe virgem — e da prostituta, cujo reconhecimento da mulher como um ser sexual culmina no sentimento de desprezo pelo homem, revelando sua necessidade de degradar o objeto de desejo. Apesar do complexo ser mais comumente associado ao sujeito masculino e sua percepção da mulher, a crença estabelecida aqui também pode ser observada na mulher, deslocando apenas da posição do objeto para o sujeito: ao invés de perceber o outro na posição de madonna ou prostituta, Marie se percebe nessas posições. Ao negar o olhar para sua imagem obscena no espelho — a prostituta — ela reprime sua própria sexualidade, reconhecendo-se apenas pelo caráter idealizado, virginal e respeitável. Enquanto isso, a verbalização dos seus desejos, em *voice over*, clamam pelas situações mais degradantes possíveis. Assim, a personagem é caracterizada por duas correntes localizadas em posições extremamente opostas.

A relação de Marie com seu reflexo espelha as relações de identificação feminina e a autovigilância, retratada no primeiro capítulo. Nesse viés, a personagem se aproxima da Vênus de Velásquez, pois sua visualidade expõe uma identidade dupla. Em um primeiro momento observa-se Madonnas, Vênus Celestiais, figuras femininas as quais a sexualidade é devidamente regulada e contida pelos ideais patriarcais. Contudo, ao olhar para um segundo plano, virtualizado por uma moldura, observa-se prostitutas, Vênus Terrenas, figuras femininas obscenas que não obedecem os limites artísticos, não propõem elevar moralmente o sujeito, muito menos provocam quietude ou plenitude. Suas imagens são direcionadas justamente para aquelas que deveriam representar o ideal de feminilidade, e remetem ao "estado bruto" de suas identidades, que escaparam da lapidação do *male gaze*, seja pelo seu

[13] Do alemão, *Verleugnung*. Trata-se do mesmo processo de equilíbrio entre a ficção e a realidade no contexto do fetichismo (cf. Freud, 2014).

aspecto disforme, pela lembrança das marcas do tempo que ficam no rosto envelhecido ou pela expressão de sua sexualidade.

Na segunda cena, quando Marie finalmente se enxerga ao espelho, o que fica evidente sobre a jornada da personagem é a possibilidade de fusão em sua identidade e a libertação de sua idealização virginal. Entretanto, a troca do vestido branco para o vermelho indica mais uma substituição do que necessariamente uma fusão. Nesse aspecto, a crença não muda, apenas se desloca de um ponto a outro. Essa volatilidade, ademais, se reafirma quando Marie sofre o "golpe da Virgem Maria" (Romance, 1999, 81 min, tradução nossa). Após retornar de seu encontro com Robert, Marie se deita ao lado de Paul, que enfim propõe um contato afetivo. Uma elipse depois, Marie, em cima de Paul, diz "agora você é eu, você é a mulher e eu serei o homem, eu vou te foder" (ibidem, min 80, tradução nossa); então, o homem a joga para fora da cama. Após esse breve ato sexual, desprovido do gozo de ambos, Marie engravida. Assim, a personagem ironiza sua gestação, acusando o espírito santo pela concepção. Ao se tornar mãe, a personagem retorna a assumir seu caráter virginal, abandonando os encontros extraconjugais e o vestido vermelho.

Antes de expandir a ideia de autoconsciência genital, cabe prosseguir com a análise do olhar câmera, manifestado pelo reflexo da Marie durante o segundo encontro com Robert, e pelo reflexo da Vênus. Direcionar o olhar para o antecampo é um gesto tradicionalmente conhecido por manifestar um caráter subversivo, visto que ele rompe com o efeito ilusório tradicional da representação, reconhecendo a presença do espectador e removendo-o de sua posição privilegiada de voyeur. Em Romance, pode-se interpretar que o olhar opera de modo semelhante ao *voiceover*, uma mediação entre a personagem e o espectador, que é acessível apenas quando Marie assume a personalidade obscena. Nesse viés, proponho um breve recuo para analisar a relação histórica do olhar direcionado ao antecampo.

2. 2. A MULHER NO ANTECAMPO

Mulvey, em *Prazer visual e cinema narrativo*, apontou que o ilusionismo do cinema clássico — isto é, a indiferença à plateia — separa a imagem e o espectador de modo com que a manifestação das fantasias voyeurísticas seja possível. Nesse viés, ela argumenta que "embora o filme esteja realmente sendo mostrado, esteja lá para ser visto, as condições de projeção e as convenções narrativas dão ao espectador a ilusão de um rápido espionar num

mundo privado" (2018 [1975], p. 339). Nessa perspectiva, compreende-se uma dinâmica básica caracterizada por um espectador voyeur, que olha sem ser visto, e uma imagem exibicionista, que ao invés de olhar, se mostra para alguém. Conforme herdado da teoria do dispositivo, Mulvey também reconhece que a estrutura fílmica orbita uma figura principal, controladora, a qual o espectador é convidado a se identificar, projetando seu exibicionismo reprimido e espelhando seu olhar. Esse personagem, portanto, se assume como um substituto do espectador na tela.

Nesse viés, o cinema permitiria uma temporária suspensão e reafirmação do ego, tal como na fase do espelho, conceitualizada por Lacan: assim como a criança que, ao se reconhecer pela primeira vez no espelho, percebe a sua imagem-espelho como mais perfeita do que a experiência do próprio corpo — pois realiza sua primeira articulação de "eu" e rompe com a unidade ilusória que tinha com a mãe — o espectador se baseia em um falso reconhecimento de si mesmo no sujeito transcendental. Dessa perspectiva, cabe avaliar que o ilusionismo do cinema narrativo clássico é herdado da experiência estética tradicional da arte pictórica ocidental. Durante o Renascimento, foi estabelecida a expectativa de que o olhar da imagem espectada não cruze com o olhar do espectador. Um dos pontos de partida desta convenção foi a valorização da pintura histórica, no topo hierárquico dos temas pictóricos[14]. Essa prevalência decorre da crença de que esse tema era a "arte que aperfeiçoava a natureza falha de sujeitos específicos e representava homens e mulheres em seu estado mais perfeito" (Nead, 1992, p. 47, tradução nossa). Ou seja, era a arte que valorizava o empreendimento moral, cujos temas — bíblicos, mitológicos ou referentes à história antiga — elevavam o sujeito espectador da obra a partir de sua contemplação e assimilação da lição aprendida no quadro.

Nesse viés, para alcançar os objetivos da obra, era necessário também definir protocolos de observação. Desse modo, o perspectivismo assumiu um papel fundamental, pois garantia a racionalização do espaço tridimensional e a projeção geométrica de um olhar singular, "um olho solitário que espiava a cena à sua frente por uma fresta" (Jay, 2020 [1988], p. 334). Assim, esse olhar tornou-se o principal modelo representacional, sendo adaptado para diferentes formatos, como a fotografia e o cinema. Trata-se, portanto, de um olhar fixo, um

[14] Na base da hierarquia estava a natureza-morta, a representação do mundo inanimado; depois vinham as paisagens — que poderiam ser promovidas na escala caso abdicarem das particularidades locais e assumissem a atemporalidade da mitologia clássica — seguida do retrato e, por fim, no topo hierarquia, a pintura histórica. Em sumo, disciplinas de formação artísticas quase sempre estavam subordinadas ao estudo da figura humana (cf. Nead, 1992).

ponto de vista absoluto, perene e incorpóreo. Por conseguinte, essa organização visual implicou um recuo emocional entre o pintor e o objeto retratado, ampliando a distância entre o espectador e resultando em uma deserotização, uma contenção daquilo que Santo Agostinho condenou de "sedução dos olhos"[15].

Desse modo, alinhado à ideia da contemplação estética desinteressada[16], o perspectivismo cartesiano estabelece um olhar mediador, que separa o espectador do objeto, preservando o ilusionismo do quadro e, consequentemente, condenando o cruzamento de olhares inter-diegéticos. No cinema clássico, é evidente a herança dessa tradição pictórica. Após o período espetacular do primeiro cinema, quando a projeção de imagens em movimento se assemelhava muito mais às atrações burlescas como shows de mágica e circo, — isto é, eram caracterizados mais pela ideia de mostrar e exibir algo do que um meio de contar histórias (Gunning, 1990) — foi-se estabelecendo convenções narrativas que possibilitariam a criação de um universo ficcional absoluto, unificado através de uma narrativa própria. Essa ideia, por si só, já se adequa ao antropocentrismo da pintura histórica, visto que a narrativa insere a figura humana em um contexto específico, possibilitando a assimilação de uma experiência estética moralizante — tal qual objetivou D. W. Griffith, figura-chave no desenvolvimento de algumas das técnicas de narração que mais tarde se tornaram parte do repertório de base do cinema clássico-narrativo (Xavier, 2003).

Nesse viés, o modelo clássico começa a se consolidar por volta de 1908, estabiliza-se na década de 1920, e segue sendo privilegiado pela indústria cinematográfica até a década de 1950 (ibidem). Nesse modelo, a câmera assume um ponto de vista intercessor, que varia entre a perspectiva absoluta do personagem e a câmera ubíqua. Ou seja, o olhar do personagem principal comanda a evolução dos planos, contudo, a câmera ainda assume certa autonomia. Assim, apesar da câmera desvencilhar-se do personagem quando necessário, existe um modelo centralizado, regulado por um personagem individualizado, que preserva a unidade da trama, o espaço fílmico circular e fechado da obra.

---

[15] Admitindo sentir-se fascinado em olhar, Santo Agostinho afirmou que a imagem do corpo, "com sua doçura sedutora e perigosa, é um dos prazeres da vida para os cegos amantes do mundo" (2017 [397-400 d.c.], p. 108). Para o autor, o critério para julgar a beleza advém de Deus. Entretanto, aqueles que produzem ou apreciam as "belezas exteriores" ultrapassam o limite da expressão e desviam das regras e normas divinas. Assim, aproximar-se demasiadamente da imagem, entregar-se ao prazer de olhar, oblitera a visão espiritual.

[16] Trata-se de uma experiência do belo que ocorre quando o prazer é sentido sem qualquer tipo de interesse prévio ou finalidade externa, como utilidade, conhecimento ou um conceito. (cf. Kant, 1995 [1793], p. 73)

Ou seja, o cinema narrativo clássico pertence a um *continuum* na história das representações. Além do perspectivismo da pintura histórica, o teatro popular — teatro sério burguês e melodrama — do século XVIII, também antecipou o ilusionismo cinematográfico, pois investiu em truques que intensificavam a visualidade do espetáculo, como trocas de cenários com efeitos similares à mudança de posição da câmera no cinema, que tornava-o uma experiência visual excitante, variada e mobilizadora (ibidem). Pode-se retroceder ainda mais na história das representações e refletir a respeito das semelhanças entre a sala de cinema e o "palco italiano", uma ordem espacial do teatro estabelecida em meados do século XVI, o qual posiciona a plateia de um lado e a ação teatral do outro. Essa organização separa o espectador e a imagem, em uma oposição frontal, definida pela fronteira da cortina, que materializa "a diferença de estatuto dos espaços, o da representação e o da realidade" (ibidem, p.62). Assim, o espectador, mesmo cheio de empatia, permanece ciente do hiato que o separa da peça, pois o espaço do espetáculo é destacado pela moldura — seja a moldura propriamente dita do quadro, as cortinas do teatro ou os limites da tela cinematográfica. Em sumo:

> A condição para que haja "representação" é o olhar de um sujeito (autor, leitor, espectador ou voyeur) que mira numa certa direção e corta uma superfície de modo a formar com esta um cone do qual o seu olho (ou seu "espírito", como diz Barthes) é o vértice. Ou seja, temos o lugar da ação, o recorte, o sujeito que observa e a admissão de que algo separa observador e observado, condição para a delimitação dos contornos da cena. A representação sempre se dá dentro de limites, tem seu espaço próprio, em oposição ao espaço de quem a observa. (Xavier, 2003, p.61)

Desse modo, observa-se a prevalência do efeito-janela na historiografia das representações, arranjo que reforça a ideia de que o espectador espia um espaço privado através da moldura separadora. Ou seja, o efeito articula o ilusionismo e o ponto de vista do espectador, estabelecendo assim uma distância a nível tecnológico — baseando-se nas fronteiras, molduras, e cortinas que separam as duas instâncias — e a nível da experiência — pois ignora a presença do espectador, lhe assegurando uma posição anônima. Assim, o ponto de vista do personagem principal e da câmera assumem a mediação: enquanto o personagem fornece um álibi para o espectador, um sujeito coerente, o ponto de vista da câmera assegura sua posição inviolável, evitando que o olhar do personagem encontre o seu. Nesse viés, o desvio dos olhares inter-diegéticos assegura a natureza intocável do espaço representacional, e protege a posição anônima do espectador.

Nesse aspecto, o movimento do cinema em direção à narrativa demonstrou interesse pelos mesmos objetivos da pintura histórica, um efeito moralizante. A apreensão moral da obra inscreveria assim o cinema no patamar de representação burguesa, legitimado e enobrecido, possibilitando a conquista de novas esferas da sociedade, além dos trabalhadores iletrados (ibidem). Já no apogeu do cinema clássico, seu aspecto moralizante é transferido para o psicanalítico, e sua função não é mais estabelecer uma tomada de consciência, mas sim satisfazer suas pulsões e desejos em um plano simbólico. Em sumo, compreende-se que múltiplas abordagens no campo das representações reconhecem a distância como uma medida protetiva, um recuo emocional necessário, seja para elevar moralmente o sujeito, seja para saciar os desejos inconscientes.

Nessa organização narrativa e estética, a mulher é estruturada como o polo passivo e exibicionista, sendo submetida ao controle do olhar voyeurístico masculino. Nesse viés, Mulvey (2018 [1975]) argumenta que, enquanto o homem é posicionado como o sujeito ativo e controlador do olhar, enquanto a mulher é atrelada à passividade do ícone e à condição de "ser-olhada" (*to-be-looked-at-ness*). Portanto, a mulher não pode violar o ilusionismo fílmico porque a sua exclusão da atividade do olhar e o seu enclausuramento dentro da diegese são as próprias condições de funcionamento do cinema clássico como uma válvula reguladora e protetora das necessidades neuróticas do ego masculino. Nesse viés, é interessante observar que a arte moderna, que surgiu aproximadamente meio século antes do cinema clássico, já identificava a passividade da figura feminina diante do olhar do espectador masculinizado.

Um exemplo inaugural foi o Salão dos Rejeitados, em 1863. O salão foi uma exposição oficial, paralela ao Salão de Paris, organizada pelo júri para expor as obras que foram recusadas no salão principal (Damisch, 2018). Em um primeiro momento, cabe avaliar a relação com a censura pois, compreendendo a experiência estética oficial da arte, entende-se que há um trabalho de contenção do material temático das obras e, quaisquer representações que extrapolam o ideal não serão vistas com bons olhos. Assim, a organização do Salão de Paris, diante do protesto dos artistas recusados, projetou o Salão dos Recusados visando a discórdia pública, "já que não podia controlar estritamente a produção de obras de arte, resguardava o direito de intervir no nível da sua recepção ao entregá-las ao escrutínio público em condições nas quais o escândalo estava garantido" (ibidem, p. 62).

Desse modo, um dos destaques do Salão dos Recusados fora *Le déjeuner sur l'herbe* (Manet, 1863). Na pintura, observa-se dois homens e duas mulheres reunidos em uma cena ao

ar livre; enquanto os homens estão completamente vestidos, uma das mulheres, localizada na posição mais próxima ao ponto de vista do quadro, apresenta-se completamente nua, encarando o espectador fixamente. Conforme já discutido aqui, olhar para a câmera é amplamente rejeitado pela arte tradicional e, portanto, pode-se considerar que a violação do espaço do espectador é alinhado a uma ideia disruptiva. Ademais, apesar de não ser o primeiro pintor a representar figuras vestidas e despidas ao mesmo tempo, Manet é provocativo ao atribuir indumentárias contemporâneas aos homens no quadro, contrariando a ideia de distância histórica reservada às obras-primas e, aparentemente, debochando desse conceito. A partir dessa contemporização da obra, a mulher nua no quadro não pode ser associada à Vênus Celestial, mas sim a uma prostituta, atribuindo ao quadro o juízo de mau gosto, indecência e vulgaridade[17].

Figura 13 — MANET, Édouard. Le déjeuner sur l'herbe. 1863.
Óleo sobre tela, 208 cm x 264,5 cm. Musée d'Orsay, Paris.



Fonte: https://www.wikiart.org

Nesse viés, a representação de uma prostituta, que não demonstra qualquer constrangimento diante do espectador que a observa, que se sente confortável em apresentar-se nua entre homens que vestem trajes típicamente burgueses e pouco demonstram preocupação com quaisquer virtudes ou semelhança à figuras históricas ou mitológicas, reduz o tema da obra a uma sobriedade indesejável, uma ausência de sentimentalismo que revela a ambiguidade dos conceitos que distanciam a mente do corpo. Se o belo é a representação do

[17] Apesar da rejeição pela obra de Manet se justificar na ausência de álibis poéticos ou mitológicos para representar a nudez, a mitologia nessa época também sofria repressão do novo pensamento científico, que julgava escandalosas as fábulas que alimentaram a cultura europeia, mesmo que esses ainda participassem do Salão de Paris (cf. Damisch, 2018).

amor e só é belo aquilo que estimula sexualmente, como pode a ausência do sentimento amoroso, consequentemente a ausência do belo, remeter a uma mundanidade tão alheia ao racional, que se torna obscena?

Como contraponto, podemos tomar o exemplo do quadro *La naissance de Vénus* (Cabanel, 1863), exibido no Salão de Paris no mesmo ano que foi realizado o Salão dos Rejeitados. Na obra, uma Vênus reclina nua no mar, com cupidos sobrevoando seu corpo. Comparando as obras, percebe-se um teor muito mais erótico na obra de Cabanel, justamente pelo fato de que a Vênus de Cabanel assume uma posição submissa, passiva ao olhar escopofílico, enquanto a imagem no quadro de Manet, com seu olhar desafiador para o espectador, causa um desconforto conflitante com a visualidade distanciada e contemplativa. Aqui, parece que a obscenidade do nu se torna o próprio esvaziamento do desejo sexual.

Figura 14 — CABANEL, Alexandre. La naissance de Vénus.
1863. Óleo sobre tela, 130 cm x 225 cm. Musée d'Orsay, Paris.



Fonte: https://www.wikiart.org

Dois anos depois, Manet expôs no Salão de Paris o quadro *Olympia* (1863), que novamente explora o poder disruptivo do olhar direcionado ao antecampo. A pintura, inspirada na *Vênus de Urbino* (Ticiano, 1538)[18], exibe uma mulher nua, deitada na cama enquanto uma serva lhe traz flores. Na obra, os adornos associados a mulher, tal qual as vestes da serva remetem a contemporaneidade que, somadas ao próprio título do quadro, remetem a prostituição. Desse modo, o olhar da Olympia, endereçado ao espectador, produz um efeito de desconforto, pois reconhece-o como uma presença invasiva, um voyeur. Assim, ela inverte as

[18] A Vênus de Ticiano também partilha da ausência de elementos alegóricos da deusa, assim como olha para o fora de campo. Além disso, a posição de suas mãos — uma sobre um buquê de flores, outra sobre a vulva — demonstra um tipo de alusão genital semelhante a Vênus de Velásquez.

relações de poder e evidencia a posição do espectador. Ao mesmo tempo, ela não demonstra pudor diante ao olhar intruso. Quiçá, a falta de modéstia expressa por esse olhar é o elemento mais disruptivo da obra. Na tradição pictórica, a presença diegética de um espectador voyeur espiando uma mulher nua é comumente atribuída à história da Susana e os Anciãos, contada no Livro de Daniel, nos apócrifos do Antigo Testamento. Na passagem bíblica, dois anciãos da comunidade espionam Susana, uma jovem virtuosa da Babilônia, enquanto ela se banha em seu jardim; Após deturparem o momento privado de Susana, os velhos insistem em se relacionar sexualmente com ela, que firmemente recusa, consequentemente sendo condenada à morte devido às falsas acusações de adultério realizadas pelos homens.

Figura 15 — Édouard Manet, Olympia, 1863, óleo sobre tela, 130,5 x 191 cm, Paris, Musée d'Orsay.



Fonte: https://www.wikiart.org

Desse modo, a presença do voyeur é normalmente atribuída a uma figura masculina e opressora, que partilha com o espectador o prazer perverso de violar a intimidade feminina, submetendo-a a um olhar sádico, que a reduz meramente a um objeto do olhar. Ademais, Snow problematiza a obra de Manet, pois reconhece que o pintor não modifica quaisquer estruturas de observação, pois o observador permanece isolado em sua posição masculina e a mulher representada continua a ser o objeto de seu olhar, mesmo que insolente. Além disso, ela ainda é caracterizada como uma prostituta, de forma com que o complexo de madonna-prostituta aludido pelas imagens femininas na arte continue ileso. Por conseguinte, "Qualquer travessia por empatia ou identificação (por mais fugaz que seja), ou qualquer zona de subjetividade fora da confrontação sujeito-objeto, está efetivamente bloqueada" (1989, p. 34, tradução nossa).

Portanto, trata-se de um olhar câmera distinto daquele expresso pela Vênus de Velásquez pois, enquanto Manet problematiza a experiência estética tradicional destacando a posição comum do espectador — masculina, sádica e fixa — Velásquez, oferece mais de uma via de identificação[19]. Para Snow, o olhar da Vênus ao espelho realiza uma mediação entre o espectador e a mulher reclinada, como se esse identificasse uma alteridade entre as forças do campo e do fora-de-campo. Dessa forma, o olhar mediador é menos uma forma de confronto do que uma aproximação entre duas realidades distintas. Nessa perspectiva, a Vênus de Velásquez proporciona uma experiência fluida pois, tanto o cupido quanto o espelho atuam como substitutos do espectador na tela e "compõem outro olhar duplicado: masculino e feminino, jovem e velho, infantil e materno — o par pré-edípico, habitantes do ambiente nutridor original, olhando juntos para o corpo feminino autossuficiente" (ibidem, p. 37).

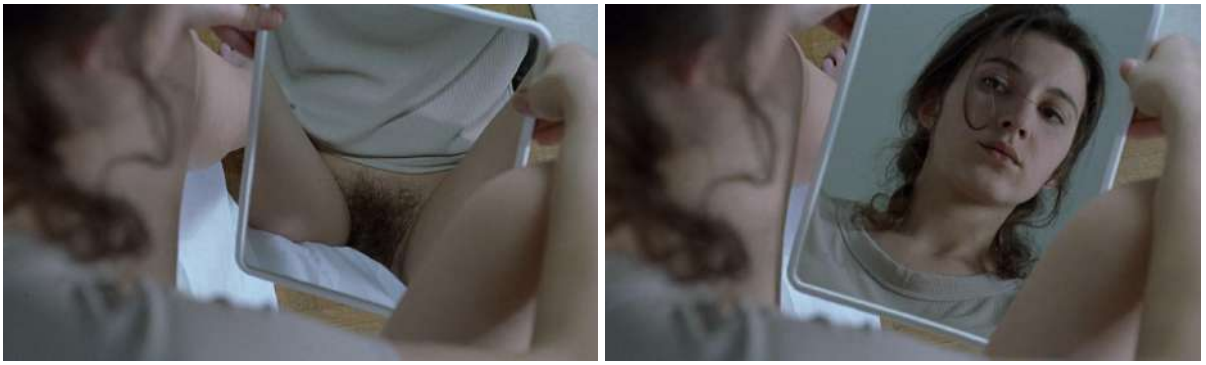
Nesse viés, o olhar-câmera de Marie, apesar de partilhar o artifício do espelho, demonstra-se muito mais alinhada à subversão de Manet. Como já discutido, a personagem exprime uma evidente dificuldade em assumir um estado fusional com sua própria identidade, atribuindo-se a posição de madonna ou prostituta, sempre de acordo com uma visão masculina externa — virginal para Paul, obscena para Robert. Logo, seu olhar extradiegético é tão obsoleto quanto o de Olympia: ao mesmo tempo em que indica uma abolição do pudor, ainda reconhece o espectador como masculino e sádico, aquele que pode justamente oferecer a posição degradante que almeja. Ademais, o uso de espelhos para retratar a autoconsciência genital e a dualidade da mente ressurge algumas cenas depois.

2. 3. AUTO-REGULAÇÃO GENITAL

Em um momento de introspecção, Marie olha para sua vulva através de um espelho e, depois, inclina-o até seu rosto. Em *voice over* ela diz: "Paul tem razão. Não se pode amar um rosto se ele tem essa buceta. Essa buceta não pode pertencer a esse rosto" (Romance, 1999, 84 min, tradução nossa).

Figura 16 — Marie se olhando pelo espelho

[19] Vale ressaltar que em Olympia, há uma mulher olhando, a Laure, a criada negra à direita. Considerando as implicações raciais, sabe-se que não apenas a representação do corpo da mulher negra, mas principalmente seu olhar é extremamente marginalizado em relação ao olhar masculino e europeu. Apesar disso, sua posição na obra é menos de agência e expressão de desejo do que de serventia.



Fonte: Romance (1999)

Como na composição de Velásquez, a face substitui o órgão genital. Entretanto, a substituição é mais que meramente sugerida, mas plenamente expressa na cena. Assim, o conforto cometido pela substituição fetichista é negado. Ao mesmo tempo, a personagem manifesta o retrocesso em seu processo emancipatório, ao acatar sua condição binária. Ademais, ela parece reconhecer Paul como um bode expiatório para todo o sistema patriarcal que a constituiu dessa maneira. Desenvolvendo a reflexão, Marie imagina um cenário onde as mulheres são bifurcadas no dorso, por um buraco — que ela compara com instrumentos de execução, como um cadafalso ou guilhotina — e que conecta duas salas. Na primeira sala, observa-se um lugar semelhante a uma ala hospitalar, onde a parte superior das mulheres fica apoiada em uma maca, com seus cônjuges em pé ao lado. Na segunda sala, observa-se um ambiente escuro, um "puteiro", onde a parte inferior das mulheres é adornada por saias de cetim e cinta-ligas e homens caminham livremente, alguns nus, outros vestidos. Alguns se aproximam das mulheres e praticam atos sexuais, outros observam e/ou se masturbam. Marie afirma: "Paul tem razão, há um defeito fatal em ser mulher. Se ela te deixa com tesão, vai querer comê-la. E querer comê-la significa que a despreza. Não existe amor entre homem e mulher" (ibidem). A fantasia termina em um *money shot*, um falo ejaculando na barriga da mulher, que transaciona para um gel de ultrassom sendo aplicado na barriga de Marie. Assim, a cena ilustra a relação traumática de Marie com seu próprio corpo.

Figura 17 — Fantasia de Marie



Fonte: Romance (1999)

Ademais, o uso do espelho para questionar a relação entre a mente e o corpo não é inédito no cinema da realizadora. Em seu filme de estreia, *Une vraie jeune fille* (1976), Alice é uma adolescente, estudante de um internato, passando as férias escolares na casa dos pais. Como Marie, Alice (Charlotte Alexandra) partilha, em *voiceover,* seus pensamentos com o espectador. Como Marie, ela demonstra uma espécie de crise existencial provocada por uma confusão mental associada a uma tentativa de canalizar a libido. Entretanto, enquanto a situação de Marie se manifesta devido uma insatisfação em seu matrimônio, a de Alice demonstra-se resultado da falta de educação sexual e conflitos pertinentes à puberdade. Na cena em questão, ela se despe de frente a um espelho, coloca uma blusa e diz: "Decidi então ver como eu seria se fosse uma puta, como disse minha mãe. Fiquei me olhando até chorar" (*Une vraie jeune fille,* 1976, 31 min, tradução nossa). Então, ela pinta a vagina e os mamilos com tinta vermelha e prossegue: "Não aceitava a proximidade da minha face e da minha vagina" (ibidem, 32 min, tradução nossa).

Figura 18 — Alice olhando-se no espelho



Fonte: Une vraie jeune fille (1976)

Dois anos depois de Romance, no filme Para minha irmã! (*À ma soeur!*, 2001), Breillat retorna ao mesmo arranjo. O longa acompanha a viagem de férias de duas irmãs adolescentes, Elena (Roxane Mesquida) e Anaïs (Anaïs Reboux), cuja trama do filme se desdobrará a partir da iniciação sexual dessas personagens. Desse modo, se estabelece uma relação de contraste entre as irmãs, descritas pela cineasta como "uma alma com dois corpos" (2001, p. 28, tradução nossa). Assim, a divergência entre as personagens é caracterizada pela corporeidade, isto é, a forma como elas percebem seu próprio corpo e o corpo da irmã legitima seus comportamentos e suas formas particulares de sentir prazer.

Nesse viés, Elena e Anaïs, mesmo inseridas no mesmo tempo e espaço, no mesmo ambiente familiar e vivendo as mesmas fases da vida, são qualificadas de formas opostas: Elena, a mais velha, possui uma beleza clássica e legitima-se através da aceitação social que conquista ao se encaixar no ideal feminino, tanto físico quanto social, tornando-se assim vulnerável à manipulação de Fernando (Libero De Rienzo), um estudante de direito italiano que as irmãs conhecem na viagem; Em contrapartida, Anaïs possui uma estranheza natural da puberdade e sobrepeso, fazendo-a estar à margem das expectativas sociais e, consequentemente, rendendo-se a prazeres "anti-sociais". Ou seja, na impossibilidade de se reafirmar através do outro e se satisfazer através desse sentimento, Anaïs recorre às sensações físicas de seu próprio corpo – a alimentação compulsiva, a sensação do creme em seu corpo, etc –, o "paradoxo de um corpo que mais se afirma à medida que desagrada" (Amiel, 2001, p.24).

O diálogo da cena aqui em questão ilustra a dinâmica das personagens, e acontece no banheiro da casa de praia, em um raro momento de cumplicidade. Naquela mesma noite, pouco depois do diálogo, Elena fará sexo vaginal pela primeira vez, ato que culminará no destino trágico das personagens. A cena inicia com Anaïs no banheiro, se olhando no espelho; ela levanta sua camisola verde, observa seu corpo e se chama de "puta" (*À ma soeur!*, 2001, 53 min, tradução nossa).

Figura 19 — Anaïs olhando-se no espelho



Fonte: Para minha irmã! (À ma soeur!, 2001)

Esse primeiro momento, por si só, dialoga com a tradição de auto-regulação feminina da cineasta. Anaïs e Alice reconhecem seus corpos em desenvolvimento como obscenos. Diferente do menino na fase do espelho, que reconhece seu reflexo como mais perfeito que a experiência do corpo, as personagens de Breillat exprimem o exato oposto: o reflexo mira

justamente na percepção de uma matéria corpórea cujo deslocamento para o ideal jamais poderá ser efetivamente realizada aos olhos de quem lhe pertence — conforme atesta Marie, que lida com as mesmas insatisfações que as adolescentes. Nesse viés, Nead argumenta:

> A mulher se olha no espelho; sua identidade é enquadrada pela abundância de imagens que definem a feminilidade. Ela é enquadrada — experimenta a si mesma como imagem ou representação — pelas bordas do espelho e, em seguida, julga os limites de sua própria forma e realiza qualquer auto regulação necessária (1992, p. 11, tradução nossa).

De acordo com Foucault, que afirma que no período moderno o corpo se torna um objeto altamente político e um meio crucial para a regulação e o exercício do poder, Nead afirma que as representações sociais e culturais do corpo são centrais na formação de definições e significados para seus aspectos. Depois do comentário, Anaïs, ao ouvir passos, abaixa imediatamente a camisola — manifestando a permanência do pudor a rejeição pela imagem que denomina "puta". Elena entra no banheiro, observa a irmã em silêncio e então posiciona seus rostos lado a lado, apoiando-se no ombro de Anaïs. As meninas se olham através do espelho e Elena fala sobre o quanto são diferentes, e então completa: "mas quando eu olho dentro dos seus olhos, eles me fazem sentir parte, como se fossem meus olhos" (*À ma soeur!*, 2001, 54 min, tradução nossa). Depois, Anaïs completa "quando eu te odeio, eu olho para você e então eu não posso… é como se eu odiasse uma parte de mim mesma" (ibidem).

Figura 20 — Anaïs e Elena



Fonte: Para minha irmã! (À ma soeur!, 2001)

Assim, *À ma sœur!* satisfaz a dupla corrente psíquica de suas personagens transformando-as, justamente, em duas identidades opostas. Anaïs, a dona do olhar, também é aquela a qual o corpo é rejeitado pelos pelos padrões estéticos dominantes e, portanto, lhe resta apenas a racionalidade e o pudor. A fim de suprir a carência dos instintos sexuais, ela se projeta nas experiências da irmã. Trata-se de um espelhamento que não se apoia na idealização de um sujeito transcendental, mas no confronto com uma parcela reprimida de si

mesma. Em contrapartida, Elena encarna o objeto idealizado do desejo masculino — pois possui um corpo normatizado e regulado. Não obstante, também se submete a processos de auto-regulação. Ao afirmar que enxerga seus próprios olhos nos de Anaïs, ela estabelece uma identificação baseada na cumplicidade do olhar, e não na projeção de sua imagem. Assim, essa dinâmica perpetua a bifurcação estrutural: enquanto o polo posicionado como objeto carece de agência escópica, o polo detentor do olhar carece de acesso a via possível da mulher à sexualidade — a mediação erótica e acesso ao prazer — dentro de uma sociedade patriarcal, isto é, o exibicionismo.

Nesse viés, o voyeurismo de Anaïs, direcionado a imagens de Elena, satisfaz a ilusão de olhar para si mesma. Entretanto, esse olhar demonstra-se complexo pois, graças à sobriedade da personagem em relação às fantasias românticas, ela é impossibilitada de engajar de forma positiva com a jornada da irmã. Isto é, sua posição externa aos eventos apenas torna evidente a manipulação e violência a qual a Elena é submetida. Além disso, moralidade e a educação religiosa atuam de forma distinta sobre as personagens: enquanto Anaïs percebe a si mesma e a irmã como obscenas, Elena instrumentaliza sua beleza como uma moeda de troca social, submetendo-se a uma fé cega na fantasia romântica para alcançar o ideal institucional do matrimônio.

Em suma, a relação somática dos eixos centrais deste estudo — a estruturação da subjetividade, as tensões entre o olhar e a imagem, os mitos patriarcais implicados no corpo feminino e os dispositivos de autovigilância da mulher — convergem para o conceito de abjeção, formulado por Julia Kristeva. Nesse viés, proponho aqui mobilizar o pensamento da autora para analisar como as representações da vagina, da maternidade e do sexo em Romance operam como forças desestabilizadoras que tensionam os limites do eu.

3. A MÃE OBSCENA

Conforme argumentado nos capítulos anteriores, a subjetividade é historicamente estruturada a partir do perspectivismo renascentista e da filosofia cartesiana, nos quais o indivíduo é despido de suas particularidades físicas para se constituir como um sujeito transcendental abstrato, centrado na autonomia da razão em relação ao corpo. Essa concepção, da perspectiva psicanalítica, define um ego soberano e unitário, uma construção ilusória que define a mediação entre o inconsciente e o mundo externo. Entretanto, esse conceito se revela excludente ao dissimular o papel do corpo, estabelecendo uma divisão binária que associa a racionalidade desincorporada ao masculino e delega o corpo e as sensações passionais ao feminino. Desse modo, a subjetividade feminina passa a ser regulada por uma dinâmica de autovigilância de sua imagem.

Consequentemente, é possível argumentar que a subjetividade organiza-se em torno da distinção entre o sujeito e o objeto, o dentro e o fora do corpo, pois baseia-se na percepção do corpo como um todo unificado, com fronteiras e limites bem definidos. Nesse viés, a partir da conceitualização de Kristeva sobre o abjeto, conclui-se que esse processo psíquico e físico, que estabelece as barreiras da identidade, é incompleto e as fronteiras protetoras nunca se tornam definitivas ou permanentes. Assim, a impossibilidade de se atingir uma identidade totalmente fixa e estável resulta na abjeção. Diferente da crença popular, a autora afirma que não é "a falta de limpeza ou de saúde que causa a abjeção, mas aquilo que perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita as fronteiras, as posições, as regras. O entre-lugar, o ambíguo, o compósito" (1982, p. 4, tradução nossa). Ademais, ela afirma que a abjeção é, acima de tudo, ambiguidade, pois não rompe totalmente com o sujeito. Para exemplificar, ela apropria da análise de Mary Douglas sobre a matéria que desloca entre as margens do corpo e do mundo:

> A matéria que sai deles [dos orifícios do corpo] é material marginal do tipo mais óbvio. Saliva, sangue, leite, urina, fezes ou lágrimas, simplesmente ao emergirem, atravessaram a fronteira do corpo. [...] O erro é tratar as margens corporais isoladamente de todas as outras margens. (Douglas, apud Kristeva, 1982, p. 69, tradução nossa)

Desse modo, é possível assimilar que todo tipo de fronteira — desde a experiência corpórea a experiência sociocultural — define uma espécie de limbo significativo e, por conseguinte, a inconsistência e a ameaça dessas margens resulta na tentativa de purificação e contenção, através da ordem simbólica. Por conseguinte, a autora constata a fragilidade dessa

estrutura e da instrumentalização da razão, ao observar "uma ameaça proveniente das proibições que fundam as fronteiras internas e externas nas quais e através das quais o sujeito falante se constitui" (ibidem). Dessa perspectiva, Nead, reconhece que a análise de Douglas partilha da mesma problemática que o argumento de Derrida sobre moldura:

> Essa exigência permanente – distinguir entre o sentido interno ou próprio e as circunstâncias do objeto de que se fala – organiza todos os discursos filosóficos sobre a arte, o significado da arte e o significado como tal... Essa exigência pressupõe um discurso sobre o limite entre o interior e o exterior do objeto de arte, aqui um discurso sobre a moldura. (Derrida, apud Nead, 1992, p.5, tradução nossa)

Nesse viés, os autores direcionam a atenção para os limites. Enquanto a moldura representa os limites da obra, os fluidos que atravessam os orifícios do corpo representam os limites do corpo. Desse modo, observa-se que a lógica desses discursos se estendem a várias camadas de significação. Ao introduzir questões de gênero já apresentadas neste trabalho, compreende-se que o "eu" feminino não possui fronteiras tão rígidas e absolutas quanto as do sujeito transcendental masculino, e que a relação escópica da mulher com outras subjetividades ou objetos propõe uma aproximação em direção a uma dissolução de limites entre o "eu" e o "outro". Dessa perspectiva, a cisão manifestada por Marie, e sua angústia diante a incapacidade de conciliar sua integridade moral com seus impulsos sexuais, revela, justamente, uma relação próxima com as margens e limites, isto é, a ambiguidade da subjetividade. Conforme ponderado por Kristeva:

> Mas quando busco a (mim mesma), perco a (mim mesma), ou experimento a *jouissance*[20] — então o "eu" é heterogêneo. Desconforto, mal-estar, vertigem decorrente de uma ambiguidade que, por meio da violência de uma revolta contra, demarca um espaço de onde surgem signos e objetos. (1982, p. 10, tradução nossa).

Desse modo, compreende-se que a dualidade manifestada por Marie impossibilita seu acesso a uma subjetividade delimitada, além de aproximá-la de uma experiência marginal, em decorrência de sua ambiguidade. O desejo por fusão expõe a incompletude do processo de subjetivação, que necessariamente precisa abdicar de um em prol de outro. Ademais, Kristeva reconhece as implicações de gênero desse conceito. Primeiro partimos do mito de Édipo. Sabe-se que, em seu estágio final, o menino assume dois movimentos; O primeiro é o

[20] Para a autora, *jouissance*, apesar de frequentemente traduzido como gozo, ela expande o conceito para refletir sobre a experiência quanto não se há objeto — ela enfatiza que o abjeto não é um objeto, mas uma fronteira, um limite instável que ameaça engolir o sujeito. Desse modo a *jouissance*, em sua teoria, descreve a experiência para além da relação de prazer direcionado a um objeto. Assim, o conceito opera a partir dos limites da subjetividade, ele é um tipo de afeto que se manifesta na atração e repulsa simultânea que o sujeito experimenta diante ao abjeto. (cf. Kristeva, 1982).

assassinato do pai, um crime simbólico onde o sujeito assume a autoridade do antecessor masculino. É a partir dessa ação que se estabelece a ordem simbólica patriarcal, responsável por estabelecer uma "culpa primordial" (Freud, [1915], p. 174), que dá origem à religião e às leis sociais. O segundo é a renúncia da mãe, a qual o menino abandona os impulsos incestuosos maternos sob a ameaça da angústia de castração.

Para Kristeva, esse complexo resulta na distinção entre a ordem simbólica patriarcal e a abjeção. O pai, encarnado como a figura da estrutura social, converte-se em responsável pelas proibições e, principalmente, pela interdição do incesto, buscando tornar definitiva a separação entre a mãe e o filho, estabelecendo a descontinuidade de unidades intercambiaveis. Assim, a relação incestuosa é "orientada para aqueles espaços incertos de identidade instável, para a fragilidade — ao mesmo tempo ameaçadora e fusional — da díade arcaica, para a não separação sujeito/objeto" (1982, p. 58, tradução nossa). Assim:

> A proibição do incesto lança um véu sobre o narcisismo primário e as ameaças sempre ambivalentes com as quais este ameaça a identidade subjetiva. Ela atalha a tentação de retornar, com abjeção e *jouissance*, àquele estatuto de passividade no interior da função simbólica onde o sujeito, flutuando entre dentro e fora, prazer e dor, palavra e ato, encontraria a morte, juntamente com o nirvana. (ibidem, p. 63, tradução nossa).

Assim, a culpa motivada pelo assassinato do pai origina os ritos de contaminação. Esses ritos são responsáveis por inibir o perigo do incesto, e coorespondem a faceta do sagrado na sociedade. Desse modo, ela reconhece que o sentimento de abjeção converge ao materno, pois simboliza a ameaça de "ser tragado pela relação dual, consequentemente arriscando a perda não de uma parte (castração), mas da totalidade do seu ser vivo" (ibidem, p. 64, tradução nossa). Ou seja, a função ritualística é afastar o medo do sujeito de perder sua própria identidade na figura da mãe. Nesse viés, os fluídos de uma experiência corpórea de sexualidade não fálica são codificados pela cultura patriarcal como forças poluidoras e perigosas, que devem ser purificadas pelos ritos. Ademais, ela expande a noção de feminino, argumentando que essa categoria não se trata de uma essência primordial, mas sim de uma ideia de um outro, uma experiência subjetiva desconcertante, que se manifesta quando a aparência de sua identidade torna-se turva.

Desse modo, a abjeção, conforme teorizado por Bataille e reafirmado por Kristeva, é a incapacidade do sujeito de assumir por completo o ato de excluir. Assim, a relação com o abjeto acontece devido o caráter escorregadio da subjetividade, assim como pela aproximação com mãe. Por conseguinte, o abjeto corresponde a, pelo menos, quatro instâncias trabalhadas

em romance: a supracitada distinção entre a subjetividade abstrata e a deformidade do corpo, a relação com os fluídos do corpo, o desejo sexual e a maternidade. Nesse viés, cabe ponderar sobre a representação dessas questões no filme a fim de encontrar uma possível resolução para a cisão de Marie.

3. 1. A PORNOGRAFIA

Ao abordar experiências limítrofes da subjetividade humana, Bataille introduz a ideia de entropia, conceito emprestado da termodinâmica que define uma grandeza utilizada para medir energia que não pode ser reaproveitada como trabalho. Aqui, entretanto, não se trata de uma dissolução dos limites do corpo, em direção à uma homogeneidade da experiência humana, mas sim de uma lógica calcada no excesso e transbordamento de energias, que escapam o racional (Vieira Jr, 2020). Nesse viés, o autor distingue o ser humano do ser comum, afirmando que o indivíduo perde parte de si próprio em razão do social, se dissolvendo em uma experiência de forte comunicação. Entre essas experiências ele cita risos, ecstasy, lágrimas e prazeres sexuais. Sobre o último, ele afirma:

> Nenhuma comunicação é mais profunda: duas criaturas estão perdidas em uma compulsão que as une. Mas elas se comunicam apenas ao perder uma parte de si mesmas. A comunicação as une apenas através de feridas onde sua unidade, sua integridade se dispersam no calor da excitação. (Bataille, apud Bois; Krauss, 1997, p. 205, tradução nossa).

Apesar da formulação de Bataille auxiliar no entendimento da psique da personagem, ela não faz jus as relações sexuais do filme. Fato é que Marie não encontra a fusão no ato sexual, e o assunto do filme é justamente a incapacidade da personagem em romper com a razão — e a ordem simbólica representada pelo namorado — e satisfazer seu desejo pulsional. Nesse viés, tomamos como exemplo o primeiro encontro extraconjugal de Marie. Após uma interação sexual fracassada com Paul, a protagonista, em estado de insônia, decide ir até um bar. Lá ela conhece Paolo, um viúvo italiano — interpretado pelo ator de filmes pornograficos Rocco Siffredi. O primeiro contato entre os personagens é marcado por uma relação escópica: Marie atravessa o bar em direção à uma mesa vazia no fundo; no caminho, ela cruza por Paolo, que está sentado no bar; Então, ele se vira, e a encara, direcionando também o olhar para a câmera; Marie retribui o olhar, mas não interpola o olhar-câmera.

Figura 21 — Paolo e Marie



Fonte: Romance (1999)

A cena supracitada parece, no mínimo, parodiar uma cena cânone de *Um corpo que cai*. No exemplo hitchcockiano, Scottie, sentado de frente ao bar do restaurante indicado por Gavin, espia Madeleine pela primeira vez. A tensão então aumenta quando Madeleine se levanta, cruzando pelo personagem de James Stewart. Pressupondo que a cena é exemplar para o paradigma voyeurista, o olhar de Kim Novak jamais cruza o de Scottie, e o de Scottie jamais cruza com o da câmera. Aliás, a distinção entre o olhar do personagem de Hitchcock e de Paolo é extremamente sutil. Entretanto, ainda é possível perceber que o olhar do primeiro é mais angulado que o segundo. Ademais, considerando que a cena é orquestrada para capturar o fascínio do personagem, o episódio mimetiza o modelo clássico do cinema hollywoodiano, utilizado para introduzir as estrelas femininas nos filmes e, comumente, o interesse romântico do protagonista. Desse modo, além de fixar a mulher na posição de contemplação erótica exibicionista, impossibilitando-a de manifestar seu desejo através do olhar, a relação somática da estética fílmica soma elementos a fim favorecer a alucinação coletiva de apreensão da pulsão escópica. Entre eles, destaco a paleta de cores, que contrastam as paredes vermelhas do restaurante — cor que carrega o sentido conotativo do desejo e das paixões e do amor — com o vestido verde de Madeleine, cor oposta ao vermelho no círculo cromático. Também destaco a trilha sonora, caracterizada por um jazz romântico o qual a composição auxilia a construção da tensão no momento em que os personagens se aproximam.

Figura 22 — Scottie



Fonte: Um corpo que cai (Vertigo, 1958)

Em Romance, a parede vermelha também compõe a cena, caracterizando o campo do plano de Paul. Entretanto, o contraste acontece com a cor azul — que carrega o sentido conotativo de tristeza, melancolia, frieza e impotência (Bellantoni, 2005) —, da parede atrás de Marie. A trilha sonora também está presente mas, nesse exemplo, é caracterizada por uma batida de rap, que estabelece uma tensão muito mais constante do que a ascensão construída em *Um corpo que cai.* Ademais, o jogo de olhares distinto é, quiçá, a divergência mais simbólica entre os dois filmes. Em vista de que ambas as cenas tem por objetivo introduzir uma figura do *star system*, Kim Novak, do cinema hollywoodiano e Rocco Siffredi, do cinema porno. Entretanto, apesar de ambos convergirem pelo caráter exibicionista, sustentados pelo *status quo* de celebridade, por aludirem não apenas a suas personas artísticas, mas também suas produções passadas — e, consequentemente, evocar um público alvo específico — suas aparições são demasiadamente divergentes. Enquanto Novak ignora a presença do espectador diegético e extradiegético, Siffredi encara ambos, simultaneamente.

Mulvey, em sua crítica ao cinema narrativo, afirma que o homem hesita em olhar para seu semelhante exibicionista (2018 [1975]). Rocco, desse modo, ao pegar emprestado a posição do herói hitchcockiano — e não da Kim Novak, como objeto escopofílico — perverte a posição de sujeito transcendental, por recordar o espectador que sua presença no filme é essencialmente sexual. Apesar dos argumentos aqui apresentados caminharem para uma tese de objetificação masculina, algumas questões valem a pena ser debatidas. Sabe-se que a objetificação masculina no cinema pornográfico é um tema de debates. Dennis Giles (Williams, 1989) argumenta que, em comparação a personagem feminina, o personagem masculino é relativamente desprovido de personalidade e também é menos individualizado. Contudo, ao invés de afirmar que as mulheres são os sujeitos primários dos filmes, ele

argumenta que o espectador ainda se identifica com o ator masculino porém, essa relação identificatória é menos entre espectador e personagem do que portadores do falo. Assim, o espectador indiretamente possui a mulher em cena, através da identificação com seu semelhante. Sendo assim, Williams afirma que, dentro dessa estrutura, a mulher ainda não possui acesso à subjetividade. Segundo a autora:

> Para Giles, portanto, a posse narcísica do eu (masculino) como o "outro" (feminino) parece ser a melhor maneira de descrever o processo identificatório corporificado nos filmes *hard-core* [pornográficos] heterossexuais. Isso se reduz, como argumenta Giles, a uma dicotomia lacaniana de presença/ausência do homem como falo e da mulher como buraco, e à busca do sujeito masculino por preencher o buraco-lacuna-ausência em seu próprio ser. (1989, p. 82, tradução nossa).

Nesse viés, sabe-se que Romance subverte a concepção de pornográfico. Conforme Williams, o filme pornográfico é aquele que apresenta "a representação visual (e, às vezes, sonora) de corpos vivos e em movimento engajados em atos sexuais explícitos, geralmente não simulados, com a intenção principal de excitar os espectadores." (ibidem, p. 30, tradução nossa). A autora também menciona o argumento de Beverley Brown, que afirma que a pornografia revela os regimes vigentes das relações sexuais como "uma coincidência de fantasia sexual, gênero e cultura em uma organização erótica da visibilidade" (apud Williams, 1989, p. 30, tradução nossa). No contexto mais amplo das representações, a pornografia foi fixada pelo discurso filosófico e estético como o "outro" da arte, e é compreendido como aquilo que excita o espectador, provocando uma experiência distinta daquela que sublima ou trasforma a pulsão sexual. Conforme aponta Nead, enquanto a experiência estética pura da arte consolida a subjetividade individual, "a experiência da pornografia é descrita como uma espécie de perturbação; ela apresenta a possibilidade de uma desestruturação da identidade" (1992, p. 28, tradução nossa).

Ademais, cabe também ponderar sobre as distinções entre o erótico e o pornográfico. Enquanto o erótico se alinha à experiência do belo, gerando um prazer contemplativo, contido pelos limites formais da arte, o pornográfico é caracterizado por uma representação "não mediada" do sexo, calcado em uma ideia de imediatismo e realismo. Outra distinção é oferecida por Peter Webb (Nead, 1992), que distingue o erotico como a representação de temas sexuais relacionados a emoções, sentimentos e, primordialmente, ao amor, enquanto a pornográfia representa a mecanicidade da atividade sexual desprovida de sentimentos. Na crença popular, como reconhece Williams (1989), o erótico é usualmente compreendido como representação boa, limpa e não explicita do prazer sexual, em oposição à representação má,

suja e explicita da pornográfia. Nesse viés, rejeitando o juízo de valor, calcado em uma abordagem moralista, a autora defende que a distinção apoia-se melhor na ideia de que o erotismo enfatiza o desejo, enquanto o pornográfico enfatiza a satisfação.

Ademais, a autora reconhece algumas convenções do filme pornográfico, que nos auxiliam a compreender como esse é categorizado. Segundo Williams, o gênero se baseia no princípio da visibilidade máxima, visto que o filme tenta sistematicamente registrar a "verdade" visual do prazer e da anatomia humana, recorrendo a *close ups* dos genitais, iluminação exagerada e posições sexuais que revelem o máximo possível dos corpos e dos órgãos. Ela afirma que o gênero possui um compromisso próximo ao do documentário, pois busca apresentar evidências científicas que comprovem o desejo sexual. Desse modo, revelar o prazer feminino e as "confissões involuntárias do prazer corporal" (1989, p. 50, tradução nossa) torna-se uma tarefa complexa. Segundo a autora:

> O controle consciente de si e a vigilância normalmente exercidos pela mulher "adequadamente" socializada sobre sua aparência, tão evidentes no *soft-core* [filme erótico] que "excita", são justamente o que o hard-core quer contornar. O hard-core deseja a garantia de que não está testemunhando a performance voluntária do prazer feminino, mas sim a sua confissão involuntária (ibidem).

Esse desafio também se comprova em dois tipos de tomadas importantes do gênero. A primeira é o *Meat Shot*, um *close-up* da penetração sexual, que serve para comprovar que o ato está efetivamente acontecendo. Entretanto, esse tipo de tomada também evidência sua limitação física pois, ao penetrar os genitais internos da mulher, o órgão masculino oculta aquilo que penetra; A segunda é o *Money Shot*, popularizado na década de 1970, que consiste em um *close-up* da ejaculação peniana externa, que encerra o momento de clímax da cena. Williams destaca que a contradição da tomada reside no fato de que, para tornar o orgasmo visível, o ator deve retirar-se do contato tátil com a parceira. Assim, a relação entre os atores é sacrificada a fim de priorizar um espetáculo puramente visual, que projeta e reflete de volta ao olhar masculino a sua própria ejaculação. Desse modo, substitui-se o prazer feminino, o qual a câmera é incapaz de registrar. Ou seja, "enquanto é possível, de uma certa maneira limitada e redutiva, 'representar' o prazer físico do homem ao mostrar a ereção e a ejaculação, essa visibilidade máxima revela-se elusiva na confissão paralela do prazer sexual feminino" (ibidem, p. 49, tradução nossa) pois, anatomicamente, o orgasmo feminino acontece internamente.

Tendo em vista essas questões, podemos tentar destrinchar a posição de Romance dentro do gênero pornográfico. O primeiro ponto a ser destacado é de que, de fato, há cenas as quais o ato sexual é explícito e não simulado. Entretanto, dificilmente poderia-se dizer que a intenção do filme é excitar os espectadores, pois a cineasta oblitera a fantasia sexual modificando as convenções narrativas e estéticas do *hard core*. Observa-se um compromisso muito maior com a subjetividade — a mente, a razão e o intelecto — dos personagens do que, necessariamente, seus desejos e pulsões. Assim, evidencia-se mais a desconexão entre os personagens do que a ilusão fusional dos corpos. Dessa forma, o conceito de realismo torna-se ambivalente pois, ao mesmo tempo que se reconhece a intenção do *hard-core* convencional em documentar a verdade do estímulo sexual, observa-se que os meios de se obter visualmente tais evidências acontecem através da manipulação. Ademais, para assegurar o desejo, é também necessário inscrever o filme dentro das particularidades da fantasia sexual, desprezando a banalidade do ato sexual.

Ou seja, enquanto o *hard-core* convencional possui um grande apego à imaginação erótica, a filmografia de Breillat se apoia na trivialidade do sexo. Sem a fantasia — como, por exemplo, nas obras de Manet — nega-se o estímulo sexual mas, sem a trivialidade, nega-se o "frenesi do visível" (Williams, 1989, p. 36), isto é, o conhecimento do prazer produzido pela *scientia sexualis*[21]. Ademais, Romance distingue-se do *hard-core* ao optar por registrar o ato sexual em planos longos, evitando o uso dos *close-ups*. Ademais, cabe ainda ponderar que Romance está muito mais alinhado à uma ideia de "cinema de arte", do que, de fato, um filme pornográfico, visto que o filme foi exibido em festivais e mostras de cinema, integrando circuitos de salas de cinema comuns, ao invés de se restringir à exibições em *sex shops* ou cinemas licenciados (Karmakar, 2018). Além disso, o próprio caráter reflexivo da narrativa e o interesse pela psique da personagem, aquém do ato sexual, também colaboram para distanciar o filme do gênero pornografico.

Apesar disso, vale ressaltar que a distinção principal entre o cinema de arte e o cinema *hard-core* está mais na regulação e no policiamento das audiências do que no filme em si. Evidentemente, Romance não seria um caso de sucesso no cinema pornográfico, visto que não satisfaria o objetivo dos espectadores, enquanto no circuito dos cinemas de arte, mesmo causando reações de choque na plateia (Brinkema, 2014), pôde ser exibido e debatido tal qual

[21] *Scientia sexualis* é um conceito formulado por Michel Foucault em *História da Sexualidade*, e descreve a forma especificamente moderna e ocidental de organizar, produzir e classificar o conhecimento sobre o sexo. Essa forma distingue-se da *ars erotica* das culturas antigas e orientais (cf. Williams, 1989).

outros filmes selecionados. Ou seja, a exibição do filme satisfez a perspectiva da realizadora sobre o debate. Para a realizadora:

> É a censura que define a pornografia e a diferencia do restante do cinema… A pornografia é o ato sexual retirado totalmente de seu contexto e transformado em um produto para consumo, por meio do uso dos sentimentos ou emoções mais rebaixados das pessoas, quando de fato, na vida cotidiana, os atos sexuais são cercados por emoções, consideração pelo parceiro, prazer e assim por diante, os quais não entram na representação pornográfica. (Breillat, apud Williams, 2008, p. 296, tradução nossa)

No entanto, a categoria "filme de arte" ainda pressupõe uma hierarquia dos bens culturais e, consequentemente, uma hierarquia social dos consumidores, visto que a ideia de um gosto refinado e uma apreciação a arte funcionam como marcadores de classe social e capital cultural. Além disso, pode-se considerar que essa discussão se complexifica ainda mais ao considerar que não se trata simplesmente de uma distinção entre um cinema popular e um cinema de arte, mas sim entre um cinema de arte e um cinema pornográfico, isto é, um cinema dito e outro não dito. Ou seja, mesmo com objetivos distintos, o público não é, necessariamente, diferente em relação aos marcadores sociais. Logo, a principal mudança entre uma audiência ou outra é a aceitação social mediante ao discurso dos filmes. Nesse sentido, alinho minha crítica à de Williams (1989), que defende a relevância de debater sobre as produções pornográficas, mesmo que muitas delas não sejam arte, e mesmo que muitas delas sejam misóginas. Ignorar a representação sexual, ou isolar seu estudo à um campo específico, em detrimento de outro, sem considerar seus paralelos em um contexto amplo de formas culturais diversas tem por consequência não apenas a vulnerabilidade daqueles que, culturalmente, não produzem o discurso dominante, mas também prejudica o conhecimento como um todo.

Ademais, retomo a análise do encontro de Marie com Paolo, a fim de ilustrar as questões supracitadas. Após uma conversa introdutória, os personagens se beijam e prolongam o encontro até o carro. Paolo pede à Marie que ela performe sexo oral nele, mas ela nega — "Agora não. Hoje a noite, ou talvez amanhã" (Romance, 1999, min 20, tradução nossa). Quando ela finalmente reencontra Paolo, eles se reúnem no estúdio do amante, cujo cenário se caracteriza pelos tons amadeirados e pela iluminação quente, evidentemente divergente da branquitude gélida do apartamento do casal. Assim, a cena se inicia em um primeiro plano de Marie, reclinada na cama de Paolo. Ao fundo, é possível observar uma caixa azul. A câmera se distância, abrindo para um plano conjunto; Paolo pega a caixa azul e os amantes iniciam uma discussão sobre o uso de preservativo. Conforme observado por

Williams (2008), Breillat possui interesse nos detalhes da negociação sexual tanto quanto no ato sexual em si. Assim, ela caracteriza a relação sexual como uma situação complexa, caracterizada por barganhas, hesitações e disputas de poder. Desse modo, a discussão se estende até transformar-se em um monólogo de Marie, que desmancha quaisquer fantasias sexuais que poderiam inscrever-se na cena e, consequentemente, anula também o prazer visual.

Nesse viés, as falas da personagem subvertem a lógica do diálogo erótico. Antes de iniciar a penetração, Marie estimula o órgão de Paolo e afirma que ele deseja que ela olhe para seu pênis, mas que ela não gosta de vê-lo. Além disso, sua rejeição pelo prazer visual se estende também a face de seu amante, pois evita o contato visual durante a penetração, afirmando em *voice over* "nem quero ver esses que me fodem, não olho para eles" (Romance, 1999, min 36, tradução nossa). Por esse motivo, ela escolhe ficar de costas para o parceiro durante o ato. Assim, o diálogo não apenas oblitera a fantasia através da ênfase em aspectos comumente ocultados nas representações tradicionais do sexo — como a discussão sobre o uso da camisinha — mas também pelo desinteresse de Marie por Paolo. Ademais, não se trata de uma apatia inscrita em um jogo de poder fetichista, mas simplesmente em uma indiferença, que assume um tom reflexivo sobre preservativos, falos e pornográfia, sobressaindo a relação entre os personagens.

Além disso, é interessante observar que Breillat possui uma fórmula comum para as cenas de sexo de sua filmografia. Além da negociação sexual, a realizadora também opta por uma dilatação temporal, enfatizada pelo uso de planos sequência, que registram o ato do começo ao fim. Desse modo, ela dispensa as elipses sexuais dos filmes eróticos, que ocultam a parte explícita do ato, ao mesmo tempo em que subverte a ideia de realismo do filme pornográfico, se alinhando a uma ideia baziniana do termo. Isto é, ao invés de se pautar em uma ideia de visualidade, do pressuposto de uma verdade anatômica ou biológica, ela constrói um realismo pautado em uma dimensão espaço-temporal. Então, o plano sequência inicia-se com o primeiro plano de Marie, estendendo-se ao plano conjunto que revela a presença de Paolo. Enquanto a mulher mantém, ao longo de toda a cena, suas pernas contraídas, não é possível ver, através da câmera, sua vulva, ao passo em que o órgão sexual masculino encontra-se perfeitamente visível. Então, a câmera continua a se movimentar, até o momento da penetração, que ocorre em um plano médio. Então, a câmera volta a se movimentar, passeando pelo corpo dos amantes, ora capturando seus rostos, ora seus corpos colidindo.

Figura 23 — Cena de sexo de Marie e Paolo



Fonte: Romance (1999)

No momento em que o homem atinge o orgasmo, a câmera se localiza nos rostos dos amantes. Marie continua a suas reflexões, mantendo uma expressão imparcial, enquanto Paolo a abraça, olha e beija repetidamente. Percebe-se, portanto, que Paolo não atende as expectativas de Marie, muito menos a sua visão dualista ou, até mesmo, as expectativas do espectador, que pressupõe uma performance maniqueista de um ator reconhecido por seu trabalho na indústria pornográfica. Assim, longe de performar uma masculinidade sádica ou opressora, Paolo demonstra-se sensível e vulnerável, o que se prolonga durante o próximo plano, o primeiro corte da cena. Nesse segundo plano, a câmera realiza um *travelling*, que se move em volta do casal até atingir o topo de suas cabeças. Assim, Paolo aparece se desvencilhando de Marie e deitando ao seu lado e, desse modo, a câmera enquadra seu órgão genital perdendo a ereção. A camisinha usada, que foi tema da longa conversa entre amantes, aparece em primeiro plano por quase todo o plano, quiçá paralelo ao eixo do movimento. Vale observar que, dois anos depois, Breillat recicla esse mesmo movimento de câmera para representar a negociação sexual entre Elena e Fernando.

Figura 24 — Segundo plano da cena de sexo de Marie e Paolo



Fonte: Romance (1999)

Também é interessante analisar que, no começo da cena, Marie a compara sua situação com o castigo de Tântalo, figura mitológica citada brevemente em Odisseia, condenado a viver em um lugar caracterizado por um lago fundo, repleto de árvores frutuosas mas que,

sempre que ele tentasse beber da água ou comer do fruto, desapareciam (Homero, 2018 [s.d.]). Ou seja, como Tântalo, Marie estava condenada a olhar para seu objeto de desejo, Paul, sem nunca poder possuí-lo. Nesse viés, ela define a visão como o sentido cume da intimidade e, portanto, atrela sua fidelidade à Paul ao negar o olhar para seu amante. Além disso, considerando a cena posterior, em que ela nega se olhar ao espelho, compreende-se que a visão assume uma significação ainda maior. O olhar, portanto, representa um meio de endereçamento do desejo. Enquanto Marie aliena seu olhar para Paul, ela o encarrega de toda a responsabilidade pelo seu prazer. Negando olhar para Paolo, ela nega a transferência ou pluralidade do desejo[22] e, negando olhar para si, nega sua própria agência. Ademais, a negação do olhar demonstra-se a forma, por excelência, do exercício do pudor, da repulsa pela sexualidade carente de alibis poéticos.

3. 2. A ORIGEM DO MUNDO

Apesar disso, o único momento do filme em que o filme efetivamente corresponde ao princípio do cinema *hard-core*, de registrar as "verdades involuntárias" (Williams, 1989, p. 50, tradução nossa) do corpo feminino, acontece com Robert, que não corresponde nem ao ideal de contemplação erótica de Paolo — o corpo bronzeado e musculoso —, nem ao ideal romântico de Paolo, o qual Marie deposita seu investimento escópico. Ao contrário disso, Robert afirma sistematicamente que ele não é bonito. Durante o primeiro encontro sexual dos amantes, ele diz "Mulheres bonitas gostam de homens feios. Esse é o grande segredo. Tem que existir atração, e ela não é… entre o homem e a mulher… e sim entre o belo e o feio. A beleza se alimenta de degradação, é aliada dela" (Romance, 1999, min 50, tradução nossa). Entretanto, a cena em questão é justamente posterior àquela a qual Marie se olha no espelho. Após explicar à Robert o que ela gostaria que ele fizesse, o amante cumpre o pedido, amarrando-a desajeitadamente e, em seguida, amordaçando-a. Por fim, durante um *close-up* da calcinha de Marie, o amante, com o auxílio de uma tesoura, corta ao meio sua roupa íntima e introduz os dedos em seu canal vaginal. Ao removê-los, observa-se que os dedos estão molhados, indiciando a excitação feminina e exibindo um espólio do desejo feminino.

Figura 25 — close up da vulva

[22] Ao fim do encontro, Marie e Paolo se beijam, e ela diz que sentiu esvair os pensamentos sobre Paul. Por isso, ela decide nunca mais ver o amante, mantendo-se obstinada em endereçar seu investimento libidinal ao namorado.



Fonte: Romance (1999)

Assim, a câmera se torna desinibida, de forma proporcional a diminuição do pudor de Marie. Ou seja, é a reivindicação de sua própria imagem que lhe permite o prazer. Entretanto, trata-se de uma composição distinta ao *beaver shot*, ao *close-up* de genitais dos filmes *hard-core*. Além da baixa luz, o órgão genital de Marie é invisível para a câmera, pois é velado pelo tecido de suas roupas íntimas, cuja cor preta causa uma ilusão de vazio, um breu absoluto. Paralelo ao distanciamento da pornografia comercial, observa-se uma aproximação à um outro estatudo da pornografia, apropriado um século antes, por Gustave Courbet em *A Origem do Mundo* (*L'Origine du monde*, 1866). Na pequena pintura, observa-se o corpo fragmentado de uma mulher que, no plano mais próximo, exibe plenamente sua vulva e pêlos pubianos. Seu rosto é oculto, sendo possível apenas visualizar suas coxas, barriga e um dos seios. De resto, o corpo é velado seja pelo tecido branco que o envolve, seja pelo recorte realizado pelo pintor. Ao fundo, um breu isola a figura da mulher do espaço o qual pertence.

Figura 26 — COURBET, Gustave, L'Origine du monde, 1866,
óleo sobre tela, 46,3 x 55,4 cm, Paris, Musée d'Orsay.



Fonte: https://www.wikiart.org

A composição de Breillat não apenas remete aquela realizada por Courbet, como também demonstra reproduzir os mesmos efeitos. Em ambos os exemplos, os realizadores propõem uma imagem oposta ao corpo nu feminino, tradicionalmente imerso em narrativas míticas e religiosas. Dessa forma, o *close-up* do genital feminino é despido das emoções e sensações atreladas à ordem simbólica e, assim, o gozo ganha autonomia. Ademais, cabe inserir o pintor no mesmo contexto de desintegração do nu analisado em Manet. Desse modo, o confronto com a imagem vulgarizada do corpo feminino, de acordo com Packer, não é, simplesmente, uma vitória contra a hipocrisia e o pudor burguês, mas sim "um momento de rearticulação do campo discursivo que forma a vida social, como um momento de reorganização dos discursos e dos contra-discursos" (2008, p. 172), o qual a representação imagética torna-se simbólica para a elaboração de uma forma de saber a respeito da sexualidade.

Nessa perspectiva, Coubert demonstra um interesse por temas banais e cotidianos, em oposição a valorização acadêmica por figuras heróicas e feitos históricos, elaborando assim um realismo alegórico. Isto é, a adesão realista não se trata meramente de uma representação detalhada e fiel a observação, mas sim a construção de um efeito de real que, antes de mais nada adentra um processo imaginativo. Dessa forma, o pintor elaborava uma programa político de interesse social, que visava a representação da vida simples, tal qual o imaginário popular, estabelecendo a arte como um objeto material auto-suficiente, cuja apreensão da natureza como um dado complexo da experiência sensorial emancipava a arte de seus mitos prévios. Ademais, pode-se considerar que essa abordagem artística era o ponto de realização efetiva da crítica de Diderot sobre a teatralidade da obra de arte. O exame do autor, que

assombrava a tradição artística francesa, defendia que "a obra de arte deveria parar de apresentar suas figuras atuando como se estivessem na ausência de qualquer observador. Ao contrário, deveriam instituir a posição do espectador, tornando-o uma força ativa e participativa da obra" (Packer, 2008, p. 173). Ou seja, o deslocamento da concepção ético-moral do academicismo artístico para o juízo político transformou os temas representados por Courbet, fazendo assim com que suas figuras distanciem-se do caráter etéreo da imagem mitológica, transferindo-se para o mundo sensível.

Sobre *A Origem do Mundo*, Packer observa que suas influências pertencem menos à herança culta do que às gravuras que preenchiam as páginas dos romances libertinos do século XVIII. Segundo o autor, essas ilustrações usufruíram de uma liberdade na representação da sexualidade anterior aquela conquistada pela pintura, abusando assim de "representações de relações sexuais, de genitálias em pleno uso e ação, e expressões de um desejo sexual carnal e livre de qualquer amarra moral" (ibidem, p. 176). Semelhante à história cinematográfica, ele reconhece que o voyeurismo era um tema amplamente explorado nas gravuras e que, assim, estabelecia-se uma relação específica entre observado e observador, que fora desestabilizada na pintura de Courbet: "Ora, nos parece que *A origem do mundo*, com sua exposição franca do sexo feminino, não faz mais que radicalizar essa relação, deslocando-a do interior da tela para o exterior, abrindo-a para o espectador, tornando-o ele próprio o observador da cena indiscreta – o voyeur" (ibidem, p. 178)

Dessa forma, o gesto de Breillat parece resgatar para a teoria feminista a mesma mundaneidade, assim como busca nas influências literárias de Courbet seu próprio legado. Nesse aspecto, Williams (2008) aponta que a estrutura do cinema de Breillat segue a tradição de Marquês de Sade, transferindo a figura da consciência filosófica para a mulher. Além disso, Parker observa que, na literatura libertina, há um tema recorrente de retratar políticos, intelectuais e religiosos em atos sexuais, a fim de "secularizar o corpo dos soberanos da nação, de forma que não apenas degradavam a realeza, mas elevavam o homem comum" (2008, p. 177). Essa constatação é particularmente interessante para análise da cena do gozo em Romance pois, enquanto Robert amarra Marie, ele conta sobre a vez que se relacionou com Grace Kelly. Aqui, a figura de autoridade vulgarizada encontra-se justamente em um ícone do cinema hollywoodiano clássico, atriz cujos trabalhos mais reconhecidos foram sob direção de Hitchcock — Janela Indiscreta, Disque M para Matar (*Dial M for Murder,* 1954) e Ladrão de Casaca (*To Catch a Thief*, 1955).

Em Janela Indiscreta, a jornada de Lisa, personagem interpretada por Kelly, é inversa à de Marie pois, ao invés de articular sua sexualidade ao afastar-se da subjetividade masculinizada, é justamente a adesão a ordem simbólica que satisfaz seu desejo. Em um primeiro momento, nota-se que o objetivo da personagem é capturar a pulsão escópica de Jeff, a fim de convencê-lo a se comprometer com o casamento. Contudo, mesmo com os vestidos de grife e sua personalidade expansiva, que personificam o *glamour* hollywoodiano, ela fracassa em apanhar sua atenção, que permanece imersa na imagem cinematográfica de sua janela. Quando, finalmente, Lisa ultrapassa o mundo comum — o apartamento de Jeff — e adentra o simbólico — a vista da janela — a dinâmica muda. Ao ser vista através da moldura da janela e dos aparelhos ópticos que auxiliam as espiadas do voyeur, ela enfim conquista o personagem. A evidência é apresentada ao espectador no momento em que Lisa retorna ao apartamento, e Jeff enfim lhe dedica um olhar de contemplação. Desse modo, "Jeff e Lisa atualizam um jogo de poder em que casamento rima com castração e no qual o ponto nevrálgico da sedução se dá como inscrição voluntária da mulher na 'outra cena' que tanto atrai o protagonista" (Xavier, 2003, p. 73).

Ou seja, mesmo lidando com frustrações semelhantes, Lisa o soluciona através da espetacularização de sua própria imagem para o outro masculino, ao passo em que Marie o soluciona — temporariamente — livrando-se dos pudores reforçados por esse. Dessa forma, o erotismo de Romance reside não em uma corporalidade bem definida e concentrada, contida pelos limites da representação, tal qual imposto ideologicamente pelo cinema clássico, mas sim em uma expansão, cujo esgotamento dos papeis de gênero — a mulher submissa e o homem dominante — contraditoriamente possibilita uma relação mais livre entre o sujeito e o mundo. Dessa perspectiva, Kaplan argumenta que, a partir da análise da crise edipiana da menina, o prazer sexual feminino é comumente construído em torno da própria objetificação e masoquismo. Nesse viés, ela afirma que, apesar de, na prática, a tendência masoquista resultar simplesmente na tendência da mulher em ser passiva nas relações sexuais, na esfera do mito "poderíamos dizer que ao se projetar fantasiosamente no erótico, a mulher se coloca ou como depositária passiva do desejo masculino, ou, afastando-se, como espectadora de uma outra mulher que é depositária passiva de desejos masculinos e de atos sexuais" (Kaplan, 1995, p. 48).

Assim, a autora defende a postura feminista de analisar como certas práticas excitam as mulheres e por que a sexualidade no patriarcado foi construída de modo a extrair prazer das formas de domínio-submissão. Apesar da crítica de Kaplan residir em bases sólidas, é

interessante observar que a manifestação da fantasia masoquista de Marie baseia-se menos no desejo masculino do que na confrontação de seu próprio pudor e no esgotamento de sua objetificação. Dessa forma, cabe ponderar que, além da preponderância da subjetividade masculina, o patriarcado também implica processos psíquicos específicos no indivíduo feminino que almejam a regulação de seu corpo e a limitação de sua expressão sexual. Assim, a fantasia masoquista em Romance, mesmo reencenando papeis de gênero específicos, demonstra que o uso da metalinguagem é também um recurso de transgressão.

Em sumo, a representação do gozo feminino no filme, assim como A origem do mundo, expõe precisamente aquilo que foi sistematicamente ocultado do nu feminino clássico, o seu sexo. Mesmo diante um repertório ostensivo de representações do órgão genital masculino — desde David de Michelangelo até os pilares Herma[23] — o genital feminino foi regularmente ocultado, seja pela mão da figura, seja por pedaços de tecido ou folhas de vinha. Ademais, mesmo com uma abordagem realista direcionada para o corpo, ambas as obras não dispensam artifícios simbólicos. Sobre Courbet, Packer afirma que o pintor, ao suprimir o rosto do órgão, "quebrou o efeito pornográfico para alcançar o universal do símbolo" (2008, p. 179). Paralelamente, essa afirmação adiciona uma segunda camada à distinção entre a face e a vulva, elaborada por Marie durante a cena do espelho — que acontece cenas depois do momento aqui analisado. O sexo feminino, isolado desacompanhado da face, confere uma impessoalidade ao corpo. Dessa forma, o gozo torna-se um desejo puramente corporal, tal qual almejado pela personagem. Entretanto, cabe ponderar que o plano posterior ao plano detalhe da vulva é um *close-up* de Marie, amarrada pelo pescoço e amordaçada por um lenço preto. Logo, antes de atestar a evidência do prazer, a autora relembra que a mente, de forma mais ou menos aprisionada, ainda está ali.

Figura 27 — close up de Marie amordaçada

[23] Herma são pilares de pedra quadriculares, cujo a parte superior era decorada pela cabeça do deus Hermes e na parte inferior era esculpido um pênis ereto. Acredita-se que essa imagem adornava quase todas as portas de entrada das casas de Atenas, e servia de amuleto contra invasores. Para saber mais sobre as representações do órgão genital masculino no ocidente cf. Dover, K. J. *Greek Homosexuality. London: Bloomsbury Academic,* 2016; e cf. Friedman, David M. *A Mind of Its Own: a cultural history of the penis. New York: The Free Press*, 2001.



Fonte: Romance (1999)

Além disso, a forma a qual tanto a calcinha quanto o lenço preto introduzido na boca de Marie provocam a ilusão de que os orifícios do corpo de Marie são espaços negativos, subexposto, um breu que alude ao vazio. De modo semelhante, Packer reconhece que Coubert possui um fascínio por cavernas, grutas e pelo o que "emana do escondido, do impenetrável, e também do vulnerável" (2008, p. 181). Segundo o autor, a composição do corpo feminino na obra do pintor remete a um paisagismo, responsável por romper com a ideia de racionalidade de seu realismo. Dessa forma, o orifício vaginal assemelha-se à experiência da relação do homem com a natureza, tal qual o pavor e a curiosidade diante a um espaço claustrofóbico e desconhecido — retroalimentando, assim, o discurso falocêntrico em relação à imagem feminina.

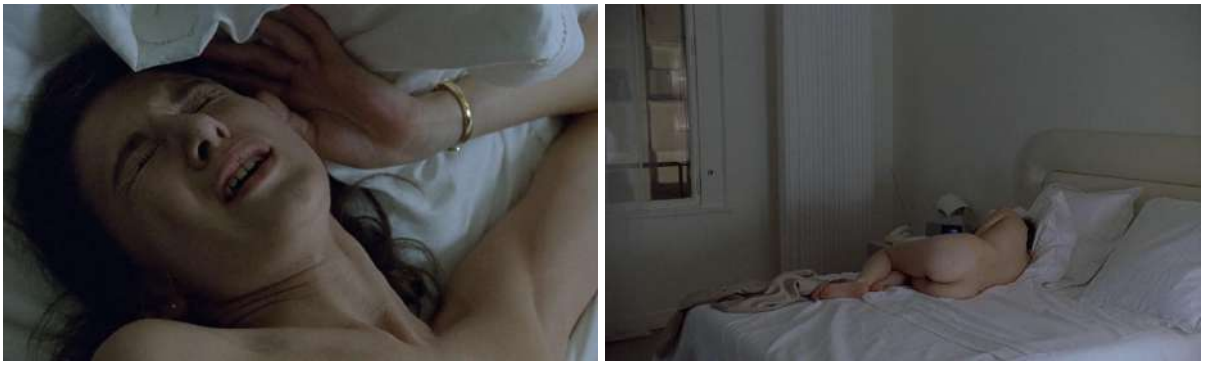
Entretanto, os artifícios que ocultam as partes internas dos orifícios do corpo de Marie são alheios ao seu próprio corpo. Dessa forma, o discurso de Breillat demonstra um afastamento das ideias de Courbet, reaproximando-se da teoria de Kristeva (1982), que reconhece os fluidos corporais como matérias marginais por excelência, que atravessam as fronteiras físicas e ameaçam a integridade do sujeito. Por esse motivo, a autora julga que os orifícios representam marcos de fronteiras, que estruturam e delimitam o território físico e psíquico do sujeito. Nessa perspectiva, o ato de cortar a calcinha e resgatar os fluídos vaginais demonstra-se alegórico em relação ao abalo das barreiras sociais e o confronto com o abjeto. Ademais cabe analisar outras cenas do filme, as quais o corpo de Marie é exposto a estímulos distintos, a fim de arrematar as discussões aqui apresentadas.

3. 3. A ELIPSE DO DESEJO FEMININO

Após o primeiro encontro de Marie com Robert — anterior à cena do gozo —, ela volta para casa, deita-se na cama, se despe e se masturba. Em *voice over*, ela diz "Sinto que meu corpo não me pertence, é um apêndice anônimo. E em minha cabeça há o Paul. Ele poderia ter me conciliado com meu corpo. Mas ele não quis" (Romance, 1999, min 62, tradução nossa). Para Marie, o corpo e os sentidos do corpo feminino, tal qual foi representado e teorizado pela estrutura cultural dominante, pertencem à figura masculina. Incapaz de encontrar autonomia em sua imagem, ela terceiriza a tarefa, na expectativa irreal de corresponder ao ideal patriarcal. Ela compreende que ela, enquanto mulher é "a vítima que o homem precisa para se compensar" (ibidem, min 63, tradução nossa). Assim, sua perspectiva se materializa na masturbação, realizada com as pernas cruzadas, pois, segundo a personagem, ela se violenta, pois não pode se "oferecer" a si mesma.

Nesse momento, a câmera se movimenta dos pés à cabeça de Marie, atravessando a vulva, o torso, e finalizando em um *close up* de Marie atingindo o orgasmo, de olhos fechados. Trata-se, portanto, de uma representação distinta de uma cena de masturbação erótica ou pornográfica. Além de não obedecer a lógica da visibilidade máxima da pornografia — a vulva de Marie é ocultada por sua mão — também dispensa artifícios de construção erótica, como a iluminação ou trilha sonora. O corpo exibido em cena não é exibicionista, mas sim um corpo contido, regulado. Essa característica é enfatizada tanto pelos olhos fechados de Marie durante o ato — dispensando a relação escópica como fonte de prazer — quanto pelo plano seguinte, que mostra ela deitada de costas para a câmera, em posição fetal, indicando um desejo de regressão e introspecção e conferindo uma atmosfera melancólica à imagem.

Figura 28 — Marie se masturbando



Fonte: Romance (1999)

Durante a cena pós-masturbatória, Marie diz, em *voice-over:* "precisava me jogar na calçada como um saco de lixo. No senso etimológico, o lixo está para todos" (Romance, 1999, min 64, tradução nossa). Em seguida, ela sai e encontra Paul, lendo *O Amor é um cão dos diabos*, de Charles Bukowski. No livro de poemas, Bukowski escreve: "A carne cobre os ossos e a carne busca muito mais do que mera carne. [...] Ninguém nunca encontra o par ideal. As lixeiras da cidade se completam, os ferros-velhos se completam, os hospícios se completam, as sepulturas se completam, nada mais se completa" (2011 [1977], p. 85). Ou seja, para os personagens, a completude existe plenamente no abjeto — no sujo, no putrefato — mas não na experiência subjetiva. Mesmo assim, o indivíduo busca incessantemente um estado fusional, direcionado à um objeto de desejo. Paradoxalmente, a alienação à própria subjetividade, na economia patriarcal, é justamente o problema que conduz os sujeitos a buscar no outro aquilo que expulsou de si. Logo, se avaliarmos novamente a cena do gozo, compreende-se que a busca de Marie pelo desejo de seu parceiro se cumpre no encontro de seu próprio.

Ademais, partindo da análise cronológica, a odisseia da personagem ainda procura no sujeito masculino um desejo que satisfaça sua condição corpórea. Durante o retorno de Marie ao apartamento, após encontrar Paul lendo o livro de poemas, a personagem passa por um encontro inusitado, que culmina em uma situação de vulnerabilidade, mas que lhe promete a objetificação que supostamente deseja. Durante a cena, fica evidente ao espectador que a vontade sádica de Marie é menos um desejo genuíno do que um substituto para um desejo muito mais profundo, que diz respeito à sua própria agência e identidade. No caminho ao apartamento, um homem a aborda na rua, oferecendo-lhe dinheiro em troca para praticar nela sexo oral. Acreditando que a oferta poderia satisfazer sua fantasia por um "desejo puro", plenamente pulsional, Marie acata o pedido. Então, em uma ironia trágica[24], o homem a estupra, na escada do prédio. No plano em que ocorre a violência, Breillat evita corresponder ao princípio da visibilidade máxima, utilizando uma iluminação baixa, e um ângulo que oblitera a visualização dos genitais. Após violá-la, o homem foge e Marie continua no mesmo lugar, desamparada e em prantos, evidenciando que a experiência certamente não lhe causou satisfação.

Figura 29 — Marie e homem desconhecido.

[24] Em Para minha irmã!, Breillat constrói uma ironia semelhante, também relacionada ao tema do estupro. Anaïs, após afirmar sistematicamente que desejava que sua primeira relação sexual fosse com um desconhecido, um "ninguém" , ela é estuprada por um estranho que assassinou sua mãe e irmã, à beira da estrada.



Fonte: Romance (1999)

Ademais, Williams reconhece que muitos dos primeiros filmes *hard-core* retratavam o tema do estupro, com o objetivo de representar o prazer sexual da mulher obtido de forma involuntária, contra a sua vontade. “Nesses cenários, as manifestações eventuais de prazer da vítima relutante são oferecidas como a prova do gênero de uma sinceridade que, sob outras condições, poderia parecer menos garantida” (1989, p. 50, tradução nossa). Ademais, mesmo demonstrando nítido sofrimento, Marie afirma: “talvez eu queira mesmo conhecer o Jack, o estripador. Com certeza ele me partiria em duas” (ibidem, min 69, tradução nossa). Ou seja, mesmo que sua odisseia prove-se perigosa, a personagem persegue sua crença na possibilidade de cisão, pois essa ainda demonstra-se mais palpável que a própria completude. Afinal, enquanto a fusão simboliza o encontro com a realidade traumática, a fantasia de bifurcação possibilita saciar a falsa crença de alienar-se dos sentimentos.

Além disso, ‘Jack, o estripador’, mesmo sendo um pseudônimo para um assassino real, demonstra-se como um exemplo arquétipo nas narrativas macabras. Um exemplo clássico no cinema são os filmes de *slasher*, sub-gênero de terror, cuja estrutura narrativa baseia-se em um assassino misterioso que perseguem, geralmente, um grupo de jovens, com facas ou outros tipos de instrumentos de mutilação. Em uma parcela considerável dos casos, os personagens perseguidos são aqueles que se escondem dos adultos para praticar atos sexuais. Nos exemplos mais clássicos, o assassino é desmascarado pela personagem feminina casta. Nesse viés, observa-se que, mesmo nos filmes em que homens e mulheres engajados em atividades sexuais são punidos e assassinados, a morte da mulher é usualmente mais gráfica (Creed, 1993). Desse modo, Williams reconhece que, nesse gênero, “a atenção instigante dada à expressão dos desejos das mulheres é diretamente proporcional à violência cometida contra as mulheres" (1984, p. 97, tradução nossa). Ou seja, a fantasia de Marie pela intervenção de uma figura masculina sádica capaz de lhe afligir a mutilação, pauta-se menos

em um desejo sexual do que em um desejo pela autodestruição, baseado em um arquétipo feminino cuja sexualidade foi permitida, desde que punida.

Logo, compreende-se que a tendência masoquista da personagem relaciona-se justamente com a fantasia internalizada por ela, na crença de que, ao suspender temporariamente sua razão e, paralelamente, seus dogmas religiosos e morais, o caráter pecaminoso de seus anseios poderiam ser purificados e, consequentemente, destruídos. Entretanto, observa-se uma nítida ambivalência dessa relação, pois, a satisfação de seu desejo é solucionada apenas quando a relação é performada. Ou seja, no momento em que Marie e Robert encenam uma relação de dominação e submissão, a mulher possui autonomia de escolha, para decidir como o ato será procedido. Logo, compreende-se que existe plenamente um trabalho racional envolvido e que, a contenção desse, através dos objetos utilizados para simular uma restrição de sua cabeça e mente — o lenço na boca e a corda no pescoço —, fazem parte de um espetáculo que canaliza a violência presente no imaginário.

De forma análoga, o ato sexual satisfaz as mesmas pulsões propostas pelo cinema, em específico, o narrativo clássico. Conforme observa Xavier, há duas fases desse cinema. Na primeira, ele se organiza em torno de um efeito moralizante, que possibilitaria a inserção do cinema no cânone das representações burguesas, legitimando-o através da conquista de novas esferas da sociedade, além dos trabalhadores iletrados. Na segunda, o cinema desloca o efeito moralizante ao efeito psicanalítico, abdicando da conscientização do espectador para enfim satisfazer suas pulsões e desejos no plano simbólico — assim como o jogo estabelecido entre Marie e Robert. Em sumo:

> A função do espetáculo não mais se concebe como um ativar a consciência moral de um indivíduo racional soberano que, a partir do exemplo, toma decisões e se redime; agora, a função do espetáculo é a de canalizar a violência, satisfazer as disposições do imaginário, liberar fantasias, enfim "descarregar" os impulsos considerados inevitáveis, como uma válvula reguladora (Xavier, 2002, p. 78).

3. 4. A MATERNIDADE GROTESCA

Ademais, sabe-se que a descarga experienciada por Marie não foi auto suficiente, afinal, houve uma interrupção inesperada em sua jornada — a gravidez. Conforme observa Kaplan (1995), baseando-se na teoria de Kristeva, o patriarcado representa a figura da mãe de

forma externa ao âmbito da sexualidade. Dessa forma, constrói-se, historicamente, por meio de estratégias discursivas, a neutralização da dimensão pulsional e corporal da maternidade. Entre elas, a autora cita a dimensão científica que, “como um discurso objetivo, não está interessado no sujeito, com a mãe como *locus* de seus procedimentos” (Kristeva, 1990, p. 441, tradução nossa). Depois, cita a teologia cristã, operou esse recalque ao deslocar o corpo materno para um "além impossível, um além sacro, um receptáculo da divindade, uma ligação espiritual com a divindade inefável, e o suporte transcendental máximo" (ibidem). Desse modo, o fetichismo, da mesma forma em que opera para eliminar os temores masculinos diante à sexualidade feminina, também reprime a maternidade. Assim, Romance investiga o outro lado da dualidade psíquica de sua personagem, a madonna, a mãe virgem, não apenas pelo caminho teológico, mas também pelo científico.

Durante a cena que precede a concepção e anúncio da gravidez de Marie, a personagem é submetida a um exame ginecológico. Nesse momento, a objetificação pode ser menos evidente, afinal, não se trata de uma relação cujo objetivo principal é o prazer, mas sim o conhecimento científico. Entretanto, ela é sentida pelo espectador. Durante o procedimento, um grupo de seis residentes de medicina — cinco homens e uma mulher — examinam Marie, realizando repetidamente o ato de vestir a luva, inserir os dedos na vagina da paciente, retirar e afastar-se, dando espaço para o próximo executar a mesma sequência. Trata-se de uma cena longa e repetitiva, que reestrutura a estratégia hiperbólica da cineasta, utilizada para representar atos sexuais de forma incomoda.

Figura 30 — Marie no exame ginecológico.



Fonte: Romance (1999)

Nesse viés, Marie aproxima a imagem do exame a pornografia. Em *voice over*, ela diz*:* “Os filmes pornô também protegem sua libido. Vocês olham para uma imagem de substituição. Mas aquilo que vocês não podem tolerar na vida, também não conseguem tolerar

nas imagens. Uma imagem é igualmente comprometedora, visto que ela representa você." (Romance, 1999, min 83, tradução nossa). Desse modo, pode-se ponderar sobre as aproximações ideológicas de ambos os discursos. A medicina, longe de ser um campo puramente neutro ou biológico, também influência o discurso hegemônico sobre a relação com o corpo, especialmente o feminino, atuando como instrumento de regulação, vigilância e categorização. Nead, por exemplo, observa que, durante o século XIX, mulheres eram excluídas das aulas de anatomia humana, desde os cursos de desenho quanto de medicina. Segundo a autora:

> Examinando o corpo feminino internamente e externamente, medicina e da arte, anatomia e aulas de modelo vivo, ofereceram uma vigilância minuciosa da feminilidade, regulando o corpo feminino através da definição de normas de saúde e beleza. Os efeitos colaborativos da medicina e da arte continuaram inabaláveis ao longo do século XX, e é apenas no trabalho de arte e performance feminista recente que o poder e a função ideológica desses dois discursos começaram a ser questionados. (1992, p. 48, tradução nossa)

A própria *scientia sexualis*, nesse sentido, que emerge na sociedade ocidental moderna como uma busca pelas verdades científicas da sexualidade através da hermenêutica do desejo, aproxima os interesses pornográficos daqueles científicos. De acordo com Foucault, "os proliferantes discursos médicos, psicológicos, jurídicos e pornográficos sobre a sexualidade tem funcionado como pontos de transferência de conhecimento, poder e prazer. Eles são lugares onde sexualidades podem ser especificadas e mensuradas" (Williams, 1984, p. 35). Desse modo, compreende-se que as invenções ópticas do século XIX contribuíram com essa engrenagem discursiva, estimulando o desejo e o prazer pelo conhecimento sexual de formas plurais[25].

Ademais, cabe aqui também ponderar a observação de Freud, que diz: "com frequência, homens neuróticos declaram que o genital feminino é algo inquietante para eles. Mas esse *unheimlich* é apenas a entrada do antigo lar [*Heimat*] da criatura humana, do local que cada um de nós habitou uma vez, em primeiro lugar" (2010 [1919], p. 272). Dessa forma, o *unheimlich*, o sentimento de inquietação diante à uma imagem específica provém, nesse caso, de uma estranheza provocada por aquilo que outrora fora profundamente familiar, ao estado de vida intrauterino. Nesse viés, pode-se considerar que, na ordem simbólica, o corpo

[25] Nesse sentido, saliento alguns exemplos notórios. O estudo de Muybridge *Animal Locomotion*, de 1887, apesar de propor um conhecimento sobre o movimento animal, também fetichizou a imagem do corpo feminino, reproduzindo discursos que reforçavam as performances de gênero (cf. Williams, 1981).

feminino remonta a separação violenta e traumática do sujeito da fusão primeva com o corpo materno. Assim, sua imagem apresenta-se desconcertante pois alude à vulnerabilidade do corpo em suas margens e a fragilidade da identidade, assim como remete à própria diferença sexual. Desse modo, o corpo obsceno da pornografia, tal qual o corpo da mulher enquanto objeto de estudo — mesmo que ausente de desejos sexuais — torna-se inquietante para o sujeito masculino, pois se opõe a economia linguística, que sistematiza não apenas a arte, mas toda a hegemonia representacional, que oferece uma imagem distinta da ilusão de um corpo hermeticamente fechado, autônomo e estruturado.

Além disso, observa-se que, ao mesmo tempo em que os modelos de classificação binários definiram a figura feminina de acordo com as faculdades do corpo e da natureza, existe um apagamento sistemático de seu incontestável vínculo com o ciclo biológico da vida. Assim, a contenção da instabilidade do limiar entre natureza e cultura impede que o sujeito falante seja confrontado com o vazio, evocado pela proximidade com a origem da vida. Dessa forma, o corpo regulado — que exclui suas particularidades e experiências vertiginosas — é o corpo transcrito pela linguagem e que, portanto, teve suas características pré-linguísticas recalcadas. Assim, a madonna é a figura fetichizada, cujo todo o caráter grotesco e disforme da vida é ocultado, a fim de sustentar a fantasia de que sua prole é aquele que salvará os homens da culpa de seus pecados, ao mesmo tempo em que a mãe perde sua individualidade para se tornar um receptáculo da intervenção divina, alheia ao ato sexual. Logo, o homem sobressai a natureza, pois infringe as regras da vida e da morte.

Durante a cena em que Marie visita o apartamento de Robert pela primeira vez, há um momento no qual o *bon vivant* escolhe um trecho de um livro para Marie ler, mas acaba lendo por ela. Assim, ele recita: "Como a mãe gera o filho, o filho gere a mãe. Seu ato é o ponto criativo de todo o processo. Gerando a mãe, ele a purifica. Ele a purifica e a si mesmo, *uno acto*. Ele transforma a Prostituta da Babilônia em uma virgem." (Romance, 1999, 47 min, tradução nossa). A Prostituta da Babilônia é uma figura feminina mencionada pela bíblia, no livro de Apocalipse, descrita como “a mãe das prostitutas e das abominações da terra” (Bíblia, 2017, Ap 17, 1-6). Ela é a personificação da Babilônia, “capital da idolatria e do vício” (ibidem, p. 3094, notas da tradução). Além disso, Margaret Miles aponta que, na arte cristã, o inferno era frequentemente representado como um "um útero lúgubre e em putrefação" onde os pecadores eram perpetuamente torturados por seus crimes (1989, p. 147). Ou seja, observa-se que, no discurso cristão, a sexualidade feminina é frequentemente associada à

morte e ao caos. A partir da leitura de Robert, o parto, nesse viés, representa a purificação da mulher de seus signos de impureza.

Nesse viés, o clímax do filme acontece, justamente, durante a cena do parto, concedendo ao ato seu devido peso simbólico. Após uma noite de bebedeira, Paul não acorda para acompanhar Marie até o hospital, para o nascimento do filho. Por vingança, a mulher deixa o gás da cozinha ligado, logo antes de sair a caminho do hospital, acompanhada por Robert. Durante o parto, observa-se um plano detalhe da vagina, que acompanha a cabeça do bebê saindo pelo canal, seguido por líquidos e secreções. No mesmo momento em que conclui-se o nascimento, uma explosão anuncia o falecimento do pai, seguido por um plano de Marie no hospital, com o filho no colo e flores ao redor. A sequência reflete a observação de Miles, que afirma que "a associação da mulher com os eventos quintessencialmente grotescos do nascimento, da relação sexual e da morte, a partir da perspectiva masculina coletiva" (1989, p. 147, tradução nossa) causa "o sentido mais concentrado do grotesco" (ibidem). Desse modo, a imagem do parto torna-se uma provocação para os limites da representação, pois a:

> Lógica artística da imagem grotesca ignora a superfície fechada, lisa e impenetrável do corpo e retém apenas suas excrescências (brotos, botões) e orifícios, apenas aquilo que conduz para além do espaço limitado do corpo ou para as profundezas do corpo (Bakhtin, apud Creed, 1993, p. 80, tradução nossa).

Figura 31 — parto.



Fonte: Romance (1999)

Ou seja, o parto torna-se o suprassumo da experiência corporal e, quiçá, da entropia, além de ser a própria representação da separação violenta e traumática do sujeito com o corpo materno. A imagem é inquietante pois "parece prestes a se rasgar, a se abrir, a revelar suas profundezas mais íntimas" (Creed, 1993, p. 80, tradução nossa). Paralelamente, a experiência parece satisfazer o desejo de Marie por se dividir, pois colapsa seus limites individuais. De

acordo com Kristeva, dar à luz é “o auge do derramamento de sangue e da vida, momento ardente de hesitação (entre interior e exterior, ego e outro, vida e morte), horror e beleza, sexualidade e a negação abrupta do sexual" (Kristeva, 1982, p. 155, tradução nossa). Em suma, é o limítrofe da experiência subjetiva, cujo órgão que antes se opunha a razão é justamente aquele que expele o que há de ser uma nova identidade. Ademais, a explosão opera como uma contraparte do próprio nascimento, pois ambos figuram uma erupção, do interior à superfície, da vida e da morte. Conforme observa Creed, uma das maneiras pela qual o útero simboliza o monstruoso diz respeito à definição da abjeção em termos de interiorização. Ou seja, “o útero representa o ápice da abjeção, pois contém uma nova forma de vida que passará de dentro para fora, trazendo consigo vestígios de sua contaminação – sangue, restos placentários, fezes (ibidem, p. 70, tradução nossa).

Dessa forma, conclui-se a odisseia sexual de Marie, que por fim adentra um regime matriarcal e desconhecido. Ao espectador, resta sua imagem em uma ambientação medieval, caracterizada pelas roupas e pela carruagem, rompendo qualquer compreensão racional do espaço-tempo, isto é, da realidade. A mulher, com seu filho no colo, se despede de Paul, em uma cerimônia fúnebre. Ela aconchega o filho e, enfim, olha para a câmera, substituindo seu insaciável monólogo pelo olhar que, pela primeira vez, direciona-se para o antecampo sem a mediação de espelhos. De acordo com Kaplan, teóricas francesas deram atenção especial à linguagem que, enquanto ferramenta principal de organização social, possui um viés patriarcal. “Consequentemente se a linguagem é por definição ‘masculina’, as mulheres que a falam estão alienadas de si mesmas” (1995, p. 136). Logo, pode-se concluir que sua voz, ao longo de todo o filme incorporou um discurso patriarcal. Nesse viés, ao reivindicar seu olhar, ela finalmente apropria-se se sua agência e discurso, assim como também assume autonomia de sua própria imagem.

Figura 32 — Marie olhando para o antecampo.



Fonte: Romance (1999)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em vista de todo o discurso acerca da subjetividade, que permeia o tecido dessa análise, tomo emprestada a conclusão de Kaplan (1995), que afirma que é impossível saber o que "feminino" poderia ser sem o advento das construções masculinas. Apesar disso, observa-se que os mesmos discursos que marginalizam essa identidade, também propõem seus meios próprios de intervenção. Dentre eles, a afinidade forçada da mulher ao ícone, e sua agência do desejo através da performance social lhe oferecem os artifícios necessários para subverter a imagem feminina palatável, e questionar os limites representacionais, bem como o porquê eles existem. Observo, portanto, que a sexualidade feminina, assim como a sexualidade *queer*, encontra na performance e no exibicionismo um ambiente frutífero para construir um discurso identitário alternativo, que se opõe a transferência total do desejo à um objeto externo, assim como idealizado pela sexualidade masculina e pelas relações voyeurísticas. Ou seja, apesar dessa performance, inicialmente objetivar a apreensão do *male gaze*, o exagero e excesso aparenta construir um discurso distinto, opondo-se ao corpo devidamente regulado e contido, assim como possibilita relações de prazer próprias. Evidentemente, nenhuma performance abdica de seu caráter social mas, entretanto, algumas possibilitam estabelecer um pensamento crítico, que revela as estruturas do tecido coletivo. A partir desses discursos, torna-se possível o exercício de novas formas de agência do desejo, pois:

> A proliferação de discursos bélicos sobre a sexualidade, tornando a sexualidade um objeto não apenas de prazer, mas também de conhecimento, amplia as formas pelas quais o poder controla a vida do corpo e da espécie. Mas, ao mesmo tempo em que o próprio poder emerge, surge também a resistência a esse poder, e isso também ocorre no discurso (Williams, 1989, p. 86, tradução nossa).

Além do mais, a soberania racional, aliada a abstração do corpo, demonstra-se prejudicial, pois perpetua uma identidade masculina hostil, conceitualizada a partir de um sujeito soberano capaz de exercer um olhar regulador direcionado à figura do outro. Dessa forma, ele manifesta um poder sádico e reforça hierarquias pautadas em gênero — bem como classe, raça, etc. A dissolução dessa figura demonstra-se de uma importância talvez muito maior do que a própria investigação do desejo e da agência do outro. Pois, a capacidade de realizar uma reflexão sobre o próprio corpo e desejo — ao invés de simplesmente deslocar essas características a um objeto, dando continuidade a uma dinâmica ultrapassada de sujeito-objeto, que reduz uma das partes ao lugar da submissão — paradoxalmente, possibilita dispersar o individualismo e viabiliza relações mais equilibradas. Não se trata aqui de uma

anarquia do olhar, nem de uma negação do prazer visual mas, ao invés disso, pode-se pensar na elaboração de um mutualismo do olhar.

Além disso, observa-se os prejuízos da exclusão dos discursos do corpo e, principalmente, sua relação complexa com o psíquico. Nesse viés, nota-se uma latente inclusão do corpo na teoria representacional contemporânea, que se faz presente em diferentes tipos de dispositivos, incluindo o cinema. Sabe-se que, no mesmo período que *Romance* foi produzido, no final da década de 1990, popularizou-se a estética de fluxo, um conjunto transnacional de filmes que promovem uma experiência sensorial multilinear e dispersiva a partir de uma lógica de diluição narrativa que dialoga "com os diversos e quase invisíveis espaços-tempos simultâneos que constituem a esfera cotidiana – ou seja, uma sensorialidade mais centrífuga que centrípeta." (Vieira Jr, 2020). Além disso, a próprio movimento cinematográfico o qual *Romance* é frequentemente vinculado, o novo extremismo francês, também se apoia em uma ideia sensorial, que, de forma distinta ao cinema de fluxo, alinha-se mais no sentido de traumático, concebido por Hal Foster em O retorno do real (1996) e pautado por uma espécie de choque perceptivo. Outro gênero que segue essa vertente, popularizado no cinema durante a década de 1980, o *body horror*, que respalda-se no terror da imagem do corpo grotesco, também desafia os limites da representação do corpo.

Entretanto, pode-se dizer que os debates acerca da imagem contemporânea são complexos e não cabem dentro do recorte aqui estudado. Mas pode-se brevemente dizer que as relações com a imagem nunca estiveram tão presentes no cotidiano e que os efeitos ainda são de ser estudados — em continuidade ao pensamento de Jean Baudrillard, mas também em análise dos discursos de identidade e gênero. Ademais, também pode-se considerar que essas mudanças, em uníssono ao capitalismo, acabam por esvaziar de sentido estéticas específicas, banalizando discursos relevantes para campos de estudos diversos.

Além disso, observando o momento presente, julgo poder dizer que a tendência atual mais próxima dos debates aqui apresentados emergem da estética pós-humana, que investiga a dissolução dos limites do corpo humano, traçando um paralelo entre a natureza e a tecnologia. Dentre os exemplos, pode-se considerar a casa de moda *Matières Fécales*, cujo nome — matéria fecal — alude, de forma consciente ou não, à teoria de Kristeva. Ou então, o trabalho visual das musicistas Fka Twigs — em específico, a arte do álbum MAGDALENE. Minha escolha por salientar esses exemplos parte também da reflexão proposta pelos artistas, que tensionam questões relacionadas ao gênero e a sexualidade. Outrossim, manifestações que

abalam a relação entre arte, erotismo e pornográfia — tal qual o filme aqui estudado — no presente, ainda são de ser investigados.

Nessa pesquisa, *Romance* oferece um exemplo paradigmático de uma identidade feminina cuja construção da mulher na sociedade patriarcal reflete uma dualidade pautada na regulação de sua imagem e no controle dos seus desejos; uma identidade cujo pudor e a vergonha anestesiam o contato com o exterior, com os prazeres, o desejo e o sexo — ao mesmo tempo em que o confronto com os limites definidos por esses sentimentos possibilitam o encontro dessas mesmas instâncias. Dessa forma, a transgressão da ordem simbólica, da problematização dessas margens invisíveis que controlam o corpo, real ou representado, demonstra-se uma ambição desse estudo. No mais, sublinho que não há uma imagem ou uma estética específica para se questionar as questões aqui apresentadas — a delimitação da subjetividade, a exclusão do corpo, a agência do desejo feminino e os limites representacionais. Mais importante do que a forma, é a necessidade de se construir novos discursos a respeito da experiência psico-social e da sexualidade, na esperança de ultrapassar os padrões culturais e linguísticos de oposição binária e a sistemática regulação das formas de prazer.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO, Santo. Confissões. [S.l.: s.n.], 2007.

AMIEL, Vincent. À ma sœur! Ces corps au risque des tempêtes. Positif, Lyon, no. 481, p. 24-30, mar 2001.

AUMONT, Jacques. O olho interminável: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BANNER, Lois W. American Beauty. New York: Alfred A. Knopf, 1983.

BATTERSBY, Christine. Gender and genius: towards a new feminist aesthetics. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

BERGER, John. Modos de ver [1972]. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. (Artemídia).

BÍBLIA SAGRADA: Edição Pastoral. Tradução, introduções e notas de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 2017.

BOIS, Yves-Alain; KRAUSS, Rosalind E. Formless: a user's guide. New York: Zone Books, 1997.

BREILLAT, Catherine. Une âme à deux corps. Entrevistadores: Stéphane Goudet, Claire Vassé. Positif, Lyon, no. 481, p. 24-30, mar 2001.

_____. Je ne crois qu'en moi: entretien avec Murielle Joudet. Paris: Capricci, 2023. ISBN 979-10-239-0500-7.

_____. I Only Believe in Myself. Conversation with Murielle Joudet. Pasadena: Semiotext(e), 2025.

BRENNAN, Summer. A Natural History of the Wedding Dress. JSTOR Daily, 27 set. 2017. Disponível em: https://daily.jstor.org/a-natural-history-of-the-wedding-dress/. Acesso em: 28 jul. 2026.

BRINKEMA, Eugenie. Celluloid is Sticky: Sex, Death, Materiality, Metaphysics (in Some Films by Catherine Breillat). Women: A Cultural Review, v. 17, n. 2, p. 147-170, 2006.

BRION-GUERRY, Liliane. Jean Pélerin Viator: sa place dans l'histoire de la perspective. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1962. (Les Classiques de l'Humanisme).

BUTLER, Judith. Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo". Tradução de Renato Rezende. São Paulo: n-1 edições, 2019. Título original: Bodies that matter: on the discursive limits of "sex". 1993

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CLARK, Kenneth. The nude: a study of ideal art. Harmondsworth: Pelican Books, 1960.

CRARY, Jonathan. “A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX”. In: CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 67-93.

CREED, Barbara. The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis. London; New York: Routledge, 1993.

CYRINO, Monica S. Aphrodite. New York: Routledge, 2010.

DAGRADA, Elena. Between the Eye and the World: The Emergence of the Point-of-View Shot. P.I.E. Peter Lang: Brussels, 2014.

DAMISCH, Hubert. “Uma mulher, portanto: Le déjeuner sur l’herbe”. In: ARS. v. 16, n. 32, 2018, p. 59-72

DE LAURETIS, Teresa. Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

DESCARTES, René. Discurso do método [1637]. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Clássicos).

DOANE, Mary Ann. The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias e outros textos (1930-1936): obras completas, volume 18. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923): obras completas, volume 15. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. O Eu e o Id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). obras completas, volume 16. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. Inibição, sintoma e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929): obras completas, volume 17. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“o caso Dora”) e outros textos (1901-1905). obras completas, volume 6. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. A interpretação dos sonhos (1900). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. (Obras completas, v. 4).

GILFOYLE, Timothy J. City of Eros: New York City, prostitution, and the commercialization of sex, 1790–1920. New York: W. W. Norton & Company, 1992.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Fausto. Tradução: António Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores, 1956. (Clássicos Jackson, v. 15).

GUNNING, Tom. The Cinema of Attractions. Early Cinema, Its Spectator and the Avant-Garde. In: ELSAESSER, Thomas. Early Cinema. Space, Frame, Narrative. Reino Unido: British Film Institute, 1990.

HOMERO. Odisseia. [s.d.]. Tradução, introdução e notas de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HORNBLOWER, Simon; SPAWFORTH, Antony (Ed.). The Oxford Classical Dictionary. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 1999.

JAY, Martin. Regimes escópicos da modernidade. Tradução de Lara Casares Rivetti. ARS, São Paulo, ano 18, n. 38, p. 329-, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.169121. Acesso em: 7 jul. 2026.

KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KAPLAN, E Ann. mulher e o cinema: os dois lados da câmera. Trad. Helen Marcia Potter Pessoa. Rocco: Rio de Janeiro, 1995.

KARMAKAR, Tista. Exploring Feminine Desire and Sexuality in the Films of Catherine Breillat. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cinema) — Department of Film Studies, Jadavpur University, Kolkata, 2018.

KEESEY, Douglas. Catherine Breillat. Manchester: Manchester University Press, 2009.

KRISTEVA, Julia. Powers of horror: an essay on abjection. New York: Columbia University Press, 1982.

_____. Motherhood according to Giovanni Bellini. In: THOMPSON, James M. (Ed.). 20th Century Theories of Art. Ottawa: Carleton University Press, 1990. p. 441-466.

LURIE, Susan. The Construction of the "Castrated Woman" in Psychoanalysis and Cinema. Discourse, [s. l.], v. 4, p. 52-74, Winter 1981-1982.

MILES, Margaret Ruth. Carnal knowing: female nakedness and religious meaning in the Christian west. Boston: Beacon Press, 1989.

MULVEY, Laura. Some Thoughts on Theories of Fetishism in the Context of Contemporary Culture. October, Vol. 65 (Summer), pp. 3-20, 1993.

_____. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2018.

NEAD, Lynda. The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality. Londres: Routledge, 1992.

_____. "Seductive Canvases: Visual Mythologies of the Artist and Artistic Creativity". In: Oxford Art Journal, v. 18, n. 2, 1995, 59–69.

OVÍDIO. As metamorfoses. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.

PACKER, Ian. "A Origem do Mundo" de Gustave Courbet: realismo e erotismo. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008.

SCOBEY, David. Nymphs and Satyrs: Sex and the Bourgeois Public Sphere in Victorian New York. Winterthur Portfolio, v. 37, n. 1, p. 43-66, 2002.

SHAVIRO, Steven. The cinematic body. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. (Theory out of bounds, v. 2).

SINGER, Ben. "Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo". In: org. CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. S. Cinema e invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SNOW, Edward. Theorizing the Male Gaze: Some Problems. In: Representations. nº25, 1989, p. 30-41.

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Campinas: Papirus, 2010.

VIEIRA JR., Erly. Realismo sensório no cinema contemporâneo. Vitória: EDUFES, 2020.

WILLIAMS, Linda. Film Body: An Implantation of Perversions. In: BURNETT, Ron (ed.). Cine Tracts 12. v. 3, n. 4, 1981, p.19-35.

_____. When the Woman Looks. In: DOANE, Mary Ann; MELLENCAMP, Patricia; WILLIAMS, Linda (Ed.). Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism. Los Angeles: American Film Institute. 1984.

_____. Hard core: power, pleasure, and the frenzy of the visible. Los Angeles: University of California Press, 1989.

_____. Screening sex. Durham: Duke University Press, 2008.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FILMES

BREILLAT, Catherine. Romance. Direção: Catherine Breillat. França: Ex Nihilo, 1999. Filme (90 min), son., color.

BREILLAT, Catherine. Para minha irmã (*À ma sœur!*). Direção: Catherine Breillat. França: Flach Film, 2001. Filme (86 min), son., color.

BREILLAT, Catherine. *Une vraie jeune fille*. Direção: Catherine Breillat. França: Les Films du Losange, 1976. Filme (90 min), son., color.

HITCHCOCK, Alfred. Um corpo que cai (*Vertigo*). Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1958. Filme (128 min), son., color.

HITCHCOCK, Alfred. Janela Indiscreta (*Rear Window)*. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1954. Filme (112 min), son., color.

RIVETTE, Jacques. A bela intrigante (*La belle noiseuse*). Direção: Jacques Rivette. França: Pierre Grise Distribution, 1991. Filme (236 min), son., color.