

# > O cinema feminino como um retrato de si: o enquadramento feminino em *Retrato de uma jovem em chamas*

> Women's cinema as a self-portrait:  
the female framing in *Portrait of a lady on fire*

**por Ana Paula Penkala**

Professora adjunta dos cursos de Cinema e de Design da Universidade Federal de Pelotas (UFPel); Doutora em Comunicação e Informação pelo PPGCOM/UFRGS; Áreas de atuação: Linguagem Visual, Análise Fílmica, Direção de Arte, Estudos Feministas, Ciberultura. E-mail: penkala@gmail.com. ORCID: 0000-0003-4291-1278.

**por Isadora Ebersol**

Doutoranda em Educação, linha de pesquisa Epistemologias Descoloniais, Educação Transgressora e Práticas de Transformação, PPGE, Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e bolsista CAPES. E-mail: isadora.ebersol@gmail.com. ORCID: 0000-0001-9745-0822.

## **Resumo**

*Retrato de uma jovem em chamas*, filme de Céline Sciamma, propõe a discussão sobre o “olhar feminino”, tanto na pintura quanto no cinema. O artigo parte da perspectiva dos Estudos Feministas e busca correlações entre o filme e o cânone da literatura, da pintura e do cinema e o sistema patriarcal que lhes dá suporte. Observa como esse cânone instrumentaliza um culto à passividade feminina e sua inscrição enquanto objeto na História, estetizando “a mulher morta” como índice dessa representação. Parte da hipótese de que a imagem da mulher pode ser aprofundada pela narrativa de autoria feminina enquanto lugar de resistência política. Busca posicionar-se contra o apagamento das experiências lésbicas, ao torná-las visíveis e construir sentido sobre elas.

**Palavras-chave:** Olhar Feminino. Cinema. Pintura. Cânone. Experiência Lésbica.

## **Abstract**

*Portrait of a lady on fire*, film by Céline Sciamma, proposes a discussion on the “female gaze”, both in painting and in cinema. The article is based on the Feminist Studies perspective and seeks correlations between film and the canon of literature, painting, and cinema, and the patriarchal system that supports them. It observes how this canon instrumentalizes a cult of female passivity

and its inscription as an object in history, aestheticizing “the dead woman” as an index of this representation. It is based on the hypothesis that the image of women can be deepened by the female authorship narrative as a site of political resistance. It seeks to position itself against the erasure of lesbian experiences, by making them visible and building meaning upon them.

**Keywords:** Female Gaze. Cinema. Painting. Canon. Lesbian Experience.

Artigo recebido em 07.06.2020 e aceito em 01.09.2020.

## 1. Imagem

“A mulher é, antes de tudo, uma imagem”<sup>1</sup>. Nessa frase, a historiadora francesa Michelle Perrot resume uma condição que funda um viés importante dos estudos feministas, sobretudo quando investigam a representação da mulher nas mídias. Na pequena sentença, temos também nossa base para este artigo, fruto de uma pesquisa mais ampla que propõe dar conta da questão do olhar sobre a mulher no audiovisual. No texto aqui apresentado, um recorte sobre essa questão, estamos propondo uma reflexão suscitada pelo filme de 2019 dirigido por Céline Sciamma, *Retrato de uma jovem em chamas* (*Portrait de la jeune fille en feu*), que nos sugere pensar sobre o olhar da mulher sobre ela mesma, presentificado na poética audiovisual de mulheres que estão na instância de produção (como diretoras, roteiristas, diretoras de fotografia); pensando no olhar sobre o/e no corpo feminino enquadrado pelas lentes de diretoras e diretoras de fotografia como uma peça de resistência ao cânone do olhar patriarcal. O cinema, a TV ou a literatura contam o mundo a partir da perspectiva dominante, hegemônica, sob a qual esse mundo é construído discursiva, simbólica e até materialmente. Essa perspectiva é estrutural e sistêmica em nossa sociedade,

---

<sup>1</sup> Michelle Perrot, *Minha história das mulheres*, 2017, p. 49.

conhecida como patriarcado e definida assim pela acepção feminista como “[...] formação social em que os homens detêm o poder, [...] o poder é dos homens [...], quase sinônimo de 'dominação masculina' ou de 'opressão das mulheres’”<sup>2</sup>. O patriarcado depende do universalismo nessas narrativas. Perrot,<sup>3</sup> citando o livro *Images de femmes*, de Georges Duby, fala sobre como os homens reduzem as mulheres a espectadoras de si mesmas. Trata-se aqui, portanto, de uma reflexão que pretende problematizar o olhar da câmera como a construção de uma narrativa, assim como da tomada de um poder; o corpo da mulher como um lugar tradicionalmente superficial e desumanizado que é radicalmente animado pela narrativa de autoria feminina, no sentido de aprofundá-lo, dignificá-lo. Nesse sentido, consideramos não apenas as mulheres envolvidas na realização do filme, mas que quem assina o roteiro e a direção em *Retrato de uma jovem em chamas* é uma mulher lésbica. Trata-se, também, de discutir o próprio olhar enquanto um conceito que atravessa as artes visuais, em especial aqui a pintura e o cinema.

Assim, conduzimos aqui uma análise sobre o olhar enquanto narrativa nesse filme e para além dele, articulada com a teoria feminista, os estudos de cultura e os estudos de mídia e artes visuais. O filme de Sciamma permite compreender a poética feminina enquanto um olhar e esse olhar enquanto narrativa, de modo que possamos desvelar a dinâmica de um processo que põe em xeque a cultura enraizada do olhar masculino nas artes visuais. Ao mesmo tempo, essa perspectiva firma o olhar feminino como um ato político em que são desafiadas as narrativas canônicas e discutidas as formas pelas quais a arte constrói a mulher através da subjetividade dominante masculina – ou única

---

<sup>2</sup> Christine Delphy, “Patriarcado (teorias do)”, 2009, p. 173.

<sup>3</sup> Michelle Perrot, *Op. Cit.*, 2017.

subjetividade legitimada. Com direção de fotografia de outra mulher, Claire Mathon, o filme é descrito como um drama histórico/épico sobre a relação entre duas mulheres no final do século XVIII na Grã-Bretanha, contado a partir da memória de Marianne, uma jovem pintora e professora de arte. Marianne fora contratada para pintar o retrato de Héloïse, condição necessária para que o noivo da jovem, que vive em Milão, aceite o casamento arranjado. Héloïse, que recém regressara do convento, deveria casar com o homem no lugar de sua irmã que havia cometido suicídio para fugir do destino matrimonial. Héloïse, sabendo ser sua imagem retratada na pintura o símbolo de seu encarceramento, não só como imagem, mas como objeto de troca para o matrimônio forçado, recusa-se a ser pintada. O desafio posto à Marianne é se passar por dama de companhia de Héloïse durante o dia, enquanto a observa, e pintá-la em segredo (e de memória) à noite. A aproximação entre as duas mulheres resulta em uma relação amorosa ao mesmo tempo em que Héloïse passa não só a permitir ser retratada por Marianne como a exercer um papel ativo nessa representação, o que a retira do papel de musa passiva, sujeita a ser olhada.

A análise a ser desenvolvida lança mão da metodologia da análise fílmica, aberta em sua proposta de buscar no objeto empírico específico seus parâmetros e categorias de observação. Para tanto, partimos do filme de Sciamma, cruzando seu argumento com o percurso da narrativa e articulando a maneira com que as imagens – e certa orientação pelos diálogos – demonstram a proposição central da narrativa, que fala-nos sobre a mudança do olhar sobre a imagem feminina e sobre como essa imagem se constitui sob a dominação política presentificada no *olhar masculino*. Aqui tomamos a noção de *olhar masculino* (*male gaze*) da tese



de Laura Mulvey<sup>4</sup> – tanto em sua primeira articulação quanto em sua revisão, anos depois<sup>5</sup> – como uma premissa e o reiteramos como um posicionamento político, não como o olhar do indivíduo espectador. Tomamos a proposição de um novo olhar feita pelo filme de Sciamma igualmente como uma posição política, e de resistência. Assim, como categorias analíticas, propomos a questão em torno da dinâmica da heterossexualidade compulsória e da existência lésbica que tensiona a relação entre as personagens e nos oportuniza pensar nos lugares que Héloïse e Marianne ocupam nessa dinâmica; a ligação entre as mulheres representadas no filme e a maneira com que representam as estruturas que definem suas funções sociais e narrativas; a forma com que o filme expressa visualmente seu posicionamento político – em especial através da fotografia.

É importante também que se considere que, enquanto um olhar feminista, recortamos nossa problematização sobre a questão do sexo e da sexualidade, tendo a abordagem sobre a diferença sexual como um eixo. Nosso posicionamento teórico-político sobre a diferença sexual é uma ênfase no que caracteriza o movimento político feminista, que se constrói nessa diferença. Assim, partimos de um olhar que respeita as especificidades dos objetos da análise – o que também advém da própria metodologia da análise fílmica – e que é vinculado ao pensamento materialista histórico. A narrativa em *Retrato de uma jovem em chamas* situa a relação entre Héloïse e Marianne em uma realidade que nos demanda discutir a matriz heterossexual (e a diferença sexual) como a coluna vertebral do olhar orientado do patriarcado. Além disso, a própria contextualização local e histórica da narrativa, que serve como uma metonímia,

---

<sup>4</sup> Laura Mulvey, “Visual pleasure and the narrative cinema”, 1989b.

<sup>5</sup> Laura Mulvey, “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”, 1989a.

aponta para a construção clássica da imagem feminina e da mulher como imagem na pintura, a qual é entendida aqui como a matriz das políticas de olhar construídas mais tarde pela fotografia, pelo cinema e pela TV.

Problematizar o olhar como um lugar de poder e a condução da narrativa e construção das subjetividades como uma forma de resistência intrínseca ao trabalho das mulheres no audiovisual, sobretudo nas funções-chave como direção, roteiro e direção de fotografia, significa, primeiramente, um exercício de deslocamento epistêmico. Isso já se reflete, inclusive, na temática lésbica do filme que estamos analisando. A invisibilidade da existência lésbica, mesmo dentro do pensamento feminista é, como aponta Adrienne Rich,<sup>6</sup> uma importante estratégia para manter a heterossexualidade como destino inexorável às mulheres e, junto a ela, o acesso masculino aos seus corpos. Esse apagamento, como demonstra Rich, acaba por ser não apenas anti-lésbico, como anti-feminista em sua própria definição. Está marcado igualmente em seu argumento que centraliza a resistência feminina aos padrões de opressão, os quais se sobrepõem à própria arte e sua tarefa de fazer-nos fugir da brutalização. A romantização do uso do corpo feminino costura a obra a filmes, séries e pinturas, e dirige à história da arte um questionamento para o qual a arte parece não oferecer, ainda, grande solução: por que a cultura visual é centrada, entre outras coisas, na figura inerte (morta, violada ou conformada), sem agência e desumanizada da mulher?

Loucura e morte compõem uma espécie de equação da representação de mulheres no século XIX, assim como doença e morte, bem como sono e morte, segundo a tese de Dijkstra em sua leitura do que chamou o "culto

---

<sup>6</sup> Adrienne Rich, "Heterossexualidade compulsória e a existência lésbica", 2010.

do invalidismo" nas artes visuais daquele século. A morte como forma central do imaginário dos homens sobre mulheres [...] <sup>7</sup>.

Esse "culto da mulher cadáver", como expressa a filósofa Márcia Tiburi, está manifesto em toda a literatura ocidental, em especial a tragédia, e, como uma encenação dela, na pintura realista, principalmente a partir do Renascimento. Literatura e Pintura fundamentam o olhar da fotografia e do cinema, levando consigo, evidentemente que fomentadas pela estrutura patriarcal, sua forma e seu conteúdo. Não apenas por representarem o olhar daqueles que dominaram tais áreas (e ainda dominam), os homens, mas por serem fruto de um *olhar* que se sedimenta no imaginário e que é uma perspectiva que independe do sexo <sup>8</sup> – já que mulheres também o replicam, uma vez que é um posicionamento político, como bem enfatizou Mulvey. <sup>9</sup> É importante, portanto, que a arte produzida por mulheres venha atravessada pela militância, pela prática política do feminismo. Citando o "contra-cinema", conceito de Claire Johnston, Teresa de Lauretis <sup>10</sup> diz que a estratégia política feminista não deve evitar e sim reivindicar o uso do

---

<sup>7</sup> Márcia Tiburi, "Ofélia morta – do discurso à imagem", 2010, p. 301-2.

<sup>8</sup> Uma das críticas ao seu modelo analítico assimiladas pela autora, como vemos na entrevista concedida à Revista Estudos Feministas, está na generalização que sua tese promove a respeito do olhar masculino no cinema, ainda que a autora claramente estivesse tratando do cinema clássico hollywoodiano. Na entrevista, Mulvey considera que há um cinema para além dessa lógica que é capaz de produzir olhares diferentes, subversivos. Entendemos aqui, no entanto, que a presença massiva de um olhar hegemônico - seja ele eurocentrado, na pintura, seja ele hollywoodiano, no cinema, seja ele o olhar oficial da mídia visual - produz efeitos sobre a construção social da realidade muito mais diretos e profundos que a produção independente, o "cinema de arte" ou os cinemas nacionais que representam células de resistência ao globalismo colonizante do olhar ocidental. Não raro, esses efeitos podem ser vistos mesmo naquilo que é considerado marginal, subversivo ou alternativo. Céline Sciamma demonstra essa relação ao dizer, na entrevista para o canal VPRO Cinema, que seu imaginário é heterossexual, como mencionaremos adiante. Ver: Entrevista com Laura Mulvey, "Rev. Estud. Fem.", 2005.

<sup>9</sup> Laura Mulvey, "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)", 1989a.

<sup>10</sup> Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, 1987.

cinema enquanto cultura de massa. Ann Kaplan<sup>11</sup> segue lógica semelhante em *A mulher e o cinema*, onde analisa o cinema hollywoodiano. Partimos desse pressuposto aqui também, já que compreendemos que a popularização de um discurso (não sua apropriação pelo sistema e esvaziamento, evidentemente) é necessária e a arte precisa sair de seu lugar restrito, elitizado e até academicista. “De forma a contrapor nossa objetivação no cinema, nossas fantasias coletivas devem ser liberadas: o cinema feminino deve incorporar o trabalho através do desejo: tal objetivo exige o uso do filme de entretenimento”<sup>12</sup>. Emprestando uma afirmação da teórica da literatura Linda Hutcheon, entendemos que “quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções [...] começam a ficar visíveis”<sup>13</sup>. Com isso, estamos enfatizando nossa proposta de dar a ver a rede de comprometimentos que essas convenções representam assim solidificando uma visão de mundo, um domínio e, com isso, perpetuando uma opressão. Repensarmos o cânone, enquanto feministas e/ou artistas, significa problematizar “[...] o jogo de poder que subjaz ao processo de sua [das convenções] sedimentação”<sup>14</sup>, como enfatiza a professora Laura Padilha. “Interrogar o cânone” (para usar o termo de Padilha) é a metodologia que age por entre as fibras dos estudos feministas sobre a arte. Evidentemente, uma das críticas mais importantes à teoria feminista dos anos

---

<sup>11</sup> E. Ann Kaplan, *A mulher e o cinema*: os dois lados da câmera, 1995.

<sup>12</sup> “In order to counter our objectification in the cinema, our collective fantasies must be released: women's cinema must embody the working through of desire: such an objective demands the use of the entertainment film”.

Claire Johnston, *Notes on Women's Cinema*, 1974, apud Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, 1987, p. 135, tradução nossa.

<sup>13</sup> Linda Hutcheon, *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção, 1991, p. 86.

<sup>14</sup> Laura Cavalcante Padilha, “A diferença interroga o cânone”, 1997, p. 61.

1970 (e, ainda, dos anos 80 e 90) voltada para os estudos de cinema é a falta de uma problematização – que já era conduzida pelas feministas no território da militância sobre as relações sociais – que incluísse a experiência das mulheres negras e lésbicas. A (ausência de) imagem das mulheres negras e lésbicas na produção visual, no entanto – e isso inclui a pintura, a fotografia e a TV – está em consonância com a dominação patriarcal, considerando-se a matriz heterossexual e o racismo estrutural como atrelados ao sistema patriarcal, tal qual o capitalismo. No imaginário brasileiro, por exemplo, a figura da mulher negra é hiperssexualizada e/ou retratada em obras clássicas como parte da mise-en-scène na qual pouco se distinguem dos acessórios que enfeitam a paisagem ou o cenário. Como se pode perceber nos estudos mais recentes sobre o fluxo midiático de imagens, a mulher lésbica é constantemente fetichizada, reforçando o olhar masculino objetificador.<sup>15</sup>

Em dado diálogo de *Retrato de uma jovem em chamas*, Héloïse pergunta à pintora Marianne sobre por que a vê daquela forma (expressa no retrato que esta pintou da jovem), ao que a pintora responde dizendo que não só ela a enxerga assim, explicando que regras, convenções e ideias é que são postas na dinâmica de representar alguém em um quadro. Nesse momento, Héloïse diz que entende que seu retrato não se aproxime dela, mas acha triste que também não se aproxime da pintora. A frase sintetiza uma questão tão central no filme que pode ser marcada como um ponto de virada da trama, metaforizando todo o argumento, como veremos adiante. O quadro pintado por Marianne dá a ver não

---

<sup>15</sup> A polêmica relação abusiva entre o diretor e as atrizes de *Azul é a cor mais quente* (*La vie d'Adèle*, Abdellatif Kechiche, 2013) ilustra a questão, “documentada” na construção da imagem do casal lésbico que o filme promove, muito próxima da que se vê na maneira como a indústria pornográfica vende a lesbiandade.

uma jovem real, humana, mas a forma como a arte a enxerga (uma mulher em sua condição de uso pela cultura e prestes a se casar, de maneira arranjada, com um homem que não conhece), e mesmo a pintora, uma mulher, é quem reproduz essa imagem. Héloïse não se reconhece no quadro, repudia-o, mas no diálogo expressa o quanto esperaria que uma outra mulher pudesse retratá-la de forma melhor e, principalmente, que pudesse se colocar no lugar dela. Com essa questão, conduzimos nossa análise, tendo em conta que teoria, arte e política estão imbricadas nessa discussão.

## 2. A mulher morta

A história da arte é ao mesmo tempo uma metáfora da relação das imagens com as mulheres e a própria ilustração dessa questão. Márcia Tiburi se deteve sobre a figura de Ofélia, na forma como a personagem é descrita e assim representada na pintura. Como sugere a autora, o imaginário masculino sobre as mulheres as enxerga mortas.<sup>16</sup> De que forma isso se relaciona a esta discussão? “Esse interesse na representação de mulheres mortas é questão que se deve compreender no circuito geral da imaginação misógina revelada pela história da arte”<sup>17</sup>, diz ainda a autora, o que indica uma necessidade de adentrarmos no terreno do imaginário e da forma como ele se constitui enquanto uma manifestação daquilo que é histórica, cultural, social e politicamente sedimentado no inconsciente e no consciente coletivo. A diretora Céline

---

<sup>16</sup> Márcia Tiburi, “Ofélia morta – do discurso à imagem”, 2010.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 302.

Sciamma, em entrevista<sup>18</sup> para a VPRO Cinema, canal de YouTube da emissora holandesa VPRO, fala especialmente sobre o imaginário feminino. Diz que acredita no conceito de “olhar masculino” (*male gaze*) e portanto em um “olhar feminino”; que foi criada em um mundo heterossexual e portanto seu imaginário é heterossexual. Enfatiza que não há um imaginário feminino porque o corpus de arte feminina é muito menor: há uma mulher imaginada pelo homem, porque eles estão no comando das imagens das mulheres. O que a diretora diz resume, de certa forma, o “estado da arte” da própria arte, em especial aquela que ou produz imagens ou as sugere.

Tiburi analisa a personagem Ofélia, de Shakespeare, e suas leituras pela pintura, e assim entende que é incontestável o caráter de imagem que tem Ofélia, e é sobre “o modo como é representada, o fato de que seja representação de uma mulher que, como tal, interferiu e ainda interfere na construção da vida real de mulheres [...]”<sup>19</sup>. “É em relação a essa leitura que devemos nos orientar tentando compreender a analogia entre a morte e a mulher que configurou o estatuto do discurso literário e imagético por trás do qual cresce a história do pensamento patriarcal”<sup>20</sup>.

Os fatos contados em *Retrato de uma jovem em chamas* tem início com o suicídio de uma jovem. Porém é importante que se entenda que esse suicídio é contado por uma mulher. Não é mostrado, o que nos afasta da tradicional e “poética” imagem da moça que se atira de um penhasco para fugir ao destino

---

<sup>18</sup> CÉLINE Sciamma and Adèle Haenel on Portrait of a Lady on Fire, [*S. l.: s. n.*], 2019. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal vpro cinema. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RxMGkM-IL5c>. Acesso em: 06 jun. 2020.

<sup>19</sup> Márcia Tiburi, “Ofélia morta – do discurso à imagem”, 2010, p. 306-7.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 309.



(nesse caso, casar-se com quem não conhece ou, simplesmente, casar-se). Não há regozijo em mostrar-nos ou em vermos a cena. Quando ela é explicada por Sophie, empregada da casa de Héloïse, à pintora recém-chegada, perde os contornos líricos dentro de uma dissecação da ação de uma mulher. Como a empregada saberia que a jovem teria cometido suicídio? A resposta é prática, mundana: porque ela não gritou. Assim, esse fim “trágico” se transforma, reconfigura, pelo olhar feminino, toda uma tradição sobre a morte das mulheres, sobre as personagens que são postas em cena para morrer e para servirem de alavanca para o desenvolvimento da história de um homem. Essa reconfiguração acontece em duas instâncias: primeiro, pois é narrada e não mostrada (como a pintura o faz, como também o faz toda imagem fotográfica, incluindo o cinema); segundo, porque é narrada por Sophie e, diferente de como o suicídio de Ofélia é contado pela rainha Gertrudes em Hamlet, tem sua morte enfatizada como uma decisão, agência da personagem.

Ofélia [...] é a todo momento contada, citada, referida pelas falas dos outros personagens, sejam Polônio, Laerte ou Hamlet, que durante toda a peça reconfiguram o que é Ofélia, o que ela quer, o que ela pode ser. Ofélia vem a ter sua vida inteira transformada na história de sua morte (sua morte é sua metonímia, ela não é mais do que a morte que um dia, quem sabe, apareceu como louca, sendo a louca apenas uma espécie de pré-morta, mas, igualmente, como a morta, impotente para a razão) por meio do discurso de Gertrudes [...]. Gertrudes relata uma espécie de “história ventríloqua”, pondo-nos a pensar no porquê de a morte de Ofélia ter de ser lembrada por ela como um acidente. O que Gertrudes consegue ao contar a história do acidente enquanto, por outro lado, os coveiros relatam tratar-se de um suicídio?<sup>21</sup>

Se Gertrudes tem interesse em preservar a memória de Ofélia do escândalo do suicídio e suas implicações até jurídicas e religiosas, como sugere Tiburi – e

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 313-4.



tendemos a compreender que também para tirar de sobre o filho Hamlet a responsabilidade por esse fato, Sophie, por outro lado, põe às claras para a pintora, elucidando a narrativa evasiva sobre a morte construída pela mãe da moça, que a jovem se atirou, não caiu. Esse comentário sela sobre a memória da *virgem suicida* uma história de escolha, de fuga de um destino que não aceitava (o casamento). Dá a ela o que Ofélia jamais teve pela narração masculina, que enfatiza a tragédia, o acidente, a morte romântica de uma bela mulher, seu papel de veículo do sofrimento e da jornada masculina, sua imagem de incapaz, inerte, ninfa flutuante como a pintura e os contos de fada eternizarão a imobilidade feminina.<sup>22</sup> Não nos esqueçamos de como essa imagem se constrói, sintetizada naquilo que Edgar Allan Poe, citado por Tiburi, afirma em um texto chamado *Filosofia da composição*<sup>23</sup>, de 1846. Para o escritor, a morte de uma mulher é o tema mais poético.

Que a história da pintura permaneça por mais de um século determinada por esse imaginário é algo que nos diz tanto da pintura quanto do olhar misógino e perverso que a constituiu como iconografia em que a mulher não chega nem mesmo a ser "outro", mas aquilo que se torna "objeto".<sup>24</sup>

Em seu texto escrito em 1984, *Através do Espelho*, Teresa de Lauretis<sup>25</sup> examina o caráter de representação da mulher, fala sobre a ausência da mulher dramatizada, produzida como pura representação, como texto.

Em virtude da ausência/cativeiro da mulher como sujeito e de seu pretensão mal-estar diante da tecnologia, tornou-se patente que essa relação, por

<sup>22</sup> Existe um paralelo entre as histórias de Gertrudes e Héloïse. A rainha fica viúva e é obrigada, assim, a casar-se com o irmão do falecido marido, Claudio. Héloïse deve casar-se com o homem para quem sua falecida irmã fora prometida.

<sup>23</sup> A referência a Poe no texto de Márcia Tiburi é esta: POE, Edgar Allan. *Filosofia da composição*. In: Edgar Allan Poe. *Poesia e prosa*. Porto Alegre: Globo, 1960.

<sup>24</sup> Márcia Tiburi, "Ofélia morta – do discurso à imagem", 2010, p. 303.

<sup>25</sup> Teresa de Lauretis, "Através do Espelho", 1993.

ironia, não pode ser efetivamente articulada sem referência a um terceiro termo – a subjetividade ou a construção da diferença sexual – e que, portanto, as questões da mulher não só ocupam um espaço crítico na teoria materialista histórica do cinema como dizem respeito diretamente a suas premissas básicas.<sup>26</sup>

Ambas as proposições, a da ausência e a da morte, tratam da mulher como sujeito histórico, e, como entendemos aqui, definem seu estatuto enquanto imagem e enquanto espectralidade. Para Lauretis, que se detém sobre o cinema enquanto uma tecnologia social, os filmes comerciais delimitam o local que a mulher deve ocupar em uma ordem natural e social, oferecendo uma identificação determinada. “Representada como o termo negativo da diferenciação sexual, fetiche e espetáculo ou imagem especular, de qualquer maneira obs-cena, a mulher é constituída como o substrato da representação, o espelho suspenso para o homem”<sup>27</sup>. A espectadora tem, por sua vez, sua identificação modelada por esse cinema dominante, que a torna cúmplice da construção de seu “estado de mulher”, segundo a autora.

### 3. O retrato como morte

O argumento do filme, de certa forma, remete-nos ao retrato de uma morte. Dessa vez, no entanto, tanto o retrato quanto a compreensão do conceito de “morte” se dão pelo olhar feminino. Para a tradição – patriarcal – o retrato de Héloïse é necessário para que a jovem fique eternizada (pura e imóvel, servil) nas paredes da casa onde deverá servir de objeto de um casamento. Ela herda da irmã o compromisso de casar-se com um homem que não conhece. Outro pintor não

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 99.

conseguiu pintar Héloïse, pois esta se negava a posar para ele. Ele apenas retrata seu busto sem rosto. A ausência de um rosto é a ausência de um olhar que retorna a quem olha, um olhar autoconsciente de sua condição. A mãe e a pintora selam em um acordo a violação da vontade de Héloïse, mas a primeira vez em que Marianne e a jovem se encontram, é Héloïse quem decide dirigir à pintora um olhar. É ela quem dá início ao jogo que, bem se sabe, delineia-se como um jogo de poder. Olhar é um ato de domínio. O retrato de uma jovem prestes a se casar (de forma imposta) é a representação de uma morte, de uma objetificação desumanizadora. Serve-nos de indício sobre como as artes contribuem para a invenção do real sobre essas mulheres. A simbologia do pai pintor (de quem Marianne herda o ofício e o olhar) representa a própria história da pintura, indissociável do patriarcado, instrumento dele, tecnologia de gênero, como afirmaria Lauretis.<sup>28</sup>

*Retrato de uma jovem em chamas* inicia pelo fim, com a voz de Marianne *em off* que conduz o olhar de suas alunas. É ela quem posa para que as jovens a desenhem. Assim, ao ensinar suas alunas a olharem – o que mais tarde vamos entender que é algo que Marianne aprendeu novamente com Héloïse –, inverte a dinâmica de poder e coloca-se como alguém a ser olhada, assim como ilustra a metalinguagem em um filme que é feito por mulheres, sobre mulheres, para mulheres e, assim, pretende ensinar-nos a olhar de outra forma, a inverter hierarquias ou destruí-las. Ao perceber que as alunas haviam resgatado um de seus quadros, fica desconsertada, pois sabe – e isso também compreenderemos mais adiante – que o que está no quadro é mais um retrato de quem olha do que

---

<sup>28</sup> Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, 1987.

de quem é retratado. Lauretis<sup>29</sup> coloca, a partir do trabalho de Laura Mulvey<sup>30</sup>, que existem dois momentos da cultura cinematográfica feminista: o primeiro sendo marcado por um esforço de mudar o conteúdo da representação; o segundo, quando ficou predominante a preocupação com a linguagem da representação como tal. No filme de Sciamma, esses dois movimentos estão presentes, pois tanto a linguagem quanto o próprio contexto de produção (direção, roteiro, fotografia nas mãos de mulheres, quase unanimidade de personagens femininas) estão articulados fortemente com um “conteúdo” que responde à preocupação política, a qual se encerra na fala da professora Darlene Sadlier sobre o ensaio de Belinda Kremer intitulado *Learning to Say No: Keeping Feminist Research for Ourselves*.<sup>31</sup> Kremer diz que “[...] o trabalho feito para a mulher, sobre a mulher, tem que ser feito entre as mulheres”<sup>32</sup>. Isso não determina, no entanto, que exista um olhar essencialmente feminino – ou uma posição essencialista e naturalizante do feminino no trabalho das mulheres – que disponha certos temas ou certa linguagem a ser utilizada como intrínseca. A presença de mulheres em diversas instâncias da produção, especialmente as criativas, apenas garante que uma parcela importante da humanidade terá a oportunidade de ter suas experiências específicas e subjetividades retratadas a partir de seus próprios olhares, ainda que o termo “mulheres” condense aqui uma variedade de experiências distintas, assim como são distintas as situações vividas se considerarmos marcadores de raça, classe, dentre outros.

---

<sup>29</sup> Teresa de Lauretis, *Op Cit*, 1987.

<sup>30</sup> Ela está citando o texto de Laura Mulvey de 1979, *Feminism, Film, and the Avant-Garde*.

<sup>31</sup> Em tradução livre: *Aprendendo a Dizer Não: Mantendo a Pesquisa Feminista para Nós Mesmas*.

<sup>32</sup> Darlene J. Sadlier, “Os debates sobre a mulher/gênero na teoria e crítica literária feminista nos Estados Unidos”, 1997, p. 27.

O início do filme também delineia uma narradora (Marianne), que é enfatizada por ter sua voz *em off* conduzindo uma ação – e aqui cabe dizer que há uma metáfora sobre o papel da própria diretora como quem conduz, de fora, como o filme é “desenhado”. É Marianne quem também é apresentada como aquela que vai contar a história daquele quadro que as alunas trazem do depósito. Há, portanto, a definição de um ponto de vista. Isso não é suficiente, no entanto, para dizermos que é um filme narrado por uma mulher, já que essa mulher também pode ser construída por um homem ou pelo *olhar masculino*. É onde *Retrato de uma jovem em chamas* começa a abordar a *construção* do olhar ela mesma, e de que forma esse olhar se denuncia na imagem. Segundo Mulvey,<sup>33</sup> a convenção que estabelece o homem como ativo estrutura a maioria das narrativas populares, no entanto não se trata de uma questão sobre quem é protagonista, mas que a gramática da história situa o espectador *com* o herói (*no* herói, melhor dizendo). Nesse texto, Mulvey expande *Visual Pleasure and Narrative Cinema* respondendo à questão sobre o termo “homem” usado para falar do espectador. E as mulheres espectadoras? Em *Afterthoughts...* a autora explica que a mulher se adapta a essa convenção, fazendo uma transição de seu sexo para o outro. Isto é dizer que homens e mulheres lerão, ouvirão ou verão com um *olhar masculino*, um *ponto de vista* masculino, pois este é o dominante político, e é assim que a narrativa é conduzida, é assim que a linguagem, a gramática nos constrói enquanto leitores/espectadores presumidos. O olhar tem caráter político e o olhar masculino nas artes visuais (como na literatura) revela um posicionamento, um lugar discursivo. Esse discurso não é somente

---

<sup>33</sup> Laura Mulvey, “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”, 1989a.

dominante, é, sobretudo, tornado natural – procedimento que os mitos sempre fizeram e cujo trabalho a literatura, a pintura e o cinema, como tecnologias políticas que são, continuam a desempenhar.

As contribuições de Mulvey, ainda que amplamente reconhecidas, suscitaram diferentes leituras e críticas dentro do campo dos estudos feministas do cinema. Algumas dessas críticas evidenciam os limites das bases teóricas psicanalíticas sobre as quais Mulvey ancorou sua análise, fundadas na oposição masculino/feminino, na supremacia do falo e na perspectiva heterossexual do prazer visual. Jane Gaines sugere que:

Mulheres de cor, assim como as lésbicas, foram assimiladas à análise feminista como uma reflexão tardia. Antologias feministas incluem consistentemente artigos sobre a perspectiva de mulheres negras e lésbicas como ilustração da liberalidade e da inclusão do trabalho feminista. No entanto, o próprio conceito de "diferentes perspectivas", embora valide a distinção e mantenha o denominador comum (mulher), ainda coloca as categorias de raça e orientação sexual no limbo teórico. Nossa etiqueta política está correta, mas nossa teoria não é tão perfeita.<sup>34</sup>

Gaines coloca que a compreensão do prazer visual como inerentemente masculino desconsidera o olhar da espectadora lésbica, que nunca será igual ao do homem. Esta seria uma limitação não só da teoria psicanalítica, mas de toda uma estrutura heterocentrada do pensamento que privilegia a

---

<sup>34</sup> "[...] the male/female opposition, so seemingly fundamental to feminism, may actually lock us into modes of analysis which will continually misunderstand the position of many women. Women of color, like lesbians, have been added to feminist analysis as an afterthought. Standard feminist anthologies consistently include articles on Black female and lesbian perspective as illustration of the liberality and the inclusiveness of feminist work. However, the very concept of "different perspectives", while validating distinctness and maintaining common denominator (woman), still places the categories of race and sexual preference in theoretical limbo. Our political etiquette is correct, but our theory is not so perfect."  
Jane Gaine, "White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory", 1986, p. 65, tradução nossa.

heterossexualidade como única forma possível de relação e única orientação do desejo, como apontam as teóricas do feminismo lésbico, como Adrienne Rich, Monique Wittig, Gayle Rubin,<sup>35</sup> principalmente a partir da década de 80.

A questão da espetatorialidade no pensamento de Mulvey é tema de diversas críticas, não só do feminismo lésbico, como das feministas negras que apontam que Mulvey não considera, ainda em suas revisões posteriores, a possibilidade de agência ou de resistência desse olhar. bell hooks, feminista estadunidense, propõe, em contrapartida, o que chama de *olhar de oposição*, a partir de uma análise que considera o lugar da espectadora negra em um pano de fundo onde a herança escravista e as relações de poder raciais tiveram importante papel na definição desse olhar. A partir de uma leitura foucaultiana do poder e motivada pela negação do direito dos escravos ao “olhar”, hooks aponta que se abre, nesse olhar negado, uma oportunidade de agência, um desejo rebelde de olhar e a possibilidade de resistência: “O ‘olhar’ foi e é um local de resistência globalmente para os negros colonizados. Os subordinados nas relações de poder aprendem experiencialmente que existe um olhar crítico, que ‘olha’ para documentar, outro que é de oposição”<sup>36</sup>. As mulheres negras, como analisa hooks, tendiam a construir esse olhar oposicional a partir da rejeição da forma como o cinema dominante as retratava ou da própria ausência de representação, não conseguindo ocupar lugar nenhum na estrutura do prazer visual fundada na

---

<sup>35</sup> Sobre essa questão, ver Adrienne Rich, “Heterossexualidade compulsória e a existência lésbica”, 2010; Monique Wittig, *The straight mind and other essays*, 1992; e Gayle Rubin, *Políticas do sexo*, 2017.

<sup>36</sup> “The “gaze” has been and is a site of resistance for colonized black people globally. Subordinates in relations of power learn experientially that there is a critical gaze, one that “looks” to document, one that is oppositional”.  
bell hooks, “The Oppositional Gaze: Black Female Spectators”, 1992, p. 116, tradução nossa.



supremacia branca, tanto na posição masculina de olhar quanto na feminina de ser olhada. O que essas críticas apontam, sobretudo, é a necessidade de considerar o lugar histórico desse olhar ao analisar o prazer visual a partir de outras posições de sujeito, que não a do sujeito branco e heterossexual. Ainda que *Retrato de uma jovem em chamas* não abra espaço, em um primeiro momento, para uma análise a partir de contornos de raça, nem seria aqui o recorte do texto (ou do filme, é importante mencionar), as críticas levantadas tanto pelas feministas negras quanto pelas lésbicas apontam importantes chaves interpretativas para compreender o jogo visual entre Héloïse e Marianne – neste último caso, o da teoria lésbica, sendo importante aporte aqui.

A rejeição de Héloïse da posição de “para ser olhada” bem como o prazer visual fundado em uma perspectiva homoerótica feminina que se coloca no filme são formas em que a narrativa subverte as estruturas do prazer visual fundado na cultura patriarcal e replicado por ela. Quando, nas sequências finais do filme, percebemos pelo olhar de Marianne o retrato em que Héloïse, casada, abraçada à filha, deixa a referência à página 28 do livro que segura, marcando-a, podemos perceber duas formas de resistência que se usam da dinâmica marginal do olhar não masculino heterocentrado. Héloïse se deixa retratar – como esposa, como mãe, portanto como um discurso patriarcal, porém interpela quem a olha, recusando-se à passividade. Sobretudo, Héloïse provoca o registro de si como um universo, consonante com a pluralidade que as mulheres, em especial as lésbicas, reclamam para si; assim como também lembrando-nos, espectadores, que o prazer visual não fundado no olhar masculino busca uma alternativa humanizadora contra a objetificação do corpo feminino e sua instrumentalização que romantiza a passividade, a invalidez. O prazer – inclusive erótico – provocado



pela imagem onde Héloïse aponta para a página 28, é, a um só tempo, uma evocação do contexto amoroso no qual ambas consentiam com o desnudamento recíproco, no olhar recíproco, e uma ênfase sobre o ato de resistência que representa deixar-se retratar somente enquanto pode, também, interpelar quem olha. Héloïse nos interroga, emerge na agência de uma mulher que subverte o poder patriarcal na busca de uma ruptura que está registrada no próprio retrato, eternizando não uma morte como os retratos da pintura tradicionalmente sugerem, mas um retorno, a devolução de um olhar, a lembrança de que *o olhar* de Marianne está contido naquela tela, sua existência, assim como a própria experiência feminina de seu encontro. Héloïse não morreu, não se deixou ser narrada de forma equivocada.

Em *Mitologias*, Roland Barthes<sup>37</sup> fala sobre o mito ser uma *fala* – um discurso. Nos interstícios de toda narrativa, em especial as fundantes, estará a voz do dominante, a história do dominante assim como também, e principalmente, o ponto de vista do dominante. O que o autor explica como sendo a classe dominante, nesse caso, é o pequeno-burguês. Adaptemos essa questão ao dominante masculino para a compreensão do que diz Barthes a respeito dos mitos. Nesse panorama, a classe dominante é um neutro – evocamos aqui a discussão clássica de Simone de Beauvoir,<sup>38</sup> sem esgotá-la em uma menção, já que a autora funda toda nossa perspectiva – e a classe subalterna ou dominada é reduzida a um *outro*. ‘O outro é transformado em puro objeto, espetáculo, marionete [...]’<sup>39</sup>. O mito, para o autor, eterniza uma contingência, naturaliza o que é “intenção histórica”, e é sua função fazê-lo. O mundo apresenta um real

<sup>37</sup> Roland Barthes, *Mitologias*, 2001.

<sup>38</sup> Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*. [2v.], 2009.

<sup>39</sup> Roland Barthes, *Op. Cit.*, 2001, p. 172.

histórico, definido, portanto, pela cultura, pelas circunstâncias e, evidentemente, um retrato de uma relação de dominação. O que o mito devolve ao mundo, segundo o autor, é uma imagem natural do que é esse real. Ou, como dirá Tiburi, uma “invenção do real”<sup>40</sup>. E, se a função do mito é educar, é contar uma história, é explicar o mundo – função esta dada pela própria cultura das narrativas – então ele perpetua a dominação, sedimenta os sistemas de valores, eterniza opressões.

Que uma representação se torne o todo das representações, ou seja, que um particular se torne universal, é a questão de fundo metafísico que está presente no processo metonímico pelo qual passam as imagens que atingem a posição de mitos, narrativas investidas de algo como “a verdade”, como é o caso de Ofélia.<sup>41</sup>

De que forma isso está relacionado à “gramática” masculina do cinema? Primeiro, porque quando os homens contam uma história, contam-na a partir de suas experiências, suas verdades. Segundo, porque a imagem que os homens projetam da mulher é a imagem que eles têm de uma mulher. Terceiro, porque a linguagem é instrumento do discurso e é, ela mesma, o próprio discurso. O homem está presente de forma literal, como protagonista, por exemplo, mas está presente principalmente na *forma* de quem narra e de para quem narra. Tiburi atenta para essa relação entre forma e conteúdo quando da criação de uma imagem universalizadora. É sobre isso também que Barthes<sup>42</sup> está falando quando usa o termo “natural”. É interessante que Lauretis<sup>43</sup> escolha *Jeanne Dielman*, filme de 1975 dirigido por Chantal Akerman, para falar sobre uma estética do cinema feminino. A análise de Lauretis nos ajuda a compreender a

---

<sup>40</sup> Márcia Tiburi, “Ofélia morta – do discurso à imagem”, 2010.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 305-6.

<sup>42</sup> Roland Barthes, *Mitologias*, 2001.

<sup>43</sup> Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, 1987.

questão da linguagem desse cinema e de como esse olhar feminino se constrói. “O que o filme constrói – formal e artisticamente, com certeza – é uma imagem da experiência feminina, de duração, percepção, eventos, relacionamentos e silêncios, que se sente imediata e inquestionavelmente verdadeira”<sup>44</sup>. O que a autora destaca, nesse sentido, é que esse filme se dirige a uma espectadora mulher – no sentido material, mas também, entendemos, no sentido conceitual, de um olhar de mulher. Nesse texto, Lauretis usa o filme de Akerman para o que é central estabelecer sobre um cinema feminino: não é o conteúdo, sobre o que se fala, mas sobre o estilo, sobre o que é mostrado e, sobretudo, sobre *como* é mostrado. A câmera se manifesta como tal, não como uma personagem; e há uma construção de espaço fílmico que se estende ao espectador (a espectadora), e esta é levada a ocupar duas posições em uma, seguindo duas “lógicas”,<sup>45</sup> que entendemos aqui como a posição de câmera (natural ao processo de fruição de todo filme, pois o espectador precisa se identificar com *o olho da câmera*<sup>46</sup>) e a própria posição de espectadorialidade. “A ideia de que um filme possa abordar o espectador como mulher, em vez de retratar mulheres positiva ou negativamente, parece muito importante para mim no esforço crítico de caracterizar o cinema feminino como um cinema para, não apenas por, mulheres”<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> “What the film constructs – formally and artfully, to be sure – is a picture of female experience, of duration, perception, events, relationships, and silences, which feels immediately and unquestionably true.”

Teresa de Lauretis, *Op. Cit.*, 1987, p. 131, tradução nossa.

<sup>45</sup> Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, 1987.

<sup>46</sup> Jacques Aumont *et al.*, *A estética do filme*, 1995.

<sup>47</sup> “The idea that a film may address the spectator as female, rather than portray women positively or negatively, seems very important to me in the critical endeavor to characterize women’s cinema as a cinema for, not only by, women.”

Teresa de Lauretis, *Op. Cit.*, 1987, p. 135, tradução nossa.

#### 4. O olhar pictórico

O olhar da pintura é representado em *Retrato de uma jovem em chamas*, em grande parte, pelo olhar de Marianne. Do momento em que ela enxerga Héloïse, percebemos que a fetichiza. Primeiro, pelo mistério criado pela figura fantasmática de Héloïse com seu manto e capuz. Depois, quando a transforma em objeto, buscando capturar sua imagem a partir de sua superfície: a cor de sua pele, a forma com que posiciona suas mãos, etc. Ao chegar na casa e ser recepcionada pela mãe de Héloïse, contempla com a senhora um quadro, que ela diz ter sido pintado pelo pai de Marianne quando de seu casamento. A pintora nos é apresentada, aí, como uma herdeira do ofício do pai e, portanto, do olhar de seu pai, do olhar pictórico. Sua relação com Héloïse se dá pelos contrastes de seus lugares na estrutura social. Em certo momento, ao conversarem sobre o convento em que Héloïse vivia, esta explica que algo bom daquele lugar era “sentir a igualdade” e poder ler ou escutar música. No diálogo, diz para a pintora que esta tem escolha. O subtexto que Sciamma parece passar aqui está fortemente vinculado com a ideia de um olhar masculino que existe independente do sexo, como na tese de Mulvey e na forma como a articula Lauretis. O olhar de Marianne é masculino e ela representa uma experiência masculina (tanto quanto uma mulher possa ter no século XVIII ou até mesmo no século XXI).

Ao descobrir que Marianne estava pintando seu retrato secretamente, Héloïse questiona se eram para isso os olhares da pintora e se era assim que ela a via. O choque de Héloïse acontece pois ela reconhece alguém de sua mesma classe em Marianne, e percebe que, apesar de mulher, a pintora não a vê senão como um objeto, *um outro*, um corpo em superfície. Enquanto a pintora fala que regras, convenções e ideias definem como Héloïse será retratada, esta questiona:

“quer dizer que não há vida, presença?” – o que podemos entender como referência direta à humanidade, à subjetividade da pessoa que é pintada. A câmera contradiz o olhar de Marianne, estabelecendo-se como feminina. Nega-se a enquadrar as mulheres aos pedaços, mostra-nos as mulheres pelas suas ações, no todo, no espaço feminino que ocupam, como ao mostrar Sophie bordando ou servindo a comida; ou quando dignifica a interlocução entre mulheres ao lhes mostrar em plano juntas, mostrar seus rostos através do olhar, não fetichizando suas *partes* fragmentadas. Em sua tese sobre a objetificação, Martha Nussbaum<sup>48</sup> fala sobre pelo menos sete formas de tratar uma pessoa como objeto. Dessas, vemos que a forma com que Héloïse é tratada se enquadra provavelmente em todas as sete proposições: Instrumentalização, Negação da Autonomia, Inércia, Fungibilidade, Violabilidade, Propriedade e Negação da Subjetividade.

No diálogo em que a pintora mostra o retrato à Héloïse, Sciamma parece estar dizendo em letras garrafais que a pintura, a fotografia, o retrato são uma representação do mundo sobre alguém que diz mais sobre o mundo que sobre o alguém retratado. É Héloïse quem conduz o segundo ato dessa relação, dando à Marianne uma nova chance de retratá-la, como dizendo para que a enxergue como é, para que a olhe com empatia, que a retrate com seu consentimento. O olhar de Marianne continua sendo o olhar canônico, direcionado por um programa que enxerga a mulher no lirismo de seu silêncio, de seu sono, sua morte. Ao ver Héloïse dormindo, a pintora começa a desenhá-la, em forte referência a representação da mulher inerte, passiva, eternizada no imaginário cimentado sob séculos de história da arte – inclusa aí a literatura. A jovem acorda,

---

<sup>48</sup> Martha C. Nussbaum, “Objetification”, 1995.

acomoda-se para posar para a pintora, mas o desenho que Marianne continua fazendo em seu papel é o de uma Héloïse dormindo. Nega, assim, a agência de uma mulher, de seu objeto a ser representado, o olhar que Héloïse retorna, permissivo. Sobre *a questão do cânone*, Zahidé Muzart diz que “a mulher, no século XIX só entrou para a História da Literatura como objeto. É importante, para reverter o cânone, mostrar o que aconteceu, quando o objeto começou a falar”<sup>49</sup>. Essa realidade na literatura faz paralelo com a mudança histórica que representa a produção feminina no audiovisual, seja escrevendo, seja dirigindo. Nesse sentido, temos um duplo movimento, que é o de oferecer um olhar feminino sobre a vida, que nos fornece a *identificação primária*,<sup>50</sup> com o olho (olhar) da câmera; e o de criar personagens com as quais as mulheres possam se identificar (a *identificação secundária*). A metalinguagem em *Retrato de uma jovem em chamas* fala desses movimentos em muitos níveis, incluindo a própria tematização do abandono do cânone pela pintora e a assimilação de um olhar feminino por parte dela, conduzido por Héloïse. É nesse momento que a identificação entre elas, iguais, mulheres, que se olham para além da superfície, começa a acontecer. E é então que se consuma o jogo romântico de uma trama que tem o amor lésbico como central. A relação erótica entre as duas mulheres só acontece depois da identificação de suas situações de igualdade. O ritmo do filme nos conduz a esse suspense e catarse romântica de modo diferente do que o olhar masculino no cinema estabeleceu como tradicional. A cena que marca o início desse movimento de Héloïse e a mudança no olhar de Marianne acontece quando esta começa a desvendar Héloïse, falando sobre como entende seus sentimentos

<sup>49</sup> Zahidé Lupinacci Muzart, “A questão do cânone”, 1997, p. 86.

<sup>50</sup> Jacques Aumont *et al.*, *A estética do filme*, 1995.

em suas expressões e seus gestos. Héloïse pergunta à pintora se esta sabe tudo, e Marianne responde que não queria estar em seu lugar. Héloïse então diz que ambas estão no mesmo lugar e demonstra para a pintora que há um olhar mútuo, a síntese desse movimento empático em que há uma via de mão dupla em olhar e ser olhada e, principalmente, em ser olhada ao mesmo tempo em que se coloca no lugar de quem a está olhando. Ademais, ambas são mulheres, afinal, e ocupam o mesmo lugar no mundo patriarcal.

A escrita e direção do filme representa um empreendimento de mudança de lógica também para Céline Sciamma. Na entrevista à VPRO Cinema,<sup>51</sup> enfatiza que seu imaginário é heterossexual, no que acaba por fazer menção, subtextualmente, a toda uma problematização da heterossexualidade compulsória e luta pela visibilidade lésbica na sociedade, na cultura e nas artes, como também no próprio movimento feminista. Segundo Adrienne Rich,<sup>52</sup> há no pensamento feminista um apagamento da existência lésbica (o qual faz eco das relações de gênero em toda a sociedade). Nesse sentido, a heterossexualidade é entendida como uma instituição política que retira o poder das mulheres – de todas as mulheres – pois centra-se na apropriação dos e acesso aos corpos femininos pelos homens. A heterossexualidade compulsória faz parte do núcleo duro do patriarcado, cujo conceito se desvenda como uma realidade material que recai sobre o corpo e a existência femininos. Para Heleieth Saffioti,<sup>53</sup> “patriarcado” não está relacionado ao direito do poder paterno, mas ao direito

---

<sup>51</sup> CÉLINE Sciamma and Adèle Haenel on Portrait of a Lady on Fire, [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal vpro cinema. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RxMGkM-IL5c>. Acesso em: 06 jun. 2020.

<sup>52</sup> Adrienne Rich, “Heterossexualidade compulsória e a existência lésbica”, 2010.

<sup>53</sup> Heleieth Saffioti, *Gênero patriarcado violência*, 2015.



sexual (ao corpo feminino). Corpo e olhar estão imbricados nas relações de poder do cânone na pintura, na fotografia e no cinema, como estão no patriarcado. Por isso, “corpo” é compreendido, na prática política, teórica e artística do feminismo como uma chave para a compreensão de como a identidade social feminina se constrói e das próprias raízes do domínio patriarcal. “[...] A análise da sexualidade, da procriação e da maternidade foi colocada no centro da teoria feminista e da história das mulheres”<sup>54</sup>. Segundo Carole Pateman, o pacto original que rege a sociedade moderna é o fundamento de um duplo contrato, social e sexual: “[...] social no sentido de patriarcal – isto é, o contrato cria o direito político dos homens sobre as mulheres –, e também sexual no sentido do estabelecimento de um acesso sistemático dos homens ao corpo das mulheres”<sup>55</sup>. Silvia Federici tem uma visão que articula tais colocações de Pateman e Saffioti, afirmando que

[...] as estratégias e a violência por meio das quais os sistemas de exploração, centrados nos homens, tentaram disciplinar e apropriar-se do corpo feminino, destacando que os corpos das mulheres constituíram os principais objetivos [...] para a implementação das técnicas de poder e das relações de poder.<sup>56</sup>

O apagamento da existência lésbica é, para Rich<sup>57</sup>, um dos meios pelos quais há uma naturalização da heterossexualidade. Gaye Tuchman<sup>58</sup> vai chamar isso de *aniquilação simbólica*, e as histórias das artes representam exatamente o sentido desse apagamento e silenciamento, já que reproduzem como natural, neutro e central os pontos de vista, as vozes e as subjetividades masculinas. Tuchman

<sup>54</sup> Silvia Federici, *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, 2017, p. 31-2.

<sup>55</sup> Carole Pateman, *O Contrato Sexual*, 1993, p. 17.

<sup>56</sup> Silvia Federici, *Op. Cit.*, 2017, p. 32.

<sup>57</sup> Adrienne Rich, “Heterossexualidade compulsória e a existência lésbica”, 2010.

<sup>58</sup> Gaye Tuchman, “Introduction: the Symbolic Annihilation of Women”, 1978.



expande o conceito a partir da noção em George Gerbner,<sup>59</sup> para quem a “representação no universo ficcional significa existência social; ausência significa aniquilação simbólica”<sup>60</sup>. Tuchman<sup>61</sup> inclui a sub-representação, a banalização e a condenação feminina nessa aniquilação simbólica. O filme de Sciamma parece pegar cada um desses pontos e abordá-los de forma a explorar a própria condenação feminina como uma lei do patriarcado, por exemplo. Sciamma não mata as mulheres em uma espécie de julgamento de sua lesbiandade, como tradicionalmente se vê no audiovisual, mas força-nos a compreender a coragem com que elas enfrentam a negação de sua afetividade como uma cláusula de mão única do contrato patriarcal.

Há, em Rich,<sup>62</sup> uma rejeição do paralelo entre a existência lésbica e a homossexualidade masculina, no sentido de que essa relação apaga as especificidades da experiência feminina. O que o trabalho da autora enfatiza é o olhar que transcenda o caráter sexual da existência lésbica, em especial o erótico, enfatizando a união e identificação consciente entre mulheres. A relação de Rich com o filme de Sciamma é fácil, sobretudo quando compreendemos que a dinâmica entre Héloïse, Marianne e Sophie ultrapassa o sexual e o erótico sem, no entanto, abster-se de tratar das implicações que a realidade feminina de seu sexo e sua condição tem nas vidas dessas personagens. A ausência da mãe de Héloïse permite não apenas a relação amorosa entre Marianne e Héloïse, mas a

---

<sup>59</sup> George Gerbner, “Violence in Television Drama: A Study of Trends and Symbolic Functions”, 1970. Disponível em: <http://web.asc.upenn.edu/gerbner/Asset.aspx?assetID=2584>. Acesso em: 06 jun. 2020.

<sup>60</sup> “Representation in the fictional world signifies social existence; absence means symbolic annihilation”.

*Ibidem*, p. 44, tradução nossa.

<sup>61</sup> Gaye Tuchman, *Op. Cit.*, 1978.

<sup>62</sup> Adrienne Rich, *Op. Cit.*, 2010.

identificação entre essas mulheres e Sophie, principalmente quando a empregada decide realizar um aborto e é imediatamente amparada pelas demais em sua decisão. As três mulheres passam a agir em uma dinâmica comunal, movidas pela identificação dos problemas que atingem as mulheres enquanto classe. O filme parece ilustrar exatamente o que postula Rich ao explicar sua opção por certos conceitos e termos.

Optei por usar o termo existência lésbica e continuum lésbico porque o termo lesbianismo tem alcance limitado e clínico. Existência lésbica sugere tanto o fato da presença histórica de lésbicas quanto da nossa criação contínua do significado dessa mesma existência. Entendo que o termo continuum lésbico possa incluir um conjunto – ao longo da vida de cada mulher e através da história – de experiências de identificação da mulher, não simplesmente o fato de que uma mulher tivesse alguma vez tido ou conscientemente tivesse desejado uma experiência sexual genital com outra mulher.<sup>63</sup>.

## 5. Considerações finais sobre uma jovem em chamas

No presente texto, buscamos refletir sobre a forma como a poética visual das mulheres constrói a figura e a subjetividade femininas no cinema, tendo como instrumento de análise o filme de Céline Sciamma, *Retrato de uma jovem em chamas*. Pensamos essas construções em seu estatuto de resistência ao cânone patriarcal nas narrativas, em especial as visuais. O filme conduz um exercício metalinguístico no qual discute o olhar sobre o feminino nas artes, na pintura, no cinema, através da história de uma recondução do olhar sobre a mulher em que sujeito e objeto se reconfiguram e transcendem seus lugares.

---

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 35-6.

Discutimos, também, as questões políticas envolvidas nesse olhar, desde a objetificação das mulheres, sua sujeição a um modelo no qual devem ser inertes, são esperadas como mortas, como “liricamente” incapazes, ausentes enquanto sujeitos históricos, até a reconstrução de um olhar que pressupõe empatia, um olhar em retorno, comprometido com aquela para quem olha, aquela a quem retrata. Chegamos à importante reflexão sobre o silenciamento e apagamento da experiência lésbica e a retomada dessa narrativa por meio do enquadramento proposto nas lentes conduzidas por Céline Sciamma.

Pelo caráter de recorte, e pelos imperativos de espaço, este texto não se aprofundou em algumas questões nem pode dar conta de outras, como a própria referência ao mito de Eurídice e Otelo, que o filme introduz como um fio que nos permite pensar sobre a representação das mulheres na cultura ocidental e na própria metáfora do olhar que a história de Eurídice propõe no filme. Entendemos, no entanto, que a problematização de *Retrato de uma jovem em chamas* não tem seu fim nas considerações finais deste texto, uma vez que é parte de nossas pesquisas dentro desse escopo. A importância do filme, assim como das dinâmicas que ele propõe, é observada aqui como instrumento de uma afirmação do cinema feminino, e também da subjetividade lésbica, perante um cânone masculino e heterossexual, patriarcal e profundamente preso a valores os quais relacionam pejorativamente o olhar a uma violação, a um poder sobre alguém, à negação de uma subjetividade e, principalmente, à mulher como um objeto, sem vida, sem presença, poeticamente morta.

## Referências

- AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. Campinas: Papiros, 1995.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 2001.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. [2v.] Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- CÉLINE Sciamma and Adèle Haenel on Portrait of a Lady on Fire, [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal vpro cinema. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RxMGkM-lL5c>. Acesso em: 06 jun. 2020.
- DELPHY, Christine. Patriarcado (teorias do). In: HIRATA, Helena *et al.* (Orgs.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- Entrevista com Laura Mulvey. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 351-362, ago. 2005. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2005000200008&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200008&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: em: 31 ago. 2020.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- GAINES, Jane. White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory. *Cultural Critique*, Minneapolis, n. 4, 1986, p. 59-79.
- GERBNER, George. Violence in Television Drama: A Study of Trends and Symbolic Functions. In: *Annenberg School for Communication, University of Pennsylvania*. Dez. 1970. Disponível em: <http://web.asc.upenn.edu/gerbner/Asset.aspx?assetID=2584>. Acesso em: 06 jun. 2020.

HOOKS, bell. The Oppositional Gaze - Black Female Spectators. *In*: HOOKS, bell. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992. p. 115-131.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KAPLAN, E. Ann. O olhar é masculino? *In*: KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco. 1995.

LAURETIS, Teresa de. *Através do Espelho: mulher, cinema e linguagem*. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 96, jan. 1993. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15993>. Acesso em: 20 ago. 2020.

LAURETIS, Teresa de. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

MULVEY, Laura. Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). *In*: MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Language, Discourse, Society. Londres: Palgrave Macmillan, 1989a.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *In*: MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Language, Discourse, Society. Londres: Palgrave Macmillan, 1989b.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. *In*: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palloti, 1997.

NUSSBAUM, Martha C. Objectification. *Philosophy and Public Affairs*, v. 24, n. 4, p. 249-291, out. 1995.

PADILHA, Laura Cavalcante. A diferença interroga o cânone. *In*: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palloti, 1997.

PATEMAN, Carole. *O contrato sexual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2017.

RETRATO de uma Jovem em Chamas. Céline Sciamma (Dir.). França: Lilies Films, Arte France Cinéma, Hold Up Films, 2019. 1 filme (122 min), son., color, DCP 4K. Título original: Portrait de la jeune fille en feu.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e a existência lésbica. *Revista Bagoas*, Natal, v. 4, n. 5, p. 17-44, jan-jun. 2010.

RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

SADLER, Darlene J. Os debates sobre a mulher/gênero na teoria e crítica literária feminista nos Estados Unidos. *In*: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palloti, 1997.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero patriarcado violência*. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

TIBURI, Márcia. Ofélia morta – do discurso à imagem. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 301-318, maio-ago. 2010.

TUCHMAN, Gaye. Introduction: the Symbolic Annihilation of Women. *In*:

TUCHMAN, Daniels; BENET, James (eds.). *Hearth & Home: Images of Women in the Mass Media*. New York: Oxford University Press, 1978.

WITTIG, Monique. *The straight mind and other essays*. Boston: Bacon Press, 1992.

**Referência para citação deste artigo**

PENKALA, Ana Paula; EBERSOL, Isadora. O cinema feminino como um retrato de si: o enquadramento feminino em *Retrato de uma jovem em chamas*. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 2 – 36, novembro de 2020.