

O RETORNO DO OLHAR EM *RETRATO DE UMA JOVEM EM CHAMAS* E A PERSPECTIVA TRANSFORMADORA DE CÉLINE SCIAMMA

Mickaelle Lima Souza¹

Pedro Faissol²

RESUMO: Este artigo tem como objeto de estudo o filme *Retrato de Uma Jovem em Chamas* (2019, dir. Céline Sciamma) e a teoria do olhar fílmico, firmemente proposta por Laura Mulvey em 1975 e rearticulada ao longo dos anos por diversos teóricos cinematográficos. Além da teoria de Mulvey sobre o olhar masculino, dialogaremos também com os estudos de Joey Soloway sobre o olhar feminino. O artigo conjuga análise imanente, a partir de cenas que articulam importantes trocas de olhares entre as protagonistas Marianne e Héloïse, artista e musa em coparticipação criativa na feitura de um retrato, com a análise extrafílmica do discurso feito por Céline Sciamma acerca do olhar no cinema. Assim, estudamos um discurso narrativo e fílmico que tensiona a noção de olhar masculino, apresenta o olhar feminino (ou “outro olhar”) e estabelece o próprio olhar de Sciamma, aquele em que a mulher artista é redirecionada para o centro da narrativa como agente-sujeito ativo de sua própria imagem.

Palavras-chave: *Retrato de Uma Jovem em Chamas*; Céline Sciamma; Políticas do olhar; Olhar feminino; Crítica feminista.

THE RETURN OF THE GAZE IN *PORTRAIT OF A LADY ON FIRE* AND CÉLINE SCIAMMA’S TRANSFORMATIVE PERSPECTIVE

ABSTRACT This article has as its object of study the film *Portrait of a Lady on Fire* (2019, dir. Céline Sciamma) and the theory of the filmic gaze, firmly proposed by Laura Mulvey in 1975 and rearticulated over the years by several cinematographic theorists. In addition to Mulvey's theory of the male gaze, we will also dialogue with Joey Soloway's studies on the female gaze. The article combines immanent analysis, from scenes that articulate important exchanges of looks between the protagonists Marianne and Héloïse, artist and muse in creative co-participation in the making of a portrait, with extrafilm analysis of the discourse made by Céline Sciamma about the gaze in cinema. Thus, we study a discourse that tensions the notion of the male gaze, presents the female gaze (or other gaze) and establishes Sciamma’s own gaze, one in which the artist woman is redirected to the center of the narrative as the active agent-subject of her own image.

Keywords: *Portrait of a Lady on Fire*; Céline Sciamma; Politics of the gaze; Female gaze; Feminist criticism.

¹ Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) - Campus Curitiba II / Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: mickaellelimas@gmail.com

² Docente do curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná (PPG-CINEAV/Unespar). E-mail: pedrofaissol@gmail.com

INTRODUÇÃO

O conjunto de relatos que compõe a narrativa originária do cinema é fascinante e cheia de contradições. Em um desses relatos, quase vinte anos antes da primeira exibição cinematográfica, consta a seguinte pergunta: “em algum momento enquanto um cavalo galopa seus cascos não tocam o chão?”. Chamado para responder essa questão, o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge realiza uma sessão fotográfica que captura os movimentos de um cavalo e compila as imagens em um pequeno “filme”, *O Cavalo em Movimento* (1878)³. O registro documenta o movimento do animal em velocidade interrompida, algo que os olhos humanos não são capazes de fazer, e a resposta registrada é inegável: sim, há um momento em que o cavalo não toca o chão com nenhum de seus cascos. O cinema surge como um experimento, seja nesse caso ou em algum outro relato de sua origem, e a observação está intrínseca a ele desde então.

Filmar hoje não é mais só uma experimentação, o ofício já é largamente assimilado como uma arte própria com linguagem, técnicas e teorias que não dependem só do estudo da fotografia para responder perguntas curiosas. Surge a noção de cineastas, artistas que exploram imagens em movimento e criam e recriam estéticas próprias para o cinema, e com o passar do tempo esses artistas ressignificam o modo de fazer cinema à sua própria maneira. A arte, algo feito por pessoas, está conectada às sociedades e culturas, ou seja, toda obra se relaciona, em certo grau, com o ambiente e o momento que a cerca, muitas vezes em escala global. Além de técnicas e estilos cinematográficos particulares, um filme também é composto por uma série de éticas sociais e políticas expressadas através de sua narrativa a partir do olhar de quem produziu a obra. Dependentes de academias, movimentos, vanguardas ou não, cada cineasta expressa seu estilo e, com isso, expressa também seu olhar.

Assim sendo, o processo de observação das mentes criativas e do público faz parte do cinema. Ainda que as personagens não se comuniquem diretamente com a audiência, a observação do interno para o externo e vice-versa está intrínseca nos filmes; um filme expressa a visão da equipe e quem assiste tem sua própria visão sobre o mundo e sobre o cinema, que se mescla ao que lhe é apresentado em tela. Essas considerações fazem aflorar

³ MUYBRIDGE, Eadweard. *O Cavalo em Movimento*. 1878. 12 fotografias. Disponível em: <https://www.globetrotting.com.au/the-horse-in-motion/>.

certas questões sobre o olhar cinematográfico. O que é o observar nos filmes? Quem observa? Como observa? Quem é observado?

Em *Retrato de Uma Jovem Em Chamas* (2019), filme dirigido e roteirizado pela cineasta lésbica francesa Céline Sciamma, Marianne, uma pintora, viaja a uma ilha isolada na Bretanha – no final do século XVIII – com o objetivo de fazer o retrato de uma jovem, Héloïse. O retrato será entregue ao pretendente de Héloïse, porém, Marianne não pode lhe revelar que vem à ilha com o propósito de lhe retratar, pois a jovem é contra seu casamento arranjado. A pedido da Condessa, mãe de Héloïse, Marianne acompanha e observa a musa⁴ em caminhadas diurnas para então trabalhar às escondidas no retrato durante a noite. Enquanto a artista realiza seu trabalho clandestino, ela e Héloïse se apaixonam, e um romance arrebatador toma conta da narrativa, um amor que emociona intimamente tanto as personagens quanto as espectadoras⁵.

O filme de Sciamma elenca a observação mútua e a troca de olhares como chave da relação romântica entre Marianne e Héloïse, mulheres com visões opostas do mundo que se reconhecem uma na outra, e também é através dos olhares que se desenvolve um poderoso

⁴ A palavra “musa” está atrelada à diversos significados e leituras. Comumente pensa-se na visão romantizada pelo olhar masculino e cisheteronormativo da mulher silenciosa e passiva que serve de inspiração divina para um artista masculino. Entretanto, é notável como os estudos e críticas feministas (e de outras lutas sociais) encontram força na reapropriação, ressignificação e releitura do que antes era usado contra o movimento – pensa-se nas diversas artistas da Europa do século XVIII, como Angelica Kaufmann, que pintavam as musas em atividades intelectuais e criativas, não apenas posando, mas agindo (o capítulo treze do livro *Laughing with Medusa, Reclaiming the Muse* por Penny Murray, articula a releitura histórica do termo e foi usado como base para a formação deste pensamento). Assim sendo, esta pesquisa utilizará de “musa” como termo que enaltece o corpo e a mente inspiradora feminina que posa para o retrato; Sciamma invoca a noção de “musa” e “modelo” como mulheres ativas em coparticipação com artistas ao elaborar em seu filme a quebra de seu significado normativo.

⁵ Tendo em mente que o filme *Retrato de Uma Jovem em Chamas* articula diversos tensionamentos nas tradições e normas do cinema e da sociedade, essa pesquisa escolhe continuar esse diálogo proposto por Céline Sciamma e tratará do público do filme como “a(s) espectadora(s)”. O olhar de espectadorialidade construído e proposto pelo filme desestabiliza a noção sujeito-masculino e redireciona as mulheres para o centro, da narrativa e da espectadorialidade, e, assim, torna-se não só correto como também lógico tratar do todo com pronomes femininos, rompendo normas e convenções, como faz o filme e Sciamma. “A espectadora” contemplará a todes, assim como “o espectador” normalmente contempla. Ademais, “o espectador” ainda será utilizado, pois, no cinema, uma área ainda muito masculina, os sujeitos dos filmes muitas vezes são os homens (personagens, cineastas e espectadores) e assim “o espectador” terá seu lugar na pesquisa quando se referindo ao olhar des-perturbado e convencional do público, aquele que se rege pelo olhar (masculino) regrado e não-transformado pelos questionamentos sociopolíticos. Essa discussão é articulada com maior profundidade na monografia que deu origem a este artigo, “O Olhar Como Desafio: A Quebra da Hierarquia Entre Sujeito e Objeto e o Outro Olhar em *Retrato de Uma Jovem em Chamas*”, elaborada para a conclusão no curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) – Campus Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP) em 2021.

diálogo sobre mulheres como agentes da própria imagem, suas representações como sujeitos históricos nas artes. Assim, durante o desenrolar da narrativa com a feitura do retrato e o romance das protagonistas, o filme questiona o que é o observar, quem observa, como observa, e quem é observado nas artes e na sociedade.

Se dentro da narrativa *Retrato de Uma Jovem em Chamas* já invoca uma perturbação do olhar na hierarquia entre sujeito (artista) e objeto (modelo), no extrafílmico, Céline Sciamma exhibe, junto ao seu próprio olhar, um discurso sobre o olhar no cinema, mais especificamente, o olhar no cinema para mulheres lésbicas e artistas. Por não apresentar personagens masculinos relevantes, os corpos femininos e lésbicos das protagonistas são exclusivamente os focos do olhar, o que acrescenta certas reflexões sobre a maneira como são retratadas e como são expostas à observação do público. O filme, que contém apenas três personagens masculinos passageiros e apresenta em sua totalidade personagens, corpos e mentes femininas, agita uma perturbação funcional da ordem do olhar regido cinematográfico.

Essa provocação não parte somente de Sciamma, existe um grande movimento feminista dentro do cinema que estuda como o olhar masculino é perpetuado pela maioria das produções e como se desatrelar desse sistema opressor expressando sua própria perspectiva e visão. A questão de “perspectiva” no cinema se relaciona com a teoria do olhar, ou *gaze*, fílmico, que merece destaque ao se estudar um filme que estabelece um extenso discurso sociopolítico através de seu olhar subversivo. Por mais que não seja possível ter controle sobre o olhar espectral, que pode estar carregado pelo sufocante *male gaze*, o filme convida esse olhar a se inverter e, ademais, se empenha em impedir que as figuras femininas sejam vistas de modo passivo e objetificado. Tornando o olhar das protagonistas tão observador quanto o do público, por mais que não saiam da tela, o filme não as subordina ao olhar do espectador.

A partir desses elementos, surge o impulso de analisar o olhar intra e extrafílmico de *Retrato de Uma Jovem em Chamas* e assim o objetivo deste estudo é investigar a maneira como Céline Sciamma consegue, tanto no discurso temático quanto no discurso fílmico através da *mise en scène*, quebrar com um rígido sistema entre sujeitos e objetos que marcou a história da arte e da cultura ocidental socialmente e cinematograficamente, muito infligida

contra corpos femininos e não-heterossexuais. Com um discurso que reforma a relação entre corpos que se observam, tornando evidente a noção de que todos são sujeitos e todos são objetos ativos das narrativas, a narrativa e estética de *Retrato de Uma Jovem em Chamas* critica a posição da mulher e da presença queer, em particular a lésbica, na história, na atualidade e na arte através de um elaborado jogo de olhar que trabalha para re-nivelar e des-subordinar uma estrutura tradicional entre sujeitos e objetos do olhar enquanto discursa sobre o olhar no cinema.

A análise será feita através de um recorte de cenas do filme em que a troca de olhares entre as protagonistas modificam e tensionam o relacionamento entre sujeitos e objetos do olhar (corpo observador e corpo observado), entre a artista e a musa em diálogo com teorias feministas sobre o olhar no cinema por Laura Mulvey e Joey Soloway. A ruptura elaborada no filme é feita de modo progressivo e de tal maneira será feito também o estudo, em primeiro lugar explorando a relação desigual com os olhares furtivos de Marianne para Héloïse e então analisando os olhares iguais e sincronizados de mulheres apaixonadas que se reconhecem tanto como agentes ativas e passivas dos relacionamentos sociais. Em conjunto a essas análises, pensa-se no próprio olhar da cineasta que ressoa em seu filme, e assim será estudada a visão feminista e lésbica de Sciamma, a expressão de seu próprio olhar.

I. O olhar regrado

Em 1975, Laura Mulvey publica “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, importante texto crítico feminista para as teorias de cinema, relevante até os dias atuais. Incomodada pela representação de mulheres no cinema, Mulvey elabora no ensaio os principais fundamentos a respeito de um olhar fílmico que objetifica a imagem da mulher. Durante a introdução do artigo, a teórica descreve que na cultura patriarcal existe uma ordem simbólica na qual é permitida que o homem exprima suas fantasias e obsessões impondo a imagem da mulher como silenciosa nos comandos linguísticos, na sociedade e na arte. As mulheres, nessa cultura, exercem um papel de significante do sujeito (masculino) e se postam como “o outro”; elas são portadoras e não produtoras de significado. O ponto principal da teoria do olhar por Laura

Mulvey fica explícito desde o início com a elaboração deste pensamento: o olhar filmico masculino é a imposição da imagem do outro de maneira objetificada para o prazer de seu próprio olhar, um olhar (o masculino) que domina e subordina a imagem do outro (a mulher) pelas próprias convicções.

O ensaio de Mulvey que deu origem à teoria do olhar masculino, ou *male gaze*, conclui que existe uma triangulação dos olhares dos personagens, da câmera/cineasta e do espectador que exercem domínio sobre a imagem dos corpos femininos, objetos desse olhar voyeurista (movimento que se associa ao sadismo em manter o controle e submeter a pessoa culpada, a mulher/personagem feminina, à punição ou perdão) ou fetichista (aquele que constrói a beleza física do corpo “outro” como um objeto e o transforma em algo agradável para si).

Existem três séries diferentes de olhares associados com o cinema: o da câmera que registra o acontecimento pró-filmico, o da plateia quando assiste ao produto final, e aquele dos personagens dentro da ilusão da tela. As convenções do filme narrativo rejeitam os dois primeiros, subordinando-os ao terceiro, com o objetivo consciente de eliminar sempre a presença da câmera intrusa e impedir uma consciência distanciada da plateia. Sem essas duas ausências (a existência material do processo de registro e a leitura crítica do espectador), o drama ficcional não atinge o realismo, o óbvio e a verdade. (...) A câmera torna-se o mecanismo que produz a ilusão do espaço da Renascença, criando movimentos compatíveis com os do olho humano, uma ideologia da representação que gira em torno da percepção do sujeito; o olhar da câmera é negado em função da criação de um mundo convincente no qual o substituto do espectador pode representar com verossimilhança. (MULVEY, 1983, p. 452-453)

A mulher, pelo olhar voyeur desse cinema dominante, é um símbolo, uma imagem, uma representação – apenas uma figura que o olhar masculino consegue capturar para seu próprio prazer. Mulvey descreve como repetidamente a personagem feminina é exibida como um objeto erótico para os personagens do filme e para o espectador, que tem seus olhares unificados através da lente da câmera e tela onde se assiste ao filme. A mulher perde a humanidade representativa que outros personagens apresentam e se torna um símbolo, sendo muito comum apresentar essas figuras com planos detalhes ou *closes* que fragmentam seus corpos, tornando-as um recorte de algo, e não uma alguém.

Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada”. A mulher mostrada como objeto sexual é o leitmotiv do espetáculo erótico (...) ela sustenta o olhar, representa e significa o desejo masculino. O cinema dominante combinou muito bem o espetáculo e a narrativa. (...) A presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica. (MULVEY, 1983, p. 444)

Na leitura do artigo, conclui-se ainda que o cinema apresenta as formas de como o inconsciente, moldado pela ordem dominante, estrutura os modos de ver e o prazer de olhar através de um olhar masculino, portanto, reforça uma visão patriarcal em que as mulheres na tela (e na vida real) são submetidas à observação dos homens para que estes experimentem desejo e prazer, tanto na diegese do filme como personagens quanto em seus assentos como espectadores, e essa visão as força demonstrar que estão de acordo e satisfatoriamente compactuam com essa exposição de seus corpos e imagens.

“Prazer Visual e Cinema Narrativo” se apresenta como uma teoria justificada do olhar presente nos filmes, definindo-o como a perspectiva orquestrada pela narrativa fílmica dos corpos sujeitos sobre os corpos objetos nas relações entre personagens, câmera/cineasta (narrador) e espectadores. Teresa Castro, historiadora e teórica de cinema e das imagens, define a teoria de olhar masculino com as seguintes palavras:

O prazer de assistir específico ao cinema, sua escopofilia inata, foi construído na objetificação da mulher. A constituição dela como um “ser-para-o-olhar” nutre estruturas formais e narrativas: sobretudo, o personagem masculino assume-se como dirigente da história e transmissor do olhar para o espectador, enquanto o olhar feminino, passivo e reduzido à condição de ícone, se oferece e é oferecida ao espetáculo, tanto para os demais personagens como para os espectadores. A objetificação da mulher por *closes* que fragmentam seu corpo estilizado, bem como por um sistema de campos/contracampo mantendo o voyeurismo sádico ou o fascínio fetichista, constitui, em última instância, uma resposta à ameaça que a mulher representa para a ordem patriarcal. (CASTRO apud BREY, 2020, p. 19-20, tradução nossa)

Em *Retrato de Uma Jovem em Chamas*, filme em que a observação e o corpo feminino e sua imagem são extremamente relevantes e potentes para a narrativa e grande parte do diálogo é feita através da troca de olhares entre mulheres, torna-se valoroso pensar em como Céline Sciamma transporta para o seu filme a quebra e contestação desse olhar masculino imposto sobre o cinema e o público.

Os personagens masculinos do filme não recebem nome, apenas três homens passageiros exprimem falas, curtos diálogos que preenchem somente um minuto do filme, mas, apesar disso, os homens e a sociedade patriarcal estão sempre presentes na história de Marianne e Héloïse e o olhar masculino, que controla a sociedade, é deixado em evidência durante toda a trama a partir das situações que cercam a vida das personagens. A cineasta explica essa “presença ausente” dos homens em uma entrevista por Catherine Lemaire⁶:

(...) nós olhamos para as coisas de uma forma muito concentrada. Para mim, com certeza há homens, cães e pessoas nesta ilha, mas há uma decisão cinematográfica de assistir unicamente essas personagens, de fazer as pessoas acreditarem que o mundo desapareceu. Porque a história delas não pode existir à salvo do mundo. É por isso que não mostramos os homens, porque se colocamos um homem na moldura, imediatamente contamos sobre a moldura: o olhar do qual elas não podem escapar. E além do mais quando o remador volta no final, todos ficam chateados, enquanto é só um homem na cozinha que diz olá, simpático aliás, nós não o queremos, mas isso é uma má notícia, porque é um retorno à ordem. E o que colocamos no quadro e que nós não colocamos no quadro são experiências de foco, zoom, atenção, que na verdade nos move. E é super raro passar duas horas em um mundo sem homens, mas na verdade eles estão lá, eles estão bem próximos, na borda do quadro. (LEMAIRE, 2020, p. 7, tradução nossa)

Durante a apresentação da narrativa, a primeira conversa entre a Condessa e Marianne já explicita os laços patriarcais que sufocam o universo diegético, suas presenças enquanto “moldura”. A cena é iniciada com as duas mulheres observando um retrato da Condessa quando jovem e Marianne reconhece a obra como um trabalho de seu pai. A Condessa anuncia que foi retratada em Milão e assim é apresentado também o pretendente milanês de Héloïse. As personagens conversam sobre como Héloïse deixou o pintor anterior esgotado, se recusando a posar e mostrar seu rosto, pois é contra o casamento forçado, e em momento algum é referida pelo seu nome. Quando enfim é esclarecido como Marianne

⁶ LEMAIRE, Catherine. **Une Rencontre Avec Céline Sciamma**. Les Grignoux, 2020. Disponível em: [https://www.grignoux.be/dossiers/288/Portrait de la jeune fille en feu](https://www.grignoux.be/dossiers/288/Portrait%20de%20la%20jeune%20fille%20en%20feu).

deverá trabalhar, acompanhando Héloïse nas caminhadas para observá-la secretamente, a Condessa finaliza a cena voltando para o seu retrato na parede. “Esse retrato chegou aqui antes de mim. Quando entrei nessa sala pela primeira vez me vi diante de minha imagem pendurada na parede. Estava esperando por mim”.

Essa cena apresenta tanto grande parte do enredo, a ocultação do retrato a ser feito, quanto evidencia a presença sufocante do patriarcado sobre as personagens. É revelado que o pai de Marianne é um pintor renomado e as convenções artísticas da época são apresentadas também junto a ele, o retrato de Héloïse deve ser tão bom quanto o da Condessa. Surge também na conversa o pintor que fracassou e não finalizou o retrato da jovem. As falas sobre ele são expostas a partir do comportamento teimoso de Héloïse e assim alegam que a culpa do retrato não ter sido finalizado recai mais sobre ela do que sobre o próprio pintor. O filme, entretanto, não a culpa. O que está sendo feito é a apresentação do olhar masculino e nesse início a trama evidencia como o universo de Marianne está preso a uma estrutura patriarcal e regulamentada; é notável que, mesmo com a primeira cena de Marianne ensinando outras mulheres e com sua presença confiante na ilha, existem pintores homens que retêm maior poder. O pretendente milanês também é apresentado na conversa e sua presença fantasmagórica seguirá diversos momentos do filme pois é para ele o retrato encomendado; o futuro de Héloïse é definido a partir de seu casamento com ele. O noivo transparece a convenção matrimonial imposta sobre as mulheres que não têm muitas escolhas além de enfrentar (ou, como a irmã de Héloïse, “renunciar” com o suicídio) seu destino.

Há ainda algo mais nesta cena que merece ser analisado em junção ao olhar masculino. A Condessa revela que o quadro chegou à casa antes dela, assim como o retrato encomendado de Héloïse fará na casa do milanês, e ela foi forçada a deixar Milão, cidade que claramente a conforta, para morar no solitário casarão da ilha, assim como Héloïse fará, ela deixou o convento para voltar à ilha e depois partirá para a casa de seu pretendente. A Condessa comenta que há vinte anos não visita Milão e casando Héloïse com um milanês ela poderá mostrar para filha mais do que a vida solitária na ilha. Héloïse refuta esse imaginário de sua mãe em uma conversa futura com Marianne, que diz que Héloïse terá coisas boas para desfrutar em Milão além de pensar no casamento forçado. “Está dizendo que de vez em

quando terei consolo”. Para a Condessa, a ilha significou perder sua liberdade, assim como Héloïse pensa sobre Milão; não é o lugar físico que prende as mulheres, mas as condições que as levam àqueles lugares. A narrativa das personagens mostra o enclausuramento forçado pela sociedade patriarcal; sua imagem, o retrato para o casamento, precede sua presença – seu símbolo é maior que sua vida. John Berger, importante crítico de arte, diz: “se você compra uma pintura, você também compra a visão do que ela representa” (1972, p. 83, tradução nossa); o milanês e o pai de Héloïse, ao encomendarem o retrato das mulheres, compraram também a capacidade de olhar para elas e, com isso, compraram a capacidade de possuí-las. O olhar masculino é uma prisão da imagem das mulheres e, em consequente, também o enclausuramento real dessas figuras sociais vítimas do sistema.

Então, com os homens presentes somente no subtexto e na “moldura”, é através de Marianne que o ideal patriarcal e suas estruturas de poder são evidenciadas concretamente no início da narrativa. A artista, ao perceber que precisará pintar sua modelo de forma sigilosa, se equipara nas convenções dominantes, no olhar masculino que impõe como a imagem do outro é apresentada para seu próprio estímulo visual (de Marianne, a partir do que lhe foi ensinado como retratar uma mulher, e do noivo milanês). A protagonista Marianne é quem carrega a transformação do olhar, tendo suas próprias convicções alteradas enquanto conhece melhor Héloïse e, igualmente, conhece melhor a si mesma, e assim Sciamma começa a articular a expressão da sua própria perspectiva, seu olhar disruptivo.

Desde o início a feitura do primeiro retrato explicita a existência do “regrado masculino” que revolve Marianne. A artista busca não a originalidade de seu trabalho e expressão artística ao começar seu trabalho clandestino, mas o cumprimento de regras impostas pelo poder masculino que rege a sociedade. Quando retornam da primeira caminhada, Marianne acompanha Héloïse em silêncio e analisa a orelha da jovem, repetindo em sua mente, e reproduzindo com uma narração, o instinto automático gerado pela repercussão dessas regras:

MARIANNE: Deve-me mostrar a orelha e estudar sua cartilagem de perto, mesmo se encoberta pelos cabelos. Deve-se escolher um tom quente e transparente, exceto para o orifício do meio, que deve ser mais forte. Esse tom, mesmo na luz, deve ceder ao das bochechas, que são mais proeminentes. (*Retrato de Uma Jovem em Chamas*, 2019, Céline Sciamma)

A fala da artista é a repetição de algo que lhe foi ensinado ou que ela mesma ensina, entretanto, o retrato de Héloïse não é uma aula, uma repetição de movimentos até o aperfeiçoamento do traço próprio, o retrato de alguém deve espelhar tanto a individualidade da pessoa retratada quanto a expressão artística original da pintora. O primeiro retrato de Marianne, antes mesmo de ser concretamente iniciado, falha em seu propósito pois se equipara não no que ela vê em Héloïse, mas no que ela foi ensinada a ver que “importa” em sua modelo.

Na primeira noite, Marianne se põe a rascunhar a primeira impressão que teve do semblante de Héloïse. A artista estuda os desenhos que retratam partes do rosto da modelo, fragmentos da outra gerados por sua mente criativa. O estudo artístico de partes de alguém para o todo não é incomum e também não representa uma ideia repressora e masculina do sujeito observador, porém, fazendo uma leitura que entrelaça o olhar masculino no cinema e o olhar fílmico de *Retrato de Uma Jovem em Chamas*, é através desses planos que Héloïse é representada por seus detalhes e recortes de seu corpo, se tornando um “algo” e não uma “alguém”, como foi colocado na análise do texto de Mulvey no comentário de Castro. Analisando secretamente, Marianne vê sua modelo como peças enigmáticas que precisa organizar com sua própria visão para fazer o retrato; por enquanto ela enxerga somente a imagem (o “ser-para-ser-olhado”), e não Héloïse.

Marianne inicia o retrato sem ter um retorno criativo (o da modelo observada). Pintando por convenções, o primeiro retrato finalizado por Marianne não se torna muito diferente do retrato não finalizado do pintor que desertou. Ambos os artistas trabalharam sem a modelo e se apoiaram nos ideais (masculino) da sociedade, nenhum dos dois quadros realmente expressam ser um retrato da jovem, parecendo mais um estudo ou a tentativa de imortalizar a imagem de alguém que não parece realmente existir. Marianne pinta somente o que enxerga na superfície da jovem; a primeira tela se torna apenas uma pintura que não cumpre seu papel como retrato.

De início, Marianne se mantém presa ao imaginário dominante e repercute um movimento “engessado” na realização do retrato clandestino. Sua observação furtiva e a elaboração do retrato sistemático mostram que Marianne colabora e repercute, mesmo não sendo um homem, com o olhar masculino dominante. É interessante demarcar que na

apresentação de Marianne a artista está rodeada de outras mulheres, suas alunas, e assim que a narrativa se transforma em um *flashback* a artista aparece em um barco onde os outros viajantes são homens. Nessa cena do barco, entretanto, Marianne surpreende a todos e pula na água para buscar suas telas, e a câmera a segue para dentro do mar, assim o filme já quebra a convenção que a personagem é passiva e sem ação própria (e revela que o filme em si também seguirá essa conduta da protagonista). Com isso, torna-se evidente que parte do discurso fílmico se baseia no crescimento intelectual de Marianne, que de início é atravessada por regras e convenções masculinas e no final encontra-se em lugar de originalidade com sua arte e um novo olhar sobre si mesma e o mundo, buscando desatrelar-se do sistema masculino que operava sua visão.

li. O olhar transformador

Com o desenrolar do relacionamento de Marianne e Héloïse, o filme começa a contestar a visão normativa que a artista, e o cinema, exprimem sobre a imagem da mulher; um novo olhar desafia e transforma o imaginário de Marianne: a modelo silenciosa, Héloïse, expõe uma ruptura feminista ao sistema do olhar e perturba a ordem na narrativa em *Retrato de Uma Jovem em Chamas*.

Na apresentação de Héloïse o filme já desestabiliza a noção da mulher como objeto do olhar. Vinte minutos depois do início do filme, a modelo que será retratada é ainda um grande mistério pois muito já se ouviu falar dela, entretanto, ela não foi vista. Marianne encontra a jovem modelo nas escadas em uma manhã, mas ela está coberta por uma longa capa e de costas. A jovem começa a andar e a artista a segue para fora. Héloïse caminha sem se virar. Repentinamente, a modelo parte em uma corrida apressada até o limite extremo das falésias e então para e depois se vira, encontrando Marianne e finalmente revelando sua imagem. O rosto da segunda protagonista entra em tela apenas quando a modelo escolhe se virar, a dinâmica de um sujeito que observa e um que é observado é invertida logo no primeiro encontro entre as personagens – Marianne e a câmera capturam o rosto de Héloïse apenas quando ela permite, algo um tanto irônico considerando que a artista está trabalhando em seu retrato sigiloso.

Na segunda vez em que Héloïse e Marianne se encontram, há novamente uma explícita troca de olhares que continua desenvolvendo o retorno do olhar e crítica ao sistema que posiciona a mulher como objeto de observação passiva. Retratar Héloïse continua sendo uma dificuldade; por causa dos fortes ventos as protagonistas precisam cobrir o rosto e, por conta disso, Marianne vê com clareza apenas uma parte de Héloïse no reencontro: os olhos da modelo. Como na primeira caminhada, as duas passeiam pelas falésias e a artista analisa em silêncio sua modelo que de vez em quando retribui o olhar curioso. A relação entre as protagonistas passa de desconforto para curiosidade; a artista anseia em ver Héloïse por completo, sem o capuz ou o lenço cobrindo seu rosto, e a jovem busca entender quem é e de onde veio a pessoa que a acompanha e a observa tão veementemente. Ao longo da caminhada, Héloïse está sempre retornando o olhar minucioso e analítico da artista, e a câmera enquadra em plano próximo o rosto da protagonista, denotando a importância do seu retorno do olhar.

Nessas cenas, há uma evidente crítica sobre a maneira como personagens femininas são condicionadas a serem passivas através de um olhar voyeurístico que controla suas imagens e as transformam em objetos sem vontades próprias e desejos em função de um olhar masculino presumidamente superior a elas. Héloïse era, até então, uma personagem sem qualquer traço de liberdade. Ela foi forçada a deixar o convento, uma artista foi contratada para fazer seu retrato às escondidas e logo ela terá que deixar a ilha para tornar-se noiva de um milanês contra sua vontade, mas a modelo não permite que sua independência seja tirada completamente, ela evidencia, desde o primeiro momento em que a câmera e Marianne a veem, que sabe que está sendo observada. Esses primeiros encontros entre as duas podem ser interpretados como Héloïse se recusando a posar sem seu consentimento – desde já, a modelo contesta ser olhada sem permissão pela pintora que, de certa maneira, invade seu espaço, rouba sua imagem e a observa sob o signo da passividade. A personagem retruca a mensagem preestabelecida pela ocasião em que se encontra: por mais que não tenha controle sobre sua imagem, é ela quem decide como se portar. A modelo refuta sua própria relação com o retrato furtivo e a posição passiva que Marianne a condicionou a ocupar mesmo antes de conhecê-la. Héloïse controla sua entrada enquanto retribui o olhar para a artista, desafiando-a para que ela se questione sobre seu próprio papel como observadora clandestina.

A câmera e a narrativa contrariam um discurso opressor (o do olhar masculino) e persegue Héloïse não como prêmio, mas com calma e compreensão; Marianne e o olhar masculino são forçados a aceitar a demora e controle que a personagem de Héloïse estabelece na própria trajetória. Essa demora, comandada pelo olhar fotográfico de Claire Mathon e da cineasta Céline Sciamma, que coloca a relação de artista e modelo entre mulheres sob olhares femininos, expõe a quebra de uma herança onde corpos femininos são subjugados à suas imagens, sem liberdade pelos seus movimentos e olhares que recaem a si. Héloïse e seu corpo não são fantoches passivos da objetificação masculina, quando a personagem olha para a câmera para retornar o olhar de Marianne e a encara tão analiticamente quanto a outra, ela demonstra consciência sobre o fato de estar sendo observada, tanto pela câmera (olhar fílmico) quanto pela outra personagem. A modelo é observada, mas ela também observa o outro. A personagem questiona os padrões e se impõe contra o que foi imposto a ela, continuamente construindo a transformação do olhar regrado; com o aparecimento de Héloïse *Retrato de Uma Jovem em Chamas* começa a (re)construir um novo olhar relacional, aquele em que a mulher apresenta sua própria imagem.

Para firmar essa visão transformadora, o filme entrega à Héloïse um poderoso diálogo que questiona as regras e convenções impostas sobre as mulheres quando a modelo vê seu retrato clandestino. No quinto dia, Héloïse descobre sobre o trabalho de Marianne. Elas estão na praia, Héloïse lendo um livro e Marianne a observando, quando a artista revela sua verdadeira intenção na ilha. Evidentemente irritada com a enganação e se sentindo um tanto traída pela outra, Héloïse decide nadar e, quando volta, ignora o pedido de Marianne para que elas retornem para o casarão. Na próxima cena, com Héloïse já seca, as duas estão no quarto de Marianne analisando o retrato finalizado da jovem. Os longos segundos de inspeção da “modelo” sobre a obra causam impaciência e desconforto na artista, que finalmente pergunta se ela não dirá nada.

HÉLOÏSE: Essa sou eu?

MARIANNE: Sim.

HÉLOÏSE: Você me vê assim?

MARIANNE: Não é só o que eu vejo.

HÉLOÏSE: Como assim, “não é só o que vê”?

MARIANNE: Existem regras, convenções, ideais.

HÉLOÏSE: Quer dizer que não tem vida? Não tem presença?

MARIANNE: Sua presença é feita de estados passageiros, momentâneos. Podem faltar com a verdade.

HÉLOÏSE: Nem tudo é passageiro. Alguns sentimentos são profundos. O fato de não se aproximar de mim, é algo que eu posso entender. Mas não ser próximo de você... Isso é triste.

MARIANNE: Como pode saber se é próximo a mim? Não sabia que era crítica de arte.

HÉLOÏSE: Não sabia que era pintora. (*Retrato de Uma Jovem em Chamas*, 2019, Céline Sciamma)

Héloïse sai do quarto para buscar a Condessa e Marianne, humilhada pelas verdades ditas pela outra, destrói o quadro (na cena que se passa na noite anterior, Marianne queima o quadro do primeiro pintor e já se pode perceber a enunciação da quebra do olhar masculino, da artista que percebe seu olhar perpetuador do sistema e, apesar de ser contrária a esse ideal, se vê “confortável” nele – até não estar mais). A Condessa, nada feliz com o resultado, repreende Marianne enquanto ela tenta se explicar. “Aquele não a satisfaz”. “Então você é incompetente”, a mãe de Héloïse revela e manda a artista embora. Héloïse, entretanto, interrompe a conversa e anuncia que posará para Marianne. Surpresa, a Condessa questiona a mudança de comportamento da filha e a possível aceitação de seu destino matrimonial. “Que diferença isso faz para você?”. Héloïse, que sabe que não poderá fugir do casamento por mais tempo, decide ela mesma controlar como será impressa no quadro através da artista que parece mostrar certo potencial rebelde contra o sistema.

Essas duas cenas consecutivas são momentos intensos do filme, elas finalizam o primeiro ciclo da obra e dão origem a uma nova parte da narrativa, o “manifesto do olhar” torna-se mais evidente a partir dessa quebra. Quando ela e Marianne estão na praia, finalmente o nome de Héloïse é revelado para o público. Essa demora particular em revelar o nome de um personagem provoca a lembrança de um conceito recorrente na ficção e crenças religiosas que diz que a revelação de um nome é algo importante pois, ao saber o nome verdadeiro da outra, uma pessoa tem poder sobre a dona do nome – Rumpelstiltskin, Odisseu e Polifemo, *A Viagem de Chihiro* (2001) e outros – entretanto, o que ocorre em *Retrato de Uma Jovem em Chamas* é a quebra dessa ideia, pois a partir desse momento Marianne não “possui” mais Héloïse como “musa desavisada” e tampouco o espectador ganha qualquer tipo

de “poder” sobre a imagem da personagem. Com seu nome revelado para todos, Héloïse questiona e enfrenta a ideia que Marianne a condicionou ser, o símbolo que, aparentemente, era até o momento. Com seu nome, ela questiona ativamente a visão social e artística que Marianne herdou de seu círculo masculino; as regras, convenções e ideais que a artista cita não dão lugar à vida e à presença da modelo, da mulher. E além de questionar o modo impedido como Marianne olha para o mundo, Héloïse denota ainda como a arte da outra sequer transparece sua própria expressão artística.

“Novos significados devem ser criados com a ruptura do tecido do cinema burguês masculino dentro do texto do filme”, (JOHNSTON apud DE LAURETIS, 1984, p. 4, tradução nossa), a importante crítica e teórica feminista de cinema Claire Johnston escreve em “Women’s Cinema as Counter-Cinema” e, não metaforicamente, Héloïse provoca Marianne a ponto de que a artista destrua seu próprio quadro. O olhar masculino interno à artista é danificado e uma nova visão começa a ser construída com o início do retrato conjunto.

Mais adiante no filme, existe um momento em que o olhar masculino é efetivamente substituído por um novo olhar. Após ser desafiada e contestada algumas vezes por sua modelo, Marianne começa a desenvolver o seu outro-olhar, diferente e livre das regras e convenções patriarcais impostas a ela, e Héloïse se permite ser vista por ela nessa transição. As personagens ocupam o quarto de Marianne e Héloïse dorme na cama da artista. Ao ver Héloïse adormecida, Marianne sente vontade de pintá-la. Com papel e carvão colorido, a artista inicia o esboço da jovem, alternando seu olhar repetidamente entre o desenho e a modelo adormecida. Héloïse acorda e flagra a ação de Marianne, que novamente a colocou como uma musa desavisada para o seu olhar. Silenciosamente, sem desviar o olhar, Héloïse abre os braços e posa para Marianne, permitindo que a artista continue seu trabalho.

Marianne inicia o desenho sem a participação de sua modelo e termina com Héloïse se observando ser observada, nesse momento é expulso do filme a dinâmica entre artista usurpadora e musa silenciosa e nasce a cocriação entre as duas. Marianne não faz um estudo para o retrato do milanês ou a captura da imagem de Héloïse como um ícone que a encheu de inspiração repentina – Héloïse é a inspiração de Marianne em todos os momentos, dormindo ou acordada, pois ela é sujeito de seu interesse e admiração profunda, e então o desenho não muda quando Héloïse acorda pois é sua presença e vida que inspira a outra.

Retrato de Uma Jovem em Chamas deixa explícito a existência de um olhar respeitoso não só entre a artista e modelo, mas entre as mulheres; a personagem cujo olhar representa um olhar desafiante, um novo olhar, Héloïse, é convidada a mostrar seu olhar e compartilhar sua visão com o olhar artista de Marianne e então não só a artista é completamente inundada por esse olhar, que parte também de Céline Sciamma e sua equipe majoritariamente composta por mulheres, como também o filme o recebe de braços abertos.

iii. O olhar retribuído

O olhar fílmico de Sciamma, reproduzido em *Retrato de Uma Jovem em Chamas* e todos os seus outros filmes, pode ser classificado como um outro olhar, um novo olhar, aquele que se desatrela do olhar masculino. Em uma época onde o binário é ainda muito confortável de se usar, o oposto de “olhar masculino” foi classificado como “olhar feminino”⁷, *the female gaze*, e somente em 2016, em uma *masterclass* para o Festival Internacional de Cinema de Toronto (TIFF) feita por Joey Soloway⁸, o outro olhar recebe algum tipo de classificação mais concreta, mas que ainda mantém em aberto, como se deve, as articulações desse modo de fazer cinema; “Eu estou aqui para falar sobre, e talvez investigar, essa noção de olhar feminino” (SOLOWAY, TIFF TALKS, 2016, tradução nossa).

⁷ Torna-se necessário trazer para o artigo a discussão sobre o termo “olhar feminino”. No início de sua palestra, Soloway coloca em pauta o termo “interseccionalidade”, uma palavra acadêmica que descreve como múltiplas formas de opressão estão conectadas, como mulheres, pessoas racializadas, pessoas queers e PCDs sofrem por serem “outro-rizados” pelo olhar cis-masculino. Dentro dessa luta “outra”, entretanto, há diversas vertentes, uma mulher branca, por exemplo, não sofre com o mesmo machismo que uma mulher negra ou indígena, assim como a opressão contra um PCD não é como a opressão contra um homem trans. Ao final da palestra, respondendo perguntas da plateia, Soloway conta que o “olhar feminino” é usado porque o “olhar masculino” já havia sido cunhado, foi perpetuado e aceito, mas o termo é, de fato, problemático e não deveria ser usado apenas “feminino”, pois não abarca tudo que esse contra-olhar representa; “(...) em alguns anos o binário vai se tornar um conceito incrivelmente problemático, e o olhar feminino vai ser o não-olhar, sem binário, sem observado e observador, mas algo mais holístico que encapsula tudo ao mesmo tempo” (SOLOWAY, TIFF TALKS, 2016, tradução nossa).

⁸ Joey Soloway é uma pessoa não-binária e gênero não-conformista, por ter mudado seu nome recentemente, muitos lugares na internet ainda utilizam seu nome morto, porém, caso pesquise pelo nome correto ou somente com o sobrenome e alguma palavra-chave sobre cinema, os resultados podem se relacionar. Em inglês, Joey utiliza os pronomes “they/them” então aqui na pesquisa também serão utilizados pronomes neutros, o “ilu/dilu”. Como amparo para o uso, serão utilizados o “Manual Para o Uso da Linguagem Neutra em Língua Portuguesa”, articulado por Caê Gioni, disponível em: <https://linktr.ee/gionicae>, e a tese de graduação em Licenciatura de Letras-Português por Larissa Roberta Rosa Pinheiro, disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/28202>.

Joey Soloway relembra os três polos definidos por Mulvey em seu ensaio (a pessoa por trás da câmera, os personagens do filme e o espectador) que compactuam com o olhar masculino e classifica rapidamente como esse olhar se articula na sociedade: “as artes visuais e a literatura retratam o mundo e as mulheres pelo ponto de vista masculino, apresentando mulheres como objetos do prazer masculino” (SOLOWAY, TIFF TALKS, 2016, tradução nossa). E então se o “olhar feminino” representasse o oposto do olhar masculino, a noção central desse outro olhar seria: “as artes visuais e a literatura retratam o mundo e os *homens* pelo ponto de vista *feminino*, apresentando *homens* como objetos do prazer *feminino*” (SOLOWAY, TIFF TALKS, 2016, tradução nossa), como se a sexualização e “objetificação” do corpo masculino representasse a vontade de “outro-olhar”, mas Soloway (e muitas outras) coloca que essa inversão de papéis é, na verdade, outra estratégia do cinema dominante para continuar apresentando um sistema binário desigual entre sujeitos-ativos e objetos-passivos. Não é sobre a inversão direta de papéis, mas sobre a perspectiva central da narrativa, porque a perspectiva, o protagonista e herói das narrativas, é uma “propaganda que protege e perpetua noções de privilégio” (SOLOWAY, TIFF TALKS, 2016, tradução nossa), e por isso homens cis controlam tão firmemente o olhar de maneira unificada, controlando a permissão e proibição dos outros-olhares os homens mantêm seus protagonismos dentro e fora das artes.

Partindo então para o que seria esse outro-olhar, o olhar “feminino”, assim como Mulvey, Soloway o elabora em três partes. A primeira é apresentada de tal maneira:

O olhar feminino pode ser uma maneira de sentindo-olhando – pode ser pensado como uma câmera subjetiva, uma que procura adentrar na protagonista, particularmente, mas não sempre, quando essa protagonista não é um homem cis. Esse olhar usa o quadro para dividir e invocar um sentimento de ser e sentir ao invés de simplesmente olhar para a personagem (“então, eu pego a câmera e eu uso ela para falar para o público que eu não estou só te mostrando isso, eu quero que você realmente sinta isso comigo”) (...) Você pode perceber que quando você vê um filme desses você sente mais (...) Algo que você assiste que você pode dizer “Eu posso dizer que uma mulher dirigiu isso porque eu me sinto acolhido por algo que se importa com o que eu sinto, com o meu corpo, e minhas emoções estão sendo priorizadas sobre as ações” (SOLOWAY, TIFF TALKS, 2016, tradução nossa)

E, como exemplo de como se encontra esse primeiro pilar nos olhares femininos e não-olhares criadores, Soloway cita um trecho de Hannah Wilke, pintora, escultora e fotógrafa, sobre sua própria criação artística:

Estou interessada na criação de uma imagem formal que é especificamente feminina, uma linguagem que funde mente e corpo em objetos eróticos que podem ser nomeados e, ao mesmo tempo, bastante abstratos. O conteúdo está sempre relacionado ao meu próprio corpo e sentimentos, refletindo tanto o prazer quanto a dor, a ambiguidade e a complexidade das emoções. Gestos humanos, símbolos metafísicos em várias camadas abaixo do nível do âmago, traduzidos em uma arte próxima ao riso. (WILKE apud SOLOWAY, TIFF TALKS, 2016, tradução nossa)

Em suma, a primeira parte do olhar feminino se baseia na reivindicação do corpo e seu uso como ferramenta no set de filmagem com a intenção de comunicar o “sentindo-olhando”. Pensando na narrativa de Marianne e Héloïse, essa linguagem está presente no desenrolar dos relacionamentos vividos por elas, através das ações e falas das personagens que ressoam suas emoções e visões além da própria ambiência do filme, cuja câmera, arte e trabalho sonoro cooperam para exibir a complexidade de seus desejos.

A segunda parte do olhar feminino se baseia em uma tarefa ocasionalmente difícil e com grande nuance em que a câmera é usada para mostrar como é ser o objeto do olhar, “a câmera então conversa com você em sua posição de recebedor do olhar e representa o olhar *retribuído*, ela fala ‘é assim que se sente ser observado’” (SOLOWAY, TIFF TALKS, 2016, tradução nossa). O olhar feminino coloca o eu-mulher (ou eu-outro) como o sujeito e centraliza essa jornada para um olhar que assiste e é assistido de volta – algo bem evidente na trama de *Retrato de Uma Jovem em Chamas*. Nesse ponto, Soloway nota que o “olhar feminino” pode ser feito por qualquer pessoa, ele não se prende à binaridade de gênero.

Esses filmes usam um tipo de estrutura da jornada da heroína (...), então não é só sobre sentir, mas também sobre um formato de narrativa em que nos deleitamos com uma consciência cada vez mais intensa do poder crescente da protagonista. (...) Especificamente tratando desses filmes de amadurecimento sobre mulheres que falam como elas se tornam o que os homens veem. É sobre o que eu estou fazendo para o mundo, meu efeito, quando estou sendo vista. É o olhar retribuído. (SOLOWAY, TIFF TALKS, 2016, tradução nossa)

E, por fim, Soloway coloca que a terceira base do olhar feminino (assim como Mulvey, ilu quis elaborar uma tríade) é o que ilu gosta de chamar de o retorno do olhar (*gaze*), algo que Soloway classifica como desafiador; “é corajoso dizer ‘eu vejo você me vendo’, não é só ‘eu me sinto vista’, ou ‘é assim que é ser vista’, mas agora ‘eu vejo você me vendo’” (SOLOWAY, TIFF TALKS, 2016, tradução nossa); ou, “o observar nos observadores” (SOLOWAY, TIFF TALKS, 2016, tradução nossa).

Essa terceira parte ressoa sobre como é estar sendo vista em todos os momentos ao longo da vida e finalmente poder retribuir essa observação, vigilância, constante. “O olhar fala ‘eu vejo você nos vendo e eu não quero mais ser o objeto. Eu gostaria de ser sujeito e com minha subjetividade eu posso te colocar como objeto’” (SOLOWAY, TIFF TALKS, 2016, tradução nossa). Assim, os homens cis se tornam o objeto do olhar, e não é através de uma inversão de gênero em que eles são sexualizados, mas a inversão da perspectiva do filme que desestabiliza a hierarquia e os coloca como observados. A terceira perna do olhar feminino não é uma forma de olhar ou uma linguagem ou técnica cinematográfica como as outras duas, mas uma maneira de fazer arte que exige justiça sociopolítica.

O olhar feminino não é um truque com a câmera, é um gerador de privilégio – é uma narrativa que te faz apoiar uma pessoa e que diz “você estará ao meu lado, minha câmera, meu roteiro, minhas palavras” (...). É um esforço consciente de criar empatia como uma ferramenta política, um gesto de tomar com resistência (talvez até lutando) o ponto de vista, mudando a maneira que o mundo é sentido pelas mulheres quando elas movem seus corpos pelo mundo (...) se sentindo como sujeitos. (SOLOWAY, TIFF TALKS, 2016, tradução nossa)

A teoria de Soloway elenca três características do “olhar feminino”, ou “outro olhar”, o sentindo-olhando, o “te mostro como é ser vista” e o “eu olho para você e te vejo”. “Como eu olho”, “como sou vista” e “como vejo além”.

Uma cena que encapsula perfeitamente o outro-olhar em *Retrato de Uma Jovem em Chamas* ocorre em pouco mais de uma hora de filme; é exatamente nesse miolo da obra que se encontra a cena clímax que solidifica a visão de Céline Sciamma em relação ao retorno do olhar. Marianne pinta e Héloïse posa, toda a questão de retratar a jovem furtivamente já foi resolvida: um primeiro retrato foi terminado e nele não continha a presença nem de Héloïse ou de Marianne, que o fez seguindo regras e convenções preconceituadas; tanto a artista quanto a modelo desavisada se frustraram com a tela sem vida. A pintora recomeça seu

trabalho, desta vez junto à sua modelo, mas ainda enfrenta dificuldades em transpor a imagem da outra para o quadro:

MARIANNE: Não consigo fazê-la sorrir. Tenho a impressão de ver o sorriso e, depois, ele desaparece.

HÉLOÏSE: A raiva sempre acaba ganhando.

MARIANNE: Com você sem dúvidas. Não tive a intenção de magoá-la.

HÉLOÏSE: Não me magoou.

MARIANNE: Posso ver que a magoei. Quando está emocionada, faz isso com a mão.

HÉLOÏSE: Mesmo?

MARIANNE: Sim. E quando está constrangida, você morde os lábios. E quando está entediada, não pisca.

HÉLOÏSE: Você sabe tudo.

MARIANNE: Perdoe-me, não gostaria de estar no seu lugar.

HÉLOÏSE: Estamos no mesmo lugar. Exatamente no mesmo lugar. Venha aqui. Venha. Aproxime-se. Olhe. Se você me olha, para quem eu olho? Quando não sabe o que dizer, você toca a testa. Quando perde o controle você ergue as sobrancelhas. E quando está incomodada, respira pela boca. (*Retrato de Uma Jovem em Chamas*, 2019, Céline Sciamma)

Nesse momento, Héloïse exprime para Marianne um olhar de igualdade entre elas que a artista ainda não havia refletido dentro do relacionamento. Ela acreditava que, por estar regendo o corpo que modela e transpondo sua imagem para a tela, ela possuía um controle maior sobre a situação do que Héloïse, sendo, de certa maneira, superior à modelo, porém Héloïse destrói esse pensamento ao listar plenamente, assim como lhe foi listado, características sobre a artista observadora. O corpo observado revela que também observa o corpo que cria; Héloïse questiona o lugar que Marianne assume em suas obras ao fazer a artista perceber que também é vítima de um olhar que a analisa, mas não a transpõe.

Até o presente momento Marianne não havia sido o foco do próprio olhar, e quando é colocada contra a afirmação da jovem, a artista se sente exposta por também ser a mira de um outro olhar analítico. Esse olhar a pressiona contra suas próprias convicções. A modelo, ao se apresentar também como observadora perceptiva e descrever as expressões de Marianne, também enquadra a artista dentro de uma tela e a coloca sob uma ótica de sua própria visão – “Se você me olha, para quem eu olho?”. A musa iguala a balança do olhar no relacionamento

das duas e a artista fica espantada com a análise cuidadosa que a modelo fez sobre suas particularidades, pois nunca havia se imaginado no lugar de observada. Marianne comanda o quadro e conhece a imagem que pinta, mas Héloïse, quem controla a expressão que a artista irá replicar no quadro através do próprio olhar, também compartilha uma visão que enxerga a vulnerabilidade da outra. “Estamos no mesmo lugar. Exatamente no mesmo lugar.”

As personagens estabelecem o papel de sujeitos e objetos do olhar, simultaneamente, da outra e para a outra. O campo da observação é igualado, os objetos do olhar também leem, e os sujeitos do olhar também são lidos – as relações, por mais que sejam desiguais entre agentes diferentes de acordo com costumes da sociedade, são uma troca correspondente entre olhares onde todos são sujeitos da própria imagem, apesar da agência de alguns ser ofuscada pela imposição de outros. O filme reflete sobre o papel de sujeitos observadores e sujeitos observados nas relações artísticas e interpessoais, e expressa a necessidade de alterar uma convenção hierárquica desigual entre figuras participantes do jogo criativo do olhar. “Como eu olho”, “como sou vista” e “como vejo além”. O olhar retribuído.

Ademais, Céline Sciamma apresenta seu próprio olhar não só com a desestruturação do olhar masculino e apresentação e reafirmação da liberdade encontrada no outro-olhar/olhar feminino, com importantes cenas que dão alma ao filme, a cineasta exprime sua própria perspectiva que compactua para a instauração de seu poderoso olhar feminista e lésbico.

Retrato de Uma Jovem em Chamas mostra Marianne, de noite em sua cama, tentando dormir, mas sentindo dor e certo (grande) incômodo. Segundos depois ela se levanta irritada e coloca sua mão entre as pernas, confirmando a situação. Sciamma articula essa cena como as outras; há um certo mistério no ar e é um tanto gratificante ver que esse mistério tem fim em algo tão cotidiano na vida de toda a população, uma pessoa menstruada.

O filme contém ainda um poderoso discurso sobre o aborto, Sciamma não somente comenta e menciona a operação, como também mostra essa atividade como procedimento. A cena toma lugar em uma casa sutilmente iluminada, com uma fogueira e uma cama onde Sophie, a empregada e amiga das protagonistas, possa ficar confortável; não há a imagem esterilizada do aborto, há intimidade, sororidade e conforto – o outro-olhar. A câmera não esconde o procedimento, o filme mostra a doula movimentando seu braço para dentro do

útero de Sophie enquanto Marianne, Héloïse e as espectadoras observam, não há censura; quando Marianne vira o rosto da imagem de Sophie chorando e se encolhendo, Héloïse pede que ela olhe e a câmera novamente se volta para o aborto – não se pode desviar o olhar do outro-olhar, que retrata algo importante em ação. Na cena, há ainda duas crianças em cena, uma delas um bebê que segura a mão de Sophie durante o procedimento e no final limpa uma lágrima do rosto agoniado da jovem. O filme apresenta uma mensagem direta sobre a vida e o corpo de mulheres em uma situação complexa e presente ainda hoje.

E, por fim, para encerrar uma longa jornada de estudo sobre o olhar e as mulheres, encontra-se a sororidade, um dos mais chamativos elementos na narrativa sem-homens de Sciamma. As mulheres do filme formam um quórum horizontal; apesar de terem origens e destinos diferentes e serem socialmente opostas, as personagens são colocadas em cena de modo que ocupem horizontalidade e igualdade no quadro. Essa foi uma escolha proposital do filme feita por Céline Sciamma e Claire Mathon, retratar as mulheres da narrativa dispostas de maneira nivelada e equilibrada, transpondo para além do texto e fixando na imagem um discurso sobre a equidade de sujeitos intelectuais e emocionais.

O momento em que a sororidade recebe maior aclamação é na cena da reunião noturna em que as protagonistas e Sophie se reúnem com outras mulheres. É a primeira vez que um grupo externo ao casarão é colocado em tela e, não por acaso, as figuras apresentadas são todas mulheres. A assembleia de mulheres entoava um hino ao redor de uma fogueira. O trio vai ao encontro do grupo volumoso de mulheres, se misturando na reunião sem destoar do coro que conversa confortavelmente. Mesmo entre desconhecidas a atmosfera é de comunhão, e as três são facilmente acolhidas ao grupo. A ideia da cena era mostrar mulheres próximas, amigas, bebendo e conversando, e existe um imaginário muito claro nesse momento que desconstrói e reapropria as imagens de “bruxas”, mulheres que se reuniam e cantavam e eram condenadas por não seguirem a norma, por serem exóticas e o “outro”. É sabido que parteiras, herbalistas e qualquer mulher inteligente que não seguia as convenções sociais eram perseguidas por homens e, mesmo assim, elas continuavam trabalhando juntas e ajudando umas às outras. Momentos como esse são geralmente esquecidos nos filmes, principalmente naqueles que veem o mundo através do olhar masculino.

Assim, é estabelecido nas relações entre Marianne, Héloïse e Sophie (e a espectadora) um grupo de consciência *sororal* apresentado em diversas cenas demarcando a autoridade emocional e intelectual das personagens; as cenas apresentam a sororidade como modo de potencializar as personagens femininas como sujeitos históricos, “mulheres”, e não somente imagens e representações – como colocado por Soloway, o olhar feminino é também a reclamação da posição de sujeito narrativo. No DVD com comentários do filme, a cineasta comenta sobre essa escolha estética e textual acerca das personagens: “a horizontalidade se estabelece entre as personagens muito rapidamente. As discussões são francas e diretas. O filme já decide não brincar com classes e hierarquias. É uma dinâmica que florescerá. Na sororidade, na amizade” (SCIAMMA, comentários do DVD). Sciamma evidencia como o filme acompanhará essas personagens vivendo lado a lado sem preconceitos e dinâmicas de poder desigual entre elas narrativamente e imagetivamente. Em contrapartida, as cenas em que os poucos homens estão em cena não há a aproximação e horizontalidade entre esses indivíduos e a mulher em cena, existe uma evidente separação, estética e narrativa, entre as figuras que subvertem o sistema e buscam liberdade e aquelas que são o sistema.

Ao comentar sobre o enquadramento que verdadeiramente incorpora a experiência de sororidade no filme, quando Marianne, Héloïse e Sophie trabalham em harmonia na cozinha, a primeira colocando vinho em três taças, a segunda cortando cogumelos para a refeição conjunta e a terceira simplesmente bordando, Sciamma retoma à característica da linguagem cinematográfica do outro-olhar: “a inversão dos papéis sociais e o bem-estar que advém disso” (SCIAMMA, comentários do DVD); o “sentindo-olhando” junto à política de equidade nas relações entre sujeitos. O olhar de Sciamma retribui o olhar para outras mulheres, suas histórias na História, nas artes e na sociedade, e imortaliza essas vivências únicas e plurais em uma tela.

Conclusão

As primeiras imagens de *Retrato de Uma Jovem em Chamas* apresentam mãos hesitantes rascunhando lonas em branco para então exibir o rosto atento de uma jovem. A jovem olha em alternância para a lona onde desenha e para a modelo que retrata (fora de plano), e assim segue a cena com outras alunas repetindo esse mesmo comportamento.

Durante quase quarenta segundos as imagens exibidas são dos rostos dessas artistas que esboçam o perfil de uma modelo, elas sobem e descem o olhar repetidamente entre o desenho e o corpo observado enquanto recebem instruções da professora. “Primeiro, meus contornos. A silhueta. Não tão rápido. Lembrem-se de me olhar”. A fala que introduz a protagonista instrui tanto suas alunas quanto quem assiste ao filme, ela pede de maneira direta que sua imagem seja analisada cuidadosamente. Para se fazer um retrato é necessário não só olhar, mas observar por completo como aquele corpo individual ocupa seu espaço.

Imediatamente, o filme de Sciamma se apresenta como um estudo do olhar e do corpo enquanto se desvincula da realidade do século dezoito, onde mulheres dificilmente conseguiam estudar com legitimidade para serem artistas, principalmente em uma oficina ministrada por outra artista. Esse anacronismo continua presente durante toda a narrativa, de maneira notavelmente orquestrada o filme traça discursos atuais em um cenário de época. Ademais, a narrativa já provoca uma agitação sobre a observação de corpos femininos e seu papel na História da Arte como “objetos” do olhar. A protagonista é quem guia a espectadora enquanto seu corpo se mantém oculto de um olhar que poderia objetificar sua imagem, o primeiro relance de Marianne é através dos rabiscos de suas estudantes e de sua narração que instrui como os olhares devem se voltar a ela.

Assim como muitos cineastas, Sciamma imprime na sequência inicial do filme a questão principal de toda a sua obra: a cena expressa o sistema que será criticado e reavaliado no decorrer da narrativa a respeito da superioridade que um artista criador supostamente retém sobre a obra em relação à modelo e estabelece uma nova dinâmica entre corpos observadores e corpos observados. O corpo observado pelas alunas para o retrato é o da própria professora, a hierarquia de poder entre sujeitos e objetos do olhar começa a ser subvertida; Marianne ocupa com erudição tanto o papel de quem observa e guia quanto o de sujeito observado, isto porque a artista, já transformada pela antiga modelo e amante Héloïse que a questionou sobre essa estrutura de superioridade, compreende que o papel de modelo é também o de consciência e criação artística, um objeto, que também é sujeito, do olhar.

A cena que abre o filme logo manifesta que a narrativa se afasta do olhar masculino convencional presente em muitas obras enquanto já estabelece o discurso que será amplamente explorado ao longo da história. *Retrato de Uma Jovem em Chamas* é uma obra

cinematográfica que olha para as mulheres, artistas e espectadoras e pede para ser olhada de volta, por todos, em horizontalidade. A narrativa e *mise en scène* do filme constroem um espaço feminista de contestação artística sobre a hierarquia dos corpos através do olhar ativo, o olhar retribuído; com essa construção as personagens não são representações, elas são sujeitos e se tornam existentes.

Referências

BERGER, John. **Ways of Seeing**. 1ª edição. Inglaterra: British Broadcasting Corporation e Penguin Books, 1972.

BREY, Iris. **Le Regard Féminin: Une Révolution à L'Écran**. 1ª edição. França: L'Olivier, 2020.

DE LAURETIS, Teresa. **Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema**. 1ª edição. Inglaterra: Macmillan, 1984.

MULVEY, Laura. **Prazer Visual e Cinema Narrativo**. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema: Antologia*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

RETRATO de Uma Jovem em Chamas. Céline Sciamma. França: Lilies Films, 2019. 121 min.

SOLOWAY, Joey. **Joey Soloway on The Female Gaze**. YouTube TIFF TALKS. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I&list=WL&index=18>. Acesso em: 09 de agosto de 2021.

Recebido em 21/01/2022.

Aceito em 15/05/2022