

(RE)CONHECER-SE AOS OLHOS DE OUTRA: UM OLHAR SOBRE *RETRATO DE UMA JOVEM EM CHAMAS*

Helena de Martini Melo¹

Juslaine de Fatima Abreu Nogueira²

RESUMO: A experiência lésbica toma o primeiro plano nesse artigo ao analisar o relacionamento de Héloïse e Marianne em *Retrato de Uma Jovem em Chamas* (2019), de Céline Sciamma. Pela perspectiva da transformação do olhar compartilhado pelas personagens, tece-se uma análise que busca problematizar como as escolhas formais no filme produzem efeitos de sentido que sinalizariam uma passagem para uma outra constituição ético-política e estética potencializada pelos vínculos entre experiência lésbica, (re)conhecimento de si e do outro e modos do viver compartilhado. Visibiliza-se tais transformações, na obra, a partir de três (re)tratos: Olhar Institucionalizado e Norma, Intimidade e Comunidade e, por último, Amor e Memória. Um diálogo feminista ampara esta análise, especialmente com alguns textos de Laura Mulvey (1983), Adrienne Rich (1979; 2010) e Anne Carson (1988; 2003). Tais autoras permitem bases analíticas para pensar os vínculos entre escolhas formais e olhar, reconhecimento, vida e continuum lésbico em *Retrato de uma Jovem em Chamas*.

Palavras-chave: *Retrato de uma jovem em chamas*; Olhar; (Re)conhecimento de si e do outro; Comunidade Feminina; Experiência Lésbica.

RECOGNIZING YOURSELF UPON LOOKING AT HER: A GAZE ON *PORTRAIT OF A LADY ON FIRE*

ABSTRACT: The lesbian experience takes the forefront of this article by analyzing the relationship between Héloïse and Marianne in *Portrait of a Lady on Fire* (2019), by Céline Sciamma. From the perspective of the gaze's transformation shared by the characters, an analysis is made seeking to question how the formal choices in the film produces meaning

¹ Bacharela em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) - *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Pesquisa sobre cinema queer, com ênfase no estudo sobre a experiência lésbica e a sua representação na sétima arte. Possui filmes de sua autoria premiados pelos festivais Art Sessions e I Mostra Artística da Unespar. E-mail: helena.martini.melo@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4831015604714826>

² Doutora em Educação pela UFPR. Professora adjunta da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná - FAP e vinculada ao Bacharelado em Cinema e Audiovisual. Coordena o Núcleo de Educação para as Relações de Gênero do Centro de Educação em Direitos Humanos (NERG/CEDH – *campus* FAP). Pesquisadora do GILDA – Grupo Interdisciplinar Linguagem, Diferença e Subjetivação (UFPR/CNPq). Dedicar-se aos estudos do discurso cinematográfico e da Educação, especialmente em conexão com a filosofia política pós-estruturalista. Como realizadora, dedica-se ao documentário, tendo dirigido o curta *As verdades de Ale em nós* (2017) e co-dirigido, com Eduardo Baggio, o longa *A Alma do Gesto* (2020). E-mail: jubreunogueira@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5283169846765859>

effects that would signal a passage to another ethic-politic and aesthetic constitution that is potentialized by the ties between lesbian experience, recognition of oneself and others and ways of shared living. Such transformations are visible in the work, based on three acts: Institutionalized Look and Norm, Intimacy and Community and, lastly, Love and Memory. A feminist dialogue supports this analysis, especially with essays by Laura Mulvey (1983), Adrienne Rich (1979; 2010) and Anne Carson (1988; 2003). These authors provide analytical support to comprehend the links between formal choices and the gaze, recognition, life and lesbian continuum in *Portrait of a Lady on Fire*.

Keywords: *Portrait of a lady on fire*; Gaze; (Re)cognition of oneself and others; Feminine Community; Lesbian Experience.

1 Introdução

Alguém vai lembrar de nós/
Eu digo/
Mesmo em outro tempo.
(SAFO apud CARSON, 2003, p. 297, tradução nossa)³

Iniciamos este texto com um dos poucos fragmentos da lirista grega Safo, que restou desde sua morte em torno de 630 A.C., traduzido e organizado contemporaneamente por Anne Carson. Safo é tida como uma das primeiras mulheres a possuir registros do amar outras mulheres. Seus rastros mudaram a história. O nome da ilha em que viveu a maior parte de sua vida, Lesbos, tornou-se o sinônimo moderno de mulheres homossexuais. Mesmo sem poder imaginar a vida no século XXI, Safo possui relevância atual e seus poucos fragmentos tornam-se imortais ao retratar o princípio do amor lésbico e sua constância, ainda que nos rodapés dos livros de história.

O objeto desse artigo, o filme *Retrato de Uma Jovem em Chamas* (2019), dirigido por Céline Sciamma, tem como premissa inicial uma narrativa ambientada no século XVIII seguindo Marianne, uma pintora que é contratada para fazer um retrato de uma jovem aristocrata, Héloïse. A jovem possui uma história de tragédia familiar: sua irmã, às vésperas de ser mandada para outro país em virtude de um casamento arranjado, suicida-se ao se jogar do penhasco ao redor da propriedade da família. O destino da irmã é, então, atribuído à Héloïse.

³ "Someone will remember us/ I say/ Even in another time".

O quadro que Marianne é encomendada a pintar será um presente para o futuro noivo de Héloïse, o mesmo homem cuja compulsoriedade de casamento levou sua irmã ao suicídio. Porém, assim como sua irmã e em consequência do trauma de perdê-la, a jovem também se coloca contra o matrimônio e se recusa a posar para um artista, como uma maneira de opor-se e tornar impossível o enlace. Marianne, então, tem o desafio de desenhar e pintar o quadro às escondidas, observando Héloïse durante o dia e utilizando-se somente de suas memórias e de seu habilidoso olhar técnico-formal para compor a pintura. A trama desenvolve-se lentamente até que a relação de Marianne e Héloïse toma o primeiro plano, as duas personagens vão revelando-se uma à outra, transformando-se diante dos olhos da outra mulher, até tornar-se pulsante os sentimentos e desejos erótico-amorosos que Héloïse e Marianne nutrem uma à outra.

Esse artigo⁴ se propõe a investigar o percurso e a transformação que o olhar representa no filme via levantamento das escolhas narrativas, por meio de enquadramentos, planos, cenas e sequências, interpretando seus efeitos de sentido, ou seja, a justaposição entre o plano da expressão e o plano do conteúdo⁵. Marianne, ao conhecer Héloïse, bem como diante de um encontro que é, num primeiro momento, uma função, a vê por uma lente de convenções e regras, inclusive pautada no rigor de uma formalidade artística demasiada servil à técnica. Poderíamos dizer que entre ambas, mas fundamentalmente da parte de Marianne, o que está em jogo é um olhar normativo. Ao irem desvencilhando-se das normas (artísticas e sociais), outras possibilidades do olhar⁶ emergem e as personagens, via este deslocamento do olhar, permitem-se um (re)conhecer e um (re)conhecer-se no processo aos olhos da outra mulher e de si mesmas. O filme, desse modo, não trata de duas mulheres voltando-se contra o mundo, mas sim voltando-se uma à outra e ao fortalecimento de si mesmas para, a partir deste movimento de (trans)formação de si, movimentar fluxos transformadores que suas presenças, singelamente, poderão trazer ao mundo.

⁴ Registramos o agradecimento à interlocução rigorosa e cuidadosa com as pesquisadoras Agnes Cristine Vilseki e Aline Vaz, fundamental ao amadurecimento dos movimentos analíticos aqui traçados.

⁵ Definido por Jean-Marie Floch, “o plano da expressão é o plano no qual as qualidades sensíveis que possui uma linguagem para se manifestar são selecionadas e articuladas entre elas por variações diferenciais. O plano de conteúdo é o plano em que a significação nasce das variações diferenciais graças às quais cada cultura, para pensar o mundo, ordena e encadeia ideias e discurso.” (FLOCH, 2001, p. 9)

⁶ George Didi-Huberman apresenta a ideia de “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29)

Neste rastro analítico-metodológico, reafirmamos que o objetivo central deste texto é analisar o desenvolvimento transformador do olhar entre Héloïse e Marianne no decorrer da narrativa, identificando as diferenças de seus modos de ver do começo ao final do filme, através da observação das opções formais utilizadas para retratar tais transições. Da mesma forma, é de igual importância levar sempre em conta as implicações dessa mutação pelo ponto de vista do relacionamento entre as duas mulheres, para consigo mesmas e para com o mundo em termos éticos, estéticos e políticos. Nesse sentido, esta é uma reflexão que busca inquietar-se em que medida a experiência lésbica⁷ - que é uma condição existencial que por si própria tem a chance de se colocar para além da normatividade do masculino e para além da normatividade da heterossexualidade - pode apontar para uma potência de um outro modo do viver que rasgue tudo aquilo que por demais oprime o corpo e a alma. No movimento de transformação do olhar que constrói a experiência lésbica, *Retrato de uma Jovem em Chamas* nos parece sinalizar também a possibilidade das mulheres em (re)inventar-se nas relações, constituindo outras possibilidades éticas e estéticas do viver, mais comungadas nas perspectivas comunitária, do apoio mútuo, da interdependência, da ancestralidade e da conexão com os outros seres e elementos da natureza, sem que isso signifique um abandono de suas individualidades e singularidades, senão muito pelo contrário. Na experiência lésbica abre-se uma possibilidade em que o cuidado consigo é também o cuidado com o outro e vice-versa. Singular e múltiplo bem como individualidade e coletividade não se opõem, mas se sustentam.

Pode-se dizer que as inquietações que movimentam este trabalho de análise traduzem-se nas seguintes perguntas: como o movimento do olhar constitui formalmente o filme e como as transformações dos modos do olhar das personagens conduzem a uma narrativa sob a ótica da experiência lésbica?; quais distinções de significação que essa transformação do olhar traz e como isto as conduz na relação com o mundo?; há alguma singularidade na relação com o mundo que se mobilizaria a partir do olhar transformado de conhecimento e reconhecimento implicado na experiência lésbica, em *Retrato de uma Jovem em Chamas*? Para dialogar com essas questões, buscamos uma singela teia de interlocução feminista, apostando principalmente nas leituras de Laura Mulvey (1983), em “Prazer visual e

⁷ Por experiência lésbica nos referimos à vivência de relações erótico-afetivas entre mulheres, para além da ideia de uma identidade sexual, conforme defendido por Adrienne Rich (2010).

cinema narrativo”; Adrienne Rich (1979; 2010), em “On lies, secrets and silence” e “Heterossexualidade compulsória e existência lésbica”; e Anne Carson (1988; 2003), em seus livros “Eros the Bittersweet” e “If not, Winter: Fragments of Sappho”.

Também neste caminho de análise fílmica, optamos por decupar o filme localizando-o em três (retr)atos na mesma ordem cronológica posta na narrativa, originando, respectivamente, os três seguintes subcapítulos, que se diferem pelo caráter que o olhar e a relação de Héloïse e Marianne possuem em cada parte. A forma como se dão, quais são suas características específicas e seus respectivos pontos de virada são nossos pontos de reflexão.

O primeiro (retr)ato – Olhar Institucionalizado e Norma – faz menção ao primeiro terço do filme, no qual analisaremos a relação de Héloïse e Marianne sob a ótica do olhar como norma e convenção artístico-social, bem como quais implicações esse olhar traz para a relação de duas mulheres que se desconhecem. Marianne, inicialmente embutida de perspectivas normativas e despida de visões que possibilitariam enxergar Héloïse em sua individualidade e frescor, tem dificuldade de ver a jovem e ainda mais em reproduzi-la numa pintura. Acaba por prender-se e, em consequência, também aprisiona a imagem que retrata de Héloïse em convenções e ideias que não são capazes de representá-la com profundidade imagética, mas, ao contrário, existem com a razão de controlar este feminino⁸.

No segundo (retr)ato – Intimidade e Comunidade –, que toma pouco mais que a metade do filme, trataremos sobre o deslocamento do olhar convencional para o olhar compartilhado entre amantes, o florescer do romance entre as personagens e o nascimento da comunidade feminina entre as mulheres do filme. Marianne, ao escolher dar uma segunda chance a si mesma e colocando-se na escuta de Héloïse que a provoca para que pinte novamente o quadro, dessa vez deixa-se arrebatado por ela e livra-se da normatividade que a prendia, conseguindo finalmente alçar voo, buscando comunhão com uma essência⁹ de Héloïse, envolvendo-se com ela no caminho. Do amor não normativo que nasce entre as personagens, cria-se a oportunidade das duas conhecerem uma à outra e reconhecerem-se no reflexo da outra. Tal experiência em liberdade promove também um deslocamento na

⁸ Entendendo aqui a noção de feminino sempre em sua dimensão plural e nunca atrelada à ideia de uma norma de feminilidade.

⁹ Usamos aqui a palavra essência não no sentido de qualquer determinismo identitário, mas no sentido do acolhimento aos traços de singularidade e unicidade que constituem a cada uma/um de nós.

relação das duas para com as outras mulheres a sua volta, criando o que podemos chamar, ecoando Adrienne Rich (2010), de um continuum lésbico e um senso de irmandade feminino, uma vez que Rich propõe e defende 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. Se nós ampliamos isso a fim de abarcar muito mais formas de intensidade primária entre mulheres, inclusive o compartilhamento de uma vida interior mais rica, um vínculo contra a tirania masculina, o dar e receber de apoio prático e político, se nós podemos ouvir isso em associações como uma *resistência ao casamento* e em um comportamento, digamos, 'exaurido' [...], nós começaremos a compreender a abrangência da história e da psicologia feminina que permaneceu fora de alcance como consequência de definições mais limitadas, na maioria clínicas, de *lesbianismo*". (RICH, 2010, p. 35-36).

O terceiro e último (retr)ato – Amor e Memória – ocorre durante o epílogo do filme, em que é retratado o olhar como lembrança e o amor entre as duas mulheres como potência da individualidade¹⁰, como uma busca íntima de caminhada de vida e de fortalecimento de si cuja responsabilidade cada qual tem consigo mesma. Separadas há algum tempo, Héloïse casa-se com o homem que recebera o quadro retratado por Marianne. Já a artista segue produzindo obras e assinando com o pseudônimo de seu pai para ser mais aceita em exposições. Mesmo com o tempo as separando e as condições externas sociais ainda adversas, o amor que as duas mulheres sentiram uma à outra continua numa memória que as nutre. Apesar da contingência heteronormativa e patriarcal que as afastou, há uma imortalização do amor que sentiram - reverberado na experiência lésbica - pela ação do olhar como memória e é esta memória que as sustenta como força de cada qual em sua própria caminhada.

2 Primeiro (retr)ato – olhar institucionalizado e norma

¹⁰ A individualidade é entendida aqui como a responsabilidade *sine qua non* que temos para com a edificação de nossa própria existência, frente aos desafios de nosso contexto histórico, sempre dimensionando que esta está implicada na responsabilidade que também temos na relação com o outro. Individualidade, neste sentido, nunca é correlata a individualismo.

Durante um momento a sós com Héloïse, Marianne, em uma tentativa de agradá-la, diz que ela poderá caminhar sem companhia no dia seguinte: “Sua mãe a deixará sair sozinha amanhã. Você estará livre”. Ao que Héloïse interpela: “Estar livre é estar sozinha?” (RETRATO..., 2019, 36 min). Tal diálogo coloca em perspectivas distintas uma condição existencial que perpassa as duas personagens: a solidude.

O primeiro ato do filme caracterizado pelo encontro entre as protagonistas culmina em seu inevitável desencontro. Marianne, seguindo as ordens da mãe de Héloïse e com a intenção de retratar a mulher de maneira escondida, concorda em se contentar a observá-la de maneira furtiva e decorar mentalmente seus traços.

A revelação do rosto de Héloïse se dá de maneira enigmática tanto para Marianne quanto para a espectralidade. Citada inúmeras vezes por todas as outras personagens, mas sem efetivamente entrar em cena, sua imagem envolve-se numa névoa de mistério, criando expectativa para se conhecer a mulher que negara ter sua imagem retratada. Quem assiste ao filme segue Marianne quando ela é repentinamente chamada para acompanhar Héloïse em uma caminhada nos arredores da propriedade, dando a primeira oportunidade de vê-la.

O contorno do corpo de Héloïse, assim, entra em cena (Figura 1), escondido por uma capa, enquanto Marianne a segue para o lado de fora da mansão. Revelando o único detalhe físico conhecido até então, o capuz da capa de Héloïse cai mostrando seus cabelos loiros, sempre seguindo o ponto de vista de Marianne, que tenta tecnicamente desvendá-la. Quando as duas alcançam o final da linha das árvores e as falésias da ilha são avistadas, Héloïse corre em direção ao penhasco, imitando o último ato de sua falecida irmã, enquanto Marianne corre em vão em sua direção. Héloïse para na borda do penhasco e, por fim, vira-se para Marianne, revelando finalmente seu rosto por inteiro. A revelação do rosto de Héloïse que se dá de maneira gradual para, então, irromper abruptamente em seu último plano, desconcerta Marianne, podendo provocar o mesmo desconcerto em quem está na recepção da obra, que, apesar do mistério envolto na personagem, pode esperar uma apresentação clássica.

FIGURA 1 – FRAMES EM QUE, POUCO A POUCO, MARIANNE VÊ HÉLOÏSE PELA PRIMEIRA VEZ
FONTE: *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019), de Céline Sciamma, 19 min.



A posição de Marianne e da espectralidade é bastante similar no primeiro ato. Podemos dizer que ambas as referências são normativas, institucionalizadas. É discutido por Laura Mulvey (1983), em seu artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, a posição de recepção no cinema. Ela defende a ideia de que o olhar-referência é a do olhar masculino, que se confunde com o próprio olhar-espectador. Como se sempre a personagem devesse atuar de maneira a cumprir todas as fantasias e desejos desse olhar masculino. Nas palavras de Mulvey:

O homem controla a fantasia do cinema e também surge como o representante do poder num sentido maior: como o dono do olhar do espectador, ele substitui esse olhar na tela a fim de neutralizar as tendências extradiegéticas representadas pela mulher enquanto espetáculo. Isto é possível através do processo colocado em movimento pela estruturação do filme em torno de uma figura principal controladora, com a qual o espectador possa se identificar. Na medida em que o espectador se identifica com o principal protagonista masculino, ele projeta o seu olhar no do seu semelhante, o seu substituto na tela, de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincida com o poder ativo do olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência. (MULVEY, 1983, p. 445–446)

Um paradoxo acontece quando temos em análise um filme que não possui uma personagem principal masculina (aliás, nem há personagens masculinas). Todavia, porque há toda uma construção discursiva do poder do olhar, a espectralidade média é pautada pelo olhar masculino, procurando, então, esse vínculo do masculino em Marianne. Esse movimento acontece pela postura voyeur controladora de Marianne para com Héloïse. Assim como esta

personagem, quem está na condição-espectadora, no impulso da padronização do olhar, sente a necessidade de visualizar o outro a partir de uma decifração normativa.

Por mais poética e amorosa que possa parecer a ideia de decorar os traços de Héloïse, Marianne o faz sempre seguindo convenções e regras de maneira supremacista. Esta forma convencional e institucionalizada com que Marianne enxerga Héloïse não diz respeito somente a como ela memoriza e retrata seu rosto, mas também como ela vê a outra mulher, sem deixar-se sensibilizar por ela e sua situação, visualizando-a sob uma luz de uma dada normatividade do masculino¹¹, carregando consigo demasiados estigmas. Mulvey discute a conformação representacional em que o homem quase sempre toma o lugar de dono do olhar e a mulher é posta como imagem, como aquilo que é olhado. Estas posições constituem um dos dispositivos pelos quais atua a força do poder normatizador, assim argumentando Mulvey:

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. 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". (MULVEY, 1983, p. 444)

Apesar de Marianne ser mulher e sentir as mesmas opressões que pesam sobre os corpos femininos, ela vê-se reproduzindo as mesmas convenções quando está na posição de "dono do olhar". Portanto, o modo como Marianne olha Héloïse é a mesma maneira com que foi observada por toda sua vida, de forma a pressupor sua supremacia e sua tutela no poder de olhar. Nesse sentido, Marianne olha Héloïse de forma institucionalizada e reproduz um discurso normalizador, fazendo a imagem desta se encaixar no quadro aceito socialmente.

Todavia, durante uma das caminhadas das duas personagens, uma outra camada do olhar começa a emergir no filme. Isto acontece quando Héloïse olha diretamente para a lente da câmera, para o nosso rosto-espectador, como se estivesse olhando para os olhos de Marianne (Figura 2).

¹¹ O masculino como o ativo, o tutelador, o dominador.

FIGURA 2 – FRAME EM QUE HÉLOÏSE OLHA PARA A CÂMERA



FONTE: *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019), de Céline Sciamma, 26 min.

Desse modo, a posição contrária é o que Marianne não esperava. Há uma complexidade e uma incontrolável reflexibilidade no sentido do olhar. Enquanto Marianne mira Héloïse, a jovem percebe os olhares e os interpreta com outra ótica. Sem conhecer as reais razões pelas quais Marianne está na casa, Héloïse passa a vê-la como uma janela para o mundo exterior.

Marianne, apesar da distância emocional que tenta colocar entre ela e Héloïse, sente culpa por estar contribuindo decisivamente para que a jovem seja mandada para um destino incerto e indesejado, em outro país e casando-se com um homem que não conhece. Ao perceber a restrição das vivências culturais no mundo de Héloïse, a pintora vê uma chance de redenção à sua paradoxal tarefa, exaltando as vantagens que Héloïse terá quando se mudar para Milão. Enquanto Marianne tenta fazer Héloïse se apaixonar pela vida em sociedade, Héloïse apaixona-se por ela.

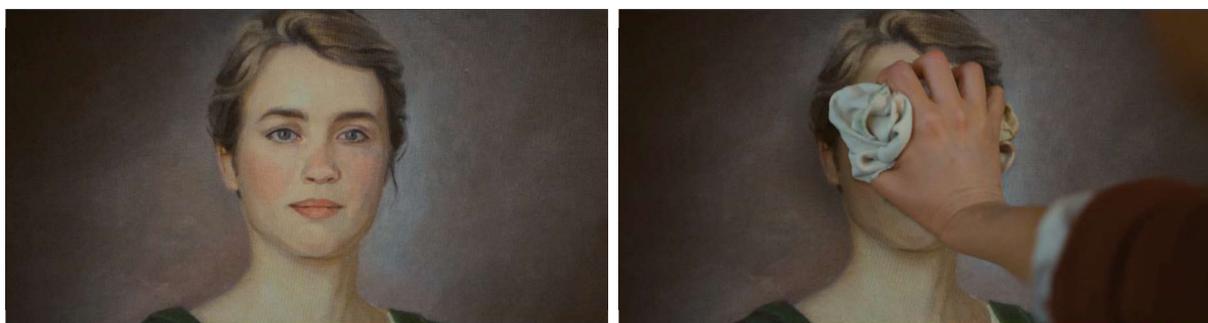
Porém, a ilusão não poderia durar para sempre. Marianne termina o quadro. Ao explicar qual era a verdadeira razão pela qual tinha sido chamada ali, Héloïse, sem olhar em direção à Marianne, responde que isso explica os olhares dela. Marianne leva Héloïse para ser a primeira a ver o quadro que pintara às escondidas. Héloïse o observa em silêncio e, após um longo momento, vira-se para Marianne e a interroga se aquela no quadro seria ela, se é assim que ela a vê. Héloïse não pergunta se fisicamente a sua representação se parece com

ela. Sua indagação vai além das aparências, procurando como sua figura se põe em quadro, se aqueles traços a refletiriam em profundidade.

Ainda prisioneira das regras que se sente imposta a seguir, Marianne tem uma reação hostil. Replica, então, dizendo que existem regras, convenções e ideais que tinham de ser respeitados. Héloïse indaga se não há vida ou presença nas composições, argumentando que alguns sentimentos são profundos o bastante para serem inerentes à imagem. Ela admite não os entender bem, mas acha triste que Marianne não os compreenda.

Héloïse deixa o quarto para chamar sua mãe para inspecionar o quadro. Marianne, deixada sozinha e perturbada com a reação e a aversão de Héloïse ao quadro e a ela, em um ímpeto frustrado e vivendo um momento de epifania, levanta sua mão à pintura e borra completamente o rosto de Héloïse (Figura 3), destruindo, por fim, o seu trabalho. A ação representa um ponto de virada essencial ao filme, determinando o momento em que Marianne, educada e compelida a visualizar o mundo de forma convencional, se vê com a decisão de libertar-se dessa ótica pela primeira vez. Marianne compreende a inverdade do quadro que pintara e sente-se pronta para tentar de novo. Para olhar de novo.

FIGURA 3 – FRAMES EM QUE MARIANNE DESTRÓI O QUADRO DE HÈLOÏSE



FONTE: *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019), de Céline Sciamma, 51 min.

É fundamental ressaltar também um outro instante do filme que parece preparar Marianne para esta epifania do olhar. Trata-se de um momento antes da revelação do quadro, no qual Héloïse responde à Marianne sobre a questão de estar só: “Na solidão encontrei a liberdade na qual você falou. Mas também senti sua ausência” (RETRATO..., 2019, 42 min). Sentir a ausência de Héloïse torna-se insuportável. Marianne volta-se a ela.

3 Segundo (retr)ato – intimidade e comunidade

“Como se o sente?” (RETRATO..., 2019, 59 min). Eis a pergunta que Héloïse faz à Marianne após esta confessar que já experienciara o amor no passado. Vinda de um local sem possibilidade de comparações, a noção de amor de Héloïse é nebulosa e sem forma. Como resposta, há, então, uma suspensão de palavras e uma sustentação do olhar entre as duas mulheres. Sentadas à mesa durante uma noite à luz de velas, a iluminação possibilita que possamos ver os rostos das personagens envolvidos em penumbra, os corpos das duas mulheres inclinam-se ligeiramente uma em direção à outra, ambas olhando diretamente de forma inabalável os olhos da outra mulher (Figura 4). É por meio desse olhar prolongado que se torna visível o que não era tão facilmente captado ainda: o desejo.

Ingenuamente, Héloïse teria perguntado à Marianne como se sentiria o amor, para, logo em seguida, este se manifestar conspicuamente na cena. A presença do sentimento só se torna perceptível quando há esta sustentação, ao fazer possível observar o espaço entre as personagens, já que, de acordo com Anne Carson (1988) em *Eros The Bittersweet*, o desejo não reside em seus participantes, mas no espaço entre eles.

FIGURA 4 – FRAME EM QUE HÁ SUSTENTAÇÃO DO OLHAR ENTRE HÉLOÏSE E MARIANNE

FONTE: *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019), de Céline Sciamma, 60 min.



Carson define desejo utilizando o termo grego *eros*.

A palavra grega *eros* denota 'querer', 'falta', 'desejo pelo que falta'. O amante quer o que não tem. É por definição impossível para ele ter o que anseia se, assim que o possui, não é mais desejo. Isso é mais do que um jogo de palavras. Há um dilema no interior de *eros* que tem sido pensado como crucial por pensadores de Safo até os dias atuais. Platão torna e retorna a ele. Quatro de seus diálogos exploram o significado de dizer que desejo só pode existir pelo que falta, não disponível, não presente, não em sua posse nem em seu ser: *eros* envolve *endeia*¹². (CARSON, 1988, p.10, tradução nossa)

A falta, como se refere a autora, se materializa como o local vazio, o espaço, o vão entre as personagens. A partir dessa cena, a falta as acompanha, as chama, as inflama e as incendeia, criando tensão e distensão do tempo. Aqui a distância real não é importante, pois, apesar de estarem sentadas lado a lado à mesa, há um espaço inatravessável entre as duas, local ocupado pelo desejo e sua impossibilidade de concretização. Sem poder alcançá-la, o olhar as conecta. *Eros* floresce entre colunas, lacunas, entre as labaredas.

Esse desejo desabrocha após Marianne se desfazer voluntariamente de sua primeira tentativa de quadro. Héloïse, ao ver sua própria reprodução borrada, entende o ato da artista como uma maneira de Marianne deixar para trás suas ideias pré-concebidas, permitindo-se conhecê-la genuinamente. Por conta dessa nova visão e intenção de Marianne, Héloïse decide, finalmente, posar para ela. Com cada mulher cedendo, as duas descobrem a possibilidade de encontrarem-se no meio.

É em uma das sessões de pintura que outra cena representativa acontece. Marianne diz a Héloïse que não gostaria de estar em seu lugar, o de objeto artístico, sendo constantemente observada. Após passar algum tempo pintando-a às escondidas, Marianne consegue interpretar os movimentos de Héloïse facilmente. Um movimento das mãos ou mordiscada dos lábios são suficientes para entender o que a mulher está sentindo. Héloïse interpela indicando para que Marianne se aproxime dela e pedindo que a artista se vire e observe o cavalete pelo seu ponto de vista (Figura 5), quando ela, então, pergunta: "Se você olha para mim, para quem eu olho de volta?" (RETRATO..., 2019, 65 min). Passa, assim, a citar os movimentos próprios de Marianne que denunciam seus sentimentos: o arquear das sobrancelhas, a respiração pesada. A cada gesto citado, a tensão aumenta enquanto o espaço entre as personagens diminui. Essa última ação enumerada, que reflete a perturbação de

¹² Palavra grega, *ενδεής*, que pode ser traduzida como: aquele que carece de algo, carecente, necessitado.

Marianne, se coloca em cena ao mesmo tempo em que Marianne olha para Héloïse com poucos centímetros de distância entre seus rostos. Se ela se mostra consumida ou pela falta ou por Héloïse observá-la tão cautelosamente, ela não diz.

O que Héloïse propõe nessa cena é a evidência de que, no cruzamento de perspectivas das duas mulheres, não há posições de dominação uma à outra. Tal posicionamento é ainda mais destacado pelo movimento de câmera, capturando Héloïse em plano médio e Marianne em plano próximo, se aproximando da visão de Marianne, em um primeiro momento. Quando Marianne se coloca ao lado de Héloïse, o plano fecha-se lentamente, sendo puxado pela tensão entre as personagens, para, então, inverter-se completamente em relação ao primeiro enquadramento, mostrando agora Héloïse em plano próximo e Marianne em plano médio, representando o ponto de vista de Héloïse em local de igualdade.

FIGURA 5 – FRAMES EM QUE MARIANNE E HÉLOÏSE TROCAM DE PERSPECTIVA



FONTE: *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019), de Céline Sciamma, 64 min a 66 min.

Apesar de estar em um local passivo¹³, Héloïse não se deixa ser dominada. Ativamente toma controle e destrói a dinâmica entre ativo/passivo e artista/objeto. Neste segundo ato do filme, Héloïse e Marianne quebram um recurso de objetificação cinematográfica que Laura Mulvey (1983) descrevera:

Tradicionalmente, a mulher mostrada funciona em dois níveis: como objeto erótico para os personagens na tela e para o espectador no auditório,

¹³ Não apenas em relação à posição de objeto e artista no relacionamento com Marianne, mas também por conta de seu papel como mulher na sociedade e, mais particularmente, como uma mulher que sofrerá um casamento arranjado.

havendo uma interação entre essas duas séries de olhares. O recurso da corista que se apresenta num palco, por exemplo, permite que os dois olhares sejam tecnicamente unificados sem nenhuma quebra aparente na diegese. A mulher representa dentro da ficção, e o olhar fixo do espectador mais os olhares dos personagens masculinos são tão bem combinados que não rompem com a verossimilhança da narrativa. (MULVEY, 1983, p. 444 – 445)

Da parte de Marianne, esta ruptura se dá por ela se distanciar da posição supremacista em que seu olhar se confundia com o espectador masculino, ou com um possível personagem masculino inexistente, aproximando-se de Héloïse e passando a levar em conta os traços dela para além de uma observação reducionista, atitude que lhe possibilita ser também interpelada e transformada pelo olhar da outra. Já Héloïse realiza esta quebra por não se comportar como um objeto erótico, escolhendo não se curvar aos padrões imagéticos relacionados à figura feminina. Ao desafiar as regras normativas, ela provoca Marianne e as mulheres a sua volta a se juntarem a ela.

Tal provocação já se mostrou efervescente ao Marianne borrar o quadro, porém, outra relação emerge quando as duas mulheres se unem com Sophie, uma criada. Ao se sentir confortável para aproximar-se de Marianne, Sophie revela sua gravidez indesejada. A gravidez de Sophie, apesar de ser um *subplot*, torna-se um mecanismo para que, enfim, as três mulheres - Héloïse, Marianne e Sophie - possam se reconhecer como comunidade.

Com essa nova amizade se estruturando, um importante plano é colocado. Alguns dias passados desde a revelação de Sophie, as mulheres se reúnem na cozinha da mansão (Figura 6) e outra quebra de expectativa entra em *frame*, se manifestando pela *mise-en-scène*.

FIGURA 6 – FRAME QUE RETRATA A RELAÇÃO DE COMUNIDADE ENTRE AS MULHERES



FONTE: *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019), de Céline Sciamma, 70 min.

Sophie renuncia seu lugar como criada e, em detrimento de preparar a refeição, senta-se no canto da mesa enquanto borda. Héloïse ocupa o lugar esperado à criada, do outro lado da mesa, cozinhando para os membros da casa. Já Marianne posiciona-se no meio contemplando Héloïse, e ela a mirando de volta. Tal troca de olhares e desejo não passa por qualquer questionamento aos olhos de Sophie. O plano oferece imagetivamente a ideia de coletividade e fraternidade feminina.

Como já explicitado, de acordo com Rich (2010) em *Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica*, o termo continuum lésbico pode ser definido pelo sentimento de comunidade entre mulheres, independentemente de suas orientações sexuais, criando um vínculo emocional e de apoio em relação umas às outras contra imposições patriarcais. Esse sentimento de comunidade é explicitado na cena descrita acima, denotando não somente uma amizade entre as personagens, mas um vínculo coletivo e desestabilizador da norma em sua estrutura. Adrienne Rich (1979) ainda discute mais a fundo sobre o sentimento comunitário feminino em *On lies, secrets and silence*.

É fundamental que entendamos o feminismo lésbico em seu sentido mais profundo e radical, como é o amor por nós mesmas e por outras mulheres, o compromisso com a liberdade de todas nós, que transcende a categoria de “preferência sexual” e a de direitos civis, para voltar-se à uma política de formular perguntas de mulheres, que lutam por um mundo no qual a integridade de todas — não de umas poucas eleitas — seja reconhecida e considerada em cada aspecto da cultura. (RICH, 1979, p. 13)

O continuum lésbico, portanto, não é somente a ideia de se rodear de mulheres, mas efetivamente enxergar a si própria nos olhos da outra mulher, observar a ancestralidade inerente com as outras mulheres, criando uma coletividade baseada na ideia de fraternidade, amor e luta. A mobilização das personagens se dá pela equalização de pontos de vista, locais sociais distantes que se aproximam pela afeição e anseio de criar um espaço social comum.

Ao criar essa comunidade, a comunicação entre as personagens torna-se mais natural e livre de imposições sociais opressoras, o que possibilita a seguinte discussão: sentadas à mesa, as três personagens leem o mito grego de Orfeu e Eurídice¹⁴ e discutem sobre a escolha de Orfeu de virar-se para trás, ver sua amada e perdê-la para sempre. Sophie não compreende a ação de Orfeu. Já Marianne acredita que o personagem escolheu viver com a memória de seu amor, uma escolha dos poetas, não dos amantes; Héloïse ainda completa que, talvez, Eurídice tenha pedido para que ele se virasse e a visse pela última vez. Marianne, ao compreender que Orfeu teria feito as escolhas dos poetas, estaria reconhecendo que o principal objeto sendo tratado no mito não é Eurídice, a sua amada, mas o sentimento de falta e sua necessidade de perpetuação. As próprias personagens do filme fazem uma referência ao mito, prenunciando as escolhas que lhes serão impostas a fazer.

A tensão entre Héloïse e Marianne cresce ao passo em que a intimidade entre as mulheres da casa aumenta. A falta materializada pelo espaço entre as personagens carrega significado e sentimento, até tornar-se insuportável não tentar alcançá-la. Em uma cena que ocorre nos rochedos ao redor da praia é onde acontece a primeira real tentativa de eliminação desse espaço entre as personagens. De acordo com Muredda (2020), no livro *Portraits of Resistance*, Héloïse toma controle do encontro ao aguardar Marianne fora de sua linha de visão, escondida por uma formação rochosa, forçando Marianne a entrar em seu espaço. Héloïse posiciona-se do lado direito do frame (Figura 7). Ao Marianne aproximar-se, esta ocupa o lado esquerdo. Ocorre uma sustentação do olhar por alguns segundos, sem fala alguma, em que o desejo é tangível entre as duas mulheres. Até que as duas decidem suprimir o espaço entre elas com um beijo. Héloïse toma controle novamente e, após aceitar ser tocada

¹⁴ Conto em que Eurídice, esposa de Orfeu, morre subitamente ao ser picada por uma cobra. Seu marido, golpeado pela dor e perda de seu amor, vai até o mundo dos mortos e convence Hades, deus dos mortos, a deixá-lo levar de volta a alma de Eurídice para o mundo dos vivos. Hades concorda, com a condição de que no caminho de volta a seu reino, Orfeu não olhe Eurídice, que deverá seguir o trajeto atrás do marido. Vislumbrando a porta separando os mundos, Orfeu vira-se para trás. Lançando-lhe seu olhar final, a alma de sua esposa se perde no submundo.

por Marianne, sai de quadro e a deixa sozinha. O espaço vazio do lado direito do frame, agora, explicita esta ausência.

FIGURA 7 – FRAMES EM QUE MARIANNE E HÉLOÏSE SE BEIJAM PELA PRIMEIRA VEZ



FONTE: *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019), de Céline Sciamma, 79 min.

A saída às pressas de Héloïse deixa Marianne desconcertada, o que pode gerar o mesmo sentimento de confusão em quem está no lugar-espectador, já que sua fuga se dá sem explicações. Por que Héloïse fugiria logo após consumir seu desejo? A explicação poderia estar em uma explanação de Anne Carson (1988) sobre a disposição e sistema de como o desejo se dá.

Safo compreende desejo por identificá-lo como uma estrutura de três partes. Nós podemos, na terminologia tradicional de teorização erótica, referir a essa estrutura como um triângulo amoroso e tentados, com a aspereza do pós-romântico, a desconsiderá-lo como um artifício. Mas, o artifício do triângulo não é uma manobra mental trivial. Nós vemos nele a constituição radical do desejo. Pois, onde eros está ausente, sua ativação clama por três componentes estruturais – amante, amado e aquele na qual está entre eles. Eles são as três pontas de transformação em um circuito de uma possível relação, eletrificados pelo desejo de modo a que eles se toquem sem se tocarem. Juntos, eles são mantidos à parte. O terceiro componente desempenha um papel paradoxal, pois ele tanto conecta quanto os separa, marcando que dois não são um, irradiando a ausência cuja presença é demandada por eros. Quando as pontas do circuito conectam, percepção salta. E algo se torna visível, no caminho triangular onde os volts se movem, o que não seria visível sem a estrutura de três partes. A diferença entre o que é e o que poderia ser é visível. [...] A triangulação torna ambos presentes ao mesmo tempo por uma mudança de distância, substituindo a ação erótica por um artifício do coração e da linguagem. Pois nessa dança as pessoas não se movem. Desejo move-se. Eros é um verbo. (CARSON, 1988, p. 16 – 17, tradução nossa)

Levando em conta o sistema da triangulação do desejo, pode-se interpretar o terceiro elemento no relacionamento de Héloïse e Marianne não como sendo o futuro noivo da primeira, mas, sim, como a impossibilidade do relacionamento. O noivo é raramente citado, e

nunca nomeado ou imageticamente visualizado. O espectro que assombra as personagens não é a de um homem específico, mas sim a sombra crescente da inevitável separação das duas mulheres e a limitação às suas escolhas num dado contexto histórico.

Em outra cena, estando mais íntimas do que antes, as personagens presenciam o aborto que Sophie escolhe realizar. Quando a parteira inicia a operação, Marianne, em uma tentativa de não ver a intervenção, vira seu rosto. Héloïse, percebendo a importância do ato que presenciam, pede para que a artista se vire e acompanhe o procedimento. Mais tarde, Héloïse recria a cena vista para que Marianne possa imortalizar a imagem em forma de pintura. Dessa forma, o filme cria três distintas imagens do aborto de Sophie (Figura 8): na primeira, há o procedimento real que Sophie sofre; na segunda, há a reencenação com Héloïse no lugar da parteira e Sophie em sua posição original; e, na terceira, há o quadro composto por Marianne a partir da versão reencenada.

FIGURA 8 – FRAMES EM QUE O ABORTO DE SOPHIE É RETRATADO



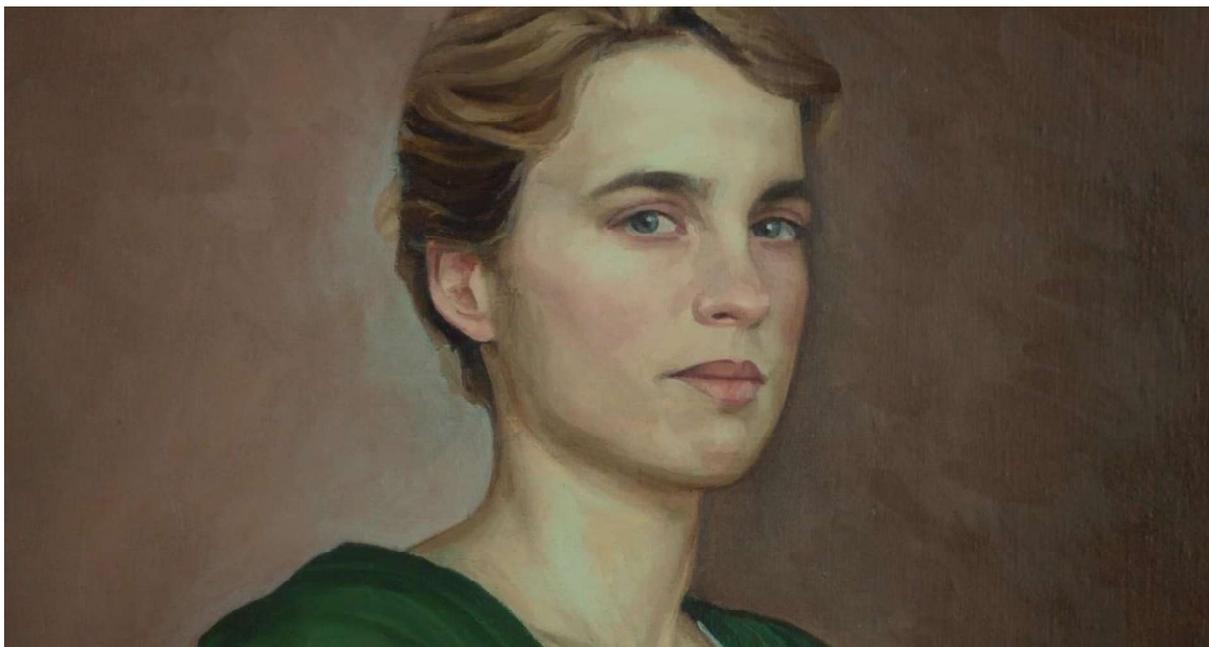
FONTE: *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019), de Céline Sciamma, 86 min; 89 min.

Em uma entrevista, conduzida por Alex Heeney para o livro *Portraits of Resistance* (2020), Céline Sciamma explica que a escolha de representar a cena do aborto diversas vezes se deu por conta da escassez de representações de intimidades e traumas femininos registrados na história. O filme é uma tentativa de criar novas memórias, gerando uma herança artística que fora apagada.

Ao pintar o quadro, Marianne ao mesmo tempo cria uma representação tanto para nós que estamos na recepção fílmica quanto para seu universo diegético. Ativamente cria heranças artísticas de intimidades femininas raramente retratadas diegética e extradiegeticamente, originando olhares não vistos em ambos os universos. O que emerge desse quadro é o fortalecimento do senso de comunidade por meio do compartilhamento de experiências particulares.

A experiência compartilhada por Héloïse, Marianne e Sophie caracteriza como uma relação de fraternidade feminina e, apesar de curta, torna-se um ponto de virada especialmente para Héloïse e Marianne. Com os dias passando e a inevitável separação física entre as personagens, Marianne termina seu novo quadro de noivado. Na pintura é possível observar a extensão do crescimento pessoal e artístico de Marianne (Figura 9).

FIGURA 9 – FRAME EM QUE É MOSTRADA O NOVO QUADRO QUE MARIANNE PINTARA



FONTE: *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019), de Céline Sciamma, 102 min.

A mudança no comportamento de Marianne se dá por conta da abertura em ver verdadeiramente Héloïse, dando-se a chance menos de aprender, mas mais de desaprender processos normativos que se colocavam no caminho para atingir uma representação baseada numa ética compartilhada.

Conforme Marianne e Héloïse se apaixonam, a visão artística de Marianne evolui para melhor considerar o interesse de seu objeto. O que emerge é um maior senso artístico e de invenção pessoal, em vez de procedência e sucessão. Nós vemos no subsequente retrato que mais proximamente se assemelha com Héloïse. Ao invés da genérica mulher com bochechas rosas do outro quadro, essa captura algo de sua expressão desafiadora [...]. (MUREDDA, 2020, p. 98, tradução nossa)

Ainda podemos dizer que apesar de Héloïse ser o sujeito sendo retratado, ela também se coloca em quadro de maneira autônoma. Marianne e Héloïse juntas constroem o novo quadro. Eis comunidade e amor no lugar de subjugação e controle.

Com a nova liberdade artística alcançada por conta do crescente senso de amor, Marianne desenha seu último presente para sua amante: um autorretrato nu escondido na página vinte e oito de um livro de Héloïse. A ilustração também é um adeus. Algumas horas depois, o tempo juntas entre as personagens chega ao fim. Não há mais razões socialmente justificáveis que as permitiriam, naquela contingência histórica, ficar uma ao lado da outra. Marianne deve partir. Depois de se despedirem apressadamente, Marianne corre para fora da mansão. Quando ela alcança a soleira da porta, a voz de Héloïse interrompe seus passos e pensamentos. Héloïse profere: “Vire-se” (RETRATO..., 2019, 111 min) e recita as últimas palavras que imagina que Eurídice teria dito a Orfeu. Marianne segue seu último pedido (Figura 10) e as duas se olham, como iguais, pela última vez.

FIGURA 10 – FRAMES EM QUE HÉLOÏSE PEDE PARA MARIANNE OLHA-LA PELA ÚLTIMA VEZ



FONTE: *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019), de Céline Sciamma, 111 min.

A história de amor das personagens sempre foi assombrada pela forma como acabaria. Citar o mito de Orfeu e Eurídice como suas últimas palavras é a forma que Héloïse encontra de pedir para Marianne que ela não a procure no futuro. Não por falta de sentimentos de uma em relação à outra, pois o oposto se mostra verdadeiro. Orfeu teria se voltado para Eurídice pois percebe que preservar a memória de seu rosto e amor seriam, de uma certa forma, eternizar tais sentimentos. Como explica Anne Carson (1988):

É notável que, em cenas convencionais, o momento de desejo ideal tanto quanto os pintores de vasos como os poetas são inclinados a focar não é o

momento do *coup de foudre*¹⁵, não o momento que os braços do amado estão abertos para o amante, não o momento que os dois se unem em felicidade. O que é retratado é o momento quando o amado se vira e corre. Os verbos *pheugein* ('fugir') e *diokein* ('perseguir') são termos fixos no vocabulário erótico técnico dos poetas, vários os quais admitem preferir perseguir do que capturar. (CARSON, 1988, p. 19-20, tradução nossa)

Ao as duas mulheres deixarem-se ir, elas chamam-se e inflamam-se no desejo. Passam, então, a viver em uma eterna perseguição, sem ativamente uma procurar a outra fisicamente, mas desejando a outra mulher de forma contínua. A escolha dos poetas, não dos amantes.

A porta entre as duas se fecha.

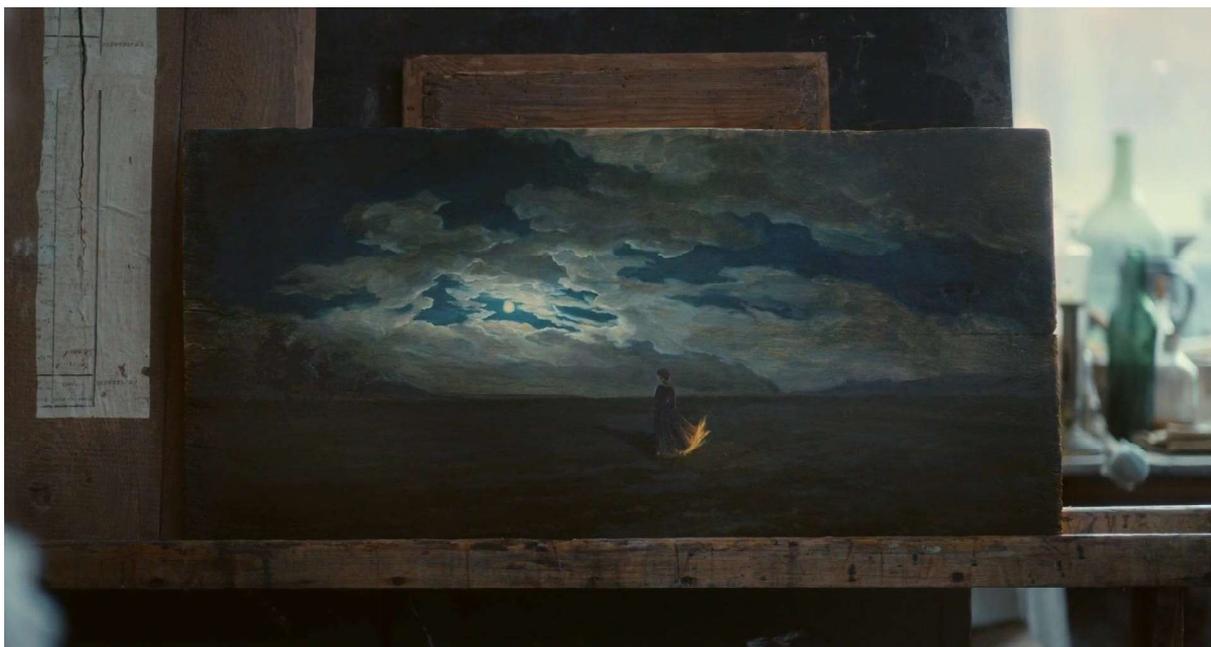
4 Terceiro (retr)ato – amor e memória

Com o limiar para sempre inacessível, a falta se torna palpável emocional e fisicamente. A fronteira entre os dois corpos estabelece distância, um caminho de solitude e, ao mesmo passo, um caminho alimentado pela memória uma da outra. Marianne continua seu trajeto como artista, mas profundamente e para sempre transformada pela sua relação com Héloïse. O último quadro que ela pintara de Héloïse é mostrado nos primeiros minutos do filme, uma figura feminina em uma planície durante a noite, com a barra de seu longo vestido incendiando-se e incendiando seu caminhar, seus movimentos, iluminada pela luz da lua (Figura 11).

¹⁵ "Amor à primeira vista"

FIGURA 11– FRAME EM QUE É MOSTRADO O ÚLTIMO QUADRO RETRATANDO HÉLOÏSE FEITO POR MARIANNE

FONTE: *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019), de Céline Sciamma, 2 min.



A evolução artística de Marianne pode ser observada por este último quadro. Uma pintura feita para saciar uma autoindulgência particular, retratando suas memórias de Héloïse. Um quadro que não foi feito para ser apreciado por um público, um quadro não encomendado nem conformado pela normatividade. Não. O último quadro é uma síntese da viagem pessoal de Marianne, uma paisagem eidética manifestando a efêmera união, porém, presente sentimento. Mais aparente, a pintura representa o lugar que sua amante ocupa em sua mente. Héloïse se coloca em quadro, distante, de costas, contornada pela escuridão, mas evidenciada pelas chamas em seu vestido. Afastada, mas sempre presente.

Nós podemos nos confortar com o fato de que a influência de Héloïse impactou permanentemente o jeito de Marianne olhar e pintar [...] Pensando além das restrições anatomizantes e transacionais do olhar masculino, Marianne torna-se livre, enfim, para inventar um novo tipo de retrato figurativo, de artista e musa frente a frente numa colaboração romântica e artística - tornada permanente na arte onde era transitória em vida (MUREDDA, 2020, p. 102, tradução nossa)

Pode-se dizer o mesmo sobre Héloïse. Ao Marianne expor um novo quadro em uma galeria de arte, em nome de seu pai para que a obra fosse aceita, é surpreendida ao conferir

que há um quadro na mesma exposição retratando Héloïse, não o que ela pintara anos atrás, mas um mais recente, produzido por outro artista.

FIGURA 12 – FRAMES EM QUE MARIANNE VÊ UM QUADRO DE HÉLOÏSE E PERCEBE O DETALHE DA PINTURA



FONTE: *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019), de Céline Sciamma, 113 min a 114 min.

No novo quadro, a visão formalista que o novo artista tece é evidente. Ao analisá-lo, percebemos mais semelhanças com o primeiro quadro que Marianne borrara do que com a segunda versão, mais próxima de Héloïse. Com bochechas rosadas e um olhar amigável que não são marcas da mulher, haveria a possibilidade de se questionar se Héloïse teria se rendido às ideias normativas após tantos anos em um casamento indesejado. O olhar triste de Marianne passa a melancolia de constatar tal retrocesso. Então, algo muda. Notando o detalhe nas mãos de Héloïse na pintura, Marianne percebe que ela segura um livro, seus dedos abrindo-o na página vinte e oito, a mesma página que ela desenhou seu autorretrato (Figura 12). Marianne sorri.

Mesmo depois de anos passados, Héloïse deixa um detalhe codificado apenas para os olhos de Marianne, e mais ninguém. Este pequeno ato demonstra que, apesar de estar em ambiente masculino e em uma situação ainda opressiva (como prova a reprodução de seu rosto pelo novo artista), a mulher conseguiu manter seu ar desafiador e desestabilizador

mesmo em formas pequenas, negando-se a tomar o lugar de apenas objeto para com seu marido, pintor ou mundo ao seu redor.

Marianne vê Héloïse uma última vez. Em uma apresentação de orquestra, Marianne percebe Héloïse do outro lado da plateia (Figura 13) e a olha fixamente.

FIGURA 13 – FRAMES EM QUE MARIANNE VÊ HÉLOÏSE PELA ÚLTIMA VEZ E ELA NÃO A VÊ



FONTE: *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019), de Céline Sciamma, 115 min a 118 min.

Em forma de *voice over*, Marianne relata que, apesar de ela notar sua amante, o contrário não é verdadeiro. Héloïse não a vê. Acompanha-se o olhar fixo de Marianne em Héloïse que, por sua vez, se volta para o palco. Observa-se as reações emotivas de Héloïse em relação à música, sinfonia esta que Marianne havia prometido que Héloïse um dia poderia ouvir ao vivo, depois de casada. Héloïse chora e soluça presenciando a trilha, vendo Marianne apenas em suas memórias.

Apesar do sobreaviso de Marianne que Héloïse não a via, por conta da câmera fixa acompanhando a personagem, nossa espectralidade pode ter a impressão de que em algum momento ela irá se virar diretamente para lente, para os olhos de Marianne, como é feito no começo do longa. Invés disso, observamos as reações de Héloïse, aérea sobre a proximidade física entre ela e Marianne, mas atenta a sua união emocional.

5 (Retr)atos em sobreposição: algumas notas finais

Este artigo se propôs a analisar os movimentos de transformação do olhar entre as duas personagens protagonistas de *Retrato de uma jovem em chamas* (Céline Sciamma, 2019). Através de uma metodologia de análise que buscou levantar e investigar as escolhas formais

que teceram a narrativa fílmica no tocante a estes movimentos do olhar, interessou-nos os efeitos de sentido que ecoam não apenas a forma com que Héloïse e Marianne olham e interpretam os acontecimentos, mas também a maneira como a relação entre elas reflexionam os olhares que uma faz da outra e como tal processo desloca os olhares que cada qual tem de si mesma, conduzindo-as a se posicionarem diferentemente no mundo.

Propusemos uma interpretação deste rastreamento de jogos de olhares em três categorias que nomeamos em três (retr)atos: olhares institucionalizados e normativos, olhares de intimidade e comunidade, olhares de amor e memória. Defendemos que é justamente a abertura a tais movimentos de espelhamento do olhar que permite um jeito novo de ambas as personagens se colocarem e atuarem no mundo, ainda que enfrentando as contingências históricas de uma sociedade que perpetua muitas formas de opressão aos corpos e vidas das mulheres. Os modos de ver impactam seus modos de interagir com o mundo e, em especial, com as outras mulheres ao seu redor, reverberando fluxos de um continuum lésbico, na acepção trazida por Adrienne Rich (2010). Estes fluxos, ao colocarem Héloïse e Marianne “em chamas”, constituem também os feixes que põem “em chamas” as estruturas do sexismo, do machismo e do patriarcado, uma vez que inflamam potências do amar e do desejar na direção do cuidado de si e da vida-em-comum, aspirando e edificando ritos de igualdade, solidariedade e memória, bem como desafiando a existência à atitude criativa não servil às padronizações, tanto no sentido artístico quanto no sentido dos modos de ser.

Em um primeiro momento, ainda subserviente à técnica, Marianne subjuga Héloïse a um olhar demasiadamente normativo, o mesmo olhar imposto a ela própria durante toda sua jornada como mulher artista. Porém, na relação com Héloïse, seu olhar é confrontado e ela se transforma. À medida que as protagonistas renunciam as algemas normativas, notadamente impulsionadas no desejo dissidente, emerge a oportunidade de olhar uma para a outra como iguais, sendo capazes de ver seus próprios eus, refletidas nas íris uma da outra. Ao reconhecerem os fios da condição feminina emaranhados entre elas, as personagens se apaixonam. Essas mudanças sinalizam uma possibilidade de alcançar uma outra realidade na qual o amor e o cuidado entre mulheres não são apenas uma forma de expressar afeto, mas sim uma ferramenta de liberação e resistência.

Desse modo, argumentamos que uma analítica fílmica dos deslocamentos do olhar em *Retrato de uma Jovem em Chamas* nos coloca de frente a dois gestos existenciais de grande potência. Em primeiro lugar, Héloïse e Marianne se (re)criam e se metamorfoseiam a partir da abertura que se permitem nos movimentos do ver, dar a ver, se (re)ver. Na metáfora do olhar, está este transver: ver o outro através da coragem de sair do ensimesmamento; ver a si através da reflexividade que só o outro nos dá. É este processo de criação e transformação de si, indissociável e dependente da relação com o outro, que nos capacita a criar e a transformar o mundo. Tal como Héloïse e Marianne, toda vez que nos (re)criamos e nos (trans)formamos, colocamo-nos de um jeito revigorado no mundo, damos a este mundo um novo aceno e podemos ir depositando faíscas incendiárias nas estruturas que não servem à vida livre.

Em segundo lugar, esta análise nos coloca de frente com a assunção de condições de vida de mulheres, o que nos oferece outras condições de vista. Esta perspectiva alinha-se a afirmações ético-políticas que têm rejeitado qualquer postura neutra, abstracionista, descompromissada e desencarnada do que significa conhecer a si e o outro, bem como o que significa realizar, produzir, atuar e criar no mundo. O ato de (re)conhecer que vem encarnado nas expressões de mulheres - avivado pela fortaleza do continuum lésbico, que não mais opõe cultura/natureza, razão/corpo, abstrato/concreto, racional/intuitivo, objetivo/subjetivo, pensar/sentir, mas, pelo contrário, os integra – recorre ao amor, ao cuidado, à memória e ao comunitário. No reverso de naturalizar tal forma de (re)conhecimento como “vocação feminina”, a exegese dos movimentos do olhar nesta obra de Céline Sciamma nos reconecta às experiências de edificação da ética do cuidado e de óticas de coletividade ancestralmente ligada à vida de mulheres. Assim, contemplamos que o “reconectar com essa história é um passo crucial para mulheres e homens, tanto para que desfaçamos a arquitetura atribuída de gênero das nossas vidas quanto para reconstruir nossas casas e vidas como bens comuns” (FEDERICI, 2019, p. 391-392).

Em suma, *Retrato de uma Jovem em Chamas* é um filme sobre uma história de amor proibido, mas que não se deixa ser restringido por sua impossibilidade de concretização. O filme foca no relato possível, mergulhando nas metamorfoses do olhar entre mulheres, notando a reflexibilidade de suas intimidades, para, então, reemergir em união com o feminino. O amor por si própria se entretecendo com o cuidado da próxima. As personagens proporcionam a possibilidade de observar os momentos de suspensão, encontrando na sua

amada e nas mulheres a sua volta uma nova maneira de ser. Constitui-se um espaço político vital diante das opressões. Ao se dar a oportunidade de olhar a próxima, vemos nosso próprio reflexo no prisma da outra. Conhecendo-a, reconhecemo-nos no trajeto. O único caminho possível para a liberdade é por dentro.

Referências

CARSON, Anne. **Eros the Bittersweet**. 1 ed. Nova Jersey: Princeton University Press, 1988.

CARSON, Anne. **If not, Winter: Fragments of Sappho**. 1 ed. Nova Iorque: Vintage Books, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

FEDERICI, Silvia. O feminismo e a política dos comuns. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 379-394, 2019.

FLOCH, Jean-Marie. Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral. **Documentos de Estudos do Centro de Pesquisas Sociosemióticas**. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2001.

HEENEY, Alex. Céline Sciamma on *Portrait of a Lady on Fire*. In: HEENEY, Alex; SMITH, Orla (Edit.). **Portraits of Resistance: The Cinema of Céline Sciamma**. Toronto: Seventh Row, 2020 (p. 74-85).

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

MUREDDA, Angelo. Unlearning the male gaze. In: HEENEY, Alex; SMITH, Orla (Edit.). **Portraits of Resistance: The Cinema of Céline Sciamma**. Toronto: Seventh Row, 2020 (p. 95-102).

RETRATO de Uma Jovem em Chamas. Direção: Céline Sciamma. França: Lilies Films, 2019. DVD.

RICH, Adrienne. **On lies, secrets and silence**. Nova Iorque: Norton and Co, 1979.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas**, n. 5, 2010 (p. 17-44).

Recebido em 28/01/2022.

Aceito em 01/05/2022.