

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

MARIANA SCHLEDER RHEINHEIMER

**REFLEXÕES SOBRE GÊNERO E SEXUALIDADES NA FRANÇA DO SÉCULO
XVIII ATRAVÉS DO FILME *RETRATO DE UMA JOVEM EM CHAMAS*.**

Porto Alegre

2020

MARIANA SCHLEDER RHEINHEIMER

**REFLEXÕES SOBRE GÊNERO E SEXUALIDADES NA FRANÇA DO SÉCULO
XVIII ATRAVÉS DO FILME *RETRATO DE UMA JOVEM EM CHAMAS*.**

Trabalho de Conclusão de
Curso apresentado ao
Departamento de História da
Universidade Federal do Rio
Grande do Sul como requisito
parcial para a obtenção do grau
de Licenciada em História.

Professora orientadora:
Natalia Pietra Méndez.

Porto Alegre

2020

AGRADECIMENTOS

Agradeço a cada trabalhadora e trabalhador brasileiro, ao POVO QUE BATALHA que através do pagamento de seus impostos sustentou e sustenta a educação pública, mesmo que esta seja atacada cotidianamente. A grande maioria da população, pelas condições de exploração e opressão cotidianas, não acessa esse direito básico à educação superior e quando consegue, encontra na falta de direitos estudantis de permanência um limitador de sua permanência e condições de chegar à formatura. Tenho consciência do meu privilégio ao terminar essa graduação e espero poder contribuir com meu trabalho para retornar o investimento feito em minha formação. Assim como coloco meu esforço em coletividade para que essa realidade se modifique.

Agradeço a minha família que possibilitou que minha primeira formação fosse cheia de amor e que mesmo não entendendo algumas de minhas opções foi sempre um lugar de segurança para retornar. Um agradecimento especial para minha mãe, que não pode me ver finalmente finalizar esse trabalho e a graduação, mas que no tempo em que estivemos juntas me possibilitou no exemplo e nas palavras acreditar em mulheres fortes. Agradeço também ao meu pai, que mesmo não finalizando seus estudos e muitas vezes não compreendendo o que eu faço, nunca deixou de me apoiar.

Agradeço a orientadora Natalia Pietra Méndez, que acompanhou o processo que tornou possível a realização deste trabalho e contribuiu para muitas das análises. Também agradeço a docente Mara Cristina de Matos Rodrigues e ao docente Rafael Hansen Quinsani por participarem da banca de avaliação e pela contribuição feita ao trabalho. Assim como as e os demais docentes do curso de História da UFRGS que possibilitaram minha formação não somente como professora, mas inúmeros questionamentos para a vida.

Agradeço ao Grupo Trabalho e Formação Humana pelos anos de aprendizado no debate e na prática sobre o que é realizar o tripé ensino-pesquisa-extensão e a importância do mesmo na formação discente. Em especial, agradeço a docente Laura Souza Fonseca por todo o aprendizado, debates, companheirismo e também pela gigantesca paciência e carinho.

Agradeço imensamente ao Centro de Estudantes de História e a cada colega que conheci nesse espaço. As inúmeras construções, risadas, debates, discussões, festas,

perrengues me ensinaram que é possível construir em coletividade e ainda assim conhecer singularidades maravilhosas. A Federação do Movimento Estudantil de História, que me ensinou que nossos problemas são maiores do que o imediato. E que também me fez conhecer pessoas incríveis em mais lugares do que eu poderia imaginar. Pelotas, Santa Maria, Floripa, Recife, Rio de Janeiro, São Paulo, Teixeira de Freitas estão no meu coração como boas lembranças de gente muito querida! Uma parte do que sou é graças a vocês.

Agradeço aos coletivos que construí e que hoje faço parte, assim como a cada pessoa que participa junto ombro a ombro dessa peleia. Os ventos de Junho de 2013 não cessaram e que nos levem até a transformação necessária dessa sociedade. O nome Alicerce não é a toda. A revolução será feita pelos debaixo com pés bem enraizados no chão!

Agradeço também as amigas e amigos que nessa caminhada significaram suporte para todos os percalços, alegria mesmo nos momentos mais difíceis e que aguentaram meus piores humores. Sem vocês eu seria muito menos: a Aline Severo Rossa, por me aguentar desde os primeiros dias do curso e ainda decidir por morarmos juntas por duas vezes. E por compartilhar as histórias mais engraçadas e também os momentos mais difíceis. Ao Antônio D'Amore de Mello e ao Douglas Morano de Oliveira Lopes, que de maneiras muito diferentes se tornaram os dois homens que eu mais confio, admiro e fico grata por ter conhecido e compartilhado construções, lutas, risadas, copos de cerveja e certamente muitos perrengues. Janaina, Marina, Karen, Mateus, Betina, Wesley, Bertolo, Ju Cros, Welly, Italo, Jordão, Dudinha, Lary, Nina e tantas e tantos outros. Vocês são parte das melhores lembranças!

RESUMO

Este trabalho tem por finalidade analisar o filme *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2020) como fio condutor para debater a temática de um romance lésbico na França do século XVIII. Parte do argumento da ficção histórica como uma das diferentes abordagens sobre o passado, capaz de questionar as narrativas históricas vinculadas à pesquisa acadêmica. A partir do referencial teórico sobre gênero e sexualidades, busca-se interrogar quais as possibilidades das mulheres europeias do período desenvolverem compreensões sobre seus corpos, desejos e trocas de experiências. Assim como avaliar como os fatores sociais têm implicação na impossibilidade de relações sexuais e afetivas com outras mulheres. A análise fílmica realizada aponta para a importância da auto-representação como forma de questionar as narrativas de impossibilidade dessas relações e questionar os silêncios das fontes e da historiografia.

PALAVRAS-CHAVE: Sexualidades lésbicas; História e cinema; Estudos de gênero; História das Mulheres.

ABSTRACT

This work aims to analyze the film *Portrait of a Young Lady on Fire* (2020) as a point to discuss the theme of a lesbian novel in 18th century France. The argument starts from the historical fiction as one of the different approaches to the past capable of questioning the historical narratives linked to academic research. From the theoretical framework on gender and sexualities, we seek to question what are the possibilities of European women of the period develop understandings about their bodies, desires and exchanges of experiences. As well as to evaluate how social factors have implications for the impossibility of sexual and affective relations with other women. The film analysis performed points to the importance of self-representation as a way of questioning the narratives of impossibility of these relationships and questioning the silences of the sources and the silences of the historiography.

KEY-WORDS: Lesbian sexualities; History-cinema; Gender studies; Women's history.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 – A RELAÇÃO ENTRE HISTÓRIA E CINEMA A PARTIR DAS CATEGORIAS DE GÊNERO E SEXUALIDADE.	15
1.1 – COMO RETRATAR A SEXUALIDADE NO SÉCULO XVIII? NOMENCLATURAS, EXPERIÊNCIAS E QUESTÕES A HISTORIOGRAFIA.	21
1.2 – AS PERSONAGENS COMO REPRESENTAÇÃO DAS CLASSES SOCIAIS EM RELAÇÃO AO PATRIARCADO.....	30
CAPÍTULO 2 – ANÁLISE DAS PERSONAGENS: DA OBJETIFICAÇÃO A POSSIBILIDADE DE AGÊNCIA E NARRATIVA.	40
2.1 – “EXISTEM REGRAS, CONVENÇÕES, IDEIAS”: A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA COMO OBJETO PARA O PRAZER DO OLHAR.....	42
2.2 – A RELAÇÃO DE PODER NA CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA: PAPEL DO OLHAR COMO TROCA.	54
2.3 - A AUTOREPRESENTAÇÃO COMO QUESTIONAMENTO A HETEROSEXUALIDADE COMPULSÓRIA E SUAS NARRATIVAS.	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
REFERÊNCIAS	73

INTRODUÇÃO

A análise deste trabalho tomará como fonte o filme *Retrato de uma Jovem em Chamas* (Portrait de la Jeune Fille en Feu, 2020, 119min), obra da diretora e roteirista francesa Céline Sciamma, para debater a temática de um romance lésbico na França do século XVIII. A escolha desta obra em específico se deu por seu alcance no cenário internacional e em importantes festivais do circuito de cinema europeu e norte-americano, que são em grande medida termômetros para o consumo cinematográfico internacional. Este não é o primeiro filme francês a retratar um relacionamento entre mulheres lésbicas e atingir reconhecimento em diferentes países. Seu precedente *Azul é a Cor Mais Quente* (La Vie d'Adèle, 2013, 177min), dirigido por Abdellatif Kechiche e baseado nos quadrinhos de Julie Maroh, causou impacto por explorar uma relação entre duas jovens, focando na vivência de Adèle (Adèle Exarchopoulos) descobrindo sua orientação sexual em meio a uma relação com Emma (Léa Seydoux). Embora tenha sido um filme importante que marcou a entrada de uma narrativa positivada dessas personagens, há críticas sobre a fetichização dessa relação, principalmente no apelo às cenas de sexo, que foram utilizadas como uma das principais propagandas do longa-metragem. Algumas críticas comparam ambos os filmes a partir do debate sobre o olhar masculino (*male gaze*) nas produções, crítica que será desenvolvida ao longo do trabalho. Neste momento vale apontar que mais do que a diferença entre a filmagem de um diretor e uma diretora, como se houvesse uma diferença fixa de olhares, precisamos focar nas propostas de cada um/a sobre *o que e como* constrói a narrativa na tela. E esse é um debate tanto de método como de conteúdo a ser desenvolvido.

O enredo de *Retrato de Uma Jovem em Chamas* se passa em uma ilha na Bretanha, região do noroeste da França, no final do século XVIII. Narra a história de Marianne (Noémie Merlant), uma jovem pintora e seu encontro e posterior relação com Heloise (Adèle Haenel), a mulher a qual deve retratar. A pintura é solicitada pela condessa (Valeria Golino), mãe de Heloise, para que sirva de imagem ao possível marido da filha, caso ele aprecie o retrato. Há um empecilho, no entanto, já que Heloise se nega a posar e por suas atitudes faz com que o pintor anterior não termine o trabalho para o qual foi contratado. É esse o papel de Marianne na trama. Ela é contratada pela condessa com o objetivo de retratar Heloise, mas com uma diferença: a pintura deve ser feita sem que a outra jovem

saiba. A pintora deve se fazer passar por uma jovem de companhia, para que Heloise também não saia sozinha de casa – tensão que posteriormente descobriremos o motivo. Essas caminhadas em conjunto deveriam permitir que a pintora observasse Heloise para realizar o retrato. O desenrolar da trama se dá pela aproximação das duas protagonistas e a construção da intimidade entre elas. Com o retrato finalizado, Marianne opta por contar a verdade, porém, mais do que a confissão, é o resultado do quadro que desagrada Heloise e suas críticas fazem com que a pintora desfaça parte do mesmo. A condessa se exaspera com essa atitude, mas resolve liberar Marianne para que pinte novamente quando a filha afirma que dessa vez posará para a pintora. Durante uma viagem da condessa vemos a atmosfera mais livre e onde as relações se tornam mais íntimas entre as mulheres da trama. Também é nesse momento que vemos em segundo plano, a relação com Sophie (Luana Bajrami), a criada do palácio, e o apoio das demais quando essa passa pelo processo de um aborto e pela recuperação física do mesmo. Portanto, não é apenas uma relação amorosa idealizada em questão, mas qual a possibilidade da troca de sentimentos e experiências entre mulheres, embora as diferenças de classe e restrições do período.

Na conferência de imprensa do Festival de Cannes de 2019, principal festival de cinema na França, Céline Sciamma apresenta que o objetivo geral do filme é contar uma história de amor (PORTRAIT, 2019). Mais especificamente o nascimento de uma relação amorosa entre duas mulheres, rompendo com as narrativas tradicionais das ficções de romance onde o sentimento nasce a partir da concepção de amor à primeira vista idealizado. Ao mesmo tempo, é uma história contada no passado, é a memória de uma relação amorosa. Um terceiro elemento do roteiro que Sciamma aponta como seu desejo inicial é apresentar o trabalho das mulheres na pintura, a partir do florescimento de muitas retratistas no final do século XVIII e como esse elemento chamou sua atenção. No entanto, por opção da diretora, o filme não é uma biografia ou mesmo um compilado de retratos já existentes¹. O mote é criar uma história de ficção baseada nesse período e nessa possibilidade das mulheres trabalharem com que o era considerado uma arte nobre.

A primeira questão que surgiu a partir da proposta de analisar o filme *Retrato de uma Jovem em Chamas* foi se seria possível falar em relações lésbicas no período que o

1 As obras do filme não são setecentistas, mas contemporâneas e produzidas pela pintora e artista gráfica francesa Hélène Delmaire, que é também quem aparece nas cenas de pintura do retrato, onde são filmadas a tela sendo produzida e as mãos da pintora. Em entrevista para um evento da New York Magazine, Sciamma comenta que objetivava tratar a pintura como um momento de trabalho e por isso a preocupação com a forma como iria filmar esse acontecimento (PORTRAIT, 2020).

filme busca representar. Essa questão me assustou e instigou ao mesmo tempo. Há bibliografia já consolidada do debate sobre corpo e sexualidade e embora as diferenças de análise, o século XIX permanece como o período em que discursivamente se constrói a ideia de que a homossexualidade é a face perversa da suposta naturalidade heterossexual. Michel Foucault (1998), em *História da Sexualidade I – A Vontade de Saber*, questiona a hipótese repressiva sobre o sexo uma vez que o que ocorre é a multiplicação e não a repressão dos discursos sobre o mesmo. Cria-se assim uma complexa trama organizada por diferentes ciências (medicina, biologia, psicologia) para designar os limites do que é ou não apropriado ao corpo e suas relações.

Essa forma de proposição do debate foi entendida por muitas e muitos estudiosas/os como uma impossibilidade da discussão sobre homossexualidade em períodos anteriores. No entanto, cabe apontar que se por um lado a homossexualidade como é compreendida hoje não tem referência nas mesmas categorias, tampouco a heterossexualidade se constitui a-historicamente. Essa forma de compreensão da relação sexual tem por base uma concepção binária dos corpos, que como apresentou o historiador norte-americano Thomas W. Laqueur, também passa por uma alteração no período moderno.

Sem correr o risco de adiantar debates colocados no desenvolvimento deste trabalho, questiono alguns aspectos que parecem limitados nesta análise da construção dos discursos sobre o corpo e a sexualidade. Muito já foi escrito sobre seu papel político e sua relação com as contradições geradas pelo surgimento do capitalismo. Essas análises, no entanto, partem de um universo que observa as relações sociais estabelecidas pela ótica masculina e sobre corpos em tese universais, mas que expressam a dimensão pública de corpos masculinos. Para questionar a lacuna deixada pelos debates sobre como a construção dos papéis femininos e da homossexualidade feminina aparece nesse período, apoio-me no livro *O Calibã e a Bruxa*, de Sílvia Federici (2004). A filósofa italiana apresenta uma discussão sobre a formação do capitalismo e o papel da caça às bruxas na acumulação primitiva de capital. Para realizar a análise, a autora propõe debater entre outros aspectos a transformação das mulheres em inimigo social e a criminalização de suas práticas, saberes, de sua mobilidade social e de sua sexualidade, que recai com ainda mais peso nas classes mais baixas urbanas e rurais. Assim como faz uma releitura das transformações impostas ao próprio corpo em sua transformação em máquina de trabalho, colocadas tanto pela dimensão externa e social, como a dissociação de corpo e mente como forma de controle do próprio indivíduo sobre si.

Defendo que esses aspectos apresentados por Federici possibilitam afirmar que há uma diferença na construção do sistema binário dos corpos que implica restrições maiores – ou ao menos diferenciadas – para as mulheres. A falta de mobilidade, relegadas aos trabalhos mais degradantes, a transformação em objeto passivo e sem acesso a educação e cultura e o confinamento cada vez maior no âmbito da família colocaram empecilhos concretos na elaboração da própria sexualidade. Além desses fatores, os momentos de maior silenciamento das formas de elaboração das narrativas por mulheres tornaram a visão masculina única forma de compreensão de si mesmas.

Portanto, questiono neste trabalho como o filme se aproxima dessa proposta de análise onde as condições impostas às mulheres brancas europeias constituíram limitações às experiências sexuais? Ao mesmo tempo como o longa-metragem procura estabelecer um espaço de fluidez das normas para que essas experiências possam vir a ser?

Em um primeiro momento objetivo questionar a discursividade masculina dos textos religiosos e seculares que apresentam uma dificuldade em nomear as relações consideradas heréticas, principalmente no que se refere as relações sexuais entre mulheres nos períodos entre os séculos XVI e XVIII na Europa. Indago o quanto estes discursos apresentam mais sobre as relações de poder colocadas e em aberta disputa no período do que sobre as sexualidades dessas mulheres condenadas por diferentes práticas.

Uso o conceito de escolha de destino² (KEHL, 2016) porque desloca a análise dos discursos de homens - em relações de poder político e religioso - sobre as mulheres que ousaram quebrar as normas sociais estabelecidas para questionar qual a possibilidade dessas mulheres construírem suas próprias concepções de si. O cinema entra nessa discussão porque sua liberdade narrativa nos auxilia a pensar quais seriam os discursos e práticas dessas mulheres, uma vez a ausência de fontes e o excesso de silêncio impossibilitam executar uma narrativa histórica com os métodos convencionais de pesquisa documental.

2 Escolha de destino é um conceito da psicanalista brasileira Maria Rita Kehl em seu livro *Deslocamentos do Feminino*, onde retoma a análise freudiana do lugar da mulher e do desejo feminino, correlacionando com o romance *Madame Bovary*, de Flaubert, e a estreiteza do destino do casamento para as mulheres no século XIX. Lacaniana de formação, parte da concepção de que não existe A Mulher, mas que cada uma se inscreve em sua própria criação. Procurando ir além do que apresenta como o limite do próprio Freud em apontar o retorno ao lar e aos filhos como forma de reconciliá-las com sua “feminilidade” e cura para suas angústias, entrevê uma questão mais ampla apontada por essas mulheres: qual a possibilidade de escolhas de destino e não apenas “escolhas de neurose”? e ampliar “os limites do eu e modalidades de satisfação passional ao alcance de qualquer sujeito” (KEHL, 2016, p.223)?

Em um segundo momento, procuro debater a relação cinema e história para estabelecer qual a possibilidade de utilizar o filme como uma fonte para este debate, mesmo se tratando de uma ficção histórica. Busco aproximação com a análise proposta por Mônica Kornis (1992), ao estabelecer que o filme “articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica” (KORNIS, 1992, p. 239). Essa perspectiva coloca o filme no terreno da construção e não da mera evidência e abre espaço para a análise da articulação entre seus diferentes mecanismos de produção.

Os vários elementos da confecção de um filme - a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera, a iluminação, a utilização ou não da coesão, elementos estéticos que formam a linguagem cinematográfica, conferindo-lhe um significado específico que transforma e interpreta aquilo que foi recortado do real (KORNIS, 1992, p. 239).

A questão colocada é menos sobre a veracidade da narrativa do filme analisado e sim sobre os mecanismos que foram utilizados para construir a narrativa de um romance lésbico, criado a partir da perspectiva discursiva das personagens femininas em cena. E como esses mecanismos explicitam as relações de poder que colocam a sexualidade como algo inacessível, incompreensivo e quando relacionada à sexualidade feminina, impossível de categorizar?

Marc Ferro escreveu sobre os primeiros usos do cinema como fonte que “A História é compreendida do ponto de vista daqueles que se responsabilizaram pela sociedade: homem de Estado, diplomatas, magistrados, empresários e administradores” (FERRO, 1975, p.03), portanto a monumentalização dos documentos escritos de estado ganha status superior. “Nessa sociedade tão letrada, o cinematógrafo é apenas ‘um passatempo de criaturas miseráveis’ (Georges Duhamel, *apud*, FERRO, 1975, p.04), não merecendo o título de fonte histórica. A relação entre cinema e história já não é um campo de pesquisa novo como quando Ferro publicou seus primeiros debates e temos uma bibliografia considerável sobre diferentes posições teórico-metodológicas sobre o uso de fontes áudio visuais.

Ainda assim a ficção histórica se constitui um campo em aberto como abordagem do passado. Rafael Quinsani (2010) destaca a partir do debate proposto por Robert Rosenstone que o ponto central da questão seria “como o meio audiovisual pode nos fazer refletir sobre nossa relação com o passado, sendo pensado como uma nova forma de reconstrução histórica capaz de alterar a concepção e o conceito de história que temos”

(QUINSANI, 2010, p. 70). Partindo dessa perspectiva, o debate histórico não é entendido como papel apenas das e dos historiadoras/es. A diferença na relação com o passado estaria nos objetivos propostos e no espaço de manipulação dos significados que os técnicos do cinema possuem, assim como a menor preocupação com os fatos - o que também justifica a análise histórica do filme. Sendo assim, a pesquisa em cinema deve perpassar os elementos interdisciplinares além do campo da história e as questões devem partir do próprio filme. Para realizar essa discussão sobre os aspectos técnicos da produção fílmica a partir do recorte realizado, utilizei a obra *Cómo Analizar un Film*, dos autores Francesco Casetti e Federico Di Chio (1990), um manual de análise das estruturas da produção cinematográfica que explica os principais códigos de comunicação e sua utilização no cinema.

Ainda assim, essa forma de análise não exclui as proposições de Marc Ferro, que entende o cinema como produto e como agente da história. O historiador apresenta a concepção de que o cinema produz uma contra-análise da sociedade, uma vez que “o filme atinge as estruturas da sociedade e, ao mesmo tempo, age como um ‘contra-poder’ por ser autônomo em relação aos diversos poderes desta sociedade (MORETTIN, 2003, p. 14). Para Ferro, a realidade representada não esconde completamente a realidade apresentada pela câmera.

É nesse sentido que Quinsani questiona “em que aspectos o documento filmado supera o escrito no campo tradicional da investigação histórica? [... e] a ficção pode servir como técnica científica de investigação histórica?” (QUINSANI, 2010, p. 66). Para responder a essa questão, o historiador elenca três pontos a serem levados em conta: 1) a relação do historiador e as fontes; 2) os fundamentos da análise histórica; 3) o discurso elaborado para evocar o passado, vinculá-lo ao presente e torná-lo verossímil (QUINSANI, 2010, p. 66). E apresenta o debate sobre os tipos de abordagem sobre o passado elaborados além do ambiente acadêmico. No esquema de Ferro, o cinema é apresentado como uma abordagem de História-ficção e embora seu princípio organizativo seja apresentado como estético-dramático, isso não impossibilita que se utilize de outros elementos, como cronologia e legitimação. Para organizar as diferentes formas de construção do cinema, Quinsani utiliza a tabela proposta por Ferro sobre os centros de produção a partir das diferentes perspectivas de análise da sociedade.

O material produzido nestas instituições pode destacar diferentes níveis de análise: de cima (*from above*), observando o poder; de baixo (*from below*), a partir do ponto de vista das massas; de dentro (*from within*), quando o narrador

cerca o objeto de seu estudo, se apresenta diante da câmera ou explica em voz off o representado; de fora (*from without*), ao reconstruir um objeto social ou político através de um trabalho formal (QUINSANI, 2010, p. 68-69).

Esses elementos em conjunto visariam complementar a proposta de uma contra-análise da sociedade a partir da análise do filme. Realizo esse debate no primeiro capítulo em relação ao longa-metragem dirigido por Céline Sciamma.

O primeiro capítulo, portanto, aborda os centros de produção do filme *Retrato de uma Jovem em Chamas* a partir das propostas metodológica de Rafael Quinsani, utilizando o arcabouço teórico de Marc Ferro e Robert Rosenstone. Em conjunto, analisa a crítica proposta pela produção fílmica sobre o olhar masculino (*male gaze*) e como esse olhar é ainda muito presente nas construções artísticas sobre mulheres.

Também busca relacionar as diferentes análises do referencial teórico sobre gênero e sexualidades, na tentativa de elucidar quais as possibilidades das mulheres europeias do século XVIII desenvolverem compreensões sobre seus corpos, desejos e trocas de experiências? E quanto os fatores sociais tem implicação na impossibilidade de relações sexuais e afetivas com outras mulheres. Não em um sentido determinista, mas refletindo sobre a diferença nas mobilidades possíveis para homens e mulheres europeus desse período e as consequências do rompimento das normas sociais, assim como observando as resistências e experiências que tentaram abrir brechas.

O segundo capítulo analisa a decomposição de um recorte do filme, visto que na dimensão de um trabalho de conclusão de curso seria impraticável a decomposição de todos os aspectos fílmicos. Realizo o recorte da construção das personagens a partir de dois aspectos: a personagem feminina objetificada; e as personagens femininas em relação a sua autodefinição. Ambos os aspectos visam debater a construção da autorepresentação e como a mesma tensiona as relações de poder das narrativas históricas. Procuo colocar o filme no lugar de construção de uma narrativa sobre o passado que apresenta outra perspectiva sobre as relações entre mulheres lésbicas. E com isso, como auxilia a questionar quais os limites da historiografia acadêmica sobre a temática.

CAPÍTULO 1 – A RELAÇÃO ENTRE HISTÓRIA E CINEMA A PARTIR DAS CATEGORIAS DE GÊNERO E SEXUALIDADE.

Neste capítulo abordarei os aspectos técnicos do filme *Retrato de uma Jovem em Chamas*, buscando estabelecer sua relação com o passado a partir da metodologia proposta na Introdução. Em conjunto, estabeleço um paralelo com uma crítica feminista do cinema a partir das proposições de Laura Mulvey. E finalizo observando como o filme estabelece um diálogo com essas propostas a partir de sua temática principal, a construção de uma relação lésbica na Bretanha do século XVIII, o desenvolvimento de agência das personagens femininas e as camadas de representação das mesmas. Aponto que o filme busca uma narrativa que não fuja das hierarquias de classe e gênero, mas as questione e explicita seus mecanismos, possibilitando experimentar novas formas de se relacionar com o outro.

Início por uma breve biografia da diretora como forma de observar as continuidades e rupturas que propõe em *Retrato de uma Jovem em Chamas*. Céline Sciamma estudou cinema na *École Nationale Supérieure des Métiers de L'Image et du Son*, mais conhecida como *La Femis*. É uma instituição de ensino pública francesa ligada ao Ministério da Cultura e ao Centro Nacional de Cinema e da Imagem Animada. Fundada em 1986, oferece cursos técnicos e artísticos para formação de profissionais ligados a área do cinema e audiovisual. A diretora realizou sua formação na instituição após um mestrado em literatura e seu roteiro de avaliação final é o mesmo de seu primeiro longa-metragem *Lírios D'Água* (Naissance des Pieuvres, França, 2007, 85min), que trata da história de três adolescentes brancas que vivem em um subúrbio de Paris e praticam nado sincronizado. A trama centra nas tensões da transformação da infância para adolescência, na sexualidade das personagens e nas construções da feminilidade demandada socialmente e seus contrastes com algumas experiências apresentadas. *Tomboy* (Tomboy, França, 2011, 82min) é o segundo longa-metragem e conta a história de Laure/Mickael (Zoé Héran) que aos 10 anos muda de bairro com a família. Durante as férias escolares vê a possibilidade de se apresentar como outra pessoa, a partir da confusão realizada por uma menina da vizinhança sobre sua identidade. A narrativa foca nas experiências da vivência no espaço interno e externo da casa focando na construção das performances de gênero realizadas. A descoberta pela mãe e as consequências advindas disso formam o arco do filme, que foi

inicialmente alvo de crítica e proibido em diversos cinemas, mas hoje compõe o catálogo de filmes indicados pelas escolas públicas francesas para auxiliar nos debates sobre gênero e sexualidade. *Garotas* (Bande de filles, França, 2014, 112min) observa a vida de Mariemme (Karidja Touré), que aos 16 anos mora em um dos subúrbios mais distantes e pobres de Paris. A vida cheia de limites pela relação violenta com o irmão mais velho, os limites do bairro e da escola se modificam ao conhecer um grupo de garotas que enfrentam as imposições sociais e constroem outra visão de si, colocando uma nova possibilidade de vida para Mariemme, que se torna Vic. Ao mesmo tempo, as experiências de trabalho, as questões sobre a própria identidade e orientação sexual encontram limitações que fazem a protagonista se questionar em que espaços deseja estar.

Esses três filmes são tratados pela crítica e pela própria diretora como uma trilogia sobre as diferentes fases da adolescência e da juventude, sobre esse período em que o desenvolvimento da sexualidade aflora desejos, relações e conflitos na construção da identidade das personagens. São obras que se enquadram em um perfil de baixo financiamento, com atores e atrizes em geral não profissionais e rápida produção - *Tomboy*, especificamente, foi roteirizado em três semanas e produzido em outras três apenas. Segundo a diretora, essa opção se deu também pelo seu próprio percurso de aprendizagem como cineasta e o desejo de que fosse em igualdade com a equipe.

Diferente dos três filmes anteriores, em *Retrato de uma Jovem em Chamas* Sciamma opta pela participação de Adèle Haenel – que também protagonizou seu primeiro longa, *Lírios D'Água* – e Valéria Golino, atrizes reconhecidas no cinema francês e internacionalmente. Outra diferença é estabelecida na opção narrativa, que centra em personagens adultas com concepções de si já formada. Para a diretora esse foi um marco de transformação do próprio cinema e a opção por construir uma narrativa com maior complexidade.

A utilização da ficção histórica é apresentada como uma tentativa de associar elementos sobre um período de grande florescimento da pintura de retratos, com ampla participação de pintoras mulheres, embora o reconhecimento de suas vidas e obras tenha sido apagado pela história tradicional. A opção por não construir uma biografia é apresentada por Sciamma como a possibilidade de fazer jus a todas elas, mas também de maior mobilidade pelas demais temáticas a serem trabalhadas. A afirmação não retira do filme sua potencialidade de narrativa histórica e remete a formulação apresentada por Quinsani sobre os diferentes papéis de cineastas e historiadores em relação às fontes e a

narrativa histórica. Para o historiador, mais do que considerar o cinema como uma atividade artística ou um documento, torna-se importante como questionamos o que o meio audiovisual pode nos fazer refletir sobre nossa relação com o passado. A constante atualização histórica não é somente um papel dos historiadores.

Aceitar esta capacidade de invenção do cinema implica em mudar nossa maneira de entender a história, na qual o empírico é só uma maneira de aceitar o passado, o que não requer o rompimento com a noção de verdade e a de prova, essência da história. Implica reconhecer que no período contemporâneo existem inúmeras maneiras de se relacionar com o passado, a ponto do cinema colidir com a história, tal qual a memória e as tradições orais (QUINSANI, 2010, p. 71).

A diferença com os teóricos do cinema, para Quinsani, está na concepção de história, que para aqueles perpassa a manipulação do significado do passado e não se preocupa com fatos que dão lugar a esse sentido. Portanto, difere-se nos meios utilizados e nos objetivos, dando uma maior liberdade de utilização dos elementos narrativos e tendo como critério de verdade a manutenção da atenção do espectador. É justamente nessa diferença que se justifica a análise histórica do cinema, que observa o tempo da produção, o tempo da recepção e o tempo representado pelo filme. A análise deve partir do próprio filme, seus modos e estruturas, que coloca à escrita histórica a necessidade de uma relação com outras disciplinas que auxiliem na elaboração.

Utilizando a tabela proposta por Marc Ferro, que esquematiza os diferentes tipos de abordagem da história e seu modo de funcionamento, percebemos que o filme analisado utiliza diferentes categorias, além da fixidez proposta pela História-Ficção. O princípio organizativo estético dramático é apontado como característico da história ficção, uma vez que a preocupação da/o cineasta está no prazer visual da obra e em manter as/os expectadoras/es engajados até final do filme. Ao mesmo tempo, o aspecto cronológico da história memória e da histórica acadêmica, embora não tenha a mesma finalidade, organiza as experiências das personagens. A utilização de flashbacks como forma de acessar as memórias apresenta um aspecto organizador da narrativa e também simbólico na construção da própria personagem, que detém a possibilidade de narrar, diferentemente de seu par na trama, aspecto a ser elaborado mais à frente.

A seleção da informação é vinculada às questões do presente, uma vez que a temática LGBTQI+ tem alcançado maior espaço no debate público pela própria voz desses sujeitos e tem encontrado também resistência conservadora. Além desses fatores, o debate atual lança questões ao passado na busca por sujeitos que transgrediram as normas de

gênero e sexualidade de um período e local, assim como sobre as próprias construções normativas e suas relações nas diferentes dimensões da vida individual e social de cada período. Por um lado a criatividade do cinema possibilita apresentar esses personagens e questões mesmo que de forma fictícia, mas a pesquisa histórica contribui na problematização das relações de poder estabelecidas de forma mais aprofundada.

O aspecto cumulativo da informação contribui como inspiração à narrativa, tendo sido utilizado o mecanismo da pesquisa acadêmica inclusive. O que difere é o objetivo de utilização dessas informações como constituição do aspecto estético dramático e validação de determinados elementos de verdade que contribuam para a construção de uma narrativa histórica. Percebemos esses elementos nos figurinos das personagens, na locação dos espaços/ambientes, na construção imagética e sonora com base na restrição de elementos, pontos que serão melhor analisados a frente, mas que denotam escolhas com o objetivo de fazer o/a espectador/a não apenas crer nessa narrativa, mas ter determinado grau de participação na mesma.

Embora a função de prazer seja apresentada por Ferro como conjunta ao aspecto da ficção, apresentarei algumas problemáticas relacionadas a quais são nossas construções do prazer visual e que não são totalmente objetivas, mas se relacionam com concepções sociais pré-estabelecidas e dominantes e com tentativas de rompimento com as mesmas. Além desses fatores, a busca por identificação histórica, seja com o passado, mas também com o presente, objetiva legitimação das personagens e dos/as espectadores/as que tenham identificação com o tema, garantindo reforço ao aspecto político renovador do filme. Legitimador porque busca dizer que essas vidas existem e existiram ao mesmo tempo em que as pressões históricas de invisibilidade construídas em cada período permanecem, embora de formas diversas. A criatividade permanece na escolha das situações e premissas que se desenvolvem ao longo da narrativa, buscando a todo o momento desnaturalizar o que parecia óbvio em uma narrativa romântica tradicional. Sciamma é enfática nessa questão, pela própria atuação política feminista e pela formação literária e cinematográfica, colocando em xeque a posição estática feminina tradicional no cinema ao escolher duas protagonistas mulheres, que se relacionam entre si, mas que buscam romper a todo o momento com a hierarquia da própria relação. Somado a essa discussão, a diretora também apresenta a preocupação com uma narrativa que demonstrasse o processo da aproximação entre as personagens, construindo uma troca constante que modifica ambas no processo.

O resgate da dignidade das personagens aparece no debate de Ferro como elemento da história memória, mas o cinema também se utiliza desse elemento como forma de reforçar visões do presente e questionar o passado. Embora a busca por cargos não caiba ao cineasta que está fora do âmbito acadêmico, a busca por poder intelectual é apresentada pela elaboração a partir do filme de uma crítica a produção cinematográfica tradicional.

Na segunda classificação de Ferro, sobre os elementos e os centros de produção, o filme se contrapõe a um poder estabelecido, partindo de uma produção de baixo custo e uma produtora (*Lilies Films*) pouco conhecida, fora da institucionalidade. Embora a análise seja em grande medida interna (*from within*), focando nas vivências dessas personagens, assim como a narradora é uma das personagens principais que aparece em cena, o filme também busca expressar uma segunda camada de análise do poder patriarcal, mesmo que os personagens masculinos pouco apareçam na tela ou apenas sejam mencionados indiretamente (o marido, sem nome, sem imagem, sem história). A própria utilização desse mecanismo é o inverso proposital de muitas personagens femininas em outras obras. Portanto, o filme também se enquadra em alguma medida em uma análise *from above* ao mesmo tempo que joga com a contraposição dessas personagens aparentes e suas memórias, o que Ferro apresenta como uma perspectiva de massas (*from below*). Portanto, o quadro de Retrato de uma Jovem em Chamas ficaria desta forma:

Forma de análise	Centros de Produção			
	Instituições	Contra instituições	Memórias	Análise Autônoma
From above (observando o poder)		Retrato de uma Jovem em Chamas		
From Below (a partir das massas)		Retrato de uma Jovem em Chamas		
From Within (de dentro)			Retrato de uma Jovem em Chamas	
From Without (de fora)				

Tabela 1 – Análise dos centros de produção – *Retrato de uma Jovem em Chamas*.

Além da relação com a história, o filme se insere em uma leitura feminista do cinema por dois aspectos: questiona a visão sobre mulheres tradicionalmente construída pelo cinema assim como a visão de espectadores sobre as personagens femininas. Laura Mulvey é uma das inspirações citadas pela diretora e um de seus artigos mais conhecidos é *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, de 1975. A autora utiliza o debate feminista para uma leitura da psicanálise, construindo a compreensão sobre “as dimensões psíquicas da cultura popular” na busca por “tornar visível os mecanismos inconscientes da relação entre imagem e olhar” (MALUF; MELO; PEDRO, 2005, p. 344). Para ela, o cinema tradicional – com base no cinema hollywoodiano – é produto em grande maioria do olhar masculino (*male gaze*) que tem como correspondente a imagem da mulher como objeto passivo, que serve apenas como significação do personagem masculino. Utilizando dos conceitos de Freud, Mulvey apresenta que a ameaça da castração representa a diferença sexual e há duas possibilidades ao cineasta homem: 1) o voyeurismo, onde a personagem mulher é desvalorizada para ser punida ou salva; 2) a negação da castração, que transforma a figura feminina em um fetiche, como no caso da criação das estrelas de cinema.

A autora propõe uma ruptura com esse regime de prazer visual como arma política a partir da construção de um contra-cinema. Para Mulvey, o cinema das grandes corporações “refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu” e o cinema alternativo deve “começar especificamente pela reação contra essas obsessões e premissas” (MULVEY, 1975, p. 439). O ataque às formas de prazer dominantes não serve para criar novas formas de prazer no abstrato, nem de um prazer intelectualizado, mas “a negação total da tranquilidade e da plenitude do filme narrativo de ficção”, buscando conceber “uma nova linguagem do desejo” (MULVEY, 1975, p. 440).

No artigo menos conhecido *Reflexões Posteriores ao ‘Prazer Visual e Cinema Narrativo’* surgem dois novos pontos de debate: a mulher como espectadora e a personagem feminina como centro da narrativa. A autora retoma a reflexão sobre o olhar masculino para apresentar que este não é o lugar do homem, mas uma posição de olhar, que pode ser ocupada também por mulheres, onde estas reviveriam o aspecto perdido da sua sexualidade, compreensão da fase ativa e pré-simbólica da vida sexual (MALUF, *et al*, 2005, p. 344). Diversas críticas foram tecidas a essa proposta, incluindo a ausência do debate de um “olhar feminino”. Das críticas apresentadas no artigo *Políticas do Olhar: Feminismo e Cinema em Laura Mulvey*, destaco a proposta de Mary Ann Doane de um novo modelo para interpretar a justaposição da diferença sexual e a diferença do olhar,

onde modifica o conceito ativo (olhar masculino)/ passivo (feminino como objeto) pela noção de distância/ proximidade, onde a proximidade produzida pela imagem fílmica impede o rompimento voyeur e fetichista ligado ao masculino. As duas formas de ruptura propostas pela autora são ligadas a noção de mascarada de Joan Riviere: a utilização de uma máscara excessiva de feminilidade, denotada como efeito de máscara; ou a personagem feminina deslocada para portadora do olhar. Essas duas possibilidades construiriam uma distância crítica entre espectadora e personagem.

Em trabalhos posteriores, Laura Mulvey retoma o debate reavaliando as próprias premissas do primeiro artigo. A autora apresenta a estética da curiosidade como forma de sair da oposição binária entre olhar masculino e imagem feminina. Para ela, a curiosidade de *saber* mais do que simplesmente *ver* é o que separa a epistemofilia do fetichismo, que é a recusa do ver e aceitar a diferença que o corpo feminino representaria para o masculino (MALUF, *et al.*, 2005).

Embora questione essa política da diferença corporal, elemento que tratarei mais a frente da análise, essas perspectivas são evidentes em *Retrato de uma Jovem em Chamas*: no deslocamento das personagens femininas como portadoras do olhar e o reiterado debate sobre isso ao longo do filme, perpassando também o debate de agência na história. O tema da curiosidade como afastamento da imagem fetichizada é aparente nas diferentes formas de filmagem, o uso do som, a construção dos figurinos e outras opções técnicas, mecanismos que tiram o/a espectador/a de um lugar de prazer tradicional e solapam sua forma de acessar as imagens na tela. Mas esses mecanismos não buscam apenas deslocar o/a espectador/a, servindo também como auxílio na função narrativa do filme, como veremos a seguir.

1.1 – COMO RETRATAR A SEXUALIDADE NO SÉCULO XVIII? NOMENCLATURAS, EXPERIÊNCIAS E QUESTÕES A HISTORIOGRAFIA.

Mesmo que o acesso ao passado pelo cinema seja diferente do objetivo histórico acadêmico, como apresentado acima, há aspectos sobre as escolhas do filme que precisam ser debatidos com maior profundidade. Quando partimos do hoje para observar e elaborar sobre o passado, não o fazemos de forma neutra. A própria busca sobre o passado e

visualização de padrões parte da “necessidade psíquica e metas políticas” (NICHOLSON, 1999, p. 37) de quem pesquisa e cria narrativas, sejam elas reais ou fictícias.

Início apresentando as principais questões historiográficas sobre a análise das sexualidades no início da modernidade, assim como a desconstrução a partir das categorias sexo e gênero como contribuição para uma análise crítica dessas reflexões. Busco apresentar as formas como o filme, a partir das especificidades de sua relação com o passado, constitui uma parte desse debate tanto no período que busca retratar, como também na relação com a atualidade.

Boa parte da historiografia sobre as sexualidades e especificamente sobre a homossexualidade apresenta a escassez de fontes e dificuldade de conceituação referente a pessoas que mantinham práticas sexuais com outras do mesmo sexo, principalmente em relação a homossexualidade feminina. Marcelo Lima, utilizando das análises de Rafael Mérida Jiménez, apresenta que as primeiras abordagens oscilaram entre um viés mais essencialista, próximo aos debates de John Boswell, que via o desejo erótico pelo mesmo sexo como transcendente aos condicionamentos históricos; ou um viés mais construtivista, vinculado ao debate proposto por Michel Foucault, onde a autoconsciência erótica, individual ou coletiva, assimilada a práticas entre o mesmo sexo dependeria do contexto social (LIMA, 2016, p.152). Para Foucault, a visão de uma estrutura estável de identidade não necessariamente vinculada a prática genital só é possível a partir do século XIX, onde o discurso médico sobre os corpos e a utilização da literatura por pessoas que se identificavam como homossexuais demonstra um embate sobre a dimensão do corpo, desejo e identidade. Portanto, usar as categorias homossexual ou lésbica anteriormente a essa periodização seria um anacronismo (MADLENER; DINIS, 2007, P.51).

A discussão sobre a diferença sexual, que passa pela concepção de sexo, desejo e papel social como categorias separadas, mas relacionais, é justamente o debate que permeia as questões de gênero em uma tentativa de romper com o determinismo biológico dos papéis sociais, mas também a própria concepção de sexo biológico como irrefutável. Esse debate será aprofundado mais a frente, mas neste momento retomo Joan Scott quando menciona que essa separação distintiva das categorias entra em colapso a partir dos estudos da teoria *queer*, uma vez que a diferença sexual fora do binário (homem x mulher) reaproxima a diferença sexual e a orientação sexual como algo que se autodetermina e determina identidades (SCOTT, 2012, p. 346). Neste momento não procuro necessariamente observar qual o contexto possibilitou essa ampliação de debate além do

binarismo, mas ressalto a historicidade apontada por Scott dessa visão sobre os corpos e a diferença sexual em uma matriz binária e como essa concepção construiu uma matriz heterossexual normativa, criando também sexualidades ditas desviantes.

A diferença sexual levanta a questão da origem da vida (de onde eu vim?); as razões para nossos corpos divididos (por que somos homens e mulheres? Eu preciso ser um ou outro, por que não os dois?); a natureza da atração entre estes corpos (o que é esse desejo que eu sinto?); e o mistério de nossa mortalidade. Estas são as perguntas para as quais não há respostas racionais ou inconscientes suficientemente exaustivas ou satisfatórias. As instituições sociais e políticas trabalham incansavelmente para providenciar as respostas mantendo-as no lugar, erguendo estruturas massivas sobre o que são sempre fundações provisórias. Seu alvo é conter, ou pelo menos redirecionar, as fantasias que os indivíduos nutrem sobre as diferenças dos corpos sexuados (e quais desejos eles podem ou não seguir) e mantê-los coletivamente sob controle através de várias formas de regulação normativa (SCOTT, 2012, p. 345-346).

Se partirmos do pressuposto de que as fontes utilizadas nas pesquisas sobre homossexualidades no período anterior ao século XIX em geral são as que criminalizam essas práticas, seja pela via religiosa da Inquisição e dos textos filosóficos da Igreja³, seja pela via das cortes seculares, a narrativa é sempre masculina e normativa, embora com divergência sobre quais práticas sexuais deveriam ser mais ou menos condenadas e se as mulheres poderiam ter ou não desejo sexual. Questiono se as análises sobre a nomenclatura baseadas nessas fontes nos falem talvez menos sobre as experiências e concepções dessas mulheres e mais sobre os homens que buscavam compreender e dissecar a sexualidade, principalmente feminina. Portanto, concordo com a preocupação sobre a construção discursiva, assim como a condição de identidade não estar colocada, porém parece difícil não enxergar que o desejo sexual fora da perspectiva binária heteronormativa não fosse uma possibilidade assim como outras. Mais do que questionar os limites da concepção do desejo, como observamos as disputas de poder para erguer estruturas que mantivessem no lugar a sexualidade dominante.

A opção pelo debate das nomenclaturas é uma opção por observar quem tinha o poder de nomeação. Para as mulheres, as possibilidades de experiências estavam limitadas pelas condições sociais para sua mobilidade e pela criminalização sobre suas práticas – como veremos, não apenas sexuais. Também aponto que ao procurar uma nomenclatura correta precisamos tomar o cuidado em não incorrer em uma busca infrutífera da “verdadeira lésbica” e das “verdadeiras práticas que as definiriam”. Neste ponto, utilizo o

3 Para uma análise das nomenclaturas em textos da Inquisição e de filósofos católicos, ver SILVA, 1997.

debate proposto por Tânia Navarro Swain, para quem não há uma sexualidade lesbiana e o mistério sobre isso permanece justamente porque não há um padrão de comportamento.

No imaginário individual, ainda o sexo masculino é o detentor da sexualidade. Como concebê-lo sem falo? Entretanto, tudo existe e a sexualidade é vivida na singularidade individual, com maior ou menos sujeição às representações sociais comuns (SWAIN, 2004 p. 86).

O debate de gênero ao recusar a identidade fixa do “ser mulher” e sua vinculação biológica também abriu espaço para questionar o sexo e as práticas sexuais. Para a autora, a relação direta entre mulher e mãe [na cultura ocidental] gerou a amálgama entre sexo biológico, papel sexual e sexualidade, ligando à maternidade como representação social e sexual da mulher. Essa visão inclusive é parte de um feminismo que abre a possibilidade para a diversidade racial, de classe, mas se unifica pela prática social heterossexual. O lesbianismo seria então um contra-imaginário que tira a legitimidade da dominação “natural” heterossexual. Para sustentar esse debate, a autora utiliza o conceito de heterossexismo (Teresa de Lauretis), que trata das instituições da heterossexualidade obrigatória e que fundamentam o binarismo; e heterogênero (Ingraham), o próprio sistema binário que nega a multiplicidade.

O Sex Gender System (De Lauretis, 1987:3) seria prática heterossexual construindo os corpos e seu lugar no mundo em um sistema de hierarquias, sistema simbólico fundado sobre sua representação – mulheres, homens, reprodução -, que adquire a evidência na repetição, no cultivo de uma tradição, de uma memória cuidadosamente elaborada em história (SWAIN, 2004, p. 89).

É essa construção do sexo/gênero que gera o corpo sexuado e a erotização polarizada, permitindo tratar o que está fora deste aspecto como anomalia. Criar uma norma da sexualidade é se apropriar de um grupo socialmente construído (mulheres), delimitando a prática com tabus, ritos de iniciação e interdição, definindo a partir da esfera do masculino a mobilidade, a preferência e a erotização.

A lésbica e a “verdadeira mulher” só existem nesse quadro pré-definido e definir uma nova identidade é criar ainda um campo de dimensão de verdade e de exclusão do que está fora dessa verdade. É nesse sentido que Tânia Navarro Swain nega que a lésbica seja uma identidade, mesmo que nas diferentes experiências, pois não vê a possibilidade da

sexualidade ou da heterossexualidade definir o sujeito do desejo⁴. Swain utiliza a concepção de Rosi Brodotti para afirmar a identidade de mulheres como um conjunto de experiências “[...] múltiplas, circunstanciais, imprevisíveis das pulsões em torno de pessoas, não de sexos definidos” (SWAIN, 2004, p. 94).

Cabe perguntar, portanto, quais eram as possibilidades de experiências para as mulheres no período em que o filme retrata? Movimentando a categoria de heterossexismo é possível perceber a construção das narrativas sobre o corpo como construção da diferença e do heterogênero. Embora Thomas Laqueur e Silvia Federici não elaborem além do aspecto heterossexual, ao questionarem as imposições e narrativas sobre os corpos auxiliam a desnaturalizar as dinâmicas do heterossexismo e historicizar o binarismo de gênero.

A modernidade europeia é interpretada por diversos/as autores/as como um momento não apenas de mudanças político-econômicas ou de papéis sociais, mas como uma mudança drástica na compreensão do indivíduo sobre si, o que perpassa também a dimensão do corpo, a criação da noção de identidade e uma nova compreensão da diferença sexual. O historiador francês Thomas Laqueur apresenta que na história europeia há duas matrizes de análise sobre: embora com distinções, desde a Antiguidade até parte do período moderno havia uma matriz de compreensão de sexo único, que se baseava na concepção de um ser perfeito, masculino, e um ser imperfeito, feminino; mas que em substância são um só. É mais ou menos a partir do final do século XVIII que uma nova matriz sobre dois sexos completamente diferentes, mas que se complementam, toma forma⁵.

Para o historiador, antes do século XVIII o que ele chama de papéis de gênero eram mais importantes que o sexo físico, pois designavam que papel cumprir socialmente e que regras seguir. O fim da ordem cosmológica no século XVII jogou para o século XVIII a centralidade da natureza e do fato físico, que possibilitaram o surgimento de uma concepção individual dos corpos. Para Laqueur, as diferenças foram buscadas quando se tornaram politicamente importantes, mas as mudanças políticas e sociais da modernidade

4 Monique Wittig escreve que uma lésbica não é uma mulher, pois está fora do padrão heterossexual esperado pela categoria mulher. Para Tânia Navarro Swain, mesmo essa posição ao se colocar como o desvio do padrão acaba por legitimá-lo.

5 Laqueur chama a atenção que isso não significa uma total substituição, pois há elementos do modelo de sexo único ou corpo “virado para dentro” que permanecem, dando o exemplo de textos burlescos do século XIX (LAQUEUR, 2001, p.16) e casos de estupro negados pela tese de que só haveria concepção se a mulher sentisse prazer, mesmo no século XVIII (p.200).

não criaram a “construção de um novo corpo sexuado. A reconstrução do corpo foi por si só intrínseca a cada um desses desenvolvimentos” (LAQUEUR, 2001, p. 22) da modernidade. Portanto, não foi um maior conhecimento científico que gerou essas mudanças, mas dois grandes desenvolvimentos distintos analíticos, mas não históricos: um epistemológico porque o corpo não é um microcosmo de uma natureza maior e nem tem camadas de significação análogas; e outro político como "competição de poder" na constituição do sujeito e das realidades sociais para os homens (LAQUEUR, 2001, p. 22).

Embora o historiador apresente a construção da diferença entre masculino e feminino e as consequências diferenciadas para as mulheres a partir de uma hierarquização dos corpos, centra seu debate nas análises da diferença. Silvia Federici, filósofa italiano que quatro anos antes apresentava seu livro *O Calibã e a Bruxa*, afirma que é justamente o fim da ordem cosmológica que coloca uma série de elementos a serem debatidos sobre a construção da modernidade, do capitalismo e as batalhas sobre o corpo e os sujeitos sociais. Para a filósofa, a história da caça às bruxas no início da modernidade é elemento constituinte da acumulação primitiva que deu condições de surgimento ao sistema capitalista, assim como fez parte de um amplo processo de transformação social implementada pelas classes dominantes para reestabelecer a ordem após as revoltas iniciadas com as crises da fome, do trabalho e a Peste Negra.

Federici, assim como Laqueur, afirma que o discurso científico dos séculos XVII e XVIII não criou isoladamente uma nova noção do corpo. Mas apresenta o debate a partir da análise das disputas na formação do capitalismo, para compreender a dimensão dada ao tempo, ao trabalho, ao corpo e a sexualidade. O que Federici aponta é que menos do que uma transição entre o feudalismo e o capitalismo, o processo de acumulação primitiva envolveu diferentes camadas de violência, inclusive sobre o corpo, abafando experiências que haviam apontado para lógicas alternativas de vida comunal e uma tentativa organizada de desafiar as normas sexuais dominantes e estabelecer relações mais igualitárias entre homens e mulheres. Para as mulheres, isso significou a perda de sua posição social, menor mobilidade e diminuição do controle da reprodução através do aborto e de meios contraceptivos.

Essa dinâmica demandou a transformação do corpo em máquina de trabalho e a destruição do poder e saberes das mulheres, criando uma hierarquia sobre gênero, raça e idade. Portanto, não foi um processo de progresso, mas a criação de uma escravidão mais brutal e o ocultamento dessa exploração. Outro fator importante destacado pela autora foi a

intervenção estatal na reprodução, buscando uma disciplina social através do ataque a formas de sociabilidade e formas de sexualidade coletiva, como jogos, danças, festivais e tabernas, aprofundando uma descoletivização da reprodução da força de trabalho e uma imposição de usos mais produtivos do tempo livre. Há um cercamento social, assim como das terras coletivas, que leva do campo aberto para o lar, da comunidade para a família e do espaço público para o privado.

A autora afirma que as crises populacionais na Europa, assim como o genocídio nas colônias produziram uma política de maior brutalidade para castigar qualquer comportamento que obstruísse o aumento populacional. Os sujeitos passam a ser vistos como recursos naturais que trabalham e criam para o Estado. Na França são criadas leis que bonificam o casamento, penalizam o celibato e entendem a família como uma instituição chave para a transmissão da propriedade e a reprodução da força de trabalho. As penas para contracepção, aborto e infanticídio chegam a pena de morte e a vigilância sobre a gravidez e a sexualidade feminina é incentivada inclusive ao nível de espionagem e denúncia entre vizinhos. O casamento, portanto, se torna uma carreira para às mulheres, que tem salários cada vez menores e a maternidade forçada. A prostituição se inverte, tornando-se um problema público. São elementos de uma nova política sexual sendo reconstruídos a partir de duas tendências: novos cânones culturais que maximizavam a diferença entre homens e mulheres; e a mulher vista como inerentemente inferior aos homens, incapaz de se governar e colocada sob o controle masculino. O fim do século XVII marca um novo modelo de feminilidade da mulher branca europeia como esposa ideal, passiva, obediente e casta.

Para Federici, a caça as bruxas entra nessa dinâmica como uma bricolagem ideológica do mundo fantástico do cristianismo medieval, dos argumentos racionalistas e dos modernos procedimentos burocráticos das cortes europeias para o estabelecimento das condições para a acumulação de capital. A concepção do demônio, que era utilizado nas acusações contra as mulheres, trouxe determinada ordem ao mundo, uma vez que extirpara por fim as influências conflitivas geradas pelas crises do fim da Idade Média e restituiu Deus como soberano exclusivo, abrindo espaço para a dimensão absolutista e redefinindo a distribuição de poder na sociedade. Não apenas os julgamentos e a tortura deixaram uma memória coletiva, como a dimensão perdida do conhecimento e mobilidade das mulheres havia mudado completamente nesses dois séculos de perseguição.

Sobre o corpo especificamente, a dimensão do binarismo angelical e a bestialidade do século XVI se aprofunda um século depois entre razão e paixões físicas, formando um novo conceito de pessoa em uma constante batalha contra o corpo. Viver deixa de ser uma satisfação das necessidades para tornar a aquisição o objeto final da vida, rompendo com os limites do dia e ampliando o tempo de trabalho, tornando o corpo um objeto que a pessoa não se identifica. A contradição do medo dos distúrbios sociais desse novo proletariado que é ao mesmo tempo o sujeito que cria a riqueza (mais do que a terra ou outros bens), geram também um desejo pela compreensão desse corpo, a principal máquina de trabalho. A filosofia mecânica e a anatomia dissecam-no psicológica e fisicamente. Cria-se uma noção degradada de corpo em separação a alma, estabelecendo uma natureza temporal dos prazeres terrenos que aponta para a necessidade de renunciar ao corpo.

Essa nova definição demandava a ampla destruição das crenças de períodos pré-capitalistas, o corpo deixa de ser um receptáculo dos poderes mágicos e seu dissecamento é o que determina suas potencialidades e limites. O animismo do período anterior via a diferença entre matéria, espírito e o cosmos como organismo vivo e que poderiam ser torcido de acordo com as vontades humanas, produzindo uma ciência específica para tornar isso possível. Erradicar essa visão perpassa pelo seu rechaço como irracional e a fogueira e as celas foram o grande laboratório de disciplinamento social para o conhecimento adquirido desse novo corpo. É o primeiro momento em que a tortura passa a ser usada para fins científicos. Para Federici, a primeira máquina desenvolvida pela modernidade foi o corpo e não a máquina a vapor e nessa perspectiva o útero é reduzido a reprodução do trabalho.

Para Federici, a vitória dessa visão de corpo e autocontrole é vista pela noção cartesiana, base subjetiva da burguesia e origem dos micropoderes apresentados por Foucault. O poder centralizador não perde sua força, mas adquire a colaboração do Eu em sua ascensão. A disciplina não dependia mais exclusivamente da coerção externa, mas do domínio de si.

Mas o chamado à razão de Descartes também era visto como uma arma de dois gumes, uma vez que a revolta passaria também pela consciência de si, o corpo como agente de sua própria transformação e não apenas da supressão dos desejos, desenvolvendo uma identidade individual em perpétuo antagonismo com o corpo. “Fazer do próprio corpo uma realidade alheia que se deve avaliar, desenvolver e manter na linha com o fim de obter

dele os resultados desejados, se convertia em uma característica típica do indivíduo moldado pela disciplina do trabalho capitalista” (FEDERICI, 1998, p. 276).

É no século XVII que o homem racional passa a ser visto como uma elite branca, enquanto o corpo como algo selvagem a ser domesticado é relacionado ao proletariado, as mulheres e ao escravizados. É nesse contexto que surge a função-corpo “[...] no sentido de que o corpo se converteu em um termo puramente relacional, que já não significava nenhuma realidade específica, mas sim, qualquer impedimento ao domínio da Razão” (FEDERICI, 1998, p. 278) e passa a ser um agente de subversão, ao mesmo tempo em que é considerado também parte de todo sujeito a ser controlada. O corpo passa a ser objeto de atenção constante.

A repressão sexual impostas nos séculos XVI e XVII está calcada na concepção de que a mulher era responsável por tirar a racionalidade do homem. O aumento do discurso sexual não era necessariamente uma produção de um discurso sexual vinculado ao prazer, mas muito mais a serviço da censura e da rejeição, produzindo a Mulher como uma espécie diferente, mais carnal e pervertida por natureza. Federici aponta que esse aumento do discurso sexual tem diferentes consequências para homens e mulheres e não resultou em novas capacidades sexuais, mas sim em prazeres sublimados, tornando a sexualidade um trabalho masculino para a procriação e a negação das sexualidades que não tivesse esse objetivo (mulheres mais velhas, homossexuais, formas sexuais que não visassem procriação). A sexualidade vista como vínculo com a animalidade colocava as mulheres no patamar entre a Razão masculina e a animalidade bestial.

Portanto, tratar da divisão binária do corpo é também observar as hierarquias de condições e consequências para as mulheres. O filme auxilia nessa questão porque torna protagonista o que é considerado desviante. Tira essas mulheres do lugar de objeto de estudo e as coloca no lugar de sujeitos, desvelando as possibilidades de vida caso a norma vigente no período não estivesse colocada (exatamente o que ocorre no enredo) e afirmando que não há sexualidade desviante, mas diferentes experiências. Além disso, tira da norma seu caráter de naturalidade e unanimidade. A partir dessa perspectiva é possível perceber que o debate sobre as nomenclaturas, embora demonstre uma acuidade com a escrita histórica, não pode ser o único debate sobre as experiências, uma vez que aqueles que detinham maior possibilidade de manter sua posição para a posteridade não eram essas mulheres, mas aqueles que buscaram invisibilizar suas vivências. Ao apresentar as questões sociais como preponderantes para limitação dessa relação, assim como as

diferenças de classe das próprias personagens, o longa-metragem questiona a invisibilidade e as narrativas unilaterais sobre essas mulheres. Ao mesmo tempo em que ao colocar as personagens como protagonistas de sua história e não os discursos sobre elas, abre a possibilidade de pensar o que poderia ter sido. Céline Sciamma afirma que essa opção é consciente, por retratar uma relação lésbica sem necessariamente focar em uma narrativa de violência, mesmo que simbólica. Cabe então perguntar como as personagens são construídas e o que buscam representar.

1.2 – AS PERSONAGENS COMO REPRESENTAÇÃO DAS CLASSES SOCIAIS EM RELAÇÃO AO PATRIARCADO.

Céline Sciamma afirmou em entrevistas que embora defenda a relação amorosa do filme como uma relação lésbica, é consciente de que essa discussão não estava colocada da mesma forma no período retratado. Na análise que proponho, o filme parece se sustentar em dois pontos para debater essa questão: as localidades da narrativa e uma concepção de experiências das e entre mulheres como forma de conexão entre as personagens, mas também de construção de suas diferenças. Por um lado o filme opta pelo que considera semelhanças para aproximá-las, mas por outro apresenta as mulheres cada uma em sua história única e nos limites, possibilidades e agências.

Os elementos que auxiliam a criar esse espaço distante geograficamente dos centros de poder da época e o afastamento das figuras de autoridade (mãe, marido, homens em geral) do momento em que as ações acontecem, constrói um mundo à parte onde as experiências se tornam possíveis. Espaços geográficos não são neutros e Sciamma utiliza dessa concepção em seus filmes. Se em *Tomboy*, segundo filme da diretora, ela trabalha com o espaço da casa e o espaço da natureza como contrastes na formação da identidade de Laure/Michael⁶, em *Retrato de uma Jovem em Chamas* essa justaposição é mais fluída. Há três camadas de localidade visíveis: a escolha pela Bretanha como palco da narrativa; o espaço interno e externo da casa; o quarto de Marianne.

Paris nesse período do século XVIII é o centro efervescente da França, tanto pela proximidade com Versalhes, onde o absolutismo concentra a corte como forma de reduzir

6 Para mais informações ver EBERSOL. 2015.

seu papel político, como pelo crescimento da própria cidade e de uma burguesia em ascensão. Embora a Bretanha não seja a região mais afastada desse centro social, ainda assim é apresentada como um ambiente austero e de difícil acesso. Vemos pela cena de chegada de Marianne, que demora quase um dia inteiro entre as cenas do barco até acessar o castelo, passando por caminhos íngremes e longos descampados. Em todas as caminhadas, as personagens não encontram outras pessoas, a não ser na cena da fogueira. Os dois momentos de maior participação social são a missa (mencionada por uma das personagens) e a já referida cena do encontro entre as mulheres trabalhadoras da região.

As locações também são específicas: no ambiente externo há a praia e o local de encontro das mulheres; no espaço interno, há a sala de recepção da condessa, a sala/quarto de Marianne e a cozinha. Embora, como mencionado, o uso do interno e externo ao castelo não seja um marcador tão óbvio das experiências das personagens, a relação entre elas é na maioria das vezes realizada no ambiente interno, excetuando a cena do primeiro beijo na praia (em uma caverna, em partes interno) e a cena do beijo de despedida, abertamente no espaço externo.

Nas cenas iniciais as personagens travam diálogos no ambiente exterior e em um primeiro momento Heloise não entra no quarto da pintora, enfatizando a falta de intimidade. É na cena em que Marianne usa o cravo que acontece o primeiro mútuo reconhecimento, envolvendo a música como um presente dela e como um consolo para a futura vida de Heloise. O quarto representa intimidade não somente pelo seu espaço interno a casa e onde se encontram os objetos íntimos das pessoas, mas também porque é nele que as personagens têm a possibilidade de tirar e colocar as máscaras da representação social. Um exemplo contrastante acontece no retorno da condessa: a imagem que vemos é Marianne amarrando o espartilho de Heloise, demarcando o retorno dos costumes e da autoridade da norma, a retomada das máscaras.

Essa utilização de ambientes com limitadas relações sociais facilita ao filme tratar de dois outros aspectos: a identificação ou nomeação da relação, assim como não assumir uma narrativa mais tradicional de tensão entre o desejo delas e antagonistas aparentes. Se a viagem da condessa represente um aspecto de liberdade, ao mesmo tempo ela não é um personagem que se caracteriza narrativamente como autoritária. Isso fica aparente quando questiona porque Heloise decidiu posar, mas não se opõe a deixar ambas sozinhas no castelo. Portanto, o afastamento dos símbolos que representariam a norma coloca o debate

da orientação sexual no âmbito da experiência individual e privada, mesmo que isso não seja uma opção totalmente consciente.

Para Ronaldo Silva, que estuda casos de homossexualidade feminina na Inquisição europeia, o que arranca os discursos sobre a homossexualidade feminina para fora de suas experiências é justamente a relação com o poder vigente da época, única forma de fontes escritas sobre essas experiências (SILVA, 1997, p.11). São as concepções de corpo, sexo e sexualidade normativas – mesmo que em disputa – que criminalizam de diferentes formas essas mulheres. O que o filme aponta é que embora a criminalização torne as memórias em fonte, não são as únicas vivências possíveis. Assim como coloca em questionamento a norma vigente justamente como uma construção em disputa com outras possibilidades. Essa opção auxilia a criar uma narrativa positivada da relação, focando nas experiências dessas duas mulheres, nas possíveis memórias dessa relação e em uma discursividade produzida por elas mesmas como sujeitos e não objetos da moderna ciência que usou das celas de tortura como laboratório sobre os corpos.

Sobre as experiências de/entre mulheres, o filme constrói uma noção de igualdade baseada na concepção de que *são mulheres*. A cena da menstruação de Marianne abre a possibilidade para Sophie falar da gravidez indesejada. Nesse momento do filme vemos a personagem da criada lançada a personagem principal, embora a relação de Marianne e Heloise continue em desenvolvimento. São os diferentes momentos de auxílio para o aborto que aproximam as três personagens e desfazem momentaneamente os limitantes de classe: Heloise auxilia Sophie a se levantar na praia e aquela cozinha para as três enquanto Sophie borda; A criada vê na pintora uma amiga que a auxilia; Marianne e Heloise se aproximam ao auxiliar Sophie e ao participar de seus espaços com outras mulheres que trabalham nas casas da aristocracia local.

A cena que Heloise lembrará como o momento em que percebeu que estava apaixonada acontece justamente durante o primeiro processo de tentativa do aborto. Quando pergunta à Marianne se esta já conheceu o amor, a pintora responde que sim, mas que é difícil descrever o sentimento, ao que Heloise responde que se referia a relação sexual e como isso acontece. A resposta não chega, porque Sophie cai do espaço em que estava pendurada, como uma forma de fuga para a questão, mas também de auxílio na tensão do filme (para a/o expectador/a) e do romance (para as personagens)

A menstruação, a experiência sexual e a gestação cumprem o dado biológico-cultural sobre o qual se sustentam as diferentes vivências limitadas pela classe e pelos

papeis de gênero desempenhados. Sophie e Marianne são apresentadas com mais possibilidade de mobilidade e experiências, inclusive sexuais, que Heloise. Essa vê as poucas possibilidades de um convento como liberdade e igualdade e demonstra curiosidade por tudo, tentando ao máximo fugir das restrições impostas de um futuro fixado e fora da própria escolha. O quanto isso tenta justificar uma noção de feminino mais biológica ou não, é difícil precisar.

Uma mediação para esse debate é o conceito de fundacionalismo biológico, proposto por Linda Nicholson. Diferentemente do determinismo biológico que sustenta a personalidade e o comportamento com base na noção vigente de sexo, a autora utiliza o conceito de fundacionalismo biológico, onde a noção de caráter é socialmente formada, mas se sustenta em dados biológicos, aceitando as semelhanças e diferenças das experiências sociais ao mesmo tempo em que cria uma noção de uma essência compartilhada com base no sexo. A historiadora afirma que essa teorização possibilita aceitar as constantes da natureza, ao mesmo tempo que faz acreditar que podem mudar. Essa forma de debater a categoria de gênero, que seria o elemento socialmente construído, foi utilizada por boa parte do movimento feminista por dois motivos: a possibilidade de um horizonte de mudança, assim como a criação de um elemento de unidade entre todas as mulheres universalmente (NICHOLSON, 1999). Se por um lado essas mulheres têm vivências tão diversas por condições de classe contrastantes, o fator de serem mulheres criaria um laço de solidariedade, palavra utilizada inclusive por Heloise quando menciona à Marianne que essa não lhe é mais solidária quando a acusa de aceitar o casamento.

Essa concepção de elementos ou experiências de mulheres como algo universal, independentemente do tempo e/ou cultura é vista em diversos discursos que ao mesmo tempo buscam romper com as noções do determinismo biológico. Utilizando do conceito de Nicholson, Joan Scott aponta que o fundacionalismo biológico busca elementos que uniformizem as mulheres ao longo do tempo, como beleza e maternidade (Olympe de Gouges); parto e filhos (movimento de mulheres anti-guerra em 1914), por exemplo. Ao apresentar a unicidade das personagens pelas características compartilhadas, o filme se aproxima dessa perspectiva para dar base a relação de solidariedade entre elas na falta de elementos de autoridade na cena. Como se o reconhecimento mútuo aproximasse e desse sentido às relações.

Para Joan Scott, não há uso comum da categoria de gênero. É justamente a proliferação de significados sobre o termo e a constante disputa de seus usos que revela as

contradições e instabilidades e como se manifestam na vida daqueles que estudamos (SCOTT, 2012). A historiadora aponta que o recurso à biologia é utilizado pela dificuldade de estabelecer um significado as categorias gênero e mulher. Scott defende que “os corpos não são suficientes para providenciar uma segura definição de identidade, papéis e orientação sexual” (SCOTT, 2012, p. 337) e que mais do que negar a complexidade e instabilidade dessas categorias, torna-se interessante observar as lutas para manter ou subverter os significados construídos nos períodos que estudamos.

Nessa perspectiva, cabe perguntar como são apresentados os diferentes atravessamentos que possibilitaram maior liberdade para algumas? Se isso interfere ou não nas experiências sexuais e como? Questionar também o quanto a liberdade é o que gera resistência à norma ou se as resistências à norma geraram espaço para outras experiências. Esse debate aparece na discussão entre as duas personagens quando é finalizado o segundo retrato: Marianne prefere pensar que Heloise não resiste ao casamento como forma de não olhar para a própria participação no mesmo, com a realização da pintura. Heloise pede que não a pense como cúmplice e ao questionar para a pintora o quer que ela faça, a falta de resposta denota que se por um lado há possibilidade de agência, de resistência, as consequências para isso seriam gigantescas e não há espaço para atos de heroísmo. Nesse quesito o filme acerta ao retirar os homens de cena, sem que isso deixe de representar o peso que as decisões deles têm no andamento da vida daquelas mulheres. Por isso o filme nos lembra que é preciso analisar as questões sociais da época sobre o debate de gênero e sexualidade não como um dado absoluto, mas como uma constante disputa de definições com objetivos pouco ou nada neutros.

Nesse quesito, as diferenças de classe são construídas como diferenças de possibilidades. Embora o filme seja sobre o início e fim da relação amorosa entre Marianne e Heloise, a perspectiva narrativa é dada por Marianne e isso já denota uma relação de poder diferenciada. O filme inicia com ela, em seu estúdio, cercada por alunas num estudo de desenho, quando vê um quadro ao fundo – aquele que dá nome ao filme e que desperta as memórias que seguirão como narrativa.

Marianne é apresentada como uma jovem pintora que galgou esse status a partir dos estudos de desenho junto ao pai, após um período de educação inicial em um convento até sua primeira comunhão. Essa caracterização é utilizada para construir uma personagem inicialmente ativa, ela salta na água para buscar os quadros que caíram do barco já nas cenas iniciais das memórias, ela carrega os próprios materiais da praia até a casa, ela fuma,

ela toma frente nas ações buscando os alimentos na casa e desmontando as caixas de materiais de pintura. É uma personagem construída para fazer parecer autonomia em uma primeira apresentação.

Inicialmente Heloise é construída no seu contraste. É a imagem dela que vemos nos cartazes do filme e nas propagandas – com uma das principais cenas, quando corre em direção ao penhasco. Portanto, sabemos que ela é também é personagem principal e que se trata de uma figura intensa. Ao mesmo tempo no filme ela é retratada mais de uma vez pela perspectiva de outros: na primeira cena do quadro do pintor anterior, que é visto pelo espelho e que quando Marienne observa melhor, o retrato aparece sem rosto; quando o vestido verde é apresentado e vemos os pés se movendo, na expectativa de ver Heloise, mas é a criada que leva o vestido; quando a enxergamos de costas na primeira cena em que é apresentada - a câmera a persegue enquanto caminha e depois corre em direção ao penhasco - é a tensão máxima, pelo receio de que repita a ação da irmã. Essa construção reforça o caráter inicial de uma personalidade enigmática, forte e de rompimento. Ao mesmo tempo em que até os vinte primeiros minutos do filme não a vemos pessoalmente e só passa a ser considerada para ter voz própria no plano vinte e oito (45m48s), quando Marienne conta a verdade sobre o quadro. É a primeira vez que ouvimos o nome de Heloise, mas pelo chamado de Marienne e não por si mesma. Assim como a condessa menciona que o retrato que possibilitou o próprio casamento chegou ao castelo em que moram antes dela mesma, Heloise nos é apresentada diversas vezes antes mesmo que chegue a aparecer na tela ou que possa ter um nome próprio, um dos elementos que caracteriza uma personagem principal. Por quase um quarto do filme ela é objeto da narrativa e mesmo quando aparece na tela ainda se debate na procura por desobjetificação.

Outras observações podem ser feitas, como a cena das telas em branco secando a lareira, com Marienne nua ao centro, nos indica as múltiplas possibilidades ainda em aberto. A conversa com a criada também é entrecortada de informações, mas sem esclarecer muitas coisas, deixando mais dúvidas que certezas. Esses elementos constituem o quadro inicial das relações de Marienne e Heloise, marcadas pelo estranhamento de ambas as partes. Marienne busca solidificar a imagem de Heloise; esta, no entanto, quer evitar ao máximo ser objetificada e nega essas tentativas.

Essas duas representações auxiliam na construção das personagens, mas também podem ser utilizadas como metáfora das classes sociais do período. A pintora é representada como mobilidade, algo comum nas representações da burguesia, assim como

seu vestido vermelho e o próprio nome são elementos simbolicamente revolucionários na cultura francesa. Heloise representa a fixidez da aristocracia e também seu nome e a cor do vestido cumprem esse papel⁷, ao mesmo tempo em que como sujeito, busca rompimento. A construção de oposição entre as personagens de Heloise e Marienne também aparece na escassez de informações sobre o casamento e a falta de escolha no caso de Heloise, demarcando um papel de tradição. Mas a escassez não é apenas das informações, mas também dos ambientes, como foi apresentado anteriormente. Heloise e o ambiente se mesclam, como se o papel feminino almejado pela época fosse a transformação da mulher em objeto.

Já Marienne é apresentada como filha de um pintor e mercador parisiense, assim como herdará do pai esse trabalho e não é obrigada pela família a se casar. Embora como visto com o debate colocado por Federici, no século XVIII as mulheres urbanas já haviam perdido diversos postos de trabalho e eram cada vez mais deslocadas para o âmbito do lar, essa realidade tem duas brechas: as mulheres mais pobres precisavam complementar a renda familiar com trabalhos externos em fábricas ou casas de outras famílias – papel apresentado em partes por Sophie; e em famílias burguesas onde o pai possibilitasse que a filha seguisse seu ofício, o que acontecia na pintura, uma tipologia comum desde o século XIII (TEDESCO, 2018, p. 49).

O historiador da arte Luis Marques defende que o surgimento de um grande número de pintoras reconhecidas nesse período se deu justamente ao serem relegadas a nichos da arte considerados menores (natureza morta e retratos), tornando-as mais experientes. As mulheres que no século XVI chamavam atenção por quererem se tornar artistas, no XVIII possuíam um status de profissionalismo, possibilitando a entrada em academias de pintura, única forma de acesso aos salões de arte, espaço de uma clientela ávida. Ao serem impedidas do estudo de modelos nus, assim como de viajar para pintar paisagens, as pintoras eram retiradas dos gêneros mais prestigiados e remunerados (história, mitologia, sagrado e paisagística). Consolidar-se a partir de um mercado alternativo (retratos) e lançar-se na conquista de outros campos foi uma forma de abrir espaço no meio artístico (MARQUES, 1989). O autor inclusive apresenta outras limitações que foram transformadas em possibilidades técnicas, como a utilização do pastel em contraposição a pintura a óleo por Rosalba Carriera. Ela se distanciou dos principais nomes da época –

⁷ Heloise remete a história medieval francesa do século XII sobre a relação de Abelardo e Heloisa. É uma história marcada também pela impossibilidade de relação do casal e tem teor trágico.

Tizziano, Tintoretto, Veronese – e se especializou na pintura a pastel a ponto de ser reconhecida por sua contribuição na elaboração dessa nova técnica.

Marques também defende que diferente das “mulheres de espírito” do século XVII, num geral cortesãs vinculadas a nobreza por algum homem, participando de seus salões e da atividade artística de forma incidental, as diferentes pintoras abrem espaço para uma nova participação da mulher na vida intelectual em dois sentidos: intervém diretamente no mundo da cultura como artista e intelectual; independem da corte e transcendem seus limites. Ao questionar como a nova situação das artistas se articula com um mais amplo horizonte de possibilidades intelectuais, Marques afirma que a nova situação das mulheres em maioria urbanas é vista como uma emancipação dos laços que as retinham a família, ao convento ou a certa inserção na corte. O historiador vê na Revolução Francesa uma maior limitação a esse papel artístico, pois consuma involuntariamente a mulher artista ao mundo das letras. Para ele, a possibilidade de emancipação feminina passa de Paris para as cidades alemãs, centro da efervescência romântica e onde o espectro da mulher-mãe burguesa é menos afirmado (MARQUES, 1989, p. 77).

Os limites apresentados por Marques são os mesmos afirmados por Marianne durante o filme, tanto nas suas falas sobre ser uma pintora como na forma em que sua obra é tratada – pela condessa ao escolhê-la pela possibilidade do fingimento; pelo olhar do público sobre sua obra na exposição, apresentada como obra de seu pai. Cabe questionar se a análise de Marques não é demasiado otimista, uma vez que o próprio autor afirma que o destino artístico poderia ser condicionado por dois fatores: o casamento, que quando não interrompia carreira, mantinha essa na órbita de outra figura masculina, em geral o pai ou irmão. Embora Artemisia Gentileschi e Fede Galizza sejam exceções que ultrapassaram os pais na pintura e inclusive se distanciaram em gênero e forma, muitas mulheres sequer puderam concluir seus estudos ou pensar em se tornarem artistas.

A proposta de Cristine Tedesco apresenta maior criticidade sobre a mesma questão: por que o florescimento de mulheres pintoras nesse período? Partindo da análise de Peter Burke sobre a maior possibilidade de pintoras e escritoras mulheres a partir do século XVI por um menor peso dos obstáculos sociais. (TEDESCO, 2018, p. 51). No caso das pintoras, o ateliê ou estúdio era o principal espaço de produção e com a profissionalização de algumas delas, transformou-se também em escola para outras mulheres, como apresentado no filme pela própria Marianne. O que era importante, pois academias de desenho

possibilitaram que outras mulheres acessassem a arte sem depender de seus pais ou maridos.

Portanto, se as diferenças entre as personagens demonstram um afrouxamento momentâneo das regras sociais, tomando Marianne como maior expressão dessa possibilidade de mobilidade e experiências, ao mesmo tempo suas semelhanças são construídas para demonstrar que mesmo nas diferenças das classes sociais, a dimensão do patriarcado, do que as define socialmente como mulheres, mantém restrições. Se como aponta Maria Rita Kehl, as escolhas de destino são o reconhecimento dos recursos fálicos identificatórios das mulheres como “expansão dos limites do eu e modalidades de satisfação passional” (KEHL, 2016, p. 223) e esses recursos apontam uma busca por ser narradora de sua vida sem precisar se fazer valer a partir da posição de objeto de desejo do outro – ao menos não permanentemente -, a impossibilidade material e subjetiva a partir da construção da noção de feminilidade vinculada a mãe/esposa, limita essas escolhas de destino.

A crítica a essas limitações está justamente na destruição do primeiro retrato produzido por Marianne. É a partir dele que a tarefa de olhar se concretiza e também a partir da apresentação do primeiro resultado que há o estranhamento entre as personagens e suas máscaras. A crítica de Heloise não é ao conteúdo em si, mas uma representação sua que não condiz com a imagem que tem de si e nem com aquilo que vê em Marianne. A pintora em parte concorda ao afirmar que existem convenções a serem seguidas, ao mesmo tempo em que ao descartar a pintura apagando justamente o rosto e colocando seu pagamento em risco, Marianne aparenta negar essas mesmas convenções. Podemos dizer que é esse o fator que coloca a primeira transformação da relação, que junto à viagem da condessa abre uma nova atmosfera no filme.

É nesse momento que vemos a primeira transformação das personagens. Se por um lado a condição de pintora confere a Marianne maior mobilidade, acesso a finanças próprias, conhecimento do corpo feminino e masculino, conhecimento do amor, do sexo, da gravidez e do aborto, por outro, a pintora é contratada apenas na segunda tentativa da condessa e pelo motivo de se passar por dama de companhia, não por seu mérito artístico.

Já Heloise passa a ter um nome, apresenta desejos próprios e tem ações próprias a partir desses desejos. É ela quem pede que Marianne continue olhando a cena do aborto e depois que a retrate. É ela quem toma a frente na relação sexual. Assim como questiona o lugar de objeto ao ser retrata, trazendo Marianne ao seu lado e perguntando quem observa

a pintora quando esta realiza o retrato. Abrindo assim uma discussão sobre os lugares de troca na relação e de como a saída de uma perspectiva hierárquica abre espaço para repensar novas formas de prazer e de afeto, como apresentado na discussão inicial por Laura Mulvey. Portanto, o filme desnuda não apenas as tramas que limitam as relações que essas mulheres constroem para si e com o outro, mas também os discursos normativos que se apresentam como naturais. Assim como apresenta no resgate da solidariedade uma forma de construção de outra sociabilidade. Cabe ao próximo capítulo observar algumas cenas específicas onde essa dimensão se faz mais aparente.

CAPÍTULO 2 – ANÁLISE DAS PERSONAGENS: DA OBJETIFICAÇÃO A POSSIBILIDADE DE AGÊNCIA E NARRATIVA.

Neste capítulo realizarei a decomposição de alguns aspectos do filme, visto que o tempo de realização de um Trabalho de Conclusão de Curso limita a análise da obra como um todo. Como apresentam os autores Casetti e Di Chio (1996), decompor um filme é também a partir de um ponto de vista e de uma questão, não sendo um processo totalmente objetivo e neutro, assim como a recomposição não é uma invenção, mas tem um princípio de objetividade. Busco, com a decomposição dos elementos que constituem o debate de gênero e sexualidade proposto pelo filme, aproximar o mesmo da proposta de Laura Mulvey de um cinema radical de contraponto a imagem feminina objetificada. Além disso, como a compreensão dessa responsabilidade com os sujeitos - e por ser um filme de ficção histórica, responsabilidade também com o passado - nos coloca ponderações ao que a história acadêmica tem escrito sobre as mulheres e mais especificamente relações lésbicas.

Retomo o debate proposto por Mulvey de que o cinema “[...] reflete, revela e até mesmo joga com a interpretação direta, socialmente estabelecida da diferenciação sexual que controla imagens, formas eróticas de olhar e o espetáculo” (MULVEY, 1975, p. 437). A autora afirma que é possível utilizar a psicanálise como um instrumento político que demonstre de que forma esse inconsciente da sociedade patriarcal estruturou o cinema hollywoodiano e seus pares. Assim como Marc Ferro, ela vê no desenvolvimento tecnológico a possibilidade do acesso às produções e a criação de um cinema alternativo, de vanguarda e mais radical. Embora não negue as grandes produções cinematográficas, chama a atenção para “o modo como as produções desse cinema refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu” (MULVEY, 1975, p. 439). Portanto, outro cinema não parte de uma criação abstrata, mas deve começar contra essas obsessões e premissas e, portanto, só pode existir como contraponto.

Para a autora, a mulher existe na cultura patriarcal como significante do outro masculino, imagem silenciosa que serve aos comandos linguísticos do masculino, portadora e não produtora de significado (MULVEY, 1975, p. 438). O desafio máximo é “como enfrentar o inconsciente estruturado como linguagem [...] ao mesmo tempo em que ainda se está enredada na linguagem do patriarcalismo”? (MULVEY, 1975, p. 438-439). A alternativa não surge do nada, mas há a possibilidade da ruptura a partir da análise do

próprio patriarcalismo e com os instrumentos que ele fornece. Para a autora, há ainda um vazio sobre o inconsciente feminino na teoria falocêntrica, mas a psicanálise ainda pode auxiliar a compreender o próprio status quo.

Minha hipótese é que essa proposta é levada a cabo em *Retrato de uma Jovem em Chamas*. Para realizar a análise, separo o filme em três grandes momentos ou episódios, observando em que medida a construção do mesmo passa da apresentação das relações de objetificação da imagem feminina para a transformação em uma proposta de agência das personagens. Um elemento a mais dessa proposta é dedicado a memória como relação de poder que pode tanto retomar a objetificação quanto romper, buscando pela dignidade das personagens e dos sujeitos que representam, elaborado na conclusão deste trabalho.

No primeiro episódio busco na construção da personagem de Heloise os elementos que constituem a visão tradicional do cinema sobre a personagem feminina apresentados por Mulvey. Os elementos de análise propostos são as entradas visíveis e não visíveis da personagem e como são montadas para criar a impressão de um perfil. Ao mesmo tempo como a personagem responde a essa objetificação, contrastando com a expectativa voyeur do olhar do espectador masculino e desmascarando os elementos fílmicos.

O segundo momento apresenta a transformação do filme no aspecto criativo, mas também da narrativa das personagens. Defendo que as personagens femininas ao contarem sua própria história por suas vozes e defenderem os pontos que devem ser contados se tornam personagens completas. Como escolha de análise dessa questão, observo os elementos fílmicos que narram a cena do aborto, seu retrato posterior e sua relação com o romance proposto pelo filme.

A recomposição busca caracterizar a obra a partir de sua proposta de ser outra narrativa das relações amorosas com base na igualdade das personagens. E como isso se reflete nos diferentes aspectos fílmicos, subvertendo a concepção do propósito da arte e da memória que ela cria. Não se trata apenas de um olhar feminino do cinema, mas como o mesmo realiza suas memórias sobre aquilo que pretende apresentar na tela.

2.1 – “EXISTEM REGRAS, CONVENÇÕES, IDEIAS”: A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA COMO OBJETO PARA O PRAZER DO OLHAR.

Nesta primeira parte, observo como a construção da personagem de Heloise é feita a partir das concepções tradicionais do cinema sobre o papel feminino, apresentados por Laura Mulvey. Assim como analiso as similaridades do mesmo com as artes visuais no que se refere ao uso da imagem feminina como busca de prazer do olhar masculino. Ao mesmo tempo observo como a personagem busca negar esse papel e que mecanismo utiliza para tal, introduzindo os elementos que marcarão a segunda parte da narrativa, destacado pela agência das personagens de forma mais liberada.

Retomando o trabalho de Casetti e Di Chio sobre como analisar um filme, os autores afirmam que os personagens e o ambiente são apresentados como parte de uma categoria denominada existentes, que se refere a tudo aquilo que aparece na tela. Os existentes, em conjunto com os acontecimentos e as transformações são três categorias de um filme e sua decomposição auxilia a compreender os aspectos da narração⁸. Os critérios de diferenciação são diversos, mas os autores apresentam três deles (de nomeação, de relevância e de focalização) que captam as categorias em termos de estatuto e de funções narrativas (CASSETTI, DI CHIO, 1996, p. 171), não só para diferenciar personagens de ambiente, como para ver seus critérios de gradação no interior das subcategorias.

O olhar adiciona outro elemento sobre a análise da personagem além do que é apresentado por Casetti e Di Chio ao explorar o aspecto imagético da narrativa. Embora se aproxime da focalização, os olhares sobre a personagem apresentam diferentes objetivos que contribuem para o debate: a) de perseguição, próximo ao que Mulvey apresenta como a escopofilia, muitas vezes mesclando o olhar do expectador com o de Marianne através da câmera; b) de contestação de quem vê e é visto, por exemplo, quando coloca o olhar de Marianne frente ao espelho; c) de troca de observações, objetivando uma construção conjunta, como na cena analisada no próximo subcapítulo.

⁸ Para os autores, a análise da narração possui algumas problemáticas de fundo, uma vez que diferente dos textos verbais, o cinema tem uma forma narrativa reduzida e se apresenta como máquina fabuladora mais do que como máquina óptica. Outro problema está em se a narração está relacionada com os conjuntos de imagens ou apenas a como se organizam e se relacionam para apresentá-la? É a “história” em si ou o efeito de representação, o “relato”. Para os autores, tanto narração como representação podem significar tanto a ação constituinte como o objeto constituído, tanto o ato de narrar como o resultado desse esforço. Por conta disso, a decomposição pode ser variada e os aspectos da mesma se relacionam, dificultando a análise. Essas questões são tratadas no capítulo 5 da obra *Como Analisar um Filme* (1996, p. 171-218).

Sobre o critério de nomeação, um personagem principal é identificado pelo nome próprio, algo que Heloise só irá receber no plano 28 (45m48s), quando Marianne conta a verdade sobre o quadro. As entradas anteriores da personagem de Heloise se dão em três formas: como imagens de retratos a partir do olhar do outro, como menção pela fala de outros personagens e como personagem diretamente. Ela é a jovem em chamas do primeiro quadro, a jovem patroa para a criada, a filha da condessa e a jovem da pintura. Sua relevância é dada pelo objeto do retrato, que é vinculado ao desejo do futuro marido e ao trabalho de Marianne.

A pintora é desde o início apresentada como uma personagem completa, ela é “[...] indivíduo dotado de perfil intelectual, emotivo e atitudinal, assim como de uma gama própria de comportamentos, reações, gestos, etc. [...] com o objetivo de] construir uma perfeita simulação daquilo com o qual nos enfrentamos na vida” (CASSETTI; DI CHIO, 1996, p. 178). Ela é um personagem complexo, mas uniforme. Já Heloise é uma personagem que influencia outros. Embora sua complexidade se apresente ao longo do filme e sua participação na construção fique evidente no diálogo sobre quem observa Marianne enquanto ela realiza a pintura, é preciso lembrar que a narrativa ainda assim é construído pelas memórias da pintora.

Cassetti e Di Chio (1996, p. 175) também apontam que “a relevância pode manifestar-se [...] como iniciativa e enfrentamento com os acontecimentos ou como passividade e submissão”. No caso de Heloise nesta primeira parte do filme, é possível dizer que a personagem não se movimenta completamente, mas é movimentada por outros. Seu único desejo aparente é não ser retratada, em oposição justamente ao que dispara as ações no filme.

Embora saibamos pelos *teasers* que a trama é a relação de Marianne e Heloise, a segunda personagem somente aparece diretamente na cena longo tempo depois do início da trama e só será nomeada após quase um terço do filme. Mas sobre ela é mencionado ou questionado em mais de um momento. Sua importância é dada a partir da focalização, mesmo quando não é objetivamente nela, mas em uma ideia de que poderia estar ali.

Para os autores, as oposições de personagens são meramente indicativas, mas sugerem duas observações importantes para definir os papéis narrativos: a) a tipologia de suas características e ações; b) os sistemas de valores, as axiologias de que são portadores. Ao analisarem o cinema estadunidense dos anos 30 e 40 e a dialética entre dois pólos - o herói oficial, o herói fora da lei -, observam a tendência a mediação como elemento do

próprio imaginário norte-americano e que se inscreve perfeitamente na função essencialmente reconciliadora e típica de todos os mitos (CASSETTI, DI CHIO, 1996, 181-182). Essa dialética entre dois pólos é utilizada em *Retrato de uma Jovem em Chamas* nessa primeira apresentação das personagens, mas no transcorrer da trama a solução embora transformadora das personagens, não é conciliadora. O objetivo é demonstrar como o que está fora do âmbito da tela também importa, os aspectos sociais e como a ação das personagens se relaciona com isso. A tensão do filme não é causada por antagonistas objetivos em outros personagens, mas com a própria tensão criada entre desejo individual e limites sociais e o quanto é possível ou não causar rupturas.

A primeira aparição de Heloise é a partir do quadro que dá nome ao filme, no ateliê de Marianne. Essa primeira sequência cumpre o papel de prólogo, elucidando os elementos da trama que irá se desenrolar. Há três personagens: a professora; as alunas; o quadro. A professora é um dos personagens principais dessa parte, mesmo que ainda sem nome, é a voz narrativa para as ações das alunas e que explica as questões levantadas por estas em referência ao terceiro personagem. É para ela que se dirigem os olhares e falas e a câmera a filma sempre em close de todo o corpo ou de rosto, quando foca em suas emoções antes da entrada da pintura.

As alunas formam um personagem único, coletivo. Não tem nome, mas na sua aparência, na qualidade dos vestidos e dos penteados é possível enxergar as diferenças de status social. Esse ponto no filme reforça uma lógica que se fará presente de equidade entre mulheres e de que o trabalho é construtor das identidades e não o lugar de nascimento ou classe. Seguindo uma parcela do debate feminista sobre o papel do acesso ao trabalho remunerado pelas mulheres brancas como elemento de maior liberdade individual.

O terceiro personagem é a pintura que dá nome ao filme. Parto do ponto em que um personagem pode ser avaliado enquanto um elemento válido pelo lugar que ocupa na narração e na contribuição que realiza para que ela avance. O personagem nesse caso é uma posição e um operador e podem ser humanos, animais, objetos ou inclusive conceitos (CASSETTI; DI CHIO, 1996, p. 183). Considero os retratos como objetos centrais ao longo do filme, no caso desta primeira pintura, tem nome e é elemento que unifica o diálogo e dá entrada a trama seguinte, sendo o estopim para as memórias da pintora.

Após a chegada e apresentação inicial de Marianne, temos duas outras apresentações de Heloise: pelo diálogo entre a criada e a pintora, a partir da descrição feita sobre como o pintor anterior não conseguiu concluir o retrato; e pelo próprio retrato

anterior, que Marianne visualiza inicialmente pela imagem do espelho, vendo o quadro voltado para a parede. Quando vê a pintura, assusta-se com a imagem do rosto borrada. A cena nos apresenta já de início para um dos debates centrais do filme, sobre o olhar e como aquilo que vemos inicialmente nem sempre condiz com o real. O retrato mostra Heloise e não a mostra ao mesmo tempo.

A sequência seguinte segue apresentando Heloise sem a personagem aparecer, como no vestido verde se aproximando – vemos a cena filmada pelos pés e a barra do vestido em movimento -, mas é a criada levando o mesmo para a pintora. Também nos cabelos loiros que vemos em uma personagem de costas⁹, mas descobrimos que se trata da condessa, mãe da segunda personagem, que apresenta porque contratou a pintora e os termos para realização do trabalho: precisará se passar por dama de companhia e realizar o trabalho sem que a filha saiba. Ouvimos então que o retrato será enviado para um milanês, pretendente da retratada. A conversa volta para o retrato da própria condessa, realizado pelo pai de Marianne, e como o objeto chegou ao castelo antes dela. A condessa menciona que ao chegar se viu confrontada pela própria imagem que a esperava.

Luciana Laponte, historiadora da arte, questiona de que maneira as artes visuais trouxeram uma problematização referente ao sexo. Para esse debate, estabelece um contraponto entre as obras realizadas por homens artistas de diversos períodos históricos e como produziram uma pedagogia cultural do feminino, que naturalizou e legitimou o corpo da fêmea humana como objeto de contemplação, transformando esse modo de ver particular como única verdade possível (LAPONTE, 2002, p. 04). O filme auxilia nesse aspecto a questionar qual a recepção de outras mulheres sobre essas imagens femininas e qual o grau de contemplação de imagens próprias ou de outras, algo ainda pouco elaborado como apontado nos debates no primeiro capítulo. Mas ao solicitar que Marianne retrate Heloise sem que essa saiba, a obra aponta para uma concepção de que o olhar feminino não é neutro e reforça as críticas ao limite da análise de Mulvey e a ausência de um debate sobre o mesmo.

A primeira sequência que apresenta o processo de trabalho da pintura, elemento que Sciamma apontou como um dos objetivos do filme, foca na preparação do espaço e na tela em branco, que passa a ser preenchida de amarelo escuro/marrom por um largo pincel. O

⁹ Na cena anterior, quando Sophie apresenta o vestido verde para Marianne, a pintora questiona se os cabelos de Heloise são loiros. As passagens de sequência desta primeira parte do filme jogam com elementos de similaridade para manter a cadência da narrativa.

processo é interrompido pela criada que bate a porta e afirma que a patroa está ali e espera para sair acompanhada. Marienne pede que ela entre e em sussurros pergunta o que aconteceu com a irmã. “Estávamos passeando pelo penhasco. Ela estava atrás de mim e desapareceu. Vi o corpo caído lá embaixo”. Quando perguntada sobre se viu a queda, a criada menciona que não, mas que acredita que ela tenha pulado, “Pois ela não gritou”.

A sequência seguinte é a primeira apresentação de Heloise de fato faz parte do grupo de poucas sequências com a câmera em movimento. Vemos sua imagem de costas e com uma capa sobre o corpo todo, em uma cena interior propositalmente escura. Na luz forte, quando saem do castelo, vemos que o manto é de um azul escuro e vemos a jovem ainda de costas com o foco e movimento da câmera como um olhar que persegue. Marienne aparece intrigada em alguns cortes. Quando o capuz do manto cai, revelando o cabelo loiro mencionado. E quando elas saem do pátio do castelo e seguem em direção ao



Figura 1



Figura 2



Figura 3

penhasco perto da praia, Heloise começa a correr, com a imagem ainda a perseguindo sem a ver completamente. Marienne se preocupa e corre em sua direção, mas Heloise para na beira do penhasco e então depois de 19 minutos e 51

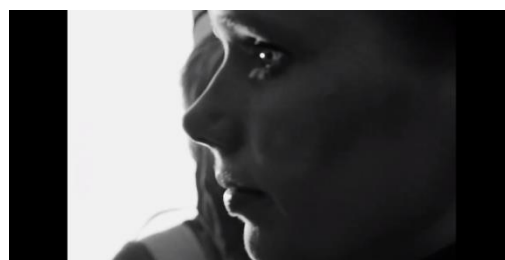
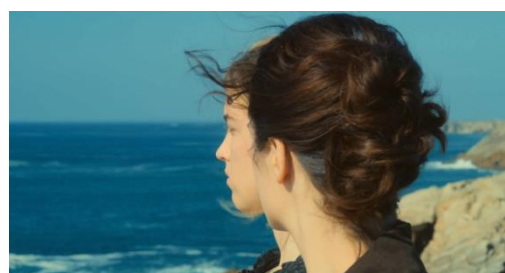
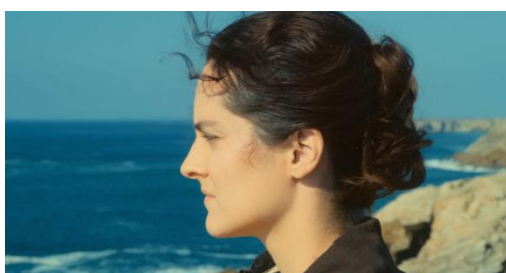
segundos minutos do filme, o enquadramento foca em seu rosto e a vemos pela primeira vez. “Há anos que desejo fazer isso”, ela menciona. “Morrer?”, questiona Marienne nos lembrando do diálogo com a criada. “Correr”, responde Heloise. O desejo por algo tão simples demonstra o grau de

limites impostos a personagem, algo que irá se reproduzir em diversas cenas e também na parte estética do filme. Para a diretora, esse aspecto técnico da falta de elementos é importante para garantir as e aos expectadoras/es uma experiência similar a da personagem.

Também é interessante relacionar a construção dessa cena com o conceito de

escopofilia debatido por Mulvey. A câmera que persegue cria a relação do olhar da personagem considerada ativa com o olhar do expectador, jogando com a fantasia voyeurística. A escopofilia é o prazer em ver e está associada ao “[...] ato de tomar as outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar curioso, fixo e controlador” (MULVEY, 1975, p. 440 - 441). Além disso, joga com a supressão do exibicionismo do espectador, gerando a projeção no personagem principal de seu desejo reprimido.

A sequência seguinte as mostra andando pelo penhasco com Heloise a frente de Marianne, que tem dificuldade de observá-la para seu trabalho. A câmera da cena anterior e o olhar de Marianne se mesclam na dificuldade de apresentar uma ideia sólida de Heloise, assim como constituem a proposta do cinema tradicional de aproximar o personagem principal da narrativa imagética na tela quase como um só. É pelo olhar de Marianne, assim como por suas memórias, que vemos Heloise. Em seguida, ambas aparecem lado a lado observando o mar e o enquadramento focaliza suas faces lateralmente, sobrepondo-se entre os olhares expectantes de Marianne e exasperados e confusos da outra. A cena é uma homenagem do filme ao Plano Persona, do filme *Persona* (1966) de Ingmar Bergman, onde as faces em diferentes movimentos se sobrepõem e as personagens se mesclam. O uso do *close-up* pelo diretor sueco visava dar maior profundidade aos sentimentos e intimidade das personagens femininas. No filme de Sciamma além da homenagem, a utilização do *close-up* tem um objetivo semelhante de busca de profundidade, que junto à perspectiva da câmera parada e uso da iluminação direta nas personagens também busca semelhança com os retratos do período abordado.



Figuras 4, 5, 6, 7.

Quando retornam ao castelo, a pintora observa Heloise a sua frente e ouvimos seus pensamentos refletindo sobre a imagem, quando a jovem se volta e questiona se Marianne trouxe algum livro e se pode emprestá-lo. A pintora busca o mesmo, enquanto a outra espera na porta do quarto improvisado.

À noite, a pintora aparece organizando os esboços das imagens que viu ao longo do dia. A câmera segue os desenhos do rosto, aumentando o zoom para identificar o esboço dos lábios. Essa cena dialoga com a seguinte, que mostra a tela inicial com a pose já retratada em traços de carvão, demonstrando a dificuldade de Marianne em lembrar as imagens. A dificuldade também é reforçada pela atividade das caminhadas, onde Heloise está sempre à frente ou com o rosto tapado, como na cena seguinte, onde a criada oferece um lenço com a justificativa do vento. Ao mesmo tempo, esses empecilhos iniciais reforçam o papel do olhar, algo que não passa despercebido por Heloise que se mostra tanto incomodada como curiosa.

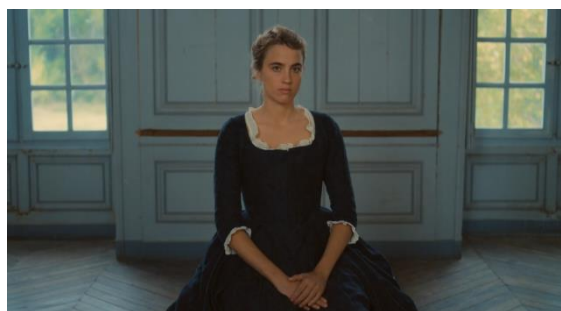
As cenas desse episódio são bastante curtas, focando justamente nessa dinâmica de descobrimento para o retrato, mas também por curiosidade entre as personagens. A sequência em que estão juntas na praia com os lenços no rosto marca o primeiro diálogo, somente no segundo dia, onde a jovem menciona seu desejo de entrar no mar. Quando é questionada por Marianne se sabe nadar, afirma que não. Essa afirmação, no entanto, não é sobre desconhecimento do ato, mas o desconhecimento do saber uma vez que ainda não experimentou. Essa afirmação que será revisitada mais a frente nos coloca outra camada sobre a personagem e sua curiosidade sobre as coisas que desconhece, apresentando não pelo lado negativo do não saber, mas pela possibilidade de transformação. É possível imaginar que Heloise questione a visão sobre a figura feminina como menos intelectual e contraponha com a dimensão de que essa mesma figura tinha menos possibilidades de experimentação. Portanto, ela nega a concepção biológica por uma questão social.

As três sequências seguintes (na cozinha, a conversa das duas personagens principais e a conversa com a condessa) auxiliam no questionamento ao que se espera como feminilidade no período, como docilidade e presença para o outro. Heloise é apresentada como o contrário disso na primeira cena. Quando Marianne conversa com a criada sobre como foi o dia, responde que “Difícil”. Explica que a outra andava sempre a sua frente ou sozinha pela praia e que nem sequer a viu sorrir. A criada pergunta se ela tentou ser engraçada e ambas riem da situação, mas fica implícito o mecanismo de expectativa sobre o papel feminino.

Quando Marienne volta à praia para outro passeio, tenta exercitar mais o diálogo. A possibilidade é aberta pela discussão da morte da irmã: “Acha que ela quis morrer?”, questiona. A jovem responde que Marienne é a primeira a não ter medo de fazer essa pergunta, explicando que na última carta a irmã se desculpava sem motivo. Ela afirma acreditar que a desculpa seria por deixar o destino dela para a mais nova. O diálogo em tom mais sério possibilita que Marienne encare a jovem com mais proximidade e sem precisar desviar o olhar. Então comenta que a mesma fala sobre esse destino como se fosse algo terrível, mas Heloise pergunta o que Marienne sabe sobre o casamento que terá. Quando a pintora responde que somente que se trata de um milanês, a outra afirma que a inquieta saber somente o mesmo. Marienne diz que compreende a inquietação, mas pergunta se ela preferiria viver no convento. A jovem responde que há suas vantagens: a biblioteca e poder cantar e ouvir músicas. “Além disso, viver a igualdade é um sentimento bom”, ela finaliza. Marienne discorda, dizendo que achou o convento injusto e fica feliz de ter saído de lá após a primeira comunhão. Conta que era sempre punida por desenhar nas margens dos cadernos, mas fica tensa ao perceber que havia dito algo que poderia comprometer o disfarce. Quando perguntada sobre o próprio casamento, a pintora explica que não é obrigada, pois sucederá o pai no trabalho com o comércio. A jovem constata que como a outra pode escolher, não poderá entender a situação pela qual passa, embora ela responda que entende.

Na conversa com a condessa, Marienne explica suas dificuldades para o trabalho e pede que a autorize a filha a sair sozinha, afirmando que não há problema, pois ela não está triste, mas com raiva. A mãe menciona, em italiano, que sabe disso e que conhece essa raiva muito bem. Quando Marienne responde também em italiano e explica que morou em Milão, faz a condessa se sentir a vontade para contar que sente falta da vida anterior ao próprio casamento e que não volta ao local há mais de 20 anos. Pede que Marienne conte à filha que a cidade é bela e que a vida lá será mais agradável. A mãe menciona que não quer casar a filha com proprietários da região, quer que ela veja outros lugares e a pintora responde que ela, a condessa, também. Ao que esta pergunta por que isso não seria importante. Menciona também que há uma amiga em Paris que gostaria de ser retratada e que poderia indicar Marienne. Elas riem falando de como essa amiga é bruta e a mãe menciona que não ri há muito tempo e que isso é graças a Marienne. Que basta a presença dela e que “É preciso estar em duas pessoas para ser engraçado”.

As três sequências dialogam sobre a concepção de igualdade a partir da alegria e de que o riso forçado esperado pelo papel feminino não é natural e serve apenas ao desejo do outro. A resposta de Sophie “mas você tentou ser engraçada” aponta, de forma singela, para o fator de que uma mulher não tem a obrigação de ser sempre agradável, mas que essa concepção é uma convenção social. Heloise nega esse papel como forma de se defender, é a única maneira que consegue respirar fora desse destino tão rigidamente colocado. É pela revolta que ela constitui o eu, pela negação.



Figuras 8, 9, 10, 11.

A sequência seguinte mostra o rosto e as mãos na pintura, mas não a roupa. O foco muda para o banco no centro da sala e vemos o vestido verde se aproximando, quando percebemos que é Marianne que o veste. Um espelho apoiado nas pernas do cavalete reflete o vestido, a posição das mãos e o colo, mas não o rosto - é a segunda vez que vemos refletido a imagem através do espelho. Com isso é possível pensar que a importância está menos no que é retratado e mais no significado que se deseja apresentar, elemento que ela reforçará no diálogo em que conta a verdade para Heloise. Marianne também assume o papel de observada e observadora, mas quem vê a imagem somos nós, assumindo o lugar de seu olhar. É justamente a proposta de Mulvey e Mary Ann Doane de quebra com o

prazer do olhar, denunciando a relação de projeção do espectador com a personagem que ocupa o papel ativo da narrativa.

Ouvimos a voz da jovem patroa e ainda pelo reflexo do espelho, vemos o vestido verde se mover rapidamente. Marianne fecha as cortinas e se esconde para retirar o mesmo. Ao mesmo tempo vemos pelo reflexo um vestido azul escuro se aproximar e quando Marianne retorna, vê a jovem sentada sobre o banco na pose que aparece no quadro. Ela se levanta e observa o quarto, perguntando se a outra tem tabaco.

Elas aparecem na mesma cena quando Marianne acende o cachimbo e o entrega. Enquanto a outra fuma, ela comenta que a mãe deixará a jovem sair sozinha no dia seguinte. “Você será livre”, ao que a ela responde “Estar livre é estar só?”. “Não concorda?”, questiona Marianne e a resposta é que saberá no dia seguinte, reafirmando o papel da experiência. Heloise menciona que quer ir à missa, mas não para comungar e sim para ouvir a música, única forma que conhece. Quando Marianne fala de uma orquestra, admirada pela outra não conhecer diferentes formas musicais, é perguntada como seria. “Não é fácil contar como a música é”, mas a jovem segue a encarando a espera. Então a pintora segue até o cravo do outro lado da sala e toca algumas teclas, observa a outra e senta-se no banco em frente ao instrumento. No enquadramento inicial vemos Marianne de costas, tocando o instrumento sem tirar o tecido de cima, apenas inserindo as mãos debaixo do mesmo. Heloise aparece ao seu lado logo depois e pergunta o que é. “Uma peça que eu gostei”, responde Marianne. A jovem puxa boa parte do tecido, para ver o teclado e senta-se ao lado de Marianne, perguntando se é uma peça alegre. “Não é alegre, mas é vivaz”, responde a pintora.

O enquadramento passa a apresentá-las de frente, na altura do olhar, focando nas faces. Marianne toca, mas observa a outra. Então menciona elementos da obra e é a primeira vez que vemos Heloise sorrindo. Em determinado momento, ao não lembrar a partitura, menciona que ela ouvirá o resto, pois Milão é a cidade da música. O olhar entusiasta da outra se perde ao lembrar a realidade e questiona se tem certeza que vez ou outra será consolada.

No dia seguinte, vemos a pintura do vestido sendo realizada. A cena foca em Marianne e é somente depois de algum tempo que vemos a criada posando com o mesmo. A pintora aparece na cozinha tomando água, quando Heloise chega da missa. Ela faz um esforço para esconder a mão direita suja de tinta. A outra menciona que na solidão sentiu a liberdade que Marianne comentou, mas também a ausência da pintora. Na cena vemos

Marienne à frente, à esquerda e desfocada. Já Heloise ao fundo e centro, com a imagem nítida. Ao ouvir a declaração, a imagem volta a focar em Marienne sorrindo e saindo da cena. O início de uma relação mais íntima também é marcado pela finalização do retrato, que percebemos na cena seguinte. Quando a condessa pede para vê-lo, Marienne solicita que possa mostra-lo a jovem e contar a verdade. A mãe diz que compreende e que a filha gosta muito de Marienne e sabe disso porque ela fala da pintora. Embora elas estejam mais próximas, a expressão de Heloise até então não nos mostrava interesse, mas sim curiosidade sobre o que Marienne poderia lhe contar. Mais uma vez sabemos dela, ou no caso de seus sentimentos, através de outra pessoa.

A partir dessa afirmação, somos apresentados para uma nova Marienne, consternada tanto pela finalização do trabalho como pelo fantasma do retrato anterior. Na cena que segue a sequência, ela aparece de volta ao quarto, colocando o quadro anterior encostado à parede. O foco permanece no mesmo, até que uma luz vai se aproximando e vemos a chama de uma vela surgir pela esquerda. O movimento segue a chama que desce pelos detalhes do vestido, pelos braços, pelas mãos entrelaçadas, sobe pelo peito e quando se aproxima do coração, encosta na tela que incendeia. O foco seguinte é no rosto de Marienne e os olhos marejados e retorna para as chamas próximas ao coração. A câmera vai se afastando lentamente, enquanto o fogo aumenta e o som do mesmo queimando o tecido da tela fica evidente.

A partir desse momento as diferenças tão marcadas entre as duas personagens começam a esvaecer. A curiosidade demonstrada por Heloise, sua resistência a cumprir o papel esperado pela época e sua crença na possibilidade da experiência caracterizam esse perfil de um coração em chamas, como a cena apresenta. Ao mesmo tempo, Marienne consternada nos apresenta para o que mais a frente Heloise denominará como culpa. Por um lado, Marienne a admira; por outro, é cúmplice do desenrolar de seu destino.

A próxima sequência ocorre na praia, Marienne e a jovem aparecem sentadas lado a lado, enquanto essa lê e a pintora a observa. “Heloise”, ela chama. É a primeira vez que ouvimos o nome da segunda protagonista. Não apenas ela passou um quarto do filme sem nome, como ao ser nomeada é por outra pessoa, diferente de Marienne que se auto intitula logo ao início do filme. A cena se divide em closes intercalados de cada personagem, montando o espaço de diálogo. Heloise permanece um tempo em silêncio após ouvir sobre o retrato, mas então observa que compreende porque Marienne a falou sobre o charme do exílio: é porque se sente culpada. Pergunta se a pintora está de partida e ao saber que em

breve, ela observa o mar e afirma que aquele será o dia que irá nadar. A cena foca em Heloise de corpo inteiro, de costas para a câmera e de frente para o mar, tirando as diferentes partes do vestido. Marienne aparece a observando e o enquadramento apresenta Heloise aos poucos mergulhando. Quando retorna, a pintora pergunta se ela já acredita saber nadar, ao que a outra menciona que ainda não sabe se sabe e pergunta a opinião de Marienne. Por fim Heloise questiona, como desabafo, se os olhares eram para isso, para o retrato?

O mesmo aparece no centro da cena e depois Heloise, que após observar atentamente, pergunta “Sou eu? É assim que me vê?”. Marienne responde que não somente ela e quando Heloise pergunta de que forma não somente ela, a pintora responde que: “Existem regras, convenções, ideias”. “Está querendo dizer que não há vida? Presença?”, continua a questionar Heloise e Marienne responde que “Presença são aspectos momentâneos que se aproximam da realidade”. Mas Heloise comenta que nem tudo é passageiro e que alguns sentimentos são profundos. E então afirma que o mais triste não é o retrato não se parecer com ela, mas não se parecer com Marienne, que recebe mal a crítica e menciona que Heloise nada sabe sobre ela e que não sabia que era crítica de arte. Ao que a jovem responde que não sabia que ela era uma pintora.

Quando Heloise sai para buscar a condessa, Marienne, consternada destrói o quadro apagando o rosto com um pano. Mas antes que vejamos o resultado do apagamento, a cena volta para Marienne. A sequência segue mostrando a condessa de costas, tapando a visão do quadro. Ela se volta e vemos sua expressão de questionamento e reprimenda e quando sai de cena, vemos o borrão no lugar do rosto. Heloise aparece, ocupando o mesmo lugar da mãe e então se volta para a câmera, com olhar levemente desafiante. Marienne explica que o quadro não ficou bom o suficiente, que não a agradaria e que irá recomê-lo, mas a condessa se exaspera. A cena continua focando em ambas, mas ouvimos Heloise mencionar que a pintora ficará e que posará para ela. Ambas olham para o lado esquerdo, onde imaginamos Heloise e parecem incrédulas. A mãe questiona o motivo e se aproximando da filha, a câmera a seguindo e mudando a dupla apresentada. Para que lhe importa, pergunta Heloise, e a mãe responde que em nada. A condessa responde que ficará fora cinco dias e que, quando voltar, o retrato deverá estar finalizado. “Sou eu quem decide e não vocês”. Na cena seguinte Heloise chega trajando o vestido verde e a pintora arruma a posição em que ela deve ficar. A postura já não é tão reta, há detalhes e caimento.

Embora o filme seja sobre Heloise – ela é a personagem principal por excelência - é contado por Marienne, personagem principal com o domínio da palavra. Mas Heloise o tempo todo tensiona essa relação, reivindica para si não um papel passivo de musa, mas como coparticipante nessa construção de si mesma. Ao mesmo tempo, a filmagem e história jogam com o olhar da Marienne, lembrando ao espectador que sua narrativa não é totalizante de Heloise, mas seu ponto de vista sobre ela. Por isso os espelhos, por isso o retrato, e principalmente por isso as cenas da visão dela com o vestido de noiva. É a visão que nos lembra que aquilo que está sendo contado são as memórias de uma cena inicial em um período posterior. Isso não retira o caráter solidário da relação entre elas, mas joga peso nas relações de poder que também estão em jogo. Quem conta uma história ou produz uma imagem tem poder, mas em nada significa que é um poder absoluto. A mudança se dá pela perspectiva de olhar como troca, como construção conjunta, que perpassa as experiências analisadas no próximo subcapítulo.

2.2 – A RELAÇÃO DE PODER NA CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA: PAPEL DO OLHAR COMO TROCA.

Neste subcapítulo, foco na experiência do aborto realizada pela personagem Sophie a partir de dois momentos: o foco da cena como acontecimento e a construção cinematográfica da mesma; e a representação realizada pelas personagens, optando por pintar uma reprodução da cena.

Segundo Joana Maria Pedro, em um artigo que busca analisar as representações do corpo feminino nas práticas contraceptivas, abortivas e no infanticídio no século XX, há sociedades em que o aborto e o infanticídio têm amparo coletivo e não são considerados crimes e que a penalização da mulher como responsável pelo ato é resultado da preocupação moderna com a legitimidade dos futuros herdeiros. O aborto por um lado questiona a construção do instinto materno, mas ao ser criminalizado também reforça a ideia de uma natureza feminina ligada à maternidade, uma vez que o destino da gestação fora do casamento é sempre construído negativo (pela representação e pela punição) (PEDRO, 2003, p. 161).

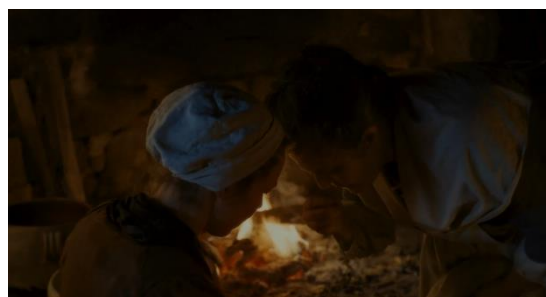
Observo essa cena específica do filme a partir da perspectiva de que constrói uma visão diferenciada dessa prática, colocando como sujeito central a mulher e sua escolha,

não partindo de imediato da perspectiva negativa e de punição. Em conjunto com a aproximação amorosa de Heloise e Marianne, assim como na relação de cooperação entre as três personagens principais, essa cena específica resgata a perspectiva de ação. Não de forma a caracterizar irreflexão ou leviandade, mas sim a construção de sujeitos que assumem seus afetos e pulsões e realizam seus desejos, arcando com as responsabilidades advindas desses. Essa perspectiva parte de um olhar que não é neutro, mas que auxilia a desnaturalizar o caráter de certa mácula que pesa sobre a temática do aborto, mesmo por quem a defende como direito.

Ao mesmo tempo, a construção da cena quebra com o prazer visual na “separação entre a identidade erótica do sujeito e o objeto na tela” (MULVEY, 1975, p. 443). Para a autora, “o olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia” (MULVEY, 1975, p. 444). Assim sendo, as mulheres são apresentadas como figuras exibicionistas, simultaneamente olhadas e exibidas. Sua aparência é codificada para o prazer erótico e para reafirmar sua condição de “para ser olhada”. É uma figura essencial para a narrativa do filme comum, mas funciona no sentido oposto ao desenvolvimento da história, uma vez que congela o fluxo dos acontecimentos para a contemplação erótica (MULVEY, 1975, p. 444). A sua integração na narrativa é como objeto que movimenta o herói, pois em si mesma ela não apresenta importância. Retoma, portanto, a divisão do trabalho heterossexual entre ativo e passivo, onde o passivo é o espetáculo (feminino) e o ativo a narrativa (masculino). Quando a figura feminina foge desse aspecto erótico, é punida por suas ações e redimida ou não pelo herói.

A primeira ruptura com essa visão passa pela escolha de Céline Sciamma ao longo do filme por não construir uma narrativa que estivesse baseada na violência sobre o corpo e a sexualidade. Ao colocar as personagens femininas como protagonistas ativas, abre espaço para a construção de valores e experiências pelas próprias personagens em um ambiente de igualdade e solidariedade, conceitos expostos ao longo dos diálogos e debatidos no primeiro capítulo. Essa forma de tratar as questões polêmicas para o período atual também cria um ambiente onde a subjetividade das personagens fica em primeiro plano, e não uma camada comum em outros filmes de medo da punição por seus atos - seja simbólica ou mesmo física. As personagens elaboram sobre os próprios desejos e na medida do possível, os realizam. Essa perspectiva fica visível no simples diálogo que apresenta a gestação incômoda para Sophie e a opção por não dar seguimento a mesma como algo para o qual não há auto questionamento ou críticas por parte de Marianne.

Ao entregar um pacote de pano com sementes aquecidas para que a pintora alivie suas cólicas menstruais, ela explica que sempre mantém isso pronto, mas que sua menstruação não chega há três meses. Marienne pergunta se é a primeira vez que isso acontece e a criada responde que sim. Mas quando a pintora pergunta se ela quer ter o filho, a outra responde que não e que esperou a patroa ir embora para cuidar disso. Uma possibilidade seria pensar que no período apresentado pelo filme, embora o aborto já fosse tratado como problema social passível de punição, a noção de infância e o papel doméstico da mulher ainda estavam se construindo, portanto a relação subjetiva é bastante diferente de nossa época, como é retratado por Joana Maria Pedro. Ainda assim, a perspectiva da punição as práticas consideradas heresia são “associadas aos crimes reprodutivos, especialmente à “sodomia”, o infanticídio e o aborto” (FEDERICI, 2004, p. 63).



Figuras 12, 13, 14, 15, 16, 17.

As sequências seguintes apresentam diferentes tentativas de auxílio por parte de Marianne, Heloise e de uma curandeira da região. Utilizando o esforço físico com corridas na praia; a artemísia, considerada uma erva abortiva e posteriormente unguentos utilizados pela senhora. A realização do aborto ocorre na sequência 53 e inicia com as três personagens esperando em frente a uma casa simples. Heloise está sentada em um banco a esquerda da porta e mexe na própria luva; Marianne em pé, a direita da porta com as mãos nos bolsos do vestido, olha para o chão. A criada está ao centro e a frente, como personagem principal dessa sequência, e anda de um lado para o outro. Uma menina abre a porta e a criada entra, seguida de Heloise e depois Marianne. O corte nos apresenta para outra menina retirando o espartilho de Sophie e a mesma senhora da noite na fogueira aparece amassando ervas com as mãos em frente a uma jovem sentada com uma vasilha. No espaço são todas mulheres de diferentes idades auxiliando a preparar o acontecimento, reconstruindo a ideia de um conhecimento passado entre diferentes gerações.

A construção da cena dentro da cabana é realizada por cinco enquadramentos que focam tanto em apresentar o acontecimento como a expressão das duas personagens principais ao vê-lo. Esse modo de filmagem busca apresentar a construção do acontecimento, mas dialoga também com a dinâmica do olhar. Marianne como portadora do olhar ao longo do filme recusa-se a ver até que Heloise peça que o faça. Quando chama Marianne para que olhe a cena, o olhar desta deixa de ser voyeur para se tornar parte daquela experiência. O que será importante para a realização posterior do quadro.



Figuras 18, 18, 20.

Ao focar em Marianne e Heloise ouvimos o som de um bebê, mas não o vemos. A criada aparece sentada na beirada de uma cama onde também estão um bebê e uma menina mais jovem do que as anteriores. A senhora se aproxima e senta em um banquinho de frente para a criada, pede que essa se deite e que levante e abra as pernas, e coloca um pano entre as mesmas. Uma menina aparece entregando a vasilha com ervas.

Há um novo corte para Marianne e Heloise, a segunda parece muito atenta a cena, já Marianne vira de costas, consternada. O foco retorna para a senhora passando com uma colher as ervas em Sophie, que sente desconfortos e passa a observar as crianças ao seu lado sobre a cama. Heloise e Marianne reaparecem e a primeira diz a outra que olhe para a cena, ao que Marianne observa de forma relutante.

Nesse momento ocorre uma mudança de perspectiva do enquadramento que foca na expressão direta de Sophie, recorrendo como em outras cenas a transformação do acontecimento em uma imagem semelhante aos retratos. Ela é vista de frente, com foco em seu rosto, que expressa sentir dor. Com ela há um bebê que está deitado ao seu lado e ela segura a mão dele enquanto ele acaricia seu rosto. Há três aspectos a serem destacados nessa imagem.



Figuras 21, 22, 23.

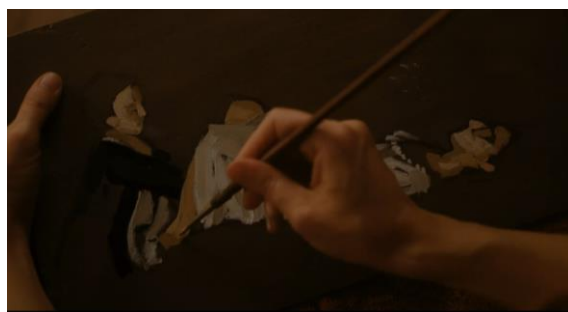
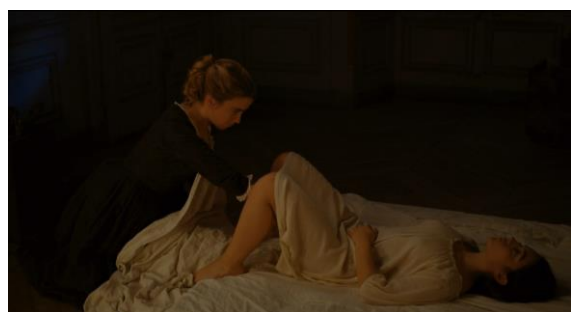
O primeiro está no foco no bebê, assim como no papel das meninas no local, que rebate uma perspectiva do aborto como negação da criança. A questão em jogo, relembrando a afirmação de Sophie em não querer dar continuidade a gravidez está na relação do aborto com o direito ao próprio corpo e a construção de uma história própria. O que não deslegitima a tristeza pela situação e o consolo advindo justamente pelo bebê que a acaricia.

O segundo aspecto está na forma de tratar a cena como um momento de trabalho, assim como são tratadas as filmagens sobre a realização do retrato. Quando observamos uma cena, cabe questionar porque ela foi construída daquela forma e não de outra. Neste caso, porque a riqueza dos detalhes sobre como o aborto foi realizado e por quem. Resgatar os saberes das mulheres mais velhas, perdido e criminalizado em diversos momentos da história. Vemos a senhora preparando as ervas com outras meninas a auxiliando, observamos qual é o processo e como funciona, como algo rotineiro. A apresentação de algo como rotineiro para o período representado, mas cercado de tabus no momento de realização do filme abre para compreensão da história como menos linear e mais processual.

O terceiro aspecto é o interesse de Heloise no acontecimento como parte da curiosidade que apresenta ao longo do filme ao mesmo tempo em que retoma as discussões sobre o olhar e a agência das personagens. Enquanto objeto do olhar do outro, é como se ela questionasse que visão das mulheres é apresentada imageticamente. E ao optar por retratar a cena, tornar a imagem retratada algo mais real e não a idealização do desejo masculino. A personagem trás o debate de que a arte não precisa ser apenas deleite individual daqueles que tem poder para realizá-la e consumi-la, mas também pode ser uma denúncia, um relato, uma reflexão, ter outros objetivos.

A sequência seguinte (plano 55) dá conta desse debate e inicia no quarto de Marianne, onde a criada dorme na cama e a vemos de costas, apenas pela forma das cobertas. À frente e a esquerda está Marianne sentada e a direita está Heloise, que olha consternada para o chão. A pintora toca suas mãos com calma e diz que vá se deitar, pois cuidará da criada, mas Heloise se recusa e pergunta se Sophie (primeiro momento que ouvimos o nome da personagem) está dormindo. Ao receber a negativa, pergunta se ela pode se levantar. Marianne auxilia Sophie e Heloise tira as cobertas e travesseiros da cama, enquanto as demais parecem duvidosas da situação.

O enquadramento foca em Heloise colocando o colchão em frente a lareira e dizendo para Marianne pegar o material de pintura. A câmera acompanha a pintora buscando os materiais, mas ouvimos Heloise indicar para Sophie se deitar. A câmera volta para elas e Heloise aparece de costas para a lareira e ajoelhada ao chão, Sophie está se deitando no colchão, de frente para Heloise, na mesma posição em que mais cedo estava com a senhora na cabana. A imagem segue quase no mesmo ângulo e Heloise coloca a mão de Sophie sobre a barriga desta. Um corte nos mostra Marianne as observando e depois retorna para Sophie deitada no colchão, de pernas arqueadas e abertas. Heloise de joelhos, tem uma mão entre as pernas da criada e observa em direção a câmera, que substitui o olhar de Marianne.



Figuras 24, 25, 26, 27.

Não a vemos, mas ouvimos sua voz dizendo para Heloise olhar para a criada, se curvar um pouco mais e para Sophie endireitar a cabeça, olhando para cima. Então novamente vemos Marianne as observando e depois o foco no desenho sendo feito. É interessante que a pintora pede para que Heloise não sorrisse enquanto realiza o quadro. O sorriso de Heloise aparece quando se torna sujeito e há uma relação sincera entre elas, mas durante o retrato em mais de um momento é apontado como inacessível e impossível de ser pintado.

Na cena apresentada, essas personagens podem ser consideradas sujeitos ativos do acontecimento, como definido por Casetti e Di Chio (2007, p. 188-195). Os autores apontam três dimensões das muitas possíveis sobre o acontecimento: a) os comportamentos, ligados a circunstâncias determinadas; b) as funções, que são ações padronizadas de acordo com as situações; c) os atos, comportamentos específicos realizados em um filme, geralmente demonstrando a relação entre existentes. O que movimenta as personagens e configura os acontecimentos em um primeiro momento são comportamentos de privação (no caso de Heloise, em relação ao casamento) e de viagem/deslocamento (no caso de Marianne, em relação a sua tarefa). A cena que escolhem por retratar o aborto transforma o acontecimento em ato, uma vez que mobiliza o que os autores chamam de dupla natureza do ato: “No primeiro caso o ato se explica através de operações efetivas sobre os existentes (se “opera”); no segundo caso se explica através de mobilizações interiores dos sentimentos, vontades e impulsos (se “elabora”)” (CASSETTI; DI CHIO, 2007, p. 194). Embora Marianne seja a portadora do olhar, quem deseja o retrato e organiza as condições para o mesmo é Heloise. Sophie, embora seja o objeto do retrato, representa o aspecto central do que é representado, a ação em si, assumindo uma postura ativa. Em camadas simbólicas diferentes, as três personagens tem papel ativo na cena construída.

Sobre a realização desse quadro específico, retomo o debate realizado pela historiadora Cristine Tedesco. Ao analisar as obras da pintora setecentista Artemisia Gentileschi e buscar as diferentes perspectivas do feminino que coexistem em sua produção, observa que sua representação do nu feminino foge da figura erotizada da época e coloca em quadro mulheres atuantes em sua própria história.

Artemisia explorou temas bíblicos, históricos, mitológicos, retratos e autorretratos a partir de uma perspectiva inovadora. A artista apresentou heroínas, matronas, santas e rainhas em ambientes em que as paisagens e ambientações naturais foram substituídas pelo aumento da dimensão dos corpos aliado às sombras intensas com pequenas réstias de luz artificial. Segundo Roberta Genova (2003), essa técnica confere dinamismo às figuras e conduz o olhar do espectador em seu percurso de leitura. Para a mesma autora, esses elementos trazem sobre a superfície bidimensional as inscrições de subjetividade e intersubjetividade. A artista reinterpretou modelos iconográficos anteriores, criando imagens de mulheres imponentes. (TEDESCO, 2018. p. 70-71).

Essa expressão fica evidente na análise de *Susana e os Velhos* (1610), figura amplamente retratada no século XVI, mas que diferente de outras alusões a história bíblica, a imagem pintada por Gentileschi apresenta a imagem de repulsa da mulher frente aos

velhos que a perseguem¹⁰. Enquanto Susana é realizada de uma forma bem delineada, seguindo o modelo clássico, os velhos têm contornos que fortalecem a ideia de ligação entre as figuras, também menos iluminadas seguindo um estilo mais Barroco.

Na composição de Artemisia, o espectador é posto diante de uma figura feminina nua em contraste com o colorido das vestes dos velhos, apenas com suas cabeças e mãos descobertas (TEDESCO, 2013, p. 74). Um procedimento típico realizado por Artemisia é sintetizar um elemento chave da história idealizando uma composição na qual dois homens, fazendo pressão sobre sua vítima, são apresentados visualmente como uma única entidade” (TEDESCO, 2018, p.217).

Essa apresentação de uma imagem feminina atuante quebra com o status da beleza como a satisfação do olhar masculino sobre a imagem feminina subjugada ou idealizada. Ainda assim, as construções propostas por Gentileschi e o debate apresentado pelo filme chamam a atenção para questionarmos os modelos vigentes de feminilidade e beleza quando o que temos em grande maioria são os discursos masculinos. O que era retratado como feminino é diferente do que elas decidem por retratar. As obras não são isentas de uma concepção de importância e de realidade próprias de quem a produz em diálogo ou contraposição com seu tempo. Assim como para o filme, retratar o trabalho feminino, no caso específico da curandeira ou da pintora, e mulheres em uma postura ativa, donas de seu destino. Sobre isso, Tedesco afirma que “para nós, a imagem tanto representa o tempo do qual é testemunha, como constrói determinadas perspectivas sobre o tempo em que foi concebida e sobre o/a artista que a idealizou” (TEDESCO, 2018, p. 203). No próximo subcapítulo procuro debater a importância dessa autodefinição das personagens proposta pelo filme como uma das camadas de implicação.

Joana Maria Pedro ainda apresenta em sua pesquisa mencionada acima que as divulgações sobre abortos e infanticídios nas fontes jornalísticas e inquéritos policiais visavam um caráter moralista ao demonstrar as mulheres de ‘boas famílias’ o destino daquelas que ousavam manter seus corpos fora do abrigo do lar e sua sexualidade fora do casamento. A autora apresenta que essas fontes eram produto da escrita masculina, entendidas como "suporte para concepções de corpos femininos instituídos em determinadas relações de gênero [...] maneiras de dar sentido ao outro, portanto definidas por quem forja tais representações, embora aspirem à universalidade" (PEDRO, 2003, p.

10 Para uma análise das diferentes representações deste quadro e de suas características técnicas, observar o debate proposto por Cristine Tedesco no quarto capítulo da tese de doutorado *Artemisia Gentileschi : Trajetória , Gênero e Representações do Feminino (1610-1654)*.

160). No século XVIII, as imagens das pinturas cumpriam também um papel pedagógico sobre o corpo e as práticas consideradas femininas. Portanto, criar outras possibilidades de leitura sobre esse acontecimento é tanto demonstrar o caráter de poder sobre os discursos e como constituir uma resistência a essa concepção de feminino.

2.3 - A AUTOREPRESENTAÇÃO COMO QUESTIONAMENTO A HETEROSEXUALIDADE COMPULSÓRIA E SUAS NARRATIVAS.

Finalizo esse capítulo retomando as discussões apresentadas até aqui sobre a sexualidade lésbica e buscando nas análises das cenas apresentadas observar como o filme *Retrato de uma Jovem em Chamas* contribui com o debate e cria uma narrativa própria a partir de abordagens do passado, de acordo com demandas contemporâneas de sua produção.

Os conceitos apresentados por Adrienne Rich de *existência lésbica* e *continuum lésbico*, em contrapartida a lesbianismo, visam afirmar a presença histórica de mulheres lésbicas e a contínua criação de significado dessa mesma existência (RICH, 2010, p. 35). O segundo conceito especificamente se relaciona com as experiências de identificação não relacionadas somente com as experiências sexuais, incluindo, por exemplo, a rejeição a formas de vida da heterossexualidade compulsória. Por um lado a autora defende que há uma diferenciação entre a amizade feminina e a erotização das relações, mas que ao definir um *continuum* lésbico, é possível definir novas formas do erótico em termos femininos, não confinado ao corpo ou partes do mesmo, mas nas próprias relações compartilhadas. Ao enxergar essas relações desviantes da norma, Rich abre a possibilidade de visualizar essas diversas formas de relações entre mulheres em diferentes períodos históricos (RICH, 2010, p. 38).

Se pensarmos a heterossexualidade como a inclinação emocional e sexual natural para as mulheres, vidas como essas seriam consideradas desviantes, patológicas e descompensadas em termos emocionais e sensuais. [...] o trabalho de autocriação – é desvalorizado e tratado como o fruto amargo da “inveja do pênis”, sublimação de erotismo reprimido ou a diatribe sem sentido de uma pessoa que “odeia homens”. Mas quando mudamos o ângulo de visão e consideramos o grau e os métodos pelos quais a “preferência” heterossexual tem sido realmente imposta às mulheres, poderemos não apenas entender de modo diferente o significado do trabalho e de vidas individuais, mas começaremos a

reconhecer um fato central da história das mulheres: que elas sempre resistiram à tirania masculina (RICH, 2010, p.30-40).

Essa concepção de Rich sobre os mecanismos sociais da heteronormatividade compulsória nos possibilitam enxergar a narrativa histórica da vida de muitas mulheres por outra ótica. Como seria possível para uma mulher que tinha por destino o casamento, forma de se manter econômica e socialmente, a possibilidade de pensar na realização de um desejo por outra mulher? E nas camadas trabalhadoras – rurais ou urbanas – onde havia uma maior possibilidade de circulação, o que no filme é expresso pela diferença de status entre Marianne e Heloise - qual o peso subjetivo de séculos de repressão à sexualidade, criminalização das relações afetivas e de um destino pré-escrito pela Igreja e pelo Estado?

Ao mesmo tempo essa concepção de que a existência lésbica não se limita apenas ao desejo sexual realizado ou não, mas perpassa a troca de experiências, a solidariedade entre mulheres e uma experiência individual e comunitária diversa do modelo social heteronormativo auxilia a compreender algumas das opções narrativas do filme. Embora Céline Sciamma afirme em entrevistas que o objetivo era construir uma história de amor, a concepção dessa relação não se baseia apenas na vivência do par romântico. Sophie como personagem não aparece em nenhuma cena sem que tenha um objetivo definido. Na narrativa como um todo, cumpre o papel de aproximar as duas personagens principais pela vivência que é realizada pelas três personagens. Portanto, a opção pela focalização na cena do aborto parece ter dois objetivos complementares: o primeiro tem relação direta com a atualidade, uma vez que os direitos a contracepção e ao aborto não se configuram como direito adquirido na grande maioria dos países ocidentais e mesmo onde o debate parece mais avançado, há forte discurso conservador contra a prática. Na França, país da produção do filme analisado, o tema é alvo de discussões desde 2011 com a proposta da Lei de Bioética, que teve início de sua revisão em 2018 e causou polêmica em 2020 ao propor a possibilidade de realização do aborto por conta de “sofrimento psicossocial da gestante”, além dos motivos já aprovados como risco físico para a pessoa gestante ou má formação do feto (DRECHSEL, 2020).

A segunda motivação parece ser de âmbito simbólico. Com a saída da personagem da condessa e a inexistência de homens na narrativa, flexibilizam-se as normas patriarcais ao menos no espaço fictício da ilha onde se encontram. Ainda assim, o casamento de Heloise e mesmo a gravidez de Sophie são uma lembrança constante do papel masculino na vida dessas mulheres. Elas não estão livres, mas exibem uma série de trocas que

possibilitam a transformação das personagens e também a relação entre a Marianne e Heloise.

Tânia Navarro Swain diverge de Adrienne Rich sobre a existência de uma identidade lésbica, mas compreende as experiências como questionamentos dentro das categorias mulher e gênero (SWAIN, 2009, p.91). A autora questiona o poder *ser* algo dentro de uma prática sexual e afirma que tentar delimitar as práticas seria uma forma de guetificar. "Reivindicar uma identidade lesbiana seria fazer parte de um contra imaginário domesticado, e encontrar uma coerência identitária seria tão ilusório quanto uma coerência de gênero" (SWAIN, 2009, p.91). A historiadora chama a atenção para as formas de enclausurar diferentes relações, formas de identificação e escolhas dentro de um único conceito, o que acabaria por também definir aquilo que não faz parte do mesmo. Para a autora, as relações lésbicas podem contribuir menos como definidoras de identidade e sim para pensar outra maneira de ver o sexo e o relacionamento amoroso, ainda mais quando historicamente houve a recusa da sexualidade tanto para a mulher lésbica como para a mulher heterossexual em um mundo ditado por homens e organizado pela violência e abusos. As ciências dos séculos XVIII e XIX contribuíram para tornar a falta de desejo sexual atribuída a mulher como causada em si mesma e não como consequência das relações sociais estabelecidas. A autora defende que mesmo o discurso sobre o mistério da sexualidade lesbiana parte de uma busca infrutífera por um padrão de comportamento com base nessa recusa moderna da possibilidade do desejo sexual.

Portanto, embora a divergência com Adrienne Rich em relação a possibilidade ou não de uma identidade lésbica, ambas se aproximam ao discutir como esse conjunto de questões e práticas contribuem para solapar o heterossexismo e os modelos de análise do heterogênero, como apresentados no primeiro capítulo. Retomo aqui as precauções de Joan Scott sobre os abusos do uso do conceito de gênero: mais do que construir um significado definitivo, como observar e explicitar os elementos de construção desses significados ao longo do tempo (SCOTT, 2012). Penso que o mesmo pode ser feito para as análises sobre orientação sexual e sexualidade.

Ao mesmo tempo, como a própria diretora Céline Sciamma defende, há um elemento de invisibilidade na atualidade que não é uma questão menor. Ela apresenta que na França o filme foi descrito como uma relação de amor entre duas mulheres, apagando a possibilidade de nomeação e o peso político do conceito lésbica. Para Patrícia Lessa, o ponto de união pode ser justamente essa identidade política, "[...] pois a invisibilidade

causa profundos danos aos personagens sociais. Danos e problemas de toda ordem: jurídicos, de atendimento médico, de autoestima, de exclusão e abandono" (LESSA, 2003, p.06). Portanto, mais do que afirmar uma identidade fixa, o objetivo se torna expressar os impactos da invisibilidade e como a mesma é construída com base em uma normatividade que se passa por natural, mas não o é. Apresentar seus mecanismos e abrir possibilidades de questionamentos é parte do que o filme se propõe e do que pretendi analisar nesse trabalho.

Ainda um terceiro fator que pode ser apresentado pela construção da cena da pintura sobre o aborto, como elencado no subcapítulo anterior: a importância da auto-representação de uma temática considerada feminina por essas mulheres, tão divergente da representação masculina sobre os corpos e as práticas definidoras das mesmas. Cabe retomar as afirmações de Mary Ann Doane, para quem o rompimento do olhar voyeur e fetichista ligado ao masculino acontece pela personagem feminina se tornando portadora do olhar. Essa dimensão está presente no filme tanto no aspecto narrativo e estético que a cena evoca, como na produção do próprio longa-metragem. Céline Sciamma resgata esse debate ao afirmar que a problemática envolvendo o cinema e as personagens femininas não é apenas o fator de tornar a mulher objeto de desejo masculino, mas também a forma como não compartilha a experiência da mulher como personagem completo e ela tendo voz e dizendo algo além de ser um acessório ou um personagem menor para o desejo masculino. Portanto, não é apenas uma questão visual, mas é parte de compartilhar a experiência da mulher que você está observando. "Você está com ela ou você está olhando para ela" (PORTRAIT, 2020). Nesse aspecto, o retrato e o próprio filme se mesclam ao debate teórico sobre a representação e auto-representação das mulheres.

Glória Anzaldúa (2000) ao escrever na década de 80 a carta *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*, aborda as dificuldades colocadas a essa auto-representação. Para a autora, que se dirige as mulheres negras, indígenas, mestiças e pobres do terceiro mundo, a lésbica de cor é considerada inexistente na linguagem branca e mesmo no feminismo branco. Essa inexistência é marcada pela ciência branca que não inclui os marcadores de classe e etnia, mas também porque se coloca como única ciência possível. Portanto, para essas mulheres, escrever muitas vezes significou se questionar que contribuição teriam a fazer ou na tentativa de se transformar no homem branco.

Talvez se nos tornarmos mulheres-homens ou tão classe média quanto pudermos. Talvez se deixarmos de amar as mulheres sejamos dignas de ter alguma coisa para dizer que valha a pena. Nos convencem que devemos cultivar a arte pela arte (ANZALDÚA, 2000, p. 230).

Para a autora, o medo das auto-representações produzidas por essas mulheres está calcado no rompimento das imagens estereotipadas em que são representadas. Poderia incluir também o receio do que se perde em âmbito de poder ao quebrar com essas imagens? Que dimensões das nossas relações sociais deixariam de fazer sentido?

É a busca de um eu, do centro do eu, o qual nós mulheres de cor somos levadas a pensar como “outro” — o escuro, o feminino. Não começamos a escrever para reconciliar este outro dentro de nós? Nós sabíamos que éramos diferentes, separadas, exiladas do que é considerado “normal”, o branco-correto. E à medida que internalizamos este exílio, percebemos a estrangeira dentro de nós e, muito freqüentemente, como resultado, nos separamos de nós mesmas e entre nós. Desde então estamos buscando aquele eu, aquele “outro” e umas as outras. [...] A escrita é uma ferramenta para penetrar naquele mistério, mas também nos protege, nos dá um distanciamento, nos ajuda a sobreviver. (ANZALDÚA, 2000, p. 232).

Embora essa auto-representação não seja neutra e deva passar pelos métodos de análise das fontes utilizadas pela narrativa histórica, abre espaço para outras narrativas divergentes ou não com o que temos considerado como fonte documental. Um contra discurso frente à heteronormatividade compulsória que não se expressa apenas no âmbito privado, mas em todos os aspectos que configuram poder na sociedade. A existência lésbica coloca o contraponto porque explicita que não existe apenas a forma heteronormativa e existem relações diversas onde o homem não está presente. Também a partir do momento que as personagens criam uma narrativa, deixam um relato para a posteridade, isso coloca um problema para as narrativas únicas baseadas na criminalização. Embora uma fonte de um filme fictício, ainda assim deixa a pergunta: o quanto nossas questões, métodos, fontes e narrativas estão calcados nesse modelo heteronormativo? E como não olhamos para esse discurso de criminalização das experiências lésbicas como discursos detentores de uma verdade única?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como apresentado na Introdução deste trabalho, busquei com a pesquisa realizada sobre o filme *Retrato de uma Jovem em Chamas* abordar as fronteiras entre o cinema e a história como possibilidade de narrar um passado sobre o qual temos poucos vestígios. A temática perpassou pela possibilidade de uma relação lésbica no século XVIII - período anterior ao abordado pela produção acadêmica que debate o tema das identidades e sexualidades. Procurei a partir dessa mesma produção o embasamento para tratar das concepções de corpo, sexo e gênero no período, mas também para questionar a produção discursiva sobre os corpos e os desejos apresentados como normativos. Em paralelo, analisei como a obra cinematográfica construiu a partir das personagens e de suas relações uma narrativa sobre o passado e sobre as relações afetivas entre mulheres.

Para que a análise se enquadrasse em uma pesquisa histórica foi necessário abordar a relação ente o cinema e a história. Já não podemos mais afirmar que essa temática de pesquisa é nova no campo da historiografia, uma vez que a bibliografia brasileira e estrangeira é vasta e abrangem diferentes questões, abordagens e metodologias de pesquisa aos dois campos. No desenvolvimento deste trabalho foquei no debate sobre a ficção histórica como aproximação com o passado e construção de uma narrativa sobre o mesmo. Para a pergunta se o cinema pode se constituir como uma visão científica da história, Rafael Quinsani (2010, p. 81) responde que não, uma vez que a história como campo científico se sustenta sobre métodos e racionalidade específica. Ao mesmo tempo, é necessário pensar que a relação com o passado e os usos do mesmo não se limitam à história acadêmica, mas são abordados pela oralidade, pela memória, pela política e também pelo cinema e outros campos do uso comum e científico. O que cabe à pesquisa é abordar através do método específico a cada área a relação entre a busca do passado e a legitimação do presente. Sobre essa dupla temporalidade que marca a produção cinematográfica, Marcos Napolitano (2008, p. 243) afirma que a ficção histórica traduz o presente ao representar o passado.

Nesse sentido, as reflexões sobre o filme *Retrato de uma Jovem em Chamas* oferecem uma contribuição ao debate sobre as narrativas normativas e a apresentação de uma contra narrativa sobre os corpos, as imagens femininas e a sexualidade. Sua pretensão não é questionar cientificamente a história, mas apresentar a possibilidade de repensar o

prazer advindo das telas – de cinema e de retratos, por que não? – e resgatar a dignidade das minorias, neste caso vinculadas as mulheres e, em específico, as mulheres lésbicas. Celine Sciamma defende que por muito tempo essas mulheres têm sido punidas ou mortas nas produções cinematográficas e isso diz algo sobre a forma como a sociedade compreende os sujeitos. A possibilidade da criatividade que a narrativa cinematográfica oferece gera o espaço necessário para mesclar elementos históricos e debates atuais no ensejo de criar um mundo solidário, ou como nos diz a personagem de Adele Haenel, “viver a igualdade é um sentimento bom”. Isso não é menos importante, levando em conta o contexto de produção do filme, marcado pelas denúncias de assédio e abuso sexual na indústria do cinema, com inquéritos abertos desde 2006¹¹. Se por um lado esse fator não foi o que iniciou a possibilidade da realização de filmes com temática ou personagens LGBTQI+, foi certamente impulsor tanto para o questionamento de quem estava nos cargos de produção, financiamento e distribuição dessa indústria e aumento gradual da diversidade nos mesmos, assim como diversidade das temáticas da produção fílmica.

No entanto, Sciamma é contundente sobre o aumento da representatividade não significar a mudança das relações de poder. Como apresentado no segundo capítulo, a narrativa cinematográfica pode tanto retomar a objetificação quanto romper. O debate sobre o olhar masculino e a objetificação da figura feminina contribuem para repensar a forma como a produção cinematográfica também deixa entrever as neuroses de seu próprio tempo. O cinema não está fora das relações sociais, mas as reproduz e modifica ao mesmo tempo.

O limite de um trabalho de conclusão de curso impossibilitou analisar as diferentes camadas que o longa-metragem utiliza para essa discussão. Portanto, optei por recortar a construção das personagens, a representação de seus papéis como metáfora das classes sociais no período e a relação entre elas, focando na relação lésbica.

11 Em 05 de outubro de 2017, duas jornalistas (KANTOR; TWOHEY, 2019) do New York Times lançaram uma reportagem investigativa que denunciava décadas de abuso e assédio sexual e silenciamento das vítimas praticado por Harvey Weinstein, até então um dos executivos e fundador da produtora e distribuidora norte-americana de filmes Miramax. Embora não fosse a primeira reportagem a denunciar casos de assédio sexual praticados por figuras públicas, a quantidade de vítimas que se dispôs a falar sobre, a repercussão e a sentença judicial de 23 anos em regime fechado contribuíram para tornar esse um caso emblemático. O impulso que o movimento #MeToo (criado pela ativista Tarana Burke em 2006) ganhou após a reportagem, trazendo a tona relatos de milhares de vítimas de abuso e assédio sexual em diferentes países e em diferentes condições e relações de trabalho. Ainda se questiona qual a contribuição do movimento em longo prazo para mudanças concretas na indústria do cinema, uma vez que as mudanças mais aparentes têm sido no âmbito da produção cinematográfica apenas.

A lacuna na historiografia sobre as relações lésbicas evidencia não somente o silêncio das fontes, mas também as concepções de sexo e sexualidade que perpassaram e perpassam as diferentes narrativas históricas. O historiador Michel Rolph Trouillot (2016), que escreve sobre a história da Revolução Haitiana, questiona como escrever uma história considerada impensável, pois embora os termos contemporâneos dessa história não consigam concebê-la, isso não significa que ela não tenha acontecido. Acontecimento e narrativa desse acontecimento são duas instâncias diferentes da história.

Quando a realidade não coincide com crenças profundamente enraizadas, os seres humanos tendem a compor interpretações que forçam a realidade a caber no escopo dessas crenças. Concebem fórmulas para reprimir o impensável e trazê-lo de volta ao âmbito do discurso aceitável (TROUILLOT, 2016, p. 121).

Como apresentado no primeiro capítulo, as concepções que hoje consideramos como a serem seguidas do bom e do belo foram forjadas com séculos de extrema violência sobre o corpo, que como afirma Federici (2004), passa a ser entendido como agente de subversão que deve ser controlado. A dissociação enquanto racional e físico contribuiu para uma violência mais implícita do sujeito sobre si mesmo, partindo do controle dos desejos. Michel Foucault (1998), ao questionar o que chama de “hipótese repressiva”, aborda a produção contínua de discursos sobre o sexo e a sexualidade como forma de produzir uma economia global dos discursos que separa o que é considerado normativo do que seria proscrito.

Na análise apresentada ao longo do trabalho, afirmo que Celine Sciamma entra nesse debate a partir da apresentação das diferenças de classe das personagens como diferenças de possibilidades de maior autonomia. Ao mesmo tempo em que todas são atravessadas pela lógica masculina que rege suas possibilidades e se movimentam de forma a romper com algumas dessas amarras. A sexualidade não está fora dessa dinâmica e o filme auxilia a questionar qual a possibilidade da realização desses afetos publicamente – possibilitando a criação de futuras fontes históricas – uma vez que a construção discursiva sobre as mulheres e sua dependência material limitavam drasticamente a realização de seus desejos. Mesmo Marianne, personagem com maior número de possibilidades, se vê presa às convenções e inclusive as reproduzindo, como procuro demonstrar na análise sobre o primeiro episódio no capítulo dois.

Ao mesmo tempo, essas personagens não são apresentadas como vítimas passivas de seu tempo, mas em constante choque com as normas e tentativas de estabelecer outras

relações. A criatividade aberta pela ficção possibilita apresentar um mundo de experiências diferentes das quais encontramos nas fontes usuais. Isso não só possibilita uma narrativa que fuja dos discursos marcados pela violência da repressão, mas também apresentar uma defesa da solidariedade entre mulheres como temática central. Este ponto em específico aproxima Sciamma dos debates sobre identidade lésbica como a relação não apenas afetiva e sexual entre duas mulheres, mas o questionamento mais amplo das instituições da heteronormatividade. Não à toa a personagem de Sophie é alçada ao enredo principal, tendo a narrativa do aborto realizado por ela tomado a tela para apresentar as diferentes camadas de saberes e relações possíveis quando as amarras sociais são flexibilizadas.

Por fim, a apresentação de algo como rotineiro para o período representado, mas cercado de tabus no momento de realização do filme abre para compreensão da história como menos linear e mais processual. A escolha do século XVIII não é ao acaso. Embora as mulheres urbanas já estivessem perdendo uma série de liberdades que haviam conquistado nas revoltas do final do período feudal, a ampla participação de mulheres burguesas e aristocráticas no espaço das artes plásticas e da literatura abriu espaço para contrapor a narrativa masculina sobre elas com a auto-representação. Novamente, não é apenas a inclusão dessas imagens e escritas que importa, mas como as mesmas questionam a narrativa convencional e apontam que tanto a história enquanto acontecimento como a história enquanto narrativa passam por diferentes aspectos de disputa, sendo menos linear e menos desenvolvimentista do que a historiografia possa muitas vezes apresentar e o modelo capitalista de sociedade possa fazer crer.

Portanto, o filme dialoga com a história dessas mulheres, mas questiona nosso período marcado pela ampliação das discussões sobre corpo, sexualidade e papéis sociais no campo das experiências, mas também com amplas vozes conservadoras, que resgatam a todo o momento uma história linear, ou o que poderia reivindicar como a invenção das tradições.

Certamente há lacunas e debilidades na análise proposta. As diferentes temporalidades analisadas e a aproximação com campos do conhecimento além da história, como o cinema, as artes visuais e a psicanálise trouxeram indagações ao processo de narrativa histórica. Mas também demandaram o aprofundamento sobre conceitos e categorias para os quais seria necessário mais tempo do que o possível para a realização deste trabalho e maior conhecimento sobre as temáticas. Intitulo como reflexões sobre o tema justamente por saber que algumas das questões propostas ainda necessitam de uma

pesquisa mais extensa. A dificuldade em encontrar outros trabalhos que debatam as relações lésbicas e bissexuais no campo da história e principalmente em períodos que não sejam da história contemporânea também foi um limitador. É um espaço de pesquisa que tem crescido desde a década de 90, mas com ampla maioria da pesquisa sobre as relações entre homens gays e bissexuais. A relação entre as categorias gênero e sexualidade também é atravessada por tensões as quais este trabalho não se propõe a resolver de imediato, mas a tentar contribuir na aproximação das análises a partir de um recorte específico sobre cinema e história.

Ainda sobre o filme, a diretora, produtoras e atrizes o definem como um manifesto: pelo direito ao aborto, como denúncia do olhar masculino na arte, e pelas relações lésbicas. O roteiro original demorou cinco anos para ser finalizado, diferentemente dos demais filmes de Sciamma, e muito por conta da acuidade da narrativa e de suas diferentes camadas de simbolização e debate. Ainda assim, a diretora rebate as acusações de ser um filme político afirmando que todas as narrativas expressam uma concepção política sobre a sociedade. Parecemos chocadas com o filme porque as narrativas limitadoras das experiências e focadas no par romântico são muito mais vigentes. Quando apresentadas para outra forma de narrar, nos parece estranho a quantidade de temáticas novas e possibilidades de organizá-las em um enredo. É impossível não questionar que subjetividades seriam possíveis caso essas narrativas fossem menos escassas.

REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, Glória. Falando em Línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, Ano 8, 1º semestre, Florianópolis, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>. Acesso em: 07 out. 2020.
- AZUL é a Cor Mais Quente (La vie d'Adèle - Chapitres 1 & 2). Direção e roteiro: Abdellatif Kechiche. Obra original: Julie Maroh. Produção Executiva: Abdellatif Kechiche e Vincent Maraval. Produção de set: Olivier Thery Lapiney e Laurence Clerc. França: Quat'sous films; Wild Bunch; Alcatraz Films; France 2 Cinéma; Scope Pictures; Vértigo Films Espanha; RTBF, 2013. DVD. Resolução de vídeo: Widescreen 16:9. 2h57min.
- BARRETO, Nayara Matos. O Corpo Feminino nas Artes Visuais: Nudez, Sexualidade e Empoderamento. **Revista Escrita**, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/23052/23052.PDF>. Acesso em: 13 out. 2020.
- BELLINI, Lígia. Concepções do corpo feminino no Renascimento: a propósito de *De universa mulierum medicina*, de Rodrigo de Castro (1603). In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora UNESP 2003, p. 29-42.
- CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Cómo Analizar un Film**. Barcelona: Paidós, 1991.
- CÉLINE Sciamma : « Je voulais faire un voyage dans l’histoire de l’art d’un point de vue féminin ». Blog: CNC. Paris, 18 set. 2019. Disponível em: https://www.cnc.fr/cinema/actualites/celine-sciamma---je-voulais-faire-un-voyage-dans-lhistoire-de-lart-dun-point-de-vue-feminin_1049044. Acesso em: 17 jun. 2020.
- DRECHSEL, Denise. 2020. Afinal, a França aprovou ou não o aborto até 9 meses de gravidez? Entenda. **Gazeta do Povo**, 11 out. 2020. Vida e Cidadania. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/afinal-a-franca-aprovou-ou-nao-o-aborto-ate-9-meses-de-gravidez-entenda/>. Acesso em: 08 out. 2020.
- EBERSOL, Isadora. **Territórios Discursivos de Gênero no Cinema Contemporâneo: Representação de Gênero através da Direção de Arte**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/mestradoartesvisuais/files/2017/11/Isadora.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2020.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: Corpo, Gênero e Acumulação Primitiva**. São Paulo: Editora Elefante, 2018.
- FERRO, Marc. O Filme: Uma Contra-análise da Sociedade. in: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

Disponível em:

<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/oficinas/historia/reverso/downloads/MarcFerrM.pdf>.
Acesso em: 30 mai. 2020.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal. 1997.

KANTOR, Jodi; TWOHEY, Megan. **Ela disse: Os bastidores da reportagem que impulsionou o #MeToo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do Feminino: A Mulher Freudiana na Passagem para a Modernidade**. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

GAROTAS (Bande de filles). Direção e roteiro: Céline Sciamma. Produção: Bénédicte Couvreur; Rémi Burah; Olivier Père. França: Hold Up Films; Lilies Films; Arte France Cinéma; Canal +; Ciné +, 2014. 113 min.

LAPONTE, Luciana. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 2002. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2002000200002&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 13 out. 2020.

LAQUEUR, Thomas Walter. **Inventando o Sexo: Corpo e Gênero dos Gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. Disponível em: <http://marcoarelios.com.br/cineantropo/lauretis.pdf>. Acesso em: 03 abr. 2020.

LESSA, Patrícia. O que a história não diz não existiu: a lesbiandade em suas interfaces com o feminismo e a história das mulheres. **Em Tempo de Histórias**, n. 7, 2003. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/20136/18544>. Acesso em: 02 abr. 2020.

LIMA, Marcelo Pereira. Da sodomia feminina: revisitando a ejecutoria sobre Catalina de Belunçe, século XVI. LIMA, Marcelo Pereira. **Estudos de Gênero e História: transversalidades**. Salvador, UFBA, 2018. Disponível em: [https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/26299/3/E-Book %20Estudos de Genero e Historia%29.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/26299/3/E-Book%20Estudos%20de%20Genero%20e%20Historia.pdf). Acesso em: 17 set. 2020.

LÍRIOS D'Água (Naissance des Pieuvres). Direção e roteiro: Céline Sciamma. Produção: Bénédicte Couvreur; Jérôme Dopffer. França: Lilies Films; Les Productions Balthazar; Canal + (France); Région Ile-de-France, 2007. 85 min.

MADLENER, Francis; DINIS, Nilson Fernandes. A Homossexualidade e a Perspectiva Foucaultiana. **Revista do Departamento de Psicologia**, v. 19, n. 1, Niterói, UFF, jan. – jun. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rdpsi/v19n1/04.pdf>. Acesso em: 03 jun. 2020.

MAISO, Jordi. Adiós al Ayer? Elaboración Cinematográfica del Pasado, Experiencia y Memoria. **Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes**. [S/l], n. 7, p. 26-42, set. 2008. Disponível em: <http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n7/maiso.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2020.

MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecília Antakly de; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 13(2): 256, mai-ago, 2005. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200007. Acesso em: 09 jun. 2020.

MARQUES, Luiz. "La Donna di Garbo". Pintoras e Mulheres de Letras entre os Séculos XVIII e XIX. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 09, n. 18, ago. – set. 1989. Disponível em:

MORETTIN, Eduardo Victorio. O Cinema Como Fonte Histórica Na Obra De Marc Ferro. **Revista História: Questões & Debates**. Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR.

MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." **Screen**. [S/l] v. 16, n. 3, p. 6-27, 1975. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/60155369/prazer-visual-e-cinema-narrativo-laura-mulvey>. Acesso em: 09 jun. 2020.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais - A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). **Fontes Históricas**. São Paulo : Contexto, 2008, p. 235-290.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o Gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 8 (2), 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11917/38460> . Acesso em: 27 jul. 2020.

PADILHA, Isabel. O Cinema de Fato e de Ficção. **Sessões do Imaginário**. Porto Alegre, Famecos/PUCRS, n. 20, dez., 2008, p. 12-16. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/4822/3683> . Acesso em: 14 mai. 2020.

PEDRO, Joana Maria. As representações do corpo feminino nas práticas contraceptivas, abortivas e no infanticídio - século XX. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora UNESP 2003, p. 157-176.

PERSONA. Direção e Roteiro: Ingmar Bergman. Produção: Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri (S.F.). 1966. 85 min.

PONTES, Carlos Frederico Bustamante. **Cinema LGBTQ Exibido no Brasil: Discursos, Temáticas e Tendências**. 2018. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/192806/PICH0197-T.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>. Acesso em: 01 jun. 2020.

PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU - **Press conference** - Cannes 2019 – EV. [Cannes]. 20 mai. 2019. Publicado pelo canal Festival de Cannes (Officiel). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DdZ39bMuSu0>. Acesso em: 10 mai. 2020.

PORTRAIT of a Lady on Fire Q&A with Director Céline Sciamma. [Nova York] 15 fev. 2020. Publicado pelo canal Angelika Film Center & Café. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AbE9JSsIc5w&t=709s>. Acesso em: 10 mai. 2020.

QUINSANI, Rafael Hansen. **A revolução em película** - Uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/26721/000759005.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 mai. 2020.

RETRATO de uma Jovem em Chamas (Portrait de la jeune fille en feu). Direção e roteiro: Céline Sciamma. Produção: Véronique Cayla e Bénédicte Couvreur. Coprodução: Olivier Père. França: Lilies Films; Arte France Cinéma; Hold-Up Films et Productions, 2019. Digital 7K. 120 min.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica. **Bágoas**, n. 05, p. 17-44, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309/1742>. Acesso em: 30 mai. 2020. Originalmente escrito para o dossiê "Sexualidade" da revista Signs, este ensaio foi publicado no periódico em 1980 [N.T].

SCOTT, Joan. Os Usos E Abusos Do Gênero. **Projeto História**. São Paulo, n. 45, pp. 327-351, dez. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/15018>. Acesso em: 26 jun. 2020.

SEDQWICK, Eve Kosofsky. A Epistemologia do Armário. **Cadernos Pagu**, v. 28, p. 19-54, jan.- jun., 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n28/03.pdf>. Acesso em: 07 abr. 2020.

SWAIN, Tânia Navarro. **O Que é Lesbianismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

TEDESCO, Cristine. **Artemisia Gentileschi**: Trajetória, Gênero e Representações do Feminino (1610-1654). Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/180573/001072305.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 27 jul. 2020.

TOMBOY. Direção e roteiro: Céline Sciamma. Produção: Bénédicte Couvreur. França: Hold Up Films; Canal+; Arte France; Lilies Films. 2012. 84 min.

TROUILLOT, Michel Rolph. **Silenciando o Passado**: Poder e a Produção da História. Curitiba: huya, 2016.