



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL

MARIA BIANCA SAMARA DE MENEZES TORRES

“SE VOCÊ OLHA PARA MIM, PARA QUEM EU OLHO DE VOLTA?”: Uma análise da Intimidade Lésbica em “Retrato de Uma Jovem em Chamas” (2019)

Caruaru

2023

MARIA BIANCA SAMARA DE MENEZES TORRES

“SE VOCÊ OLHA PARA MIM, PARA QUEM EU OLHO DE VOLTA?”: Uma análise da Intimidade Lésbica em “Retrato de Uma Jovem em Chamas” (2019)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Comunicação Social do Campus Agreste da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, na modalidade de monografia, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social.

Área de concentração: Cinema

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Amanda Mansur Custódio Nogueira

Caruaru

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Torres, Maria Bianca Samara de Menezes.

"SE VOCÊ OLHA PARA MIM, PARA QUEM EU OLHO DE VOLTA?":
Uma análise da Intimidade Lésbica em "Retrato de Uma Jovem em Chamas"
(2019) / Maria Bianca Samara de Menezes Torres. - Caruaru, 2023.
98 p. : il.

Orientador(a): Amanda Mansur Custódio Nogueira
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, Comunicação Social, 2023.

1. Cinema. 2. Gênero. 3. Feminismo. 4. Céline Sciamma. 5. Análise
Fílmica. I. Nogueira, Amanda Mansur Custódio. (Orientação). II. Título.

300 CDD (22.ed.)

MARIA BIANCA SAMARA DE MENEZES TORRES

“SE VOCÊ OLHA PARA MIM, PARA QUEM EU OLHO DE VOLTA?”: Uma análise da Intimidade Lésbica em “Retrato de Uma Jovem em Chamas” (2019)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Comunicação Social do Campus Agreste da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, na modalidade de monografia, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social.

Aprovada em: 28/09/2023

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Amanda Mansur Custódio Nogueira
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^o. Dr^a. Iomana Rocha de Araújo Silva
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^o. Dr. Diego Gouveia Moreira
Universidade Federal de Pernambuco

Para todas as mulheres
que já tiveram, ou ainda têm,
medo de amar.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de dedicar o primeiro parágrafo dos agradecimentos para meus dois alicerces: meu pai, Francisco, e minha mãe, Ana Paula. Tirando a parte biológica em que eles me colocaram no mundo, eu gostaria de enfatizar como eles me *construíram* para o mundo. Meu pai, que me ensinou que a constância, a resistência e a dedicação me levariam para um lugar de paz, de satisfação, de realização. Minha mãe, que desde nova possui o dom do ensino, também foi minha professora nas disciplinas do amor, respeito e, também, dedicação. Ambos foram necessários para que eu pudesse estar escrevendo essa monografia. Foi com dias suados de tanto trabalho, em que eu só via os dois na hora de dormir, que eles lutaram atrás dos meus estudos e me mostraram que, sim, o conhecimento abre portas, janelas e caminhos infinitos. É com extrema felicidade que escrevo essas palavras para os dois, para compensar as noites de Natal que meu pai me viu apenas por fotos porque estava trabalhando. Para compensar as jornadas integrais e cansativas da minha mãe, ouvindo crianças, adolescentes e adultos a chamando de “Tia Paula” das 7h até às 23h. Para compensar a falta que meu irmão, Bruno, faz nas suas vidas. Ele me ajudou, de lá de cima. Tudo isso é para vocês.

Aos meus anjos da guarda: minha avó, Tereza, e meu “vú”, Abelardo, que fizeram (e ainda fazem) os papéis maternos e paternos enquanto a vida ocorria. Mesmo vivendo em um plano espiritual diferente, eles continuam presentes em cada ação do meu dia. Nunca mais irei sentir o mesmo zelo e carinho na mesma intensidade que veio de vocês. Obrigada. Bença.

Ao meu tio Carlos, que me introduziu ao cinema sem nem perceber (até hoje Jason é meu personagem favorito dos filmes de terror).

Ao meu amor, atual namorada, futura esposa e eterna companheira, Ana Carla, que me fez perceber que é possível viver um romance fora dos filmes. Agora já posso te pedir em casamento.

A minha segunda família: Seu Carlos, Dona Eli, Luana, Junior e Lucas. Obrigada por terem me acolhido e por me mostrarem que tenho mais um lar.

A minhas fiéis e guerreiras amigas *diamonds*, que me suportam há muito tempo, seja chorando pelos problemas acadêmicos ou porque saiu uma nova foto de

alguma atriz de meia-idade (provavelmente da Rachel Weisz): Sara, Letícia e Maria Antônia. Encontrei irmãs no finado *fandom* que as três faziam parte (e que não vou citar qual pois é muita exposição). Foi com vocês que descobri quem sou. Obrigada.

As minhas amigas de infância, Crislayne e Victória. Obrigada por nunca terem saído do meu lado, apesar dos pesares. De 2013 até o último dia das nossas vidas. Obrigada.

Ao Groupchat, por terem sido um ponto de resiliência mesmo vocês possuindo todos os aspectos caóticos do universo. Orgulho de ser a referência sapatônica de vocês.

Aos meus colegas de graduação, que levarei para toda a vida: Pedro, Daniele, Lucas, Rose (que me deu uma força extra para elaboração dessa monografia), Cladisson, Nicole, Nilton, Géssica, Milena, Hanna, Márcio e todos os outros que fizeram parte dessa jornada desde 2018.

Aos meus queridos e eternos bichinhos, que mantiveram um pouco da minha sanidade mental (a lista dessa vez é grande): Lady, Queco (ele assistiu todas as aulas durante a pandemia), Tieta, Diana, Luna, Zazá, Théo, Iza, Heloise, Gordinha, Pitoca, Mel, Pipa e, o meu maior inimigo (em questão de herança), Chicó. Mesmo que a passagem na Terra tenha sido curta para alguns, vocês sempre estarão em cada demonstração de amor que vem de mim. Obrigada.

Aos docentes do curso de Comunicação Social que me apoiaram durante essa jornada acadêmica. Em especial, agradeço a professora Amanda, que topou contribuir para essa pesquisa e para as diversas que apareceram durante a graduação; a professora Iomana, que me mostrou pela primeira vez que cinema é trabalho e é um trabalho possível, ainda que difícil, mas que nunca me desencorajou e nunca me deixou desistir do meu sonho; ao professor Diego Gouveia, que introduziu o estudo de gênero dentro do meu escopo acadêmico e que transformou minha vida desde então; a professora Sheila Borges, que me mostrou que a graduação vai além da sala de aula e aos professores Eduardo Cesar Maia, Ricardo Saboia e Rodrigo Barbosa, por me inspirarem com suas didáticas extraordinárias.

A David Lynch. Obrigada por me mostrar que o cinema é infinito e lindo. Te vejo como uma figura paterna. Obrigada.

E por fim, mas não menos importante, a Céline Sciamma, por conseguir traduzir a sensibilidade dos nossos corpos em uma arte tão prejudicada por um olhar que não é nosso.

Obrigada a todos que compuseram essa jornada junto comigo. Que Deus, Oxalá e todos os espíritos de boa fé abençoe seus caminhos.

*"We only dream of images we already
have inside of us."*

(David Lynch)

RESUMO

O presente estudo se concentra na análise do cinema emergente da diretora francesa Céline Sciamma, com ênfase na construção da identidade lésbica em seu filme "Retrato de Uma Jovem em Chamas" (2019). Para atingir esse objetivo, a pesquisa qualitativa busca identificar a construção do olhar cinematográfico de Céline Sciamma, além de pontuar aspectos específicos de sua obra, como roteiro, fotografia, som e arte a partir da análise fílmica, e investigar seu papel no cenário da representatividade lésbica no cinema atual. O estudo contextualiza a evolução do cinema lésbico global e destaca obras fundamentais que moldaram o desenvolvimento da temática, tanto no mundo, como na França, local em que a obra escolhida para a pesquisa está situada. A partir disso, as teorias de gênero e sua relação com o cinema são abordadas, destacando como a sétima arte se tornou um espaço de representação e de endereçamento, influenciando a construção social fora da arte.

Palavras-chave: cinema; gênero; feminismo; Céline Sciamma.

ABSTRACT

This study focuses on the emerging cinema analysis of the french director Céline Sciamma, with emphasis on the construction of the lesbian identity in her movie "Portrait of a Lady of Fire" (2019). To reach this goal, the qualitative research aims at identifying Céline Sciamma's cinematic look, besides punctuating her work's specific aspects, such as screenplay, cinematography, sound and art from the film analysis, and investigate her role on the current cinema lesbian representativity. The study contextualizes the global lesbian cinema evolution and highlights fundamental works that have shaped the theme's development, as much in the World as it has in France, the place where the chosen work for this research is located. Given this, the gender theories and its relation to cinema are addressed, highlighting how the seventh art has taken a place for representation and forwarding, affecting the social construction outside of art.

Keywords: cinema; gender; feminism; Céline Sciamma.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	UM OLHAR SOBRE NOSSA EXISTÊNCIA: O INÍCIO DE TUDO.....	15
2.1	O CINEMA FRANCÊS.....	21
2.2	CÉLINE SCIAMMA E A REINVENÇÃO DA REPRESENTAÇÃO LÉSBICA.....	25
3	CINEMA E GÊNERO.....	32
3.1	“QUEM ESSE FILME PENSA QUE SOU?”: MODOS DE ENDEREÇAMENTO SEGUNDO ELLSWORTH.....	34
4	METODOLOGIA.....	36
5	EXPLORANDO A INTIMIDADE LÉSBICA EM “RETRATO DE UMA JOVEM EM CHAMAS” (2019).....	39
5.1	ATO I: UM PASSADO CONTÍNUO.....	39
5.2	ATO II: DE MUSA PARA COLABORADORA.....	47
5.3	ATO III: A ETERNIZAÇÃO.....	84
6	CONCLUSÃO.....	89
	REFERÊNCIAS.....	93
	FILMOGRAFIA.....	96

1 INTRODUÇÃO

Em 1984, o filme *Amor Maldito* (1984) da diretora Adélia Sampaio foi lançado no Brasil. Foi o primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher negra no país, e também foi o primeiro a retratar um relacionamento lésbico como o tema principal da obra. Esse último ponto fez com que o filme não conseguisse espaço nos cartazes dos cinemas mais renomados do país. Em uma das poucas formas de fazer com que seu filme fosse reproduzido como qualquer outro que tenha sido dirigido por um homem branco ou com um casal heterossexual estrelando, Adélia restou apenas a solução de categorizar sua obra como uma pornochanchada. Ao autorizar, o filme foi lançado com facilidade e rapidez (Sampaio, 2016).

A categoria de pornô diante da representação de mulheres lésbicas não se resume a apenas *Amor Maldito* (1984). O gênero chamado de *softporn* ganhou destaque nos anos 70 e 80 dentro de vários cinemas, como por exemplo o francês. Cenas de sexo entre duas mulheres preenchiam as lacunas que, caso fossem vistas a partir de um casal heterossexual, seriam substituídas por elementos narrativos que auxiliariam a construção dos personagens entre si. Afinal, as mulheres lésbicas só podem ser vistas dentro de cenas gráficas que colocam seus corpos como um produto a ser visto, ou um objeto a ser desejado?

Do século XIX até o século XXI, o cinema pode ser considerado uma ferramenta de construção e reconstrução de imagens, que são interligadas a memórias e acontecimentos daqueles com a intenção do invento do ser (Ferrari; Castro, 2012).

É visível que, a presença da sétima arte dentro da cultura se estrutura em uma caracterização social que vai além do produto cultural, a partir do momento que ela pode ser utilizada em um processo de criação de si. Frow e Morris (2006, p. 316) consideram que tratar de cultura é tratar “de uma rede de práticas e de representações implantadas em textos, imagens, conversas, códigos de comportamento, e as estruturas narrativas que os organizam”, que por fim, influenciam os complementos da vida social.

É ainda mais entendível que o cinema possui essa posição cultural uma vez que é o campo em que mais disponibiliza espaço para a estética, o lazer, a ideologia e os valores sociais a serem aplicados (Napolitano, 2003). Silva (2007) complementa:

A experiência estética que o cinema abre-nos, sem dúvida, para uma compreensão mais radical da realidade e do ser humano. É uma obra de arte com a qual nos relacionamos para iluminar a nossa percepção do mundo e, claro, é uma via de acesso a nós mesmos; uma convocação instigante que

nos faz repensar nossas atitudes e reavaliarmos nossos valores; uma provocação inquietante para questionarmos possíveis conivências nossas com a falta de criatividade, com a mediocridade, que é mostrada, muitas vezes, em comportamentos rígidos, intolerantes, niilistas, autoritários e materialistas. Talvez seja precisamente nesse ponto que descobrimos, atrás dessas possibilidades estéticas, as possibilidades educativas e éticas do cinema (Silva, 2007, p. 52).

Ao visualizar a importância cultural e social que o cinema carrega, é possível pontuar a sua posição pedagógica com produção de imagens, sentidos e subjetividades a partir de referências reais. Importante caracterizar que pedagogizar não entra diretamente no sentido literal de educar, tal qual um professor educa um aluno, mas sim no contexto de conhecimento e compartilhamento de modos de pensar e visualizar que originam em meios diversos de subjetivação (Miglorin; Barroso, 2016). Seguindo da pedagogia de Eisenstein (1990) com sua produção de sentido diante da montagem do filme, Miglorin (2016) compartilha da ideia que, a partir dessa produção, o espectador é “mobilizado não apenas pelo movimento do seu olhar, mas também pelo deslocamento do seu próprio corpo ou ainda pela sua vivência do movimento” (Miglorin; Barroso, 2016, p. 18).

As imagens possuem essa presença de forma externa e interna no espectador que, como pontua Fischer (2011), também nos permite observar alguém que não somos nós. A representação, ao considerar a existência do cinema como um produto cultural e uma ferramenta de pedagogização, é visto por Ellsworth (2001) como um elemento que depende de uma relação particular entre a história e a construção imagética do filme para que no final tenha sentido. Sendo assim, “um conceito que se refere a algo que está no texto do filme e que, então, age, de alguma forma, sobre seus espectadores, imaginados ou reais, ou sobre ambos” (Ellsworth, 2001, p. 13).

A autora continua a questionar a produtividade de cada criador, considerando que é em que se cria o processo de subjetivação e intencionalidade do enredo do filme, originando o modo de endereçamento da obra. Partindo do questionamento “quem esse filme pensa que você é ou quer que você seja?” (Ellsworth, 2001, p. 23), conseguimos observar os modos de endereçamento que o cinema proporciona em volta das temáticas LGBTQIA+ nas suas narrativas.

Considerando que o cinema se torna um espaço de reconhecimento daquele que consome a arte (Bazin, 2014), existe a motivação pessoal da autora dessa pesquisa que, como mulher lésbica, sempre procurou uma forma saudável de se ver

por meio do cinema e acabou por muitas vezes encontrando representações que distorcem a realidade e afetam a vivência daquelas que resistem por trás das telas.

Com o objetivo de atrair a discussão para esse viés, o cinema em ascensão da diretora francesa Céline Sciamma aparece como base para análise de uma representatividade coesa, benéfica e livre de qualquer amarra fetichizada. Seus filmes navegam entre a temática da descoberta da sexualidade, conversando com os processos e as delicadezas que esse tópico carrega. Nesse contexto, o trabalho questiona: Como a intimidade lésbica é construída no cinema de Céline Sciamma a partir do seu filme *O Retrato de Uma Jovem em Chamas* (2019)?

A pesquisa permite com que seja completada por meio dos objetivos específicos de identificar a construção social do olhar cinematográfico de Céline Sciamma, analisar as especificidades de roteiro, fotografia, som e arte na sua obra e averiguar a configuração de sua arte dentro do cenário de representatividade lésbica no cinema atual.

Na intenção de contextualizar o cenário discutido dentro desta pesquisa, o segundo capítulo traz um breve panorama do início do cinema lésbico mundial, tendo como destaque as obras que se mantiveram como essenciais por teóricos para o desenvolvimento da temática nos anos seguintes. Ainda no mesmo capítulo, observamos como a representatividade lésbica é construída no cenário francês, para que possamos entender o local que o cinema de Céline Sciamma está sendo construído, que será o próximo tópico a ser citado no capítulo a fim de caracterizarmos a responsável da obra analisada nesta monografia. Será abordado quem é a diretora francesa e quais são suas obras, em viés para configurarmos ela como uma peça principal no cinema lésbico mundial do século XXI.

No terceiro capítulo, a conceituação do cinema diante das teorias de gênero é exposta para que possamos entender mais a fundo a colocação da sétima arte como um espaço de representatividade, além dos conceitos de endereçamento e representação que são pontuados na discussão do cinema como um local de conhecimento do próximo a partir da sua produção de sentidos e como isso impacta diretamente na construção social fora do cinema.

No quarto capítulo, a metodologia aplicada no trabalho é apresentada para que, por fim, no quinto capítulo, o filme “*Retrato de Uma Jovem em Chamas*” será analisado considerando os pontos abordados no decorrer da pesquisa.

2 UM OLHAR SOBRE NOSSA EXISTÊNCIA: O INÍCIO DE TUDO

É possível identificar a presença de representações de mulheres lésbicas e bissexuais logo no início da Grécia Antiga com a poeta Sappho e suas obras, mas o fenômeno moderno da mulher que se identifica como lésbica além do comportamento dentro do cinema é visto a partir do fim do século XIX e início do século XX na Europa Ocidental e também nos Estados Unidos (Weiss, 1992).

“*A Florida Enchantment*” (1914) é pontuado por alguns estudiosos em ser o primeiro filme que chega a retratar atitudes lesbianistas. O longa-metragem mudo acompanha Lilian Travers que encontra um baú antigo na casa da sua tia. Dentro dele, contém sementes que, uma vez ingeridas, você se tornará seu sexo oposto. Lilian engole uma das sementes e, na manhã seguinte, acaba se tornando um “homem”. Diante de suas mudanças físicas, ela apenas adquire um bigode que logo é raspado pela mesma e começa a usar ternos e calças. Lilian insiste que sua empregada tome uma das sementes, para que ambas possam aproveitar seus “instintos masculinos”, que já estavam causando maus olhares pela sua tia e os moradores da região. Lilian assobiava para outras mulheres e as tocavam sem permissão, causando estranheza na visão dos outros. Um dos seus amigos, Drew, decide engolir uma das sementes para entender o que estava acontecendo. Ele, por sua vez, se torna uma mulher. Ao usar vestidos, acessórios e salto, a presença de Drew parecia incomodar mais do que Lilian.

Apesar de trazer tópicos que poderiam ser desenvolvidos de forma política e coerente, o filme finaliza com Lilian percebendo que tudo não se passou de um pesadelo e assim, ela pôde retornar para seu noivo e viver seu romance heterossexual.

Mesmo que o início, ainda que conturbado, tenha sido nos Estados Unidos, é na Europa que o cinema lésbico possui um desenvolvimento mais constante. Antes de abordar os filmes que retratam essa representatividade, é importante analisar o contexto histórico, político e social que construiu base para tais visibilidades.

Após a derrota da Alemanha durante a Primeira Guerra Mundial e suas consequências a partir disso (crise econômica decorrente ao nível de desemprego), o país passou por uma transição de ser um país monarquista para ser uma democracia representativa, chamada de República de Weimar (1919-1933). Além desse quesito

histórico, é de suma importância analisar o setor cultural do país. Nomes da literatura como Frank Wedekind, Oscar Wilde e Arthur Schnitzler, como também o pintor Gustav Klimt, possuíam suas obras explicitamente sexuais durante o século XIX, o que tornou a homossexualidade masculina em um ponto que variava entre sua popularidade social como também um quesito proibido (Sedgwick, 1990). A possibilidade de uma vivência fora do armário era uma questão ainda impossível durante a República de Weimar, porém era possível encontrar grupos que permeavam a cultura na época, criando espaços seguros como bares em Berlim para aqueles que se identificavam como o “terceiro sexo” ou “invertidos”, o que tornou a cidade como um ponto principal para a cultura queer durante os anos 20 (Mennel, 2012).

Apesar da República Weimar ter configurado o relacionamento entre homens um crime em 1920 logo depois do lançamento do filme “*Anders als die Andern*” (1919) (Beachey, 2014), ainda era possível observar uma resistência feminina dentro do cinema Weimar, que abordava, principalmente, temas que envolviam “troca de sexo” em que mulheres se vestiam com roupas tradicionalmente propostas para os homens (Mennel, 2012).



Figura 1: Ossi (Ossi Oswald) veste trajes masculinos em *Ich möchte kein Mann sein* (1918)



Figura 2: Egon Fürst (Curt Bois) veste trajes femininos enquanto dança com Princesa Antonietta (Mona Maris) que usa vestes masculinos em *Der Fürst von Pappenheim* (1927)

Entre esses filmes, *Die Büchse der Pandora* (1929) se destaca por possuir uma identificação mais explícita, mesmo que em uma única cena dentro de um longa-metragem de 143 minutos, ou seja, dentro dos limites da época. O filme acompanha Lulu, interpretada pela atriz Louise Brooks, que exala erotismo, sensualidade e mistério que impacta todos ao seu redor. A cena em questão acontece durante o casamento de Lulu com um respeitado editor de jornal, Dr. Peter Schön. Lulu dança

com a condessa Augusta Geschwitz, interpretada pela atriz Alice Roberts¹, que ficou impactada desde que conheceu Lulu pela primeira vez. As duas dançam com os rostos colados no meio de outros casais heterossexuais, e em um momento, a condessa tenta se aproximar mais ainda, cena ilustrada na figura 3. O recém marido de Lulu observa atentamente a cena de longe, até interromper a dança e afastar Lulu da outra mulher.

Em 1931, o filme *“Mädchen in Uniform”* foi lançado. Considerado o filme com temática lésbica que teve um reconhecimento mundial maior que os anteriores feitos durante a República Weimar, *“Mädchen in Uniform”* (1931) retrata a vida da jovem Manuela (Hertha Tiele) que é enviada para um internato de mulheres. Lá, ela se apaixona por uma de suas professoras, a educadora Von Bernburg (Dorothea Wieck). O longa, que veio de uma adaptação teatral, teve duas versões para o final em que Manuela ameaça se jogar da janela do segundo andar da escola após ser mandada para enfermaria depois de declarar seu amor por sua professora publicamente, sob o efeito de álcool. Em uma das versões, Manuela é socorrida pelas suas colegas. Na outra, que foi exibida na maioria dos países, ela é abandonada por todos momentos antes do seu suicídio (Russo, 1985).

“Mädchen in Uniform” (1931) foi o primeiro filme com a temática lésbica a ser exibido no Estados Unidos após os produtores Gifford Cochran e John Krimsky terem assistido em uma exibição em Paris (Russo, 1985), e é considerado o primeiro a se situar dentro desse contexto de internato feminino junto com a temática principal do lesbianismo (Davies, 2008).



Figura 3: Condessa Augusta dança com Lulu em *Die Büchse der Pandora* (1929)



Figura 4: Von Bernburg dá um beijo de boa noite em Manuela em *Mädchen in Uniform* (1931)

¹ Em 1974, Louise Brooks revelou em entrevista com o diretor Richard Leacock que Alice Roberts não se sentiu confortável em interpretar o papel da condessa com medo de que seu papel fosse interpretado de um jeito perverso pelo público (Russo, 1985, p. 22).

Enquanto isso, o cinema norte-americano causava alvoroços com duas performances. Em *Morocco* (1930), Marlene Dietrich beija uma mulher em uma das suas apresentações de dança (figura 5). Vestida de tuxedo, com direito a chapéu e bengala, sua personagem dança pelo salão até se aproximar de uma das mesas. Ela corteja a moça ao tirar uma flor de sua orelha. Em seguida, a beija. O público ao redor, incluindo o homem que acompanhava a moça, ri e aplaude.

Em 1933, a atriz sueca Greta Garbo protagoniza *Queen Christina* (1933) em seu papel de sucessora do trono sueco. Com uma personalidade forte e libertária, a Rainha Christina tenta se desviar do casamento arrumado por seus conselheiros. Nisso, ela se veste com roupas tradicionais masculinas e aproveita as noites da cidade por trás do seu disfarce. Apesar da sua personagem seguir o caminho até um relacionamento heterossexual com um embaixador espanhol, o filme retrata alguns pontos que se tornam importante para a contextualização.

Em uma das cenas, ilustrada na figura 6, enquanto se arruma para um dia repleto de tarefas, sua empregada Ebba adentra o quarto. Ambas possuem uma relação harmoniosa, que se confirma com a cena. Ao se cumprimentarem, elas se beijam de forma natural e leve. Após isso, Ebba implora que a Rainha passe um tempo com ela, mas a outra mulher afirma que seu dia está ocupado.



Figura 5: Amy Jolie (Marlene Dietrich) beija uma mulher em *Morocco* (1930)



Figura 6: Rainha Christina (Greta Garbo) beija Ebba (Elizabeth Young) em *Queen Christina* (1933)

Um ano após a estreia de *Queen Christina* (1933), em 1934, um código de autocensura se tornou responsável pela censura de diversos tipos de reproduções dentro da ficção em Hollywood, como cenas de adultério (que mesmo que sejam

necessárias para a história, deveriam conter o mínimo de explicitude), escravidão com brancos e cenas perversas, “ou qualquer interferência daquilo que é proibido”, entre outros tópicos (Doherty, 1999).

A palavra “homossexualidade” muito menos “lesbianidade” nunca foi diretamente utilizada na norma original e nas outras que sucederam com atualizações. A temática estava incluída dentro da perversidade citada por eles, conseqüentemente sendo interpretada como algo proibido. A partir da aplicação do Código Hays dentro do cinema hollywoodiano, os diretores e escritores construíram suas narrativas com maior sutileza, apresentando sugestões que remetessem a uma possível sexualidade, mas nunca oferecendo uma conclusão para tal questionamento.

Um exemplo desse silenciamento é visto diante da proposta do diretor William Wyler em fazer uma adaptação cinematográfica da peça *The Children's Hour* em 1936. A história original segue duas professoras de um internato que são acusadas, a partir de um boato de uma das alunas, de viver um romance entre si. A impossibilidade de seguir com essa narrativa durante os anos iniciais do Código Hays fez com que Wyler modificasse o conflito, fazendo com que o boato fosse que uma das professoras havia dormido com o noivo da outra (Russo, 1985).

Foi apenas em 1961 que a adaptação seguiu a história original da peça. Protagonizada por Audrey Hepburn e Shirley MacLaine, reproduzem a narrativa de tristeza e culpa em volta da realização do amor de uma mulher pela outra. É interessante perceber que, nessa adaptação, Martha (Shirley MacLaine) se suicida no final da história por não conseguir lidar com sua culpa de amar sua amiga Karen (Audrey Hepburn). Na adaptação de 1936, a personagem, mesmo acusada de ter traído sua amiga com seu noivo, não morreu no final. Essa escolha reflete a decisão do filme ter sido aprovado diante do Código Hays, que ainda estava em ativa, mesmo

que não com a mesma intensidade de quando Wyler fez a primeira adaptação.



Figura 7: Karen, a esquerda, reage a declaração de amor da sua amiga Shirley, a direita, em *The Children's Hour* (1936)

O filme oferece uma forma de condenação para as mulheres que se identificam com o sentimento vindo de Martha. Apesar de existir sua personagem em um período complexo para tais representações, a ideia ao redor do lesbianismo é composta de culpa, perversidade e, como é possível observar com o final da personagem, tragicidade.

É possível identificar alguns elementos narrativos que tendem a questionar a sexualidade de algumas personagens dos filmes da era de ouro de Hollywood. Um exemplo é visto em *All About Eve* (1950), dirigido por Joseph L. Mankiewicz. Segundo o pesquisador Robert J. Corber, o filme protagonizado pela célebre atriz Bette Davis tem como tema principal a defesa da heterossexualidade. Na obra, a ambiciosa Eve (Anne Baxter) se infiltra no camarim de Margo (Bette Davis), estrela renomada da época. Eve aparenta demonstrar uma obsessão por Margo, tentando de todas as formas construir uma fama a partir dela.

Diante das sutilezas narrativas da história, além da obsessão da personagem pela Margo, conseguimos pontuar duas cenas que podem ser interpretadas dentro da sexualidade de Eve. Uma delas é o fato que ela dividia seu quarto com outra mulher na pensão em que morava. Outra, mais significativa, acontece no final do filme: Eve convida uma jovem fã, que invadiu seu quarto, para passar a noite com ela.

O cinema hollywoodiano, principalmente durante a Era de Ouro, persistia em possibilidades de representatividades que não fossem expostas explicitamente, mas que poderiam ser interpretadas a partir do seu próprio texto ou discurso narrativo. Os filmes citados acima fazem parte de um grande grupo de obras que podem ter pontos interessantes para análise, mas que iriam contribuir apenas para o cenário cinematográfico de Hollywood. Quando o assunto é visto dentro de um cinema feito

em um país conhecido principalmente pela sua liberdade artística, apesar de existir semelhanças, as abordagens narrativas podem ser vistas de outra maneira.

2.1 O Cinema Francês

Com a distância de um Oceano Atlântico, as representações de lesbianidade começaram a aparecer no cinema francês já nos anos 30. *La Garçonne* (1936) preparava o cenário para arte que é conhecida pela sua liberdade em trazer certos tópicos em suas obras. O filme retratava a vida de uma jovem melindrosa chamada Monique Lerbier, que foge de casa por se recusar a participar de um casamento arranjado pelos seus pais. O longa-metragem foi a estreia de Edith Piaf na atuação, interpretando uma cantora que logo seduz Monique. *La Garçonne* (1936) contém cenas explícitas de relação entre mulheres, dando um passo a mais na visibilidade lésbica em relação ao cinema estadunidense. Em uma das cenas situadas em um salão boêmio, várias mulheres se relacionam com outras ao redor da festa. Uma delas, Niquette (Arletty), mantém um interesse bem significativo em cima da protagonista, Monique. Em sua biografia, a atriz comenta como foi a reação do público em relação ao filme: “O filme foi um sucesso devido ao escândalo que provocou. Ver ‘mulheres do bem’ como melindrosas, fumando ópio... Ver mulheres homossexuais, naquela época!” (Gilles, 1988).



Figura 8: Arletty, à direita, seduz Monique, à esquerda, em *La Garçonne* (1936)

Em 1947, outra personagem lésbica surge no cinema francês em *Quai des ofêvres* (1947). O filme policial acompanha a investigação do assassinato de Brignon (Charles Dullin), amante da protagonista Jenny (Suzi Delair). A personagem em questão que demonstra interesse por outra mulher é a fotógrafa Dora Monnier (Simone Rennant), que ao fotografar Jenny, mantém um contato visual longo com a modelo. O sentimento não é recíproco, tendo a outra mulher pontuando não gostar de ser “invadida” ao perceber os olhares da fotógrafa. Apesar da cena construir um

sentido explícito, o sentimento de Dora só é confirmado verbalmente no final do filme quando ela admite para o inspetor Antoine (Louis Jovet) que ama Jenny. “Eu sei... Você é tipo um homem para mim... Com mulher, você nunca terá sorte”, diz Antoine.² *Quai des ofêvre* (1947) rendeu o prêmio de Melhor Diretor para Henri-Georges Clouzot no mesmo ano de estreia e foi considerado um sucesso devido a uma grande quantidade de resenhas positivas de diversos críticos do cinema (Borger, 2002).

A partir dos anos 80, podemos observar uma frequência maior de aparições de mulheres se relacionando com outras, porém com um fator acima disso: o erotismo. Em 1980, dois filmes se destacam dentro desse ponto: *L'Immorale* (1980) e *Simone Barbès ou la vertu* (1980).

Em *L'Immorale* (1980), Carole (Sylvie Dessartre) sofre um acidente de carro e é diagnosticada com amnésia. Para recuperar sua memória, Carole ouve uma série de gravações de voz que fez antes do acidente e descobre que era uma prostitua. O filme, que é considerado um *soft porn*, acompanha a redescoberta de Carole através de flashbacks, um deles que revela uma das suas clientes. Devido ao seu gênero, a cena é explícita e mostra a cena de sexo entre as duas mulheres em um plano fechado e detalhado.

Em *Simone Barbès ou la vertu* (1980) já temos a temática elaborada de uma forma mais conceitual. Em três atos, conhecemos Simone (Ingrid Bourgoïn) que trabalha junto com sua namorada Martine (Martine Simonet) em um cinema pornô durante o dia. À noite, durante o segundo ato, Simone sai para encontrar sua amiga em um bar que é quase majoritariamente frequentado por outras mulheres sáficas. Já no último ato, temos uma quebra diante dos outros dois que antecederam. Dessa vez, Simone leva um homem para casa e tem uma relação sexual com ele.

Devido ao terceiro ato não entrar de acordo com os anteriores, algumas teorias foram feitas a partir disso. Existe a possibilidade de Simone se prostituir durante as noites, explicando a presença surpresa do homem dentro da sua narrativa. A teoria não foi confirmada pela diretora Marie-Claude Treilhou, que foi questionada sobre a possível dualidade da personagem. “O que eu gostaria de fazer, de qualquer maneira, era apresentar a cena [lésbica e gay] como algo natural. Você age diante disso da

² “Je sais... vous êtes un type dans mon genre... avec les femmes, vous n'aurez jamais de chance”. (Tradução nossa)

mesma forma que agiria diante de qualquer coisa”, respondeu Treilhou (Cairns, 2006).



Figura 9: Simone, à esquerda, se despede da sua namorada Martine, à direita, em *Simone Barbès ou la vertu* (1980).

Apesar da existência de personagens bissexuais e lésbicas serem um assunto mais presente dentro do cinema francês do que o norte-americano, por exemplo, ainda era possível observar algumas obras que possuíam um mistério em relação à sexualidade de algumas de suas personagens. Ao analisar *Coup de foudre* (1982), pode-se perceber esse ponto.

Situado nos anos 50, Léna (Isabelle Huppert) e Madeleine (Miou-Miou) se conhecem numa peça da escola de seus filhos. As duas se entreolham em um plano fechado que mostra a potencialidade de sua possível relação. O filme se desenvolve com a relação de Léna e Madeleine a partir de ações íntimas, ainda que não verbais. Em uma das cenas que ambas estão em uma piscina pública, Madeleine fala que os seios de Léna são adoráveis e em seguida a questiona por que se sente tão à vontade na presença da outra mulher.

Em outra cena, Léna diz querer beijar Madeleine. O beijo em si não acontece. Léna posiciona sua cabeça no ombro de Madeleine (figura 10), referenciando a intimidade que ocorre entre duas personagens do filme *Thérèse Desqueyroux* (1962) ilustrada na figura 11. Ainda sem demonstrar a carícia efetiva e explícita entre as duas, o relacionamento de ambas segue uma narrativa de término de laços. Após Madeleine terminar seu casamento, ela pede para que Léna vá morar junto com ela, que logo recusa por ainda estar casada com um homem. O sofrimento de Madeleine continua com uma série de cartas escritas por ela e enviadas para Léna relatando a sua ausência e implorando para que Léna a retorne, com a esperança de que a ame, e que terminasse seu casamento para que pudessem ficar juntas. O final feliz das duas ficou subentendido. Léna pede para que seu marido se retire de casa, dando a entender que podem, ou não, terem ficado juntas logo em seguida.



Figura 10: Léna encosta sua cabeça no ombro de Madeleine em *Coup de foudre* (1982)



Figura 11: Anne (Edith Scob) encosta sua cabeça no ombro de Thérèse (Emmanuelle Riva) em *Thérèse Desqueyroux* (1962)

É interessante pontuar que, apesar dos filmes anteriores possuírem uma temática menos construtiva em relação à narrativa das personagens, a crítica francesa manteve uma série de críticas e resenhas positivas, mesmo que as mulheres não estivessem romanticamente ligadas com outras mulheres. Uma vez que isso acontece em *Coup de Foudre* (1983), a crítica tende a direcionar os fatos em um caminho de invisibilidade ou, melhor, de ignorância (Cairns, 2006).

Segundo Cairns (2006), em uma das críticas o jornal *La Croix* revela que “aconteceu um *coup de foudre*³ entre as duas mulheres (é impossível negar, devido ao título do filme), porém previsivelmente e condescendentemente afirma que não seria em um tom sexual”. Diante da negação da crítica em observar a obra como uma potencial representatividade de um casal lésbico, a diretora Diane Kurys revelou que o relacionamento das duas era “mais que uma amizade, menos que uma paixão” (Cairns, 2006).

Fabienne Worth (1993) afirma que o *Coup de Foudre* (1982) foi um sucesso tanto na França quanto nos Estados Unidos apesar de desviar-se da polêmica através de evitar a dimensão sexual do filme. No fim das contas, o filme pode ser considerado um arquétipo francês que prefere homosocialidade invés da homossexualidade em si (Worth, 1993).

31 anos depois, o cinema francês se destaca com o vencedor da Palma de Ouro, *La Vie d’Adele* (2013), do diretor Abdellatif Kechiche, conhecido como *Azul É A Cor Mais Quente* (2013). Baseado no *comic book* chamado *Le bleu est une couleur chaude* (2010), o longa-metragem nos apresenta a jovem Adèle (Adèle

³ “Amor à primeira vista”. (Tradução nossa)

Exarchopoulos) de 15 anos de idade, que ao conhecer a universitária Emma (Léa Seydoux), entra numa jornada de paixão e autoconhecimento. O *coming of age* contém uma cena gráfica de sexo entre as duas personagens que tem a duração de 7 minutos, que chegou a ser citada como “a cena de sexo lésbico mais explosivamente gráfica até dado o momento” (Chang, 2013). Mas, isso não impediu que o prêmio francês celebrasse o filme de Kechiche o dando o prêmio mais importante da noite e, de forma incomum, chamando as duas protagonistas para receberem o prêmio ao lado do diretor.

O momento de celebração de Kechiche foi afetado cinco meses após a estreia do filme em Cannes. Em entrevista para o veículo de comunicação *Independent*, Léa comenta ter se sentido “igual uma prostituta” durante as gravações do filme. “Ele [Kechiche] estava usando três câmeras, e quando você tem que fingir orgasmo por seis horas...”, complementa Léa (Aftab, 2013, tradução nossa⁴). Em resposta, Kechiche desaprova a declaração de Seydoux.

Essas afirmações são piores do que cuspir na sopa, é uma falta de respeito por uma profissão que considero sagrada. Quando li o que ela disse, não entendi. Se realmente aconteceu o que conta, por que veio ao público de Cannes chorando, agradecendo, subindo as escadas, passando dias experimentando vestidos e joias? Que trabalho ela faz, atriz ou artista de gala? (Kechiche, 2013, tradução nossa)⁵

Diante da possibilidade do apego à fetichização feminina, é possível observar a predominância da sexualização das mulheres lésbicas no decorrer do cinema francês. Ao questionar o limite benéfico perante a tal visibilidade, uma diretora e escritora surge com sua obra para combater isso.

2.2 Céline Sciamma e a Reinvenção da Representação Lésbica

Não é como se você precisasse coçar sua cabeça por horas pensando ‘como não vou objetificar essa mulher?’. Não é assim tão difícil. (Trecho retirado da entrevista dada por Céline Sciamma para BFI London Film Festival, 2019)⁶

Em 12 de novembro de 1978, em uma vila francesa ao noroeste de Paris chamada Cergy-Pontoise, nasceu Céline Sciamma. Interessada pelas artes desde

⁴ “Of course it was kind of humiliating sometimes, I was feeling like a prostitute. Of course, he uses that sometimes. He was using three cameras, and when you have to fake your orgasm for six hours...”

⁵ “Ces déclarations, c’est pire que de cracher dans la soupe, c’est un manque de respect pour un métier que je considère comme sacré. Quand j’ai lu ce que qu’elle disait, je n’ai pas compris. Si elle a vraiment vécu ce qu’elle raconte, pourquoi être venue à Cannes pleurer, remercier, monter les marches, passer des journées à essayer robes et bijoux? Quel métier fait-elle, actrice ou artiste de gala?”

⁶ “It’s not like you have to scratch your head for hours thinking “how am I not going to objectify this woman?” It’s not that hard” (Tradução nossa).

cedo, Sciamma admite que possuía uma imensa vontade de ler e de assistir filmes, o que a encaminhou para o caminho cinematográfico da roteirização. Sua avó também possui um papel fundamental no seu amor pela sétima arte, sendo a responsável por apresentá-la a clássicos hollywoodianos ainda durante sua adolescência.

Antes de começar seus estudos em volta dessa área, Sciamma virou mestra em Literatura Francesa na Université Paris Nanterre, considerada uma das treze universidades sucessoras da Université de Paris. Foi apenas em 2001 que ela iniciou sua jornada cinematográfica ao entrar na *grande école* La Fémis (Fondation Européenne pour les Métiers de l'Image et du Son). Durante os quatro anos de estudo, Sciamma desenvolveu o roteiro de *Naissance des Pieuvres* (2007), seu primeiro longa-metragem que daria início a uma filmografia impactante repleta de reconhecimento.

Apesar de acreditar que não deveria dirigir o seu primeiro longa-metragem, aos 29 anos Céline debutou no papel de diretora com *Naissance des Pieuvres* (2007), gravado na sua cidade natal Cergy-Pontoise. Lançado em 2007, o *coming of age* acompanha a vida da jovem Marie (Pauline Acquart), que demonstra vontade de participar do time de nado sincronizado para que pudesse se aproximar de outra jovem, Florianne (Adèle Haenel), considerada a mais popular do grupo. O longa acompanha seu despertar sexual, tal qual o das outras personagens que compõem uma narrativa de desejos, sexualidades e construções identitárias. Em entrevista ao escritor Jason Wood, Sciamma revela que a escolha do filme em ser ao redor de um time feminino de nado sincronizado foi através de realização que ela teve ao ver uma apresentação ainda quando era uma criança. A diretora complementa:

Também existia o fato que aquelas garotas estavam tão realizadas; elas eram tão femininas enquanto eu ainda possuía uma aparência infantil, e elas faziam parte de um time enquanto eu me sentia sozinha. [...] O que mais me interessou dentro desse mundo é o que falam sobre a condição das garotas. Nadadoras sincronizadas são soldados que por dentro lutam dolorosamente. Revela bastante sobre o papel de ser uma garota. (Wood, 2014, p. 129, tradução nossa)⁷

Naissance des Pieuvres (2007) introduziu Céline Sciamma em uma visibilidade indescritível, levando a ter seu nome apresentado no Festival de Cannes ao exibir seu

⁷ “There was also the fact that those girls were so accomplished; they were so feminine while I was still childish in appearance, and they were part of a team while I felt alone. [...] The thing that interests me mostly in this world is what it says about the girls’ condition. Synchronised swimmers are soldiers who look like dolls. On the surface they have to pretend that they don’t suffer, whereas underneath they struggle painfully. It reveals a lot about the job of being a girl.”

primeiro longa na mostra *Un Certain Regard*⁸. O filme também foi vencedor do Prêmio Louis-Delluc⁹ e foi indicado em três categorias do César Awards¹⁰, em Melhor Primeiro Filme e em Melhor Atriz Revelação com as atuações de Adèle Haenel e Pauline Acquart.

Dois anos depois, em 2009, Sciamma escreveu e dirigiu o curta-metragem “*Pauline*” (2009), protagonizado pela atriz Anaïs Demoustier no papel de Pauline, com participação de Adèle Haenel. A obra foi destinada para o projeto *5 films contre l’homophobie*¹¹ do Ministério de Saúde e Esportes da França. Mesmo com um tom de propaganda, é possível observar uma constante estilística de Sciamma. Com uma câmera parada e um monólogo de aproximadamente 7 minutos, a jovem Pauline relata suas frustrações em volta da sua descoberta como lésbica no interior da França durante sua infância e adolescência.



Figura 12: Marie, a esquerda, acompanha Florianne, a direita, em uma das competições de nado sincronizado em *Naissance des Pievres* (2007)



Figura 13: Lisa (Jeanne Disson) e Laure (Zoé Heran) observam outras crianças brincando em *Tomboy* (2011)

Em 2011, Céline escreveu e dirigiu o filme que traria seu nome em um aspecto internacional. *Tomboy* (2011) acompanha a vida de Laure (Zoé Heran), uma criança de 10 anos, que sofre com a socialização no bairro em que acabou de se mudar junto com sua família. Ela, então, decide fingir ser um menino para ter uma liberdade maior e assim, brincar com as outras crianças. Laure acaba se aproximando de uma das meninas do grupo, Lisa (Jeanne Disson), surgindo sentimentos desconhecidos na criança. O filme traz à tona discussões em volta de tópicos como identidade de gênero

⁸ Premiação paralela no Festival de Cannes dedicada a filmes de diretores pouco conhecidos até então. A mostra foi criada em 1978 e tem nomes como Yorgos Lanthimos, Hong Sang-soo e Karim Aïnouz na lista de premiados.

⁹ Prêmio francês criado em 1937 que contempla o melhor filme francês e o melhor primeiro filme francês de cada ano. O júri é composto de 20 críticos e figuras importantes do cinema, tendo o crítico Gilles Jacob como presidente.

¹⁰ Considerado o Oscar francês, a premiação teve início em 1976 e hoje possui o título de maior honraria cinematográfica da França.

¹¹ “5 Filmes Contra a Homofobia”.

e sexualidade durante a infância. Ao ser questionada o que a inspirou, Sciamma fala que o filme não possui a mesma atmosfera autobiográfica que *Naissance des Pievres* (2009), mas ela teve que passar por um processo de busca nas suas memórias enquanto criança. Em entrevista, a diretora reflete:

O filme é realmente impressionista sobre a infância, tentando trazer de volta aquelas sensações e aqueles sentimentos. Eu era um pouco "tomboy"... Eu era confundida como um menino às vezes e eu lembro que algumas vezes eu gostava disso. Eu lembro da liberdade que isso me dava. Então eu tinha em mente a história de uma garotinha fingindo ser um menino. E eu decidi que seria meu filme porque eu senti que tinha um bom equilíbrio... Eu estou sempre procurando pelo equilíbrio certo de um bom assunto com uma visão intimista, e também com um "storytelling" forte. Eu meio que o fiz como um "thriller", como um filme intimista. E então tinha essas duas coisas que me convenceram a fazê-lo. (Céline Sciamma em entrevista para o site Take One Cinema, 2011, tradução nossa)¹²

A produção do filme foi realizada em tempo recorde, tendo a escrita do roteiro feita em apenas três semanas, a seleção do elenco em quatro semanas e o filme gravado em 20 dias. O resultado foi exibido em estreia no Festival Internacional de Cinema de Berlim na mostra Panorama¹³ e foi premiado com o Teddy Awards na categoria especial, dedicada a filmes com temática *queer*.

Bande de filles (2014) foi o terceiro longa-metragem da diretora, em que retrata Mariame, que tem 16 anos e vive a crise identitária da adolescência. Insatisfeita com o rumo da sua vida, ela decide participar de um grupo de três meninas, chegando a mudar seu nome para um pseudônimo "Vic" e vivendo seus dias em busca do autoconhecimento. Sciamma afirma que o filme seria seu último *coming of age*, finalizando em uma trilogia proposta pela mesma que é seguida por *Naissance des Pievres* (2007) e *Tomboy* (2011).

Dessa vez eu realmente queria várias coisas: Eu queria falar sobre amizade e sororidade. Os últimos dois filmes eram mais sobre triângulos amorosos. Nos primeiros dois filmes, o grupo era importante por causa da importância de pertencê-lo - esse era o objetivo dos personagens. Mas dessa vez eu realmente gostaria de falar sobre o laço entre as garotas, e os papéis que são desempenhados uma vez que você participa do grupo. (Entrevista dada por Céline Sciamma para o site IndieWire, 2015)¹⁴

¹² "The movie is really impressionist about childhood, trying to get back those sensations and those feelings. And I was kind of a tomboy... I was mistaken for a boy sometimes and I remember that sometimes I liked it. I remember the freedom that gave me. So I had that story in mind of a little girl pretending to be a little boy. And I decided that would be my film because I felt there was a good balance... I'm always looking for the right balance of a cool subject with an intimate insight, and also with a strong storytelling. I kind of built it like a thriller, like an insider movie. And so there was those two things that convinced me to go for it."

¹³ Mostra dedicada aos filmes que trazem tópicos como sexualidade, feminismo, política e entre outros pontos que mostram o que há de novo, desafiador, inconventional e selvagem no cinema.

¹⁴ "This time I really wanted several things: I wanted to talk about friendship and sorority. The first two films were mostly about triangle relationships. In the first two films, the group was important because it was about wanting to

Apesar do filme ter levantado várias questões ao redor da raça, considerando que o filme é protagonizado por personagens negros, porém a produção era majoritariamente branca (Wilson, 2021), *Bande de filles* (2014) foi exibido na mostra *Quinzaine des réalisateurs*¹⁵ do Festival de Cannes, no Festival Internacional de Cinema de Toronto e no Festival Sundance de Cinema.

Em 2019, Céline Sciamma lançou seu quarto filme, que é o longa-metragem analisado nesta pesquisa. Centrado no século XVII, *Portrait de la Jeune Fille en Feu* (2019) acompanha Marianne (Noémie Merlant), uma jovem pintora que é contratada por uma condessa para pintar um retrato de sua filha, Héloïse (Adèle Haenel), sem que ela saiba. Na construção do *storytelling* do filme, Sciamma relata que tinha vários desejos para a criação narrativa.

Eu queria escrever o presente de uma história de amor. Como nasce, e como cresce pacientemente. Mas eu também queria falar sobre a memória de uma história de amor, o que resta dela. Ambos esses níveis eram igualmente desejados, e não se comprometer significa um processo de elaboração do *storytelling* que permitiria as duas dinâmicas. (Trecho retirado do discurso de Céline Sciamma no Bafta Screenwriters' Lecture, 2020)¹⁶

Sciamma pontua que, apesar do filme ser visto como uma história impossível de amor, não foi escrita desse modo. Ao contrário de uma construção tradicional em que existe o conflito e assim, as duas personagens lidarem com os problemas do mundo, tais quais os preconceitos e suas limitações, Sciamma prefere abordar a dinâmica entre elas, apenas. “Decidi não falar sobre os obstáculos, os inimigos, as armadilhas. Os homens deixam a impossibilidade fora do lugar, porque de qualquer forma, tudo isso estariam as esperando uma vez que saíssem daquele lugar”, complementa Sciamma (Bafta, 2020).

A escolha de aplicar a história de amor entre duas mulheres fora da composição tradicional da escrita é um ponto levantado por Céline, que defende sua escolha por abolir a hierarquia dentro da sua narrativa. Considerando que a obra aborda a relação entre uma artista e uma musa, a diretora e escritora decide não abordá-las como tais papéis, o que resultaria em uma hierarquia social e, conseqüentemente, na criação de um conflito (Bafta, 2020).

belong to a group - that was the characters' goal. But this time I really wanted to talk of the bond between girls, and the roles you're often assigned when you're in the group.”

¹⁵ Seção paralela no Festival de Cannes organizada pelo diretor artístico Paolo Moretti desde 2018.

¹⁶ “*I wanted to write the present of a love story. How it is born, and how it grows patiently. But I also wanted to tell about the memory of a love story, what is left of a love story. Both these levels were equally desired, and not compromising means crafting the storytelling that would allow both dynamics;*”

Falta de conflito não significa falta de tensão. Falta de conflito não significa a falta de erotismo. Falta de conflito realmente significa um novo ritmo porque os diálogos não são construídos em cima da troca. Isso é o que está em jogo em uma história com igualdade, na verdade. Igualdade traz um poder dinâmico inconvençional para a tela, então basicamente como um espectador, você não sabe o que vai acontecer, o que é a base em estar entretido e comprometido a uma história. (Trecho retirado do discurso de Céline Sciamma no Bafta Screenwriters' Lecture, 2020).¹⁷

Diante dessa proposta inédita de produzir um filme lésbico em cima desse conceito, Sciamma observa algumas críticas em posicionar sua obra como uma utopia, mas ela rebate ao dizer que tal utopia é algo que “está enraizado nas nossas experiências” (Sciamma, 2020). Ela continua a defender que, como ela conhece a sororidade e o mundo feminino sendo uma mulher e lésbica, não seria uma utopia e sim, uma parte da sua vida e isso é o que ela se baseia ao fazer filmes.

A sua decisão de construir o filme no século XVII veio da vontade de analisar as mulheres artistas em destaque nessa época e como existia uma invisibilidade em relação a elas diante do cenário artístico. A partir desse ponto, Céline Sciamma começa a analisar essa representação de corpos femininos como um ponto político e essencial no seu filme.

Essas histórias são muito perigosas para o patriarcado. É por isso que o olhar masculino é obcecado em representar lésbicas, por exemplo. É uma forma de controlar. Nossas histórias são poderosas porque são perigosas. Nós somos perigosas. Então é uma ótima estratégia para nos despistar - nos enfraquecer - porque está nos dando menos influência para uma dinâmica política muito poderosa. (Entrevista dada por Céline Sciamma para o site Vox, 2020).¹⁸

Portrait de la Jeune Fille en Feu (2019) não se destaca apenas pela representatividade lésbica, mas também dentro de um panorama feminista. Um exemplo disso é a forma que a diretora trata a empregada Sophie, a dando uma jornada igual as outras personagens do filme, deixando novamente de lado a hierarquia dos papéis propostos pela sociedade.

O filme é considerado o maior sucesso da carreira de Céline Sciamma até o momento. O seu quarto longa-metragem também fez parte do Festival de Cannes,

¹⁷ “Lack of conflict doesn’t mean lack of tension; Lack of conflict doesn’t mean a lack of eroticism; Lack of conflict actually means a new rhythm because of the dialogues not built on bargaining. Lack of conflict actually means a new power dynamic that allows surprises and new suspense. That’s what is at stake in a story with equality, actually. Equality brings unconventional power dynamic to the screen, so basically as a viewer, you don’t know what’s going to happen, which is the base of being both entertained and committed to a story.”

¹⁸ “These stories are really dangerous for patriarchy. That’s why the male gaze is obsessed with representing lesbians, for instance. It’s a way to control it. Our stories are powerful because they are dangerous. We are dangerous. So it’s a very good strategy to despise us — to undermine us — because it’s giving us less leverage for a very powerful political dynamic.”

dessa vez participando da mostra competitiva em que ganhou na categoria de Melhor Roteiro e o *Queer Palm*¹⁹, sendo o primeiro filme dirigido por uma mulher a ganhar o prêmio em 13 anos. No total, a obra coleciona 25 prêmios que variam entre categorias de Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Atriz Protagonista e Coadjuvante, Melhor Filme Internacional e Melhor Cinematografia, essa última que foi premiada no César Awards pelo trabalho da diretora de fotografia Claire Manthon.

Céline Sciamma produziu seu quinto filme em 2021, chamado *Petite Maman* (2021). Ainda dentro do universo feminino, Sciamma explora o luto e a melancolia a partir dos olhos de Nelly, que tem 8 anos e que acabou de perder sua avó. Ela ajuda os pais a esvaziar a casa em que sua avó morava, e preenche seus dias passeando na floresta ao redor, até que conhece uma garota que está construindo uma casa na árvore.

Até o momento da escrita desta pesquisa, é possível observar uma predominância de temas e de abordagens no cinema de Céline Sciamma. Não só obstante de sua visão e vivência como mulher lésbica, Sciamma aborda temas que envolvam o feminino, a mulher. É a partir da delicadeza exposta nas suas obras enquanto diretora que a necessidade crescente de analisá-las é presente.

¹⁹ Prêmio criado em 2010 que é dedicado a filmes LGBTQIA+ selecionados pela curadoria do Festival de Cannes.

3 CINEMA E GÊNERO

Historicamente, a representatividade lésbica no cinema é associada com a invisibilidade que tanto pode vir do silenciamento da cultura da mulher, como também pela distinção entre o homossexualismo feminino e o homossexualismo masculino (Chaudhuri, 2006). Com as vitórias dos movimentos sociais, a mídia permitiu a presença de tais personagens, porém com uma limitação presa a estereótipos que apresenta o modo de endereçamento para os homens, fugindo do sentido citado anteriormente. De Lauretis (1991) afirma que com esse tipo de representação, o desejo lésbico se torna um desejo como qualquer outro, desfocando a especificidade lésbica. Ela continua:

Nós estamos tentando construir uma representação que não seja uma que use os códigos dominantes... acredito que nós estamos tentando desenvolver, seja como mulheres críticas ou cineastas, representações que sejam simultaneamente desconstruções dos códigos dominantes (DE LAURETIS, 1991, p. 281).

Barbara Hammer (1994), uma das diretoras pioneiras do cinema independente lésbico norte-americano, complementa a ideia de De Lauretis ao concordar com a teoria de *off-screen*, um conceito cinematográfico que é visto por ela como metáfora para a representação lésbica no cinema. comenta como o “cinema lésbico está em uma tela invisível” (Hammer, 1994). Hammer também pontua em como tais representações estão presentes diante de um discurso heterossexual, o que os torna automaticamente invisíveis.

Não há “lésbica” para desconstruir, pois o discurso do sujeito de gênero está dentro de um sistema de autoridade heterossexista. As lésbicas desempenham papéis e posições de gênero heterossexual em vez de reivindicar qualquer diferença: até mesmo a prática sexual está situada na heterossexualidade. (HAMMER, 2010, p. 177)

O discurso heterossexual, portanto, é construído a partir de um pensamento heterossexual. Wittig (2006) traz o conceito ao classificar como o mesmo transforma todos os fenômenos subjetivos, independente da circunstância, ciência ou arte em que ele está inserido. Como um meio para impedir a proliferação desse pensamento, Wittig propõe a manifestação através da linguagem e da ação.

Diante de um poder masculino ao redor das existências lésbicas, a escritora feminista Adrienne Rich (2010) traz questionamentos em volta do desejo feminino.

[...] se a busca por amor e ternura em ambos os sexos não as conduz originalmente na direção das mulheres, então por que de fato as mulheres iriam sempre redirecionar aquela busca?; por que a sobrevivência da espécie, os meios de impregnação e as relações erótico-emocionais deveriam ter se

tornado tão rigidamente identificados entre si?; e por que tão violentas restrições deveriam ser entendidas como necessárias a fim de reforçar a subserviência e a total lealdade erótico-emocional das mulheres frente aos homens? (Rich, 2010, p. 22)²⁰

Rich (2010) apresenta o termo da *heterossexualidade compulsória*. Para caracterizá-lo, a autora complementa as ideias de Kathleen Gough no texto “The Origin of Family” em relação a como o poder masculino é manifestado e incluído na vida das mulheres, seja de forma direta ou indireta. As características propostas por Gough (1975) e expostas por Rich (2010) são compostas em 8 tópicos que envolvem privação e coação sexual, controle da vida profissional, controle familiar, confinamento físico e privação de seus movimentos, transformação da mulher como um objeto de desejo, restrição de sua criatividade e o impedimento da sua participação em áreas de conhecimento.

Diante desses pontos, Rich (2010) adiciona como vão além da coação física, como também podem ser aplicados diante do controle da consciência das mulheres. Tais formas de controle masculino transformam “regras” diante da vivência feminina, como a necessidade do casamento heterossexual sendo uma parte inevitável da vida da mulher. Seguindo isso, outros pontos como a castidade, o casamento infantil e a percepção da existência lésbica apenas como algo exótico ou perverso (Rich, 2010). A autora complementa no decorrer do seu texto em como tais ações, além da “erotização da subordinação da mulher” proposta por McKinnon (1979), são resultados “de algum ‘medo’ primal masculino das mulheres e da insaciabilidade sexual das mulheres” (Rich, 2010).

É perceptível a presença do lesbianismo com as teorias feministas, uma vez que tem como foco uma especialidade do desejo feminino. Seguindo a teoria de Rich (2010), em que tal desejo feminino consegue ter uma dominação de uma visão heterossexual, Mulvey (1983) aparece como um dos nomes essenciais nessa discussão ao aplicar a teoria do *male gaze*, que consiste na dominância masculina sob os corpos femininos, transformando-os em objetos de prazer visual. Mulvey (1983) expande:

Tradicionalmente, a mulher mostrada funciona em dois níveis: como objeto erótico para os personagens na tela e para o espectador no auditório, havendo uma interação entre essas duas séries de olhares. O recurso da corista que se apresenta num palco, por exemplo, permite que os dois olhares sejam tecnicamente unificados sem nenhuma quebra aparente na diegese. A mulher representa dentro da ficção, e o olhar fixo do espectador mais os

²⁰ Tradução realizada por Carlos Guilherme do Valle (2010).

olhares dos personagens masculinos são tão bem combinados que não rompem com a verossimilhança da narrativa. De repente, o impacto sexual da mulher atriz leva o filme a uma “terra de ninguém” fora de seu próprio espaço e tempo (MULVEY, 1983, p. 355).

Portanto, a mulher acaba se tornando refém da cultura patriarcal por ser vista como um significante do outro masculino que impõe suas fantasias através do comando linguístico, ou como é proposto nesta pesquisa, através do comando visual do cinema. Assim, a mulher acaba sendo imposta em um papel de portadora, ao invés de ser produtora de significados (Mulvey, 1983). Diante disso, é perceptível como na maioria das ocasiões dentro do cinema lésbico existe uma predominância de tal *male gaze*, confirmando o que as teóricas acima propõem a partir da cultura patriarcal. A partir dessa problemática, é importante nos questionar o modo de endereçamento da narrativa fílmica, uma vez que a representatividade dos corpos lésbicos é proposto.

3.1 “Quem Esse Filme Pensa Que Sou?”: Modos De Endereçamento Segundo Ellsworth e A Construção da Espectadora Lésbica

Em “Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também”, Elizabeth Ellsworth apresenta a teoria a partir do questionamento de quem o filme pensa que você, espectadora, é. Ela pontua que, a partir do momento que você compreende a relação entre o texto do filme e a experiência do espectador, “você poderá ser capaz de mudar ou influenciar, até mesmo controlar, a resposta do espectador, produzindo um filme de uma forma particular” (Ellsworth, 2001).

Ellsworth (2001) pontua como qualquer obra cinematográfica é feita *para* alguém. O que acontece, no ponto de vista da autora, é que tais criadores de histórias, seja o diretor, roteirista, produtor e afins, estão com foco em espectadores que fogem do real, do concreto. Ela justifica tal ação a partir de mudanças “econômicas, temporais, sociais, geográficas, ideológicas, de gênero, de raça” (Ellsworth, 2001). Mas afinal, como é possível fazer um filme direcionado para um público em específico?

O conceito de modo de endereçamento está baseado no seguinte argumento: para que um filme funcione para um determinado público, para que ele chegue a fazer sentido para uma espectadora, ou para que ele a faça rir, para que a faça torcer por um personagem, para que um filme a faça suspender sua descrença [na “realidade” do filme], chorar, gritar, sentir-se feliz ao final - a espectadora deve entrar em uma relação particular com a história e o sistema de imagem do filme (Ellsworth, 2001, p. 14).

A autora continua a defender a teoria ao justificar que tal conceito é construído dentro do filme a partir de traços intencionais e não-intencionais, esses que não vão deixar de forma explícita quem seria o espectador desejado na obra, mas que ao adentrar na narrativa e perceber o padrão de tais traços, torna-se de possível identificação (Ellsworth, 2001).

Mesmo diante dos esforços (ou a falta deles) para configurar o espectador/a dentro da narrativa cinematográfica, Ellsworth (2001) pontua em como o espectador “nunca será, apenas ou totalmente, quem o filme pensa que ele ou ela é” (Ellsworth, 2001). Afinal, o modo de endereçamento dependerá de dois pontos: quem o filme pensa que somos, e quem *nós* pensamos que somos. A autora então revela a dificuldade da ideia do modo de endereçamento, considerando que a semelhança na multiplicidade é um ponto necessário para área comercial. Porém, ainda se torna uma ideia crucial para uma narrativa saudável e coesa.

Embora os públicos não possam ser simplesmente posicionados por um determinado modo de endereçamento, os modos de endereçamento oferecem, sim, sedutores estímulos e recompensas para que se assumam aquelas posições de gênero, *status* social, raça, nacionalidade, atitude, gosto, estilos as quais um determinado filme se endereça (Ellsworth, 2001, p. 25).

Seguindo a lógica proposta por Ellsworth (2001), podemos identificar qual seria a espectadora ideal, teoricamente, em um filme com um temática lésbica. Apesar do termo *lesbian spectatorship*²¹ ser utilizado com frequência dentro dos estudos lésbicos, Weiss (1992) deposita um certo cuidado ao aplicá-lo. Ela considera um termo que unifica uma posição de identificação entre as lésbicas, mas sem considerar suas culturas, raças, classes e diferenças geracionais (Weiss, 1992). Apesar disso, é um termo que participa de uma introdução dentro do universo lésbico, que é constantemente escanteado a partir de construções fetichistas feitas *pe*lo olhar masculino *para* o olhar masculino. A necessidade de visibilizar obras feitas por mulheres lésbicas para outras mulheres lésbicas se torna de extrema importância para que possamos construir um cenário de identificação sadio e respeitoso.

²¹ Espectadora lésbica.

4 METODOLOGIA

O trabalho em questão analisa pontos histórico-sociais dentro da sétima arte, abrindo espaço para uma pesquisa qualitativa. Tendo como partido um estudo com base em efeitos, significados e tópicos oriundos da sociedade em que vivemos, os dados qualitativos apresentados propõem compatibilidade diante do tema abordado neste trabalho. Minayo (1994) prossegue:

A pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares [...] ela trabalha com o universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores e das atitudes. Esse conjunto de fenômenos humanos é entendido aqui como parte da realidade social, pois o ser humano se distingue não só por agir, mas por pensar sobre o que faz e por interpretar suas ações dentro e a partir da realidade vivida e partilhada com seus semelhantes (Minayo, 1994, p. 21).

Assim, ao trazer um estudo de caso voltado ao cinema da diretora francesa Céline Sciamma, a análise fílmica também se torna presente como conseguinte do acompanhamento qualitativo do tema exposto. Sob o aspecto artístico, a análise de filmes se apresenta como um meio de apresentação interpretativa ao redor das obras em destaque, explicando o funcionamento dos filmes que, por sua vez, são o ponto de partida e também de chegada do estudo (Vanoye, 1994). Para o destrinchamento do objeto em análise, é preciso passar por duas etapas que são propostas por Vanoye. São elas:

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente "a olho nu", uma vez que o filme é tomado pela totalidade. [...] Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstruir o filme ou o fragmento (Vanoye, 1994, p. 15).

Com efeito, é possível observar que a análise fílmica aparece como um adicional do espectador diante da obra elaborada. Importante destacar que, ao pertencer em uma área semelhante à objetivação da crítica cinematográfica, tendências problemáticas diante da metodologia são factíveis, porém evitáveis, ao considerar que a crítica atribui um juízo de valor que escapa das duas etapas propostas por Vanoye. Portanto, se anulando como um tipo de discurso compatível com a análise fílmica (Penafria, 2009).

No que diz respeito a metodologia adequada para execução do trabalho, é pontual observar sua existência dentro da ambiência cinematográfica. O pioneiro da

análise fílmica é o realizador Eisenstein, que em uma análise escrita em 1934 e publicada em 1969 da edição de número 210 da revista Cahiers du Cinéma, apresenta 14 planos do seu próprio filme, O Couraçado Potemkine (1925), como objeto de discussão. O texto intitulado “Eh! De la pureté du langage cinématographiques” decompõe os planos da famosa cena da Escadaria de Odessa, com o objetivo de resguardar seu trabalho ao intitular como arte e como ação original e pura, ao comparar com outros realizadores da época (Aumont, 2002).

Do mesmo modo apresentado por Eisenstein, sua existência dentro do meio cinematográfico como realizador influencia positivamente a análise fílmica, à medida que ao escrever sobre cinema, suas competências e seu olhar particular somam, embora ainda seja necessário que a análise seja posta como base oriunda das interpretações resultantes (Penafria, 2009). Ao partir do ponto de início da análise fílmica, observamos uma série de iniciativas dentro deste processo qualitativo. O primeiro, a análise textual, propõe uma vista com foco no texto do filme, ignorando o conceito visual do próprio (Metz, 1977).

É sugerido três tipos de códigos interpretativos: perceptivos (reconhecimento direto da tela), cultural (reconhecimento da tela a partir da cultura de quem assiste) e específicos (reconhecimento da tela a partir do conceito proposto na obra assistida). A análise de conteúdo surge de outro modo, ao propor uma análise do tema. A sequência proposta parte da identificação do tema recorrente, originando um resumo e nisso, a decomposição do filme a partir do tema escolhido.

Gomes (2004) apresenta a análise poética que visualiza a obra cinematográfica a partir da capacidade de produção de efeitos e comportamentos, seguindo de uma investigação dos meios provenientes das sensações. Por último, a análise de imagem e som surge para entender o filme como um meio de expressão do idealizador, propondo-se a analisar como o cinema pode ser concebido de diversas formas, mesmo que utilizando os mesmos elementos, porém originando diferentes significados a partir de quem produz a execução.

Os quatro tipos analíticos dentro da análise fílmica partem com suas determinadas metodologias, que ao se complementarem uma com as outras, originam aquilo que Aumont (2002) afirma:

A estética do cinema é, portanto, o estudo do cinema como arte, o estudo dos filmes como mensagens artísticas. Ela subentende uma concepção do “belo” e, portanto, do gosto e do prazer do espectador, assim como do teórico (AUMONT, 2002, p. 15).

É proposto, então, em relação a metodologia qualitativa da análise fílmica, apresentar neste trabalho como o cinema da realizadora francesa Céline Sciamma é construído dentro do campo de representatividade lésbica na sétima arte a partir de sua obra mais famosa: Retrato de Uma Jovem em Chamas (2019). Seguindo os princípios da metodologia, o filme é aplicado dentro dos quatro tipos, apresentando desde seu texto até seus aspectos técnicos visuais e possibilitando o objetivo de identificar o posicionamento da Céline Sciamma dentro do cinema lésbico mundial.

Diante disso, a análise será realizada com uma nova proposta que seguirá a ordem cronológica do filme se baseando na ideia criada pela própria diretora que cada cena é uma unidade de desejo, tornando a sequência fílmica como um ponto necessário diante da narrativa cinematográfica proposta. Além disso, o viés ensaístico desenvolvido no capítulo seguinte relaciona tanto o nosso papel crítico e analítico, como também um exercício social a partir de um olhar de vivência e resistência como mulher lésbica.

Para manter uma organização diante do seu desenvolvimento, a análise será dividida em três subcapítulos: Ato I, Ato II e Ato III. O primeiro consistirá na construção narrativa diante da personagem Héloïse sem ter a mesma em cena. O segundo seguirá a partir da cena em que conhecemos Héloïse e se sustentará até o momento em que nos despedimos da personagem. O último subcapítulo analisa a abordagem do filme em um conceito semelhante a um posfácio da narrativa. Diante toda a análise, trechos da transcrição da obra serão utilizados em seu idioma original para não sofrer nenhuma perda de significado entre traduções, mantendo seu aspecto natural da narrativa. Para entendimento de todo o público, os trechos em francês estarão disponíveis nas notas de rodapé.

5 EXPLORANDO A INTIMIDADE LÉSBICA EM “RETRATO DE UMA JOVEM EM CHAMAS” (2019)

Em “*Retrato de uma Jovem em Chamas*” (2019), a pintora Marianne (Noémie Merlant) é contratada por uma condessa (Valeria Golino) para pintar um quadro de sua filha, Héloïse (Adèle Haenel). A tarefa possui um desafio que a diferencia dos seus outros trabalhos: Ela deverá realizar a pintura sem que a modelo saiba. Em um trabalho de olhares femininos envoltos de desejo e memória, o relacionamento das duas personagens desenvolve um caminho inesperado.

5.1 Ato I: Um Passado Contínuo

A primeira sequência do longa-metragem nos apresenta a arte predominante que irá persistir ao longo da narrativa. Inicialmente, a sequência se inicia em um plano fechado com uma tela de pintura em branco que, em seguida, compõe a cena junto com uma mão segurando um giz preto. Essa que contorna a tela sem encostar o giz nela. A mão é acompanhada pelo som detalhado do toque na tela, sem nenhuma interferência de música ou de som externo. O trabalho de som no filme é um ponto importante e que, juntamente com a pintura, constrói o ambiente conceitual em que a narrativa será desenvolvida.

A sequência continua ao apresentar mais três telas em que conseguimos identificar artistas diferentes pela manga das suas roupas neutras, parte em destaque por entrarem em contraste com a tela em branco. As mãos e seus gizes desenham em harmonia traços que logo em seguida descobrimos ser componentes de uma futura pintura de Marianne, que é introduzida fora de cena. A câmera, posicionada em um plano de close-up em um ângulo frontal e no último plano em um ângulo de perfil, foca em sete jovens que revezam seus olhares para suas respectivas telas e para a musa na sua frente, que guia com os passos que as jovens devem seguir: primeiro, é preciso desenhar o contorno da modelo. Em seguida, com calma, tendo tempo para olhar para a modelo, desenha sua silhueta. A voz feminina segue em *voice-over* auxiliando as jovens, enquanto ouvimos o toque das mãos que desenham nas telas. Após 34 segundos, somos apresentados à personagem Marianne em um meio primeiro plano. Enquadrada no centro da tela, Marianne veste um vestido azulado que entra em harmonia com o cenário azul montado atrás dela. O ambiente frio agora é composto com a personagem posicionada de um modo que a torna em um objeto a

ser pintado, reproduzido, a partir daqueles olhos jovens curiosos e femininos. Acompanhamos as ordens de Marianne agora em *voice-in*. “Olhem para a posição dos meus braços. Minhas mãos”²² (2019, 01:12), diz Marianne. Seu rosto, pacífico e leve, lentamente se transforma. Seus olhos, que antes rodeavam a sala olhando para suas alunas, fixa em um ponto à sua frente. Sua boca, antes cerrada, possui um leve vão deixando-a boquiaberta. Seu peito se enche de ar. Sua mão abandona a posição relaxada para se tornar um punho fechado. “Quem colocou aquele quadro ali?”²³ (2019, 02:00), ela questiona suas alunas.



Figura 14.1: Marianne posa para suas alunas.



Figura 14.2: Marianne muda de expressão quando percebe a presença do quadro.



Figura 14.3: O quadro se mantém desfocado.



Figura 14.4: Em um movimento *zoom-in*, nos aproximamos do quadro, dando a sensação de imersão diante da história dele.

Vemos todas se voltarem para trás, olhando a pintura. Uma das alunas levanta a mão, e diz que encontrou no estoque e pergunta se não deveria ter feito isso. A câmera volta para Marianne que, com os olhos marejados, diz que não. De volta para a aluna, vemos a pintura desfocada no fundo posicionada no centro de duas alunas. Não conseguimos observar com detalhe a pintura até o momento que Marianne, fora de cena, confirma que foi ela que pintou. Ainda no mesmo plano, o foco sai das alunas e vai para a pintura. Em um leve movimento de *zoom-in*, a câmera vai se aproximando da tela horizontal, que possui uma personagem no centro. As pinceladas escuras que

²² “Regardez la position de mes bras. Mes mains”

²³ “Quem colocou aquele quadro ali?”

fogem do detalhismo impedem a identificação da pessoa no quadro, mas conseguimos ver a barra do seu vestido pegando fogo. A câmera segue seu movimento enquanto Marianne fala que a pintou a muito tempo atrás. A aluna pergunta o nome do quadro. Nesse momento, voltamos a ver Marianne, ainda em um movimento de *zoom-in*. “Retrato de uma jovem em chamas”²⁴ (2019, 02:41). O movimento para, deixando Marianne centralizada em um plano médio. Permanecemos na mesma posição durante 7 segundos, enquanto sutilmente somos introduzidos ao som de vento e de ondas de um modo que não percebemos a transição sonora de um ambiente para outro. Já a visual, ocorre um corte direto para um ambiente externo. Marianne agora está em um barco, vestindo um casaco marrom que sobrepõe um vestido vermelho. Nesse momento, é possível identificar que estamos adentrando um tempo passado, diferente daquele da primeira sequência. Com a junção da movimentação de câmera e dos questionamentos levantados ao redor da pintura, o espectador é subjetivamente guiado pelas memórias de Marianne, que filtra o seu olhar e nos apresenta os acontecimentos a partir do seu ângulo.



Figura 15.1: A primeira cena do flashback mostra Marianne no barco. Suas vestes escuras separam seu corpo da cor azulada do mar.



Figura 15.2: Os homens do barco estão virados de costas para Marianne, impossibilitando de ver seus rostos e criar identidade para os próprios.



Figura 15.3: Marianne pula no mar para salvar a caixa.



Figura 15.4: Marianne volta ao barco e se posiciona de costas para os homens que não a ajudaram.

Marianne, sentada na ponta do barco, está de frente para cinco homens, quatro

²⁴ “Portrait de la jeune fille en feu”.

deles de costas para ela, remando o barco, e um deles em pé na outra ponta de frente para ela. O mar agitado faz com que o barco balance bastante, no qual a câmera acompanha os movimentos. Marianne concentra suas forças em segurar uma caixa amadeirada, mesmo assim a caixa cai no mar. Marianne faz menção em pular na água, mas antes olha para os quatro homens, que encaram a caixa flutuando no mar, mas continuam parados. Marianne tira o casaco e pula na água, enfrentando as ondas fortes até conseguir pegar a sua caixa de volta. A disposição da cena, juntamente com seu vestido vermelho, faz com que Marianne se destaque no meio do mar azul. Mais um corte acontece com Marianne de volta no barco, enrolada no seu casaco marrom enquanto tenta lutar contra o frio que a encharca. Sua posição no barco mudou, agora ela está de costa para todos os cinco homens que negaram, silenciosamente, a ajudarem no processo de captura de sua carga. A cena segue sem diálogos, apenas com o som alto das ondas que ainda cerca o barco.

Marianne é deixada na praia pelo mesmo homem que estava em pé no barco. Em um plano aberto, eles surgem a partir de um vão de uma grande pedra na esquerda da cena em uma praia. O homem segue Marianne enquanto carrega uma sacola e a caixa de madeira, que em seguida são largadas em cima das pedras. O homem, sem olhar para trás, abandona a cena enquanto Marianne para ofegante para secar seu vestido. No fundo do plano, observamos a silhueta do homem voltando para o mesmo vão do início da cena. Marianne grita perguntando por onde ela deve continuar seguindo, e ouvimos a primeira fala masculina do filme, que diz que ela deve seguir subindo em direção às árvores. O caminho íngreme e longo até o destino de Marianne começa a construir um conceito ao redor da sua jornada até chegar no seu objetivo. Constrói-se um desafio, uma dificuldade a ser cumprida, em que momento nenhum Marianne desiste antes de concluí-la.

Durante os cinco minutos iniciais do longa, somos lentamente introduzidos a um ambiente contrário daquele que iniciamos. Do ambiente frio, com luzes diretas no rosto de Marianne, com seu vestido e o cenário azulado que a rodeava, até a troca de peça para um vestido vermelho, mas que ainda rodeada das ondas azuladas e fortes, aos poucos a personagem é introduzida a um lugar mais quente, pessoal, privado. Ao chegar no seu destino, uma casa posicionada dentro de uma espécie de floresta na praia, o ambiente esquenta com a presença de Marianne. Apesar da cena ocorrer durante a noite, temos a luz do fogo que traz um tom quente para o ambiente, essa

que vem a partir de uma vela segurada pela empregada Sophie, que guia Marianne pela casa até chegar no seu quarto. As janelas da casa com uma coloração azulada originada da noite, destoam do ambiente alaranjado e quente, criando uma espécie de proteção do frio do lado de fora. Acompanhamos o caminho de Marianne até seu quarto em um primeiro plano frontal durante 24 segundos. O som alto que complementa é apenas dos seus sapatos ecoando pelo chão da casa, causando uma sensação de vazio nos outros cômodos, como se ela e a empregada fossem as únicas presentes naquele local. A luz alaranjada abrilhanta Marianne, fazendo com que o fundo da cena seja predominado por aquela luz azulada que adentra pelas janelas. A partir daqui, a presença de Marianne nos locais é construída a partir da cor do fogo, da presença do aspecto quente. O elemento sonoro característico disso é apresentado logo quando ela chega em seu quarto. O som dos seus passos é finalizado, agora ouvimos o farfalhar do fogo queimando. Em uma tentativa de apresentá-la para aquele elemento tão característico da narrativa, a câmera roda o quarto escuro e azulado em um plano aberto, que em seguida se transforma em um plano conjunto quando vemos Sophie mexendo na madeira da lareira, ponto principal da luz do fogo na cena. Marianne se aproxima dela, deixando seus pertences à sua direita. Enquanto conversa com Sophie, ela vai preenchendo o local com seus objetos, transformando aquele quarto que antes era uma sala de recepção. O quarto frio agora é composto de uma luz alaranjada que vem direto da lareira. Marianne, sem seu casaco marrom, volta a entrar em destaque com seu vestido vermelho. Posicionada no centro da tela, ela observa Sophie deixar o quarto para que em seguida possa tirar rapidamente a roupa que ainda estava molhada. Aconchegada, Marianne retira as telas molhadas da caixa e as posicionam ao lado da fogueira para secar. Em uma cena simetricamente harmoniosa, observamos Marianne despida de roupas entre as telas. As línguas de fogo da lareira dançam por trás da sua silhueta, enquanto a fumaça do seu cachimbo sobe acima dela, dando uma leve impressão de que o corpo

de Marianne pega fogo, ou melhor: como se o fogo fizesse parte de Marianne.



Figura 16: Marianne seca suas telas e seu corpo em frente da lareira do seu quarto.

Na cena seguinte, ainda na mesma noite, Marianne e Sophie se reúnem na cozinha. No diálogo que se segue entre as duas, descobrimos alguns pontos interessantes sobre a outra personagem. De forma misteriosa, sabemos que a patroa de Sophie chegou na casa apenas algumas semanas antes do convento, onde ela morava anteriormente. Depois da morte da sua irmã, ela voltou a morar em casa. Mesmo assim, Sophie não a conhece muito bem. Nessa cena, existe um mistério que percorre a conversa. Não é deixado claro o motivo da morte da irmã, apenas sabemos que o motivo não foi doença, confirmado por Sophie. Também não sabemos se a falecida seria a filha destinada para o casamento, pois não temos a resposta da pergunta de Marianne em cena. E por fim, não sabemos o motivo pelo qual o último pintor não conseguiu finalizar a pintura da mulher. A câmera, em um plano close-up, fica parada em Marianne durante 22 segundos de cena. Analisamos como a personagem aos poucos vai criando curiosidade pela mulher ainda não conhecida. O plano nos permite que estudemos as feições de Marianne. Veja como seus olhos, sua boca e suas expressões faciais funcionam. Uma vez que estamos vendo a partir de Marianne, é importante que o espectador crie uma ligação com a personagem para que também possamos sentir a partir dela. Durante todo o plano, as línguas de fogo permanecem presentes atrás da personagem.

Marianne continua o seu processo individual de descoberta na próxima cena, em que ela vaga pelo seu quarto. Ao se olhar no espelho, ela percebe um quadro virado ainda no cavalete. A cena é montada com um toque de suspense, mesmo que sem artifícios sonoros que tradicionalmente são utilizados. Por sua vez, a câmera varia entre o olhar a partir de Marianne e o olhar de fora de Marianne. Ela se aproxima do quadro, vira ele e se assusta. Reconhecemos a feição de Marianne: é a mesma

que ela fez quando viu o seu quadro na primeira sequência do filme. Só a partir do reconhecimento da reação de Marianne que vemos o quadro. É possível identificar que é o quadro citado na cena anterior, em que Sophie fala que o pintor não conseguiu finalizar a pintura por algum motivo que ela não sabia. Ao vermos a pintura, identificamos um ponto extremamente relevante para a obra: a pintura está inacabada. A mulher, sentada com um vestido verde, não tem seu rosto desenhado, muito menos pintado.



Figura 17.1: Marianne percebe um quadro atrás de si, desfocado.



Figura 17.2: O quadro entra em foco, ainda no mesmo plano.



Figura 17.3: Em um travelling, acompanhamos Marianne andando em direção ao quadro.



Figura 17.5: A câmera volta para Marianne, que expressa surpresa.



Figura 17.4: A câmera se volta para o quadro em um movimento de zoom-in, simulando o olhar de Marianne.



Figura 17.6: O quadro, virado para frente, mostra a pintura inacabada.

É interessante observar que as pontes para a montagem das cenas vêm após a visualização do objeto. Em uma questão de observar e ser observado, a feição, a

reação e o sentimento é sempre apresentado antes, como uma forma de preparar o espectador para identificar os elementos da cena e assim, por nossa conta, fazer a associação com a ação seguinte. É o que acontece com essa cena. Após identificarmos a existência do vestido verde, vemos o mesmo na cena seguinte. Em um movimento de travelling vertical, vemos Sophie segurando o vestido para Marianne. Ela diz que é o único vestido que tem na casa. Sua patroa veste apenas as roupas antigas do convento. Esse é o primeiro momento que vemos o contraste entre o vestido de Marianne com o vestido verde. A cor vermelha entra em embate com o verde vivo, mantendo o aspecto de quente para si mesma. O jogo de cores é importante tanto para a arte da pintura, como também para a arte cinematográfica.

A construção narrativa ao redor da personagem ainda desconhecida é importante no início do filme. Aos poucos, construímos uma possível visão de quem é essa mulher e quais são suas motivações. Marianne se encontra com a sua mãe na cena seguinte. Dessa vez, a cena ocorre durante o dia, em um dos salões de visita da casa. Marianne ainda está com seu vestido vermelho, enquanto a mãe veste um vestido azul, semelhante a aquele que vimos Marianne usar no início do filme. A mãe apresenta um quadro que o pai de Marianne fez dela e diz que foi uma das suas primeiras pinturas, pintada antes do seu casamento em Milão. A mãe continua dizendo que o pretendente da sua filha também é de Milão, e que elas irão para lá caso ele goste de sua pintura. A partir dessa declaração, descobrimos o motivo principal da última pintura não ter sido finalizado. Sua filha se recusou a posar, impossibilitando do pintor conseguir concluir. Essa decisão se volta à sua recusa ao casamento, o que cria um novo desafio para Marianne: ela deve fazer uma pintura da sua filha sem que ela saiba. Para ela, Marianne é apenas uma companhia para caminhadas, momento que ela estava proibida de fazer sozinha desde a morte de sua irmã. Marianne fala que a filha vai achar que o seu papel será vigiá-la, mas a mãe a corrige e diz que ela prestará atenção na sua filha.

Ela continua a conversa com Marianne, dizendo que a pintura que seu pai fez chegou na casa antes mesmo dela chegar. Ao entrar na sala pela primeira vez, ela disse se espantar ao se ver pendurada na parede, esperando-a. A existência da mãe compõe uma visão ainda do cenário feminino ao redor daquela época da narrativa. Enquanto temos a personagem de Marianne atuando como uma pintora, também temos a Sophie, como governanta, e a mãe, interpretando o papel maternal de

preocupação, cuidado e desejos para sua filha. Essas personagens que existem dentro daquela casa, longe da sociedade e no meio de uma espécie de ilha, criam um universo feminino poderoso que será base para a construção de suas narrativas.

Antes de Marianne finalmente conhecer a mulher, ela questiona Sophie sobre a causa da morte da sua antiga patroa. “Estávamos perto do penhasco. Ela estava atrás de mim e desapareceu. Eu vi seu corpo caído lá embaixo”²⁵ (2019, 18:15), responde Sophie. Ela diz acreditar que sua patroa pulou, pois não a ouviu gritar. É importante perceber a predominância do olhar na narrativa. As questões levantadas são a partir do olhar que presencia e do olhar que não presencia, e a partir disso o conceito existencial é construído.

5.2 Ato II: De musa para colaboradora

Apenas depois de 18 minutos de filme que chegamos na cena em que conhecemos, agora de forma visual, a outra personagem. Héloïse, coberta com um casaco que esconde seu corpo e um capuz que também nos impossibilita de ver seu rosto, espera Marianne nos pés da escada. Marianne desce ansiosa as escadas em busca de conhecer a mulher que tanto ouviu falar. Ainda sem ver seu rosto, Héloïse abre a porta e segue na frente de Marianne.

Acompanhamos o olhar de Marianne na próxima sequência que possui 13 planos. O primeiro, com duração de 10 segundos, segue a nuca de Héloïse que vai acelerando o seu passo de acordo com o caminho fora da casa. No outro plano, também com duração de 10 segundos, vemos o rosto ansioso e curioso de Marianne acompanhando a outra mulher. Em seguida, novamente 10 segundos da nuca de Héloïse, com o passo mais acelerado que faz seu capuz cair, nos mostrando seu cabelo loiro preso em um coque. Héloïse agora corre em direção ao penhasco na sua frente, Marianne a acompanha, dessa vez com a câmera posicionada do seu lado - deixamos de andar a partir de Marianne, agora corremos junto dela. Prestes a cair do penhasco, Héloïse para. Marianne faz a mesma coisa atrás dela. Héloïse ofegante, olha para trás. É o primeiro momento que as duas se olham e se conhecem, também é quando nós, espectadores, conhecemos a mulher que tanto foi descrita até o momento. “Há anos que sonho fazer isto”, diz Héloïse. “Morrer?”, questiona Marianne.

²⁵ “Nous nous promenions près de la falaise. Elle était derrière moi et elle a disparu. J’ai vu son corps fracassé en bas”

“Correr”, responde Héloïse (2019, 19:56).²⁶



Figura 18.1: Marianne encontra Héloïse a esperando no final da escada.



Figura 18.2: Marianne observa Héloïse, que percebe sua presença.



Figura 18.3: Acompanhamos Héloïse pelo olhar de Marianne, em um primeiro plano.



Figura 18.4: Marianne mantém seu olhar na nuca de Héloïse.



Figura 18.5: Em um plano mais, seu capuz cai e revela seu cabelo loiro.



Figura 18.6: Agora em um plano americano, Marianne acompanha Héloïse.



Figura 18.7: Héloïse corre em direção ao penhasco.



Figura 18.8: Marianne corre atrás.

²⁶ “Ça fait des années que je rêve de faire ça.” “Mourir?” “Courir.”



Figura 18.9: Héloïse para no penhasco.



Figura 18.10: A personagem é introduzida em uma ambientação azulada, a envolvendo metaforicamente pela primeira vez com a água do mar que a rodeia.

A construção técnica e visual dessa cena a configura como um momento muito importante na identificação da quarta personagem do filme. O mistério que a envolve desde o começo continua nela até o momento que a conhecemos. O capuz azul escuro esconde seu rosto, aquele que foi impossível de ser desenhado pelo último pintor. Suas roupas, que sabemos que são as mesmas do convento, são de cor escura, com um azul semelhante ao que vimos Marianne usar na primeira sequência e também a mãe de Héloïse quando foi designar o trabalho para Marianne. Quando vemos o rosto de Héloïse, o plano fechado impossibilita que as montanhas verdes entrem em cena, permitindo que apenas o mar azulado e seu rosto estejam explícitos. Os olhos azuis de Héloïse também entram em destaque. A presença da cor dentro do contexto até esse momento já tem uma base construída que nos permite aplicá-lo a serenidade, solidão, falta, tristeza. Tanto na primeira cena, com Marianne impactada ao ver o quadro, tanto quando a mãe de Héloïse, com o semblante triste ao lembrar o fim trágico da sua outra filha e que teme o mesmo por Héloïse, até a própria Héloïse, que correu pela primeira vez em anos, dando a entender a sensação de prisão dentro de si e também da prisão daquela que sua mãe a forçou a viver após a morte de sua irmã.

A partir disso, temos dois elementos conceituais dentro das duas personagens principais do filme. Marianne, com suas roupas de tom quente, sempre perseguida pela chama do fogo e pelas sombras da sua luz. Héloïse, sendo apresentada dentro de um cenário de cores frias que entram em harmonia com suas roupas e suas características físicas, perseguida pelas narrativas alheias de solidão, tristeza e raiva, última característica que se assemelha com a fúria das ondas batendo nas rochas da praia que se torna a responsável pelo som da sequência seguinte e que faz com que

Héloïse faça parte visualmente daquele ambiente.

Voltamos a acompanhar a caminhada pelo olhar de Marianne. Em uma das cenas, Marianne olha para Héloïse que está do seu lado e não olha de volta. Porém, na segunda vez, ela olha e Marianne rapidamente volta seu olhar para frente. Na terceira vez, Héloïse não olha. Na quarta e última vez, quem olha primeiro é Héloïse. Marianne mantém o contato visual. Essa é uma das tentativas de Marianne em estudar os detalhes de Héloïse, objeto que está prestes a ser desenhado sem seu conhecimento. É inevitável não reconhecer a referência cinematográfica de cenas tão icônicas quanto como em *“Törst”* (1949) de Ingmar Bergman e de *“La Pointe Courte”* (1955) de Agnès Varda.

A cena seguinte continua nessa tentativa, em que ouvimos Marianne citando a pintora Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun²⁷ em *voice over*, dizendo algumas técnicas em como desenhar uma orelha. Sua voz segue a imagem lateral em um plano detalhe da orelha de Héloïse, que sobe as escadas da casa. A voz de Marianne se torna como uma voz internalizada, como se ela estivesse repetindo para si mesma para manter uma imagem visual na sua mente. A voz para quando Héloïse se vira para Marianne. Ela pergunta se trouxe algum livro e se pode emprestar para ela. Marianne segue em direção ao seu quarto, e por um momento acompanhamos esse movimento a partir de Héloïse. Por 10 segundos, a câmera acompanha a nuca de Marianne, posição em que Héloïse está. O plano muda assim que Marianne entra no quarto, dando a entender que é um ambiente exclusivo do olhar daquela que o habita. Voltamos a olhar a partir de Marianne.



Figura 19.1: O rosto de Marianne esconde o de Héloïse ao seu lado.



Figura 19.3: Héloïse a encara de volta e Marianne olha para frente novamente.

²⁷ Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun foi uma pintora francesa em alta no século XVII. Ela ficou conhecida principalmente por fazer as pinturas da família real da época, iniciando com *“Marie-Antoinette et ses enfants”* (1787) que retratava Marie-Antoinette com seus filhos, quadro feito com a intenção de melhorar a reputação da rainha. Mesmo com o objetivo não ter sido cumprido, Élisabeth tornou-se a retratista oficial da família real e um dos nomes mais importantes do cenário artístico do neoclassicismo francês.



Figura 19.2: Ao olhar para ela pela primeira vez, vemos pouco do rosto de Héloïse, simulando o olhar de Marianne.



Figura 19.4: Ao olhar novamente para Héloïse, Marianne a pega a olhando de volta antes.

Em sequência, temos a cena de Marianne no seu quarto rodeada de papéis com rabiscos de traços de Héloïse. O fogo que queima na lareira é sua única companhia, que estala alto enquanto Marianne analisa seus desenhos. Ela busca em sua memória o máximo de detalhes de Héloïse e tenta eternizá-los no papel, em que em seguida irão para a tela, que acontece na próxima cena. Voltamos para o início do filme ao ver Marianne desenhar primeiro o contorno de Héloïse, em seguida sua silhueta e por fim a primeira versão de seus detalhes. Ela se concentra e tenta buscar no fundo da sua mente aqueles detalhes tão minuciosos que irão dar identidade ao quadro.

A próxima saída das duas é em um dia com muita ventania, fazendo com que as duas utilizem um lenço que cobre a boca. Agora, os olhos estão em destaque. A cena continua em um momento de pouco diálogo, ouvimos apenas o som ambiente das ondas nas rochas e do vento da praia, além do respiro das duas. A câmera permanece em planos fechados para que estudemos os detalhes juntamente da Marianne, que observa atentamente os movimentos de Héloïse. Héloïse, por sua vez, percebe a constância dos olhares e quando os retorna, Marianne desvia.

A cena posterior intensifica a ligação da Héloïse com o elemento da água quando ela diz que gostaria de entrar na água. Ao Marianne questionar se ela sabe nadar, ela diz que não sabe. “É perigoso demais, se não souber nadar”, sinaliza Marianne.²⁸ “Eu quis dizer que não sei se sei nadar”, responde Héloïse, trazendo uma significância a mais para sua ligação conceitual com o mar.²⁹ É possível interpretar sua personalidade como seu conhecimento em volta do mar. Ela tem essa vontade de ir desbravá-lo, mesmo não sabendo se sabe ou não nadar. Ela não possui medo,

²⁸ “C’est trop dangereux si vous ne savez pas nager”.

²⁹ “Je voulais dire, je ne sais pas si je sais nager”.

ela possui vontade, curiosidade. Seu corpo possui a finitude secreta do mar, o que a faz ter o desejo de conhecê-lo. Toda a cena é calma, sem pressa para interromper aquele primeiro momento íntimo das duas. Os olhares se mantêm entrelaçados por um tempo relativamente longo, com o som da água chicoteando as rochas sendo companheiro do momento.

Involuntariamente, Héloïse repousa suas mãos na posição ideal que Marianne deseja para a pintura. A artista desce seus olhos e pousa nas mãos. Existe um corte desse momento para outra cena, em que Marianne se esconde de Héloïse enquanto repassa suas memórias para um pedaço de papel, na tentativa de fixar aquele momento para ser aplicado na pintura. Em um plano aberto e conjunto, vemos Marianne, escondida em uma sombra por trás de uma rocha enquanto replica rapidamente no papel enquanto Héloïse observa o mar por meio de um vão de uma pedra maior, semelhante àquela que vimos Marianne e o homem saírem na chegada na praia. A luz do sol brilha na pedra mas não alcança Héloïse, que observa parada. Conseguimos analisar essa cena de uma forma subjetiva que traz uma vontade de seguir em frente, de conhecer esse mundo incógnito tão desejado pela Héloïse. A sombra que acoberta seu corpo a impede de seguir em frente. Por outro lado, Marianne está, por escolha própria, escondida nas sombras. Mesmo conhecendo a luz, o mundo, ela decide se refugiar no lugar reconhecido por Héloïse para que assim, possa buscar a identidade que tanto precisava naquele momento para sua pintura.



Figura 20: Marianne se esconde atrás de uma pedra para desenhar a imagem recente das mãos de Héloïse, enquanto a mesma é vista no fundo da cena entre o vão da pedra que vimos no início do filme com a chegada de Marianne.

Na próxima saída das duas para a praia, é possível observar uma abertura vindo de Héloïse. Dessa vez sentadas mais perto uma da outra, Marianne tenta buscar uma semelhança com a outra mulher. Ela a pergunta se Héloïse acha que sua irmã queria morrer, questão que impressiona Héloïse por ser a primeira pessoa que não tem medo de perguntar algo parecido diretamente para ela. “Além de você, eu

imagino”³⁰ (2019, 30:32), responde Marianne. Esse início de diálogo abre portas para uma série de confissões que, mesmo que aparentam serem pequenas, são margens para questões já vistas anteriormente. Héloïse fala que na última carta que recebeu da sua irmã, tinha um pedido de desculpas por ter deixado o seu futuro para ela. Marianne rebate, dizendo que ela fala como se fosse algo terrível. Em contraponto, Héloïse fala que sabe a mesma quantidade de informações sobre seu casamento que Marianne: ela está destinada para um milanês. Apenas. E isso a assusta.

MARIANNE: Você preferia ter ficado no convento?

HÉLOÏSE: É uma existência que tem suas vantagens. Há uma biblioteca, você poderia cantar, ouvir música. Além disso, viver em igualdade é um sentimento bom. (2019, 31:26)³¹

O diálogo continua com pausas entre uma pergunta e outra. As pausas são contempladas de olhares fixos e sustentados por ambas as partes, criando um laço físico e visual que permite que as duas tenham um certo tipo de liberdade para desabafarem espontaneamente. É o que acontece quando Marianne acidentalmente cita que desenha. Héloïse mantém o olhar nela, com uma expressão que pode ser interpretada como curiosidade, mas também cautela. Ela questiona como Marianne vai se casar, e a outra mulher diz que não sabe se vai, pois vai herdar o comércio do pai.

HELOISE: Como você pode escolher, não consegue me entender.

MARIANNE: Eu entendo você. (2019, 32:36).³²

Existe uma força que move Marianne na busca de identificação com o próximo. É algo visto também na cena seguinte, em que ela se encontra mais uma vez com a mãe de Héloïse. Ela a pede que deixe sua filha a caminhar sozinha, pois o que ela sente não é tristeza, e sim raiva. A mãe ri, e diz que conhece muito bem esse sentimento de raiva de Héloïse, já que ela sabe quem é sua filha. Marianne a interrompe e diz, em italiano, que também conhece sua filha. Nesse momento, a mãe se impressiona, não com a resposta dada por Marianne que está a poucos dias convivendo com Héloïse, mas sim com a resposta dada em italiano. Novamente, mais uma tentativa de identificação de Marianne com a outra personagem. Elas conversam sobre Milão, e como será um ambiente saudável para Héloïse. Marianne não confirma

³⁰ “Après vous, j’imagine”.

³¹ MARIANNE: Vous auriez préféré rester au couvent?

HÉLOÏSE: C’est une existence qui a ses avantages. Il y a une bibliothèque, vous pouvez chanter, entendre de la musique. Et puis c’est un sentiment doux à vivre, l’égalité.

³² HÉLOÏSE: C’est parce que vous pouvez choisir que vous ne me comprenez pas.

MARIANNE: Je vous comprends.

isso, mas também não nega. Talvez, seu nível de identificação com Héloïse não a permita condizer a isso.

A mãe de Héloïse convida Marianne a fazer uma pintura de uma amiga, em Paris. Em meio a um riso tímido, diz que será uma tarefa difícil considerando que sua amiga não é bonita. As duas riem juntas. O riso da mãe diminui e ela diz que Marianne a fez rir, coisa que não faz a muito tempo. Marianne diz que não fez nada, mas a mãe rebate e diz que ela está lá. É o suficiente para que riem, já que é preciso de dois para ser engraçado.

A cena seguinte volta a ser no quarto de Marianne. Ela observa o progresso da sua pintura. O rosto e as mãos estão feitos. Existe um vazio entre esses dois, que seria o complemento do vestido. Mais um corte, dessa vez vemos um banco centralizado entre duas janelas. Do lado direito da tela, vemos Marianne entrar vestida com o vestido verde. Ela se senta e faz a pose desejada para a pintura, enquanto olha para frente. Corte para um espelho encostado nos móveis que se escondem por trás de uma cortina azul. O espelho enquadra Marianne apenas do pescoço para baixo, deixando seu rosto escondido.



Figura 21.1: Marianne veste o vestido verde de Héloïse e reproduz a pose ideal para a pintura.



Figura 21.2: Marianne se observa diante de um espelho que esconde seu rosto, deixando apenas seu corpo visível.

Marianne é interrompida por Héloïse batendo na sua porta. A câmera continua no mesmo plano. Vemos Marianne se levantando apressada e indo para atrás das cortinas. Héloïse entra no quarto e para ao lado do espelho. Por trás das cortinas, vemos Marianne tirando o vestido rapidamente e saindo em encontro a Héloïse, que está sentada no banco na mesma pose que Marianne estava segundos atrás. Marianne, levemente ofegante, observa Héloïse que sorri levemente e se levanta.



Figura 21.3: Marianne se depara com Héloïse dentro do seu quarto.



Figura 21.4: Héloïse, involuntariamente, reproduz a pose.

Existe um conflito diante dessa cena. Se antes, tivemos a oportunidade de ver Marianne posando na forma ideal que ela tinha pensado, estudado e construído, em seguida vemos Héloïse replicando sem nenhuma instrução, como se sua identidade de musa, objeto a ser replicado, estivesse intrínseco nela mesma. O plano mais fechado que o de Marianne, além do olhar frontal para a câmera, nos traz novamente para mais perto de Héloïse, na tentativa de criar uma intimidade e, conseqüentemente, uma semelhança com ela que de forma inocente e inconsciente, reproduz o desejo de Marianne.

Esse é o primeiro momento que Héloïse ultrapassa a barreira pessoal de Marianne. O quarto, visitado apenas pela empregada Sophie, esconde todos os segredos de Marianne. A liberdade que a Héloïse sente ao entrar no ambiente e transitar tranquilamente no espaço é resultado dos momentos anteriores que as duas tiveram que, por mais simples e pouco discutidos verbalmente, construíram um laço íntimo que será desenvolvido daqui em diante.

Sentadas na cama de Marianne, as duas dividem um cachimbo. Marianne diz que Héloïse poderá caminhar sozinha, que, portanto, estará livre. “Ser livre é estar sozinha?”³³ (2019, 37:00), questiona Héloïse. Em seguida, Héloïse comenta que quer ir para missa apenas para ouvir música. Marianne diz que a música de órgão é bonita, mas é um pouco sombria.

HÉLOÏSE: É a única que conheço.

MARIANNE: Você nunca ouviu uma orquestra?

HÉLOÏSE: Não. Você já?

Marianne afirma com a cabeça.

HÉLOÏSE: Me conte como é.

MARIANNE: Não é fácil contar como a música é. (2019, 37:26)³⁴

³³ “Être libre, c’est être seule?”

³⁴ HÉLOÏSE: C’est la seule que je connaisse.

MARIANNE: Vous n’avez jamais entendu un orchestre?

HÉLOÏSE: Non. Vous, oui?

HÉLOÏSE: Racontez-moi.

Marianne se levanta e vai em direção a um piano coberto por um pano. Com a câmera posicionada atrás dela, ela se senta e, com as mãos por baixo do pano, começa a tocar as primeiras notas daquela que seria a primeira vez que ouviremos música no filme. Héloïse pergunta o que é, em que Marianne responde que é uma peça que ela gostou. Diz que não é uma peça feliz, mas é vivaz. Héloïse retira o pano do piano e senta ao seu lado. Agora, as duas estão de costas para o espectador. Suas feições nos tornam visíveis apenas quando olham uma para outra, como se apenas pudessemos presenciar aquele momento. Marianne continua a tocar a música que logo descobrimos que é “*The Four Seasons - Summer in G Minor, RV. 315: III. Presto*”, de Antonio Vivaldi.



Figura 22.1: Marianne e Héloïse sentam juntas no piano. O plano permanece atrás das duas, impossibilitando de vermos seus rostos.



Figura 22.2: Héloïse observa atentamente Marianne. Atrás de Marianne, vemos a chama da lareira.

Agora, somos permitidos a presenciar mais de perto esse momento. Em um primeiro plano, agora estamos na frente das duas. Do lado direito, Marianne, que toca o piano. Atrás dela vemos a lareira do quarto queimando, fazendo com que as línguas de fogo apareçam no seu enquadramento. Do lado esquerdo, Héloïse, que reveza seu olhar entre as mãos de Marianne no teclado e seus olhos. “É sobre uma tempestade que está chegando. E os insetos que percebem sua chegada. Começam a se agitar. A tempestade começa, com raios e ventos.”³⁵ (2019, 39:06), narra Marianne ao tocar a música. Ela não acerta todas as notas, mas não é algo que abala Héloïse, que concentra parte do seu olhar em Marianne concentrada no piano. Aqui, também é a primeira vez que vemos Héloïse sorrir. Seu contato com algo desconhecido, não inimaginável, a torna leve, curiosa, feliz. Seus olhos brilham junto com seu sorriso, que é logo desmanchado ao ouvir Marianne dizer que ela ouvirá o resto da música em

MARIANNE: Ce n'est pas facile de raconter la musique.

³⁵ “Ça raconte l'histoire d'un orage qui monte. Et des insectes qui le sentent. Ils s'agitent. Et la tempête qui éclate avec les éclairs et le vent”.

Milão. “Então, viverei em Milão”³⁶, responde Héloïse com uma feição triste, que também é vista em seguida no rosto de Marianne.

A montagem do filme revela sobre os momentos de quebra de intimidade, tanto quanto um momento de aproximação. Após a conversa das duas e de Marianne introduzir a música de orquestra para Héloïse, a cena seguinte vem em forma de relembrar qual o papel designado a Marianne dentro daquele universo. Ela pinta o vão em branco que estava no seu quadro. Com pinceladas calmas, o vestido vai criando forma. Com a câmera alternando entre Marianne e a sua tela, também vemos Sophie sentada no banco com o vestido verde. Aqui, Marianne a utiliza como objeto para completar a pintura, aquela que é baseada na mulher que não ocupa o lugar ocupado no momento. Apesar de Sophie ter uma estatura média semelhante à de Héloïse, não é a mesma. Presenciamos uma inspiração, uma base, para que Marianne consiga completá-la com as memórias que identificarão a verdadeira modelo da obra.

Na cena seguinte, temos um plano fechado da mão de Marianne, suja de tinta, segurando um copo d’água na cozinha. Héloïse entra no ambiente, fazendo com que Marianne esconda rapidamente sua mão atrás de si. É interessante observar o jogo de câmeras aqui, que dança juntamente com os objetivos das duas personagens na cena. Ao Héloïse entrar na cozinha, a câmera acompanha em um plano detalhe a mão de Marianne suja escondida nas suas costas. Em seguida, ainda no mesmo plano, seguimos para um perfil de Marianne. Ela anda em direção a Héloïse, que passa ao seu lado e para atrás dela. A câmera desce, e vemos Marianne posicionar sua mão agora na sua frente. Ao fundo, vemos o fogo queimando na lareira. A câmera foca em Héloïse, tirando Marianne de cena, que questiona se ela já vai a deixar. Ao responder que sim, Marianne volta à cena, dessa vez desfocada de costas para Héloïse, que pergunta novamente se amanhã elas ainda iriam passear. Marianne, que demora um pouco para responder, confirma mais uma vez. “Senti na solidão a liberdade da qual você falou. Também senti sua ausência”, revela Héloïse (2019, 42:16)³⁷. A imagem de Marianne agora fica em destaque, olhando para frente. Sua feição é de surpresa, talvez medo e culpa. Ela se retira da cozinha. A imagem volta para Héloïse, que mantém seu sorriso quase imperceptível. É ainda possível ouvir os estalos do fogo

³⁶ “Alors vivement Milan”

³⁷ “J’ai senti dans la solitude la liberté dont vous parliez... mais j’ai aussi senti que vous me manquez”

mesmo com a saída de Marianne do recinto. Existe a possibilidade de interpretá-los como uma chama de desejo que vem de Héloïse, a mesma que surge de Marianne, mas que é sempre exposta sem medo e cautela, tanto que sempre observamos a imagem do fogo presente em uma boa parte de cenas da personagem. Dessa vez, no primeiro ato corajoso de Héloïse, apenas ouvimos o fogo.

Aqui, inicia-se uma jornada de culpa vinda de Marianne, que antes tratava a situação como apenas mais um trabalho a seguir. Na cena que vem em seguida, a observamos no seu quarto, limpando um pincel em um pedaço de tecido. As velas que iluminam o quarto estão em cima de uma caixa ao seu lado, as chamas são posicionadas atrás das suas mãos. Seu corpo está escondendo o quadro no cavalete que está disposto do lado direito da cena. Marianne continua a limpar o pincel enquanto olha para sua frente, pensativa. Ela deixa o pincel em cima da caixa e se põe ao lado esquerdo da tela, agora deixando o quadro visível para nós. A luz que vem das velas repousa no canto esquerdo do quadro, fazendo com que a sombra levemente esconda o rosto de Héloïse na pintura. Atrás do quadro, a luz azul que entra pela janela ilumina o fundo do quarto quase que simetricamente. Marianne anda mais uma vez para a posição anterior, limpando sua mão com o mesmo pano, agora de forma mais agressiva. Ela suspira e encara o quadro.

A composição dessa cena nos mostra a posição narrativa em que estamos. Aqui, a princípio, é possível observar uma nova motivação vinda de Marianne, que parece insatisfeita com o seu trabalho, ou melhor: com o contexto que está inserida. Ela luta constantemente com um sentimento que não vem dela, mas parece a observar atentamente para capturá-la a qualquer momento. Esse sentimento é aquele que nós vemos ao redor de Héloïse. A tristeza, o medo, a raiva. Durante suas tentativas de aproximação com a intenção apenas de observar seu objeto de perto e assim conseguir decorar seus contornos, sua silhueta, Marianne acabou criando um vínculo de empatia, reconhecimento e até mesmo de identificação com Héloïse, o que ultrapassa o seu limite como uma mera retratista. O quarto, que antes possuía uma luz quente predominante que vinha da lareira, agora luta contra a luz azulada que vem do exterior. O desejo de Marianne que antes era direcionada para si mesma agora esquenta Héloïse, que vem expressando cuidadosamente um sentimento que não imaginava um dia colocar para fora. Marianne, ao perceber isso, luta constantemente

com o redirecionamento do seu desejo, do seu fogo, da sua vontade. É possível observar nessa cena em específico, em que vemos Marianne posicionada de um modo que a pintura não fique visível para nós. Ela não quer que ninguém veja a pintura. Ela não quer perder Héloïse.

Ao dizer para mãe de Héloïse que a pintura estava pronta, Marianne pede que ela mostre primeiro para Héloïse e assim, contar a verdade por conta própria. A mãe aceita e diz que sua filha gosta muito de Marianne, pois Héloïse fala dela para sua mãe. Essa declaração, juntamente com os sentimentos que confundem Marianne, faz com que ela sofra diante de tudo. Na cena seguinte, Marianne encara o fogo da lareira do seu quarto. Em um plano fechado mostrando a personagem de perfil, ouvimos os estalos do fogo queimando, quase como se fossem “chicotadas”. A luz quente ilumina Marianne, enquanto a luz fria ainda habita o fundo do ambiente.

Marianne vai em direção a pintura inacabada e analisa de perto com uma vela na mão, que ilumina os poros do quadro. Acompanhamos em plano fechado a mão de Marianne passeando pela pintura, até se aproximar do peito direito, em que é queimado pela chama da vela. Agora vemos a reação de Marianne, também em plano frontal fechado, que possui os olhos marejados e a boca entreaberta. Voltamos para a pintura. A câmera, em um movimento de *zoom-out*, mostra a chama concentrada em apenas uma parte da pintura. Em seguida, observamos Marianne olhando a pintura sendo queimada por completo na lareira. Os estalos de fogo são altos e complementam a cena.



Figura 23.1: A chama da vela encosta na pintura.



Figura 23.4: Marianne observa, com uma reação diferente, a pintura queimada.



Figura 23.3: Em um *zoom-out*, vemos a pintura se queimar.



Figura 23.5: Em um plano aberto, vemos a pintura queimando na lareira.



Figura 23.2: A primeira reação de Marianne é de susto.

Marianne e Héloïse estão de volta à praia. Marianne mantém o olhar na outra mulher, agora sem mais a intenção de decorar seus traços para replicá-los. Marianne cria coragem para revelar o papel para qual foi designada. Ouvimos as ondas. Marianne chama Héloïse, que responde sem tirar os olhos do livro que está lendo, aquele que Marianne a emprestou no primeiro dia de passeio das duas. Héloïse levanta o olhar para Marianne quando ela diz que tem algo para lhe dizer. A câmera é posicionada em um close-up de Héloïse e em seguida de Marianne, durante sua confissão. A câmera volta para Héloïse, que respira fundo e luta contra as lágrimas que poderiam escapar dos seus olhos. Ela desce o olhar novamente para o livro. “Agora entendo porquê me falou do charme do exílio. Sente-se culpada” (2019,

46:26)³⁸, rebate Héloïse, que em seguida questiona se Marianne já está em partida. Marianne confirma que sim, mais tarde naquele mesmo dia. Esse é o momento que Héloïse percebe que sua breve liberdade estava com os minutos contados. A câmera está mais fechada em Héloïse, nos trazendo para mais perto dessa dor, dessa traição. Ela olha para o mar por alguns segundos, em silêncio, até revelar que então, aquele seria o dia que ela iria nadar. Voltamos a ver Marianne, também em um plano mais fechado. Ela observa Héloïse se levantar e ir em direção ao mar. Centralizada em um plano médio nas suas costas, Héloïse retira seu vestido azul. As ondas se rebatem na areia da praia, próximas dos pés de Héloïse. Apenas com suas vestes de baixo de cor branca, Héloïse entra no mar. O plano aberto impossibilita de vermos as feições dela, nos deixando com uma imagem que pode ser considerada vinda de Marianne, sentada na areia, a observando de longe sem interferir.



Figura 24.1: Héloïse tira seu vestido.



Figura 24.2: Héloïse é vista distante dentro do mar, quase que imperceptível diante do azul que a cerca.

Ao Héloïse voltar para areia, Marianne questiona se ela sabe nadar. A mesma, sem manter um contato visual, diz não saber ainda e pergunta se Marianne a viu fazendo isso. Marianne diz que ela sabe flutuar, e então sorri. Héloïse retribui ao olhar para a outra mulher, mas logo volta seu olhar para frente e seu sorriso desaparece.

Marianne pede para que voltem para casa, mas Héloïse balança sua cabeça no sinal de não. “Isso explica todos os seus olhares”, diz Héloïse (2019, 48:45)³⁹, agora olhando diretamente para Marianne.

A cena posicionada no rosto de Héloïse transiciona para um plano fechado do rosto da mesma na pintura de Marianne. Observamos por alguns segundos, até que vemos Héloïse analisando de perto. Ela olha para a pintura, se afasta, olha para Marianne e volta para a pintura. Nada diz. Isso incomoda Marianne, que a questiona.

³⁸ “Je comprends mieux pourquoi vous me vantiez les charmes de l’exil. Vous vous sentiez coupable”

³⁹ “C’était donc ça, vos regards”.

HÉLOÏSE: Sou eu?
 MARIANNE: Sim.
 HÉLOÏSE: É assim que me vê?
 MARIANNE: Não somente eu.
 HÉLOÏSE: Como assim, não somente você?
 MARIANNE: Existem regras, convenções, ideias.
 HÉLOÏSE: Está querendo dizer que não há vida? Presença?
 MARIANNE: Sua presença é feita de estados passageiros, aspectos momentâneos, que se aproximam da verdade.
 HÉLOÏSE: Nem tudo é passageiro. Alguns sentimentos são profundos. (2019, 49:20)⁴⁰

Ambas mantêm o contato visual durante o diálogo. O embate das duas continua até a revelação de Héloïse, que fala com os olhos marejados. Marianne desvia o olhar, envergonhada. Com a câmera ainda nela, ouvimos Héloïse dizer que acha a pintura triste pelo fato que ela não se parece com Marianne. Ofendida, Marianne questiona como ela sabe disso. Em seguida, a ataca dizendo que não sabia que Héloïse era uma crítica de arte. Em consequência, Héloïse devolve dizendo que também não sabia que Marianne era uma pintora. Marianne congela seu olhar em onde Héloïse estava parada, enquanto ela sai do quarto ao dizer que vai buscar a mãe. Em um plano médio, Marianne tenta buscar o ar que não entrou dentro de si durante a discussão. Ela põe a mão na cabeça, numa tentativa de pensar qual seria o seu próximo passo, que não demora muito para acontecer. Marianne vai em direção a pintura, com uma feição de ira. O plano é fechado agora na pintura. Vemos a mão de Marianne entrar em cena, que repousa no rosto. Em seguida, voltamos para Marianne e a observamos esfregar o pano com raiva no quadro.



Figura 25.1: Vemos, pela primeira vez, a pintura de Héloïse.



Figura 25.2: Marianne esfrega o pano na pintura ainda molhada.

⁴⁰ HÉLOÏSE: C'est moi?

MARIANNE: Oui.

HÉLOÏSE: Vous me voyez comme ça?

MARIANNE: Il ne s'agit pas que de moi.

HÉLOÏSE: Comment ça, il ne s'agit pas que de vous?

MARIANNE: Il y a des règles, des conventions, des idées.

HÉLOÏSE: Vous voulez dire qu'il n'y a pas de vie, pas de présence?

MARIANNE: Votre présence est faite d'états passagers, d'aspects momentanés, cela peut aussi manquer de vérité.

HÉLOÏSE: Tout n'est pas passager. Certains sentiments sont profonds.

A obra nos permite observar as reações das duas personagens que serão diretamente afetadas com a ação de Marianne. A câmera, posicionada na nuca das personagens, é nosso gancho para essas revelações. Primeiro, vemos a reação da mãe de Héloïse que encara atônita a pintura e depois olha para Marianne. Ela sai de cena para que Héloïse entrar, que também segue a mesma sequência de olhares, dessa vez com a feição de surpresa e de uma sutil felicidade.



Figura 26.1: A condessa esconde o resultado da obra do espectador.



Figura 26.2: A condessa volta seu olhar de fúria para Marianne.



Figura 26.3: Héloïse repete a mesma ação da mãe. Dessa vez, conseguimos ver a pintura destruída por Marianne.



Figura 26.4: Héloïse volta seu olhar que, diferente da sua mãe, apresenta surpresa, felicidade, alívio.

Do outro lado do quarto, Marianne se justifica para mãe de Héloïse ao dizer que a pintura não estava boa o suficiente, e ela irá refazê-la. Ela se desculpa, e a mãe diz que ela pode ir embora, pois é incompetente para o trabalho. Héloïse a interrompe, dizendo que Marianne vai ficar pois ela vai posar, o que choca sua mãe, que se aproxima dela. Essa é a primeira vez no filme que observamos as duas na mesma cena. É possível analisar uma semelhança visual entre as duas: loiras, de cabelos ondulados, ambas com um vestido azul que parecem serem feitos do mesmo tecido. Sua mãe, nesta cena, parece uma versão mais velha de Héloïse, e vice-versa.



Figura 27.1: A presença de Héloïse e sua mãe em cena mostram suas semelhanças.



Figura 27.2: Héloïse se despede da sua mãe, que suspira aliviada.

Sua mãe fala para Marianne, ainda que de costas para ela, que terá um prazo de cinco dias, tempo em que ela estará fora. Assim que voltar, ela decidirá se a pintura está adequada ou não. Por fim, pede para que sua filha se despeça dela do mesmo jeito que fazia quando era criança, e assim Héloïse faz. A cena é cortada assim que sua mãe suspira, aliviada.

Na cena seguinte, já temos Marianne organizando o quarto para Héloïse, que entra em seguida, já vestindo o vestido verde. As duas se olham rapidamente, e Marianne pede para que Héloïse sente. Em seguida, Marianne começa a preparar a pose, dando instruções de como Héloïse deve ficar, essa, que não desvia o olhar de Marianne. Atenciosa, Héloïse obedece. Marianne vai para sua posição, na frente do seu quadro, agora em branco. Por último, ela pede para que Héloïse olhe para ela. Assim ela faz. O olhar sereno, com um pingo de julgamento, cai sob Marianne, que paralisa por um segundo e quebra o contato visual em seguida. Ela tenta evitar olhar para Héloïse, mas percebe que é necessário que isso aconteça para que consiga pintar. Assim ela luta contra seus pensamentos, e inicia a sua segunda pintura.



Figura 28.1: Héloïse posa pela primeira vez.



Figura 28.2: Marianne a observa.

Inconfortável na cama, Marianne não consegue dormir. Ela passa a mão na sua vagina, e percebe que está menstruada. Há um corte entre essa cena e a seguinte, que mostra Sophie esquentando grãos de feijão para que Marianne consiga utilizar como compressa e assim diminuir sua cólica. A abstenção de diálogos verbais

que interligam uma cena da outra cria um universo em que falar não é necessário para se ter entendimento. A montagem mostra que, considerando que na casa só há três mulheres, elas criaram um tipo de laço íntimo que torna tudo explícito sem precisar do aviso verbal.

Essa intimidade que vem sendo construída no decorrer da história faz com que Sophie revele para Marianne que não menstrua já faz um tempo. Marianne a questiona se ela quer ter filhos, e Sophie diz que não. Ela continua a dizer que estava esperando sua patroa ir embora para que pudesse resolver isso. Novamente, outro corte. Dessa vez, vemos a praia em um plano aberto e conjunto. Sophie corre incessantemente entre Marianne e Héloïse, que estão paradas em lados opostos e em uma distância consideravelmente longa. Novamente o barulho das ondas toma conta do aspecto sonoro da cena. Em um plano mais fechado, agora acompanhamos Sophie correndo. Ao chegar do lado de Marianne, a outra mulher a empurra para que corra mais. Héloïse, por sua vez, apenas observa em silêncio, até ver Sophie caindo, ofegante na areia. Ela se aproxima, e oferece a mão para sua empregada, que olha para a mão e em seguida para sua patroa. Ela aceita a ajuda e se levanta. Mais um corte.



Figura 29: Em um plano aberto e conjunto, Sophie corre entre Héloïse, ao lado esquerdo superior, e Marianne, ao lado direito inferior.



Figura 30: As três mulheres procuram a erva no campo.

Dessa vez, vemos mais um plano aberto e conjunto. Um campo de mato repleto a cena, que logo em seguida é complementada por Héloïse, Marianne e Sophie. Héloïse, posicionada no topo da tela. Depois, Marianne no meio. Por fim, Sophie um pouco mais embaixo que a linha de posição de Marianne. As três se agacham e se escondem no mato, como se estivessem procurando algo. Marianne mostra um galho com flores para Sophie, que diz que não é o que estavam procurando. Marianne se volta para Héloïse, e a observa enquanto também ajuda. Corte. Agora Marianne faz

um chá com o mato adequado, não dando a entender qual das três foi a responsável por achá-lo. Ela coloca o chá em um copo e segue em direção a Sophie, que está pendurada em algo no teto, a deixando apenas com as suas pernas visíveis. Ela desce, toma o chá e volta para sua posição anterior. Marianne se senta na mesa, fazendo companhia a Héloïse que está lendo. Ela para a leitura e questiona se Marianne já fez a mesma coisa que Sophie, que diz que sim.

HÉLOÏSE: Você conheceu o amor?
 MARIANNE: Sim.
 HÉLOÏSE: Como é?
 MARIANNE: É difícil dizer.
 HÉLOÏSE: Quero dizer, o que ele faz? (2019, 59:43)⁴¹

Marianne mantém o olhar em Héloïse, ainda sem a responder. Vemos seu peito subir e descer, com uma respiração fundo que a faz abrir um pouco a boca para puxar o ar. Antes que pudesse responder, Sophie cai. Héloïse e Marianne carregam Sophie para dentro do quarto de Marianne. Sophie é deitada na cama de Marianne. Existe um lapso de tempo entre essa ação até o momento que vemos em seguida Marianne acendendo a lareira do quarto, pois quando ela volta em direção a sua cama, Héloïse também está deitada, dormindo. Marianne se senta ao seu lado e a observa por 24 segundos. A câmera parada, em um plano médio, deixa as três enquadradas na mesma cena. Ouvimos os estalos do fogo que queima na lareira.

Marianne se levanta e pega seu caderno junto com uma superfície que contém duas velas. Ela as acende, e, delicadamente, volta para o lugar em que estava sentada. Marianne começa a desenhar Héloïse, que dorme calmamente. Temos uma imagem fechada em um plano close-up do papel em que Marianne desenha e em seguida temos o mesmo plano em Héloïse, sendo na posição exata que o desenho estava sendo feito. Ao fundo, do lado direito superior, conseguimos observar as línguas de fogo dançando na lareira. A imagem agora está em Marianne, que reveza seu olhar entre Héloïse e o papel. Os estalos do fogo não estão mais presentes como antes, agora dando seu lugar para o barulho do lápis no papel. A câmera volta para Héloïse, que está olhando para Marianne, que retribui o olhar. Héloïse, ao invés de

⁴¹ HÉLOÏSE: Vous avez connu l'amour?
 MARIANNE: Oui.
 HÉLOÏSE: Comment est-ce?
 MARIANNE: C'est difficile à dire.
 HÉLOÏSE: Je veux dire, qu'est-ce que ça fait?

pedir para que Marianne parasse o que estava fazendo, faz o contrário: ela posa, sorrindo. Marianne sorri e continua o desenho.



Figura 31.1: Em plano detalhe, vemos o contorno de Héloïse feito por Marianne. Em seguida, ela desenha sua silhueta.



Figura 31.2: Héloïse observa Marianne, enquanto posa novamente.

Existe uma grande diferença entre a pintura pedida pela mãe da Héloïse e entre o desenho que Marianne faz por livre espontânea vontade. Identificamos na cena seguinte, em que vemos em um plano fechado a primeira parte concluída da pintura: o rosto de Héloïse. Pela primeira vez no filme, ouvimos os pássaros cantando fora do quarto de Marianne. A cena ocorre durante o dia, em mais uma sessão de pintura junto com Héloïse. Marianne encara a pintura, desapontada por não conseguir fazer Héloïse sorrir na pintura. Ela sente que está conseguindo, mas depois percebe que não. “A raiva acaba sempre vencendo” (2019, 01:03:54)⁴², responde Héloïse, que em seguida se incomoda com a confirmação de Marianne. Héloïse respira fundo, o que faz Marianne se desculpar, pois ela não queria a magoar. Héloïse rebate, dizendo que não está magoada, mas Marianne confirma que está sim.

MARIANNE: Sim, eu percebo. Quando se emociona, faz assim com a mão. [...] E quando fica com vergonha, morde os lábios. E quando fica chateada, não pisca. (2019, 1:04:08)⁴³

Héloïse, impressionada, diz que Marianne parece saber de tudo. “Perdoe-me, não gostaria de estar no seu lugar” (2019, 01:04:38)⁴⁴, revela Marianne, que logo é rebatida por Héloïse que diz que Marianne está no mesmo lugar que ela, em seguida ela pede para que se aproxime de onde ela está. Marianne obedece e para do lado

⁴² “La colère finit toujours par gagner”

⁴³ MARIANNE: Si, je le vois. Quand vous êtes émue, vous faites comme ça avec votre main. [...] Et quand vous êtes embarrassée, vous mordez vos lèvres.

MARIANNE: Et quand vous êtes agacée, vous ne cillez pas.

⁴⁴ “Pardonnez-moi, je n’aimerais pas être à votre place”

de Héloïse, que está sentada. Héloïse pede para que ela se aproxime mais, fazendo com que as duas fiquem com uma distância curta entre elas. “Olhe”, diz Héloïse (2019, 01:05:11)⁴⁵. Marianne olha para frente, para onde estava posicionada anteriormente atrás da pintura. “Se você olha para mim, para quem eu olho de volta?”, finaliza Héloïse (2019, 01:05:18)⁴⁶. O primeiro plano que enquadrava as duas agora vai se tornando em um primeiríssimo plano em um movimento de zoom-in. Estamos nos aproximando das personagens.

Marianne toca sua própria testa, envergonhada. Héloïse a surpreende, ao descrever seus costumes da mesma forma que Marianne tinha feito com ela. “Quando não sabe o que dizer, abaixa a cabeça e toca a testa”. Marianne sorri levemente e levanta suas sobrancelhas, desviando o olhar de Héloïse, que continua: “Quando perde o controle, levanta as sobrancelhas” (2019, 01:04:52)⁴⁷. Vemos o peito de Marianne subir e descer, e sua boca abrir levemente em busca de ar. Ela olha para Héloïse. “E quando você está com problemas... Você respira pela boca” (2019, 01:04:55)⁴⁸. As duas agora se entreolham. Seus olhares se revezam entre as bocas alheias e seus olhos. Marianne continua ofegante, enquanto Héloïse mantém uma pose confiante e orgulhosa. O plano segue fechado, até Marianne sair de cena pelo lado direito, se afastando de Héloïse que continua sendo o foco do plano, agora em um movimento zoom-in em direção a personagem, que respira fundo diante da sua tentativa falha. Ela se vira para frente, e vemos a mesma expressão que está replicada no quadro. Héloïse agora sente raiva. Do outro lado, vemos Marianne lutando contra sua respiração que insiste em sair pela sua boca. Ela continua a pintura, evitando a troca de olhares com a outra mulher, que a observa atentamente.

Essa cena descrita acima foi escolhida para nomear esta pesquisa por um motivo: é aqui em que o seu conceito fílmico é exibido explicitamente para o espectador de uma forma despretensiosa, beirando a naturalidade. Diante todo o filme, seguimos o olhar de Marianne e a observamos de perto, sendo possível decorar seus jeitos e trejeitos e assim, conseguimos decifrar seus sentimentos apenas através das suas reações. Deixamos de lado que aquela que ela observa, também está a

⁴⁵ “Regardez”.

⁴⁶ “Si vous me regardez, qui je regarde, moi?”

⁴⁷ “Quand vous ne savez pas quoi dire, vous baissez la tête et vous touchez votre front. Quand vous perdez le contrôle, vous haussez les sourcils”

⁴⁸ “Et quand vous êtes troublée... vous respirez par la bouche”

observando de volta. Em todos os momentos de troca de olhares, ou até mesmo da presença das duas em um mesmo ambiente, constrói uma série de análises pessoais que cada personagem tem sobre a outra e, possivelmente, sobre si mesma. A repetição de atos, a insistência de ações e a coincidência de escolhas são pontos construtivos diante de suas identidades. Portanto, o espectador, ou melhor, a espectadora não está apenas atrás das câmeras. Ela também está dentro do filme.

Em um momento de descontração, Marianne, Héloïse e Sophie jogam cartas na mesa da cozinha. Não vemos as três ao mesmo tempo no mesmo plano. Em cada uma, é posicionado um plano fechado. É possível ver que a mais concentrada no jogo e na diversão que vem dele é Héloïse, que recebe alguns olhares concentrados apenas nela vindos tanto de Sophie como também de Marianne. No plano que centraliza em Héloïse, vemos as chamas da lareira queimando atrás dela. Héloïse sorri durante toda a cena, exaltando um sentimento que não tinha sido visto até esse momento. Em contraposição, na cena seguinte vemos Héloïse posando novamente para Marianne. Em primeiríssimo plano, seu colo está coberto com um pano cinza. O rosto de Héloïse está sério, diferente daquele que vimos na cena anterior. Ela encara Marianne, que pede para que ela descubra o seu pescoço. Sem paciência, Héloïse retira o pano por completo. “Você tem meu futuro marido em mente”, provoca Héloïse (2019, 01:08:02)⁴⁹. Marianne a ignora, concentrando-se na pintura do pescoço de Héloïse. A câmera, fechada nas pinceladas de Marianne, nos impede de observar o diálogo entre as duas mulheres que inicia assim que Héloïse a questiona se ela também faz pinturas de nus. Marianne diz que sim, mas apenas de mulheres, pois ela é proibida de fazer pintura de homens nus por ser uma mulher. Assim, ela faz essas em segredo, pois é o que é tolerado. A câmera agora se concentra nas duas mulheres. Interessada, Héloïse a pergunta o que ela diz para entreter suas modelos. Marianne brinca, perguntando se ela está entediada. Héloïse logo responde que não, que apenas está interessada nela. “Hoje você está com um tom extraordinário. Está muito elegante. Posando maravilhosamente” (2019, 01:09:13)⁵⁰. Marianne pausa, e olha diretamente para Héloïse. “Você é linda” (2019, 01:09:15)⁵¹. A câmera se volta para Héloïse, que respira fundo. Por fim, sorri.

⁴⁹ “Vous ne perdez pas de vue mon futur époux”

⁵⁰ “Vous avez un teint remarquable aujourd’hui. Vous êtes très élégante. Vous posez à merveille”

⁵¹ “Vous êtes jolie”

Agora, Marianne, Héloïse e Sophie estão de volta à cozinha. Sophie, replica a imagem de um vaso de plantas em um bordado. Marianne, serve três taças de vinho. Por último, Héloïse prepara a janta. Existe uma troca de papel nessa cena, em que cada uma das mulheres está fazendo algo que não foi diretamente designado para elas. Sophie, contratada para servir sua patroa, borda. Enquanto isso, Marianne e Héloïse fazem o serviço dela. O posicionamento em cena também é um ponto importante a ser observado. Das três, a única que não se movimenta é Sophie, que continua sentada durante toda a cena. Marianne entra pelo lado direito do plano, se posicionando ao lado esquerdo de Sophie. Ela se abaixa em direção a mesa, enchendo as taças com vinho. Atrás dela, vemos o fogo da lareira, que estala fortemente ecoando pelo ambiente. Em seguida, Héloïse entra pelo lado esquerdo da tela e continua a preparar a comida. Marianne entrega as outras duas taças para as outras mulheres e se posiciona atrás de Sophie, observando o andamento do bordado. Héloïse pega um pote e vai em direção a panela que está na lareira. Ela adiciona o alimento nela e depois volta para o lugar anterior. Marianne também volta para o centro, se senta na mesa, de costas para Sophie, e observa Héloïse cozinhando.



Figura 32: Em um plano conjunto, Héloïse prepara a janta, enquanto Marianne enche os copos de vinho e Sophie borda.

Tanto na cena conjunta das três na cozinha enquanto jogavam cartas, quanto essa descrita acima, transforma o ambiente em um lugar seguro para as três. Isso é observado novamente na cena seguinte, em que Héloïse lê em voz alta um trecho do livro, que descobrimos ser sobre o mito de Orfeu e Eurídice.

E, tangendo a lira, para acompanhar o canto, assim disse: “Ó divindades do mundo subterrâneo, para o qual viremos, todos nós os mortais. [...] O motivo da minha vinda é minha esposa, em que uma víbora em que pisou derramou um veneno que a matou na flor dos anos. [...] Por estes lugares plenos de horror, por este imenso Caos, por esse vasto reino do silêncio, suplico-vos: devolvei a vida tão cedo interrompida de Eurídice. Tudo depende de vós, e pouco demoramos, mais cedo ou mais tarde, a tomar o caminho deste único refúgio. [...] Também ela, quando tiver vivido um número razoável de anos,

estará sujeito ao vosso arbítrio; o favor que peço é desfrutar a sua presença. Se o destino negar essa graça a minha esposa, estou mais do que disposto a não regressar; rejubilai-vos com a morte de nós dois (Ovidio, 1806, p. 19-20).⁵²

Héloïse continua a ler enquanto Sophie a observa atentamente, seguindo a história através da sua voz. Marianne, por sua vez, presta atenção mais na reação das duas do que na história por si só, considerando que esse livro é o mesmo que ela emprestou para Héloïse no primeiro encontro das duas. A cena transita entre as três mulheres, que em plano fechado, acompanham a leitura de Héloïse, que continua a história narrando o momento que Orfeu olha para trás e vê Eurídice morrendo, pela segunda vez. Inconformada, Sophie se revolta contra a decisão de Orfeu, que foi dito especificamente que não deveria olhar para trás, caso contrário, não teria sua esposa de volta. Héloïse o defende, dizendo que ele estava completamente apaixonado, portanto não conseguiu resistir. Marianne discorda dela e leva em consideração o ponto de Sophie, ao confirmar que seus motivos não eram sérios, assim ele poderia resistir e não olhar para trás. “Ele escolheu a lembrança de Eurídice, por isso se virou”, diz Marianne para Sophie (2019, 01:13:43)⁵³. Ela retorna seu olhar para Héloïse. “Não fez a escolha dos apaixonados, e sim dos poetas” (2019, 01:13:50)⁵⁴. Héloïse continua a leitura, finalizando a história. Em um momento de silêncio após a última frase do mito, ouvimos apenas as fagulhas de fogo que estão posicionadas logo atrás de Héloïse. Ela retribui o olhar para Marianne e diz: “Talvez tenha sido ela que disse: ‘Vire-se’” (2019, 01:14:21)⁵⁵. A possibilidade que a decisão pode ter vindo também do lado de Eurídice deixa Marianne sem palavras. Retornamos a ver uma feição que se tornou comum quando ela está perto de Héloïse: com sua boca entreaberta, ela respira fundo enquanto mantêm o contato visual com a outra mulher.

A partir daqui, podemos observar um ponto de virada na relação das mulheres da casa. Além do relacionamento amoroso entre Héloïse e Marianne, também temos

⁵² “Après avoir préludé en frappant les cordes de sa lyre il chanta ainsi: “Ô divinités de ce monde souterrain où retombent toutes les créatures mortelles de notre espèce, je suis venu chercher ici mon épouse; une vipère, qu’elle avait foulée du pied, lui a injecté son venin et l’a fait périr à la fleur de l’âge. Je vous en conjure, défaites la trame, trop tôt terminée, du destin d’Eurydice. Il n’est rien qui ne vous soit dû. C’est ici que nous tendons tous; Ici est notre dernière demeure; C’est vous qui réglez le plus longtemps sur le genre humain. Elle aussi, quand, mûre pour la tombe, elle aura accompli une existence d’une juste mesure, elle sera soumise à vos lois; si les destins me refusent cette faveur pour mon épouse, je suis résolu à ne point revenir sur mes pas; réjouissez-vous de nous voir succomber tous les deux.” Tradução fornecida por David Jardim Júnior (1983).

⁵³ “Il choisit le souvenir d’Eurydice, c’est pour ça qu’il se retourne”

⁵⁴ “Il ne fait pas le choix de l’amoureux, il fait le choix du poète.”

⁵⁵ “Peut-être que c’est elle qui lui a dit: ‘Retourne-toi.’”

os votos de confiança das duas em Sophie, e vice-versa. As três seguem agora em direção a um certo tipo de reunião entre as mulheres locais daquele lugar que acontece durante a noite ao redor de uma fogueira. Em plano americano em perfil acompanhamos as três se aproximando do local. Logo de início, a câmera continua seguindo apenas Marianne e Sophie. Héloïse, assim que chegou, já diminuiu seu passo e saiu de cena. As duas seguem andando até o momento que Sophie também sai de cena, deixando apenas Marianne no plano. Marianne, iluminada pela luz vinda da fogueira, observa as mulheres reunidas que conversam alegremente entre si. Ela pousa seu olhar em Héloïse, que tira sua capa e também observa o local. Sophie se aproxima de Marianne e diz que ainda está grávida e que deve voltar em dois dias. Marianne diz que virá com ela.

Nesse momento, ouvimos um coro sincronizado de vozes fazendo um som grave e baixo, que aos poucos vai crescendo de acordo com a participação das outras mulheres, que se reúnem juntas. Sophie segue o grupo, deixando Marianne sozinha novamente. Héloïse observa de longe, curiosa. O coro vai crescendo, até que as vozes se encontram em um único tom. Divididas em grupos sonoros, as mulheres começam a cantar a melodia produzida por elas mesmas por meio de sussurros, palmas e outras técnicas de canto a capela. Esse é o segundo momento do filme que ouvimos música, essa que também é produzida dentro do filme, não sendo parte de uma trilha sonora externa posta na pós-produção.

Marianne procura o olhar de Héloïse, que está na sua frente do outro lado da lareira. Em primeiro plano, Héloïse retribui o olhar para Marianne. Com olhos marejados, ela sorri, feliz. Existe uma sobreposição nessa cena que é causada pelas faíscas da lareira. Vemos pontos luminosos e quentes sobrevoando a tela, com o calor deixando a imagem turva, dando a impressão de que Héloïse estivesse dentro da lareira, queimando juntamente com as madeiras. Héloïse agora vira seu corpo diretamente para Marianne, seu sorriso desapareceu. Em um plano médio, Héloïse anda para o lado, saindo de trás da fogueira. A música para. Ouvimos apenas o barulho da fogueira enquanto observamos a barra do vestido de Héloïse em fogo. A cena não é desconhecida. Conseguimos identificá-la já na primeira sequência do filme, pois é o momento em que estava gravado na tela de pintura durante a aula de Marianne.



Figura 33.1: Héloïse sorri para Marianne. Fagulhas do fogo distorcem sua imagem.



Figura 33.2: Em um plano mais aberto, agora mostrando Héloïse por completo, vemos a mesma centralizada no meio da fogueira.



Figura 33.3: Héloïse percebe que seu vestido está em chamas após se afastar da fogueira.



Figura 33.4: Marianne oferece a mão para Héloïse.



Figura 33.5: Transição ocorre com outra cena das duas de mãos dadas, agora na praia, durante o dia.



Figura 33.6: Héloïse espera Marianne vir em sua direção em uma cratera entre as pedras da praia.



Figura 33.7: Elas se observam por alguns segundos, transformando seus olhares em um meio de consentimento.



Figura 33.8: Marianne e Héloïse se beijam pela primeira vez.

Héloïse observa seu vestido em fogo e olha de volta para Marianne. A música retorna, em um tom grave, baixo. Uma mulher surge com um pano e apaga o fogo do vestido, fazendo com que Héloïse caia no chão. Marianne corre e oferece o braço,

que prontamente é agarrado pela mão de Héloïse. Existe uma transição neste momento, no mesmo plano e na mesma ação, porém agora a cena é na praia. A música cantada a capela pelas mulheres continua juntamente com o som comum da praia. Héloïse, que ainda segura o braço de Marianne, é puxada pela outra mulher que a ajuda a subir numa pedra. As duas mantêm o contato físico até descerem da travessia, e em um plano detalhe, vemos a mão de Héloïse se desentrelando da de Marianne assim que pisam na areia. Héloïse aumenta o passo, e segue na frente de Marianne que para, e observa a outra mulher. A música cessa, dando espaço para o barulho das ondas. Em um movimento lento, a câmera sai do close-up em perfil de Marianne até um vão entre uma pedra. Em zoom-in, vindo do olhar de Marianne, a câmera segue até revelar Héloïse, ofegante, esperando a outra mulher vir em sua direção. Marianne se aproxima. O som das ondas agora é quase imperceptível, ouvimos apenas a respiração das duas, que se olham uma em frente da outra. Impacientes, elas se beijam pela primeira vez. As ondas voltam a preencher o ambiente. Héloïse se afasta do beijo e evitando o olhar da outra mulher, se retira da cena, deixando Marianne sozinha.

Durante a noite, Marianne volta em direção ao seu quarto. Durante o caminho, ela para no meio do corredor e olha para trás, vendo um tipo de miragem de Héloïse no final do corredor, vestida de noiva. Marianne anda em direção a ela, mas a miragem desaparece antes que pudesse alcançá-la. Com a câmera na sua nuca em um plano close-up, Marianne volta seu caminho para o quarto em que já está com a porta aberta.



Figura 34: A imagem de Héloïse surge no final do corredor escuro vestindo trajes brancos, que se assemelham com um vestido de noiva.

Seguimos com esse olhar indiscreto nas costas de Marianne até ela se aproximar da lareira do seu quarto, onde Héloïse a espera. Marianne apoia sua cabeça no ombro da outra mulher, que a abraça.



Figura 35: Marianne encosta sua cabeça no ombro de Héloïse, que a abraça. O ambiente é aquecido pela lareira, trazendo tons quentes para o quarto.

Héloïse admite que está assustada, mas não afasta Marianne de si mesma. Héloïse a abraça por trás, e delinea o rosto de Marianne com sua mão. “Todos os amantes possuem o sentimento de estarem inventando algo?” Sussurra Héloïse. “Eu conheço todos os gestos. Eu imaginei todos enquanto esperava você” (2019, 01:23:43)⁵⁶. Marianne a questiona se Héloïse sonhou com ela, e Héloïse nega, dizendo que *pensou* nela. Elas se beijam pela segunda vez. A dinâmica da câmera se mantém única. Em posição fixa, o beijo das duas se enquadram de uma forma que, aos poucos, elas se tornam apenas uma. Marianne toma a frente do quadro, deixando Héloïse atrás dela. Existe, assim, uma dança entre as duas que as mesclam de um modo que torna o momento íntimo em um momento privado para as personagens.



Figura 36.1: Marianne e Héloïse se beijam pela segunda vez.



Figura 36.2: Marianne se posiciona em frente da câmera, impedindo a visão detalhada do beijo e tornando o momento privado para as personagens.

O ponto anterior é visível logo em seguida. Ainda no quarto de Marianne, agora de manhã, as duas sem roupa dormem juntas na cama. Elas acordam com Sophie na porta, chamando Marianne para acompanhá-la no processo de aborto. Héloïse observa Marianne, feliz. A cena seguinte já mostra as três à espera do procedimento.

⁵⁶ “Vous pensez que tous les amants ont le sentiment d’inventer quelque chose? Je sais les gestes. J’ai tout imaginé en vous attendant.”

Marianne busca o olhar de Héloïse, que está sentada ao seu lado, mas assim que percebe o olhar de Sophie, ela desvia. Chamam Sophie.

O procedimento de aborto ocorre em um ambiente caseiro. Sophie se deita numa cama, ao lado de um bebê e de uma criança que brincam entre si. O procedimento é iniciado. Marianne, inquieta ao lado de Héloïse, desvia seu olhar do ato. A outra mulher, por sua vez, observa atentamente cada movimento feito na sua frente. Ela pede para que Marianne olhe também, que obedece. Em um ângulo de 90°, numa posição zenital em close-up, nos aproximamos de Sophie, que chora de dor. Ao seu lado, o bebê segura sua mão e toca nos seus olhos lacrimejados.



Figura 37.1: Sophie, deitada na cama ao lado de duas crianças, realiza o procedimento feito por uma mulher do vilarejo.



Figura 37.2: Em meio a lágrimas e gemidos de dor, Sophie dá atenção ao bebê que interage com ela durante o procedimento.

Existe um motivo pelo qual Héloïse não queria desviar o olhar de todo o ato. Na cena seguinte, já de volta no quarto de Marianne, ela pede para que Sophie reproduza novamente o momento, dessa vez com Héloïse atuando no papel da mulher responsável pelo aborto. Marianne será a pessoa que irá retratar a cena através da pintura.



Figura 38.1: Héloïse reproduz a cena vista pela mesma mais cedo.



Figura 38.2: Marianne pinta a cena vista na sua frente. Mais uma vez, percebemos um traço mais individual e particular em comparação a pintura principal da obra.

Héloïse continua posando para Marianne, agora de volta para a pintura principal. Há uma diferença de postura das duas. Dessa vez, Héloïse sorri e Marianne

pede para que ela pare. Sem conseguir, Héloïse continua sorrindo. Marianne novamente pede para que ela fique séria e parada. A câmera, fechada em Marianne, vai em movimento até Héloïse, que obedece às ordens e se mantém com o olhar fixo na frente, sem acompanhar Marianne que se aproxima dela pelo lado direito. Seu olhar só se volta para a outra mulher quando elas se beijam, pela terceira vez.



Figura 39: Marianne reproduz a mesma posição do último beijo entre ela e Héloïse. Seu corpo esconde o rosto da outra mulher, tornando o momento íntimo em um momento particular das duas.

Semelhantemente com o último beijo delas, a montagem sugere um momento íntimo entre as duas que não vem em cena no filme. Agora, deitadas nuas novamente na cama, Héloïse mostra uma planta que comprou de uma mulher. Segundo ela, a planta te faz voar e faz o tempo durar mais. Com o indicador e o dedo médio, Héloïse pega uma porção da pasta e aplica na sua axila. Há um corte em plano detalhe que mostra Héloïse fazendo o mesmo na axila de Marianne. Ouvimos seus suspiros e leves gemidos. A aproximação da cena, mostrando em detalhe a penetração dos dedos na superfície fechada, cria uma metáfora para a penetração sexual. O sexo em si está implícito na cena, tão quanto na cena que sucede o segundo beijo delas. A câmera segue em plano detalhe até a boca das duas, que se beijam novamente. A saliva cria uma espécie de laço entre as duas bocas, que se separam apenas em busca de ar.



Figura 40.1: Héloïse passa a erva em sua axila.



Figura 40.2: Em plano detalhe, Héloïse repete o processo na axila de Marianne. Existe a metáfora da penetração sexual de forma implícita.



Figura 40.3: A linha de saliva interliga o beijo entre Marianne e Héloïse.



Figura 40.4: As pupilas de Héloïse dilatam.

Marianne bebe água na cozinha. Ela enche novamente o copo, pega a vela que ilumina o seu caminho e segue de volta para o quarto. A câmera a acompanha em um primeiro plano. Ao sair da cozinha, a miragem de Héloïse com seu vestido de noiva novamente surge. Agora, a vemos primeiro que Marianne, que a princípio está de costas para ela. Marianne olha para trás, e a miragem desaparece, restando apenas a escuridão.



Figura 41: Marianne sente a presença de alguém atrás de si. A imagem de Héloïse, vista anteriormente, aparece.

Héloïse muda sua percepção diante da pintura. Ao observá-la pronta, ela admite que gostou dessa vez. Marianne diz que talvez seja porque ela a conhece melhor, e Héloïse rebate dizendo que talvez ela tenha mudado. As duas riem. O ambiente agradável rapidamente se transforma. Marianne admite que gostaria de destruir essa pintura novamente, pois é a partir dela que Marianne estará dando Héloïse para outro homem. Héloïse se desagrada com a ideia de ser uma possessão para alguém, até mesmo para Marianne. *“Porque agora que você me possui um pouco, você me quer”*, diz Héloïse, chorando. Marianne nega, mas Héloïse sabe que não é verdade. *“Você me culpa pelo que vem depois, meu casamento. Você não solidariza mais comigo”* (2019, 01:36:41)⁵⁷. Marianne dessa vez concorda, o que afeta

⁵⁷ “Parce que maintenant que vous me possédez un peu, vous m'en voulez. Vous me reprochez la suite, mon mariage. Vous n'êtes plus solidaire.”

Héloïse mais ainda, que manda que diga o que está pesando no seu coração. Marianne se mantém calada, e Héloïse diz que pensava que ela fosse mais corajosa. A outra mulher rebate, dizendo a mesma coisa sobre Héloïse.

As duas continuam a discussão ao Héloïse dizer que Marianne a vê como conivente diante de toda a situação. “É uma forma de não ter esperanças”, responde Marianne (2019, 01:37:26)⁵⁸. Héloïse diz que Marianne iria preferir que ela resistisse, e a outra mulher confirma, mas quando questionada se ela estaria pedindo isso para Héloïse, depois de uma pausa, ela nega, mostrando que não haveria uma mudança do seu lado. Héloïse, chorando, se retira do quarto de Marianne, a deixando sozinha, também chorando.

Marianne vai atrás de Héloïse, e questiona Sophie se ela viu sua patroa. Sophie, que finaliza o seu bordado enquanto olha o vaso, agora com as flores murchas e secas, diz que não. Sophie avisa que a mãe de Héloïse voltará no dia seguinte. Novamente, a liberdade estava contada. Não apenas para Héloïse, agora também para Marianne, que questionada por Sophie se ela estará pronta, diz que sim.

Marianne encontra Héloïse na praia. É a primeira vez que vemos Héloïse com outros trajes que não sejam os de convento no local. Vestida de verde, o quadro é vestido em um plano aberto em que a personagem é centrada no meio de rochas, a esquerda, e ondas fortes, a direita. A composição da cena transforma o ambiente em algo que beira a pintura, seja diante das cores utilizadas (o cinza das rochas, o amarelo da areia, o azul do mar e o verde do vestido), como a aplicação precisa de luz e sombra.



Figura 42: Héloïse é encontrada na praia após discussão.

⁵⁸ “C’est un façon de ne pas espérer”

Marianne corre em direção a Héloïse em um plano americano que vai se tornando um primeiro plano em um movimento de travelling que acompanha a personagem. Ela abraça Héloïse pelas costas e, em meio as lágrimas, pede perdão para Héloïse que se mantém rígida na sua posição. É apenas com a notícia que a condessa, sua mãe, voltará no dia seguinte que Héloïse se volta para Marianne. As duas se consolam entre soluços e mais lágrimas, agora vindo de Héloïse também. O fundo mostra as ondas que se chocam fortemente na areia e que crescem com o decorrer da cena entre as duas. Ao considerar o mar como uma metáfora que simula os sentimentos intrínsecos e silenciosos de Héloïse, ambos elementos combinam suas reações diante do acontecimento.



Figura 43.1: Marianne pede perdão para Héloïse. Vemos as ondas calmas.



Figura 43.2: As ondas se tornam mais fortes assim que Héloïse descobre que sua liberdade está contada mais uma vez.

De volta para o quarto, Marianne pede para que Héloïse fique do seu lado. É nessa cena que Héloïse se torna, oficialmente, uma colaboradora da pintura, além de musa. Ela observa Marianne finalizar a pintura, adicionando detalhes no vestido, no colo e no rosto de Héloïse. Em um plano detalhe da pintura, a câmera acompanha a mão de Marianne, fazendo com que vemos o rosto pintado por último. É perceptível a mudança entre a sua primeira pintura e a atual. Os traços, que antes possuíam poucas características semelhantes a musa desenhada, agora parecem naturais e leves. Marianne, juntamente com o espectador, estudou os traços, a silhueta e os detalhes de Héloïse. Agora, conseguimos reconhecer a pintura. Marianne então, diz ter finalizado.



Figura 44: Marianne finaliza a pintura de Héloïse.

Marianne reproduz novamente a imagem de Héloïse em uma moldura pequena, enquanto as duas estão deitadas nuas na cama. Marianne diz que aquela imagem seria para ela, e Héloïse diz que ela poderia reproduzir isso infinitamente. *“Daqui a um tempo, você verá ela quando se lembrar de mim”*, revela Héloïse (2019, 01:42:48)⁵⁹. Com medo de esquecer a imagem de Marianne, Héloïse diz que também quer uma da sua amante. Ao Marianne questionar qual imagem ela queria, Héloïse diz que quer a que está na sua frente. Marianne pede para que ela escolha uma página do seu livro. “28”, diz Héloïse.

Em um plano detalhe, vemos Marianne abrir o livro na página escolhida. Conseguimos identificar que o livro é o mesmo que foi lido na cena da cozinha com a presença de Sophie. No filme, não foi utilizado uma cópia original da obra de Ovídio, tendo a página 28 modificada para a narrativa fílmica. É possível observar isso pelo trecho que compõe a página que, na cópia original, se encontra no capítulo 10. Apesar da troca de páginas, o texto permanece o mesmo.

E, dentro de uma hora no máximo, uma flor da mesma cor nasceu daquele sangue, semelhante às das romãzeiras, que escondem suas bagas sob uma leve casca. Breve, no entanto, é sua vida, pois mal se sustenta na haste e, frágil devido a ser extremamente leve, é arrancada pelos mesmos ventos que lhe dão o nome. (Ovídio, 1806, p. 199)⁶⁰

Existe a relevância de associar tal trecho, posto em destaque no quadro, com a narrativa do filme. Diante do texto, podemos associar a pintura como o meio que aproximou Héloïse e Marianne, mas ao mesmo tempo, será o meio que irá separá-las. Ou seja, como a flor que, diante de um tempo contado, manterá sua vida até que seus próprios meios a interrompa e leve para a sua morte.

⁵⁹ “Dans quelque temps, c’est elle que vous verrez quand vous penserez à moi”,

⁶⁰ “[...] en moins d’une heure, il en fortit une Fleur rouge, qui ressembloit à celle de la Grenade. Cette Fleur dure, peu de terms, puique les mêmes vents qui la font éclore, la font aulli tomber.” Tradução feita por David Gomes Jardim Junior (1983)

Marianne reproduz um autorretrato ao se observar diante de um espelho apoiado no corpo de Héloïse. Ela utiliza o corpo da outra mulher como base para seu retrato, mudando apenas o rosto para o seu.



Figura 45.1: Marianne faz seu autorretrato na página 28 do livro *Les Métamorphoses* de Ovídio.



Figura 45.2: Marianne reproduz a pose de Héloïse enquanto se vê pelo espelho apoiado na outra mulher.

Na cena seguinte, as duas mulheres permanecem na cama. O ambiente mostra que o tempo passou, pois está escuro e a iluminação é quente, que pode vir da lareira do quarto. Marianne tenta manter Héloïse acordada, que vai lentamente fechando os olhos. Héloïse acorda, e diz que sente algo novo: arrependimento. “Não se arrependa. Lembre” (2019, 01:45:05)⁶¹, responde Marianne. Em seguida, as duas começam a relatar as suas lembranças dentro do curto espaço de tempo que tiveram para criar memórias. Nesse momento, refletimos junto com as duas diante de suas revelações. Descobrimos que, quando Héloïse questionou Marianne se ela conhecia o amor, Marianne gostaria de ter dito que sim, e que era o que ela estava sentindo naquele momento.

Na manhã seguinte, Marianne acorda e desce para a cozinha. Ao chegar lá, se depara com um homem sentado na mesa, o mesmo que a trouxe para a ilha e o mesmo que irá levá-la para longe. É a primeira vez que vemos uma presença masculina dentro da casa, aquela que mantinha uma áurea feminina presidida pelas quatro mulheres que residiam nela. O homem deseja bom dia para Marianne, que o responde de volta. Sophie, em silêncio, serve o homem e troca um olhar com Marianne. Ela se retira da cozinha, e em um primeiro plano, vemos seu rosto angustiado. Marianne corre de volta para o quarto e avisa Héloïse que sua mãe chegou.

⁶¹ “Ne regrettez pas. Souvenez-vous”

O plano permanece em Marianne enquanto Héloïse se levanta para vestir seus trajes. Ela volta, e se vira para que Marianne possa trançar seu corselete. Marianne enrola as fitas na sua mão e puxa. O barulho do tecido em atrito com o outro faz uma transição de corte para próxima cena, em que a Condessa analisa a pintura. Ela aprova, e vai em direção a Marianne com um envelope. Em um plano conjunto, Marianne é posicionada entre a condessa e Héloïse, essa que está mais próxima.



Figura 46: Marianne recebe seu pagamento.

A condessa se retira do quadro, deixando apenas Marianne e Héloïse, que se olham. Héloïse responde a mãe que a chama, dizendo que já vai, mas a condessa insiste que ela vá naquele momento, pois tem um presente para lhe dar. Héloïse, sem questionar novamente, segue a mãe para fora do quarto, olhando para Marianne antes de sair.

Marianne e Sophie observam o homem colocar a pintura de Héloïse dentro da caixa que Marianne carregou quando chegou na ilha. Em um plano detalhe, a pintura de Héloïse é sobreposta pela grade de madeira. Em seguida, o homem bate quatro pregos nas extremidades da tampa da caixa para que evite sua abertura. Sem olhar para as duas mulheres ao seu redor, o homem coloca a caixa nas costas, segura um saco e sai do quarto. A partir daqui Héloïse está oficialmente destinada a outro homem. É possível analisar a cena como uma metáfora, sendo a caixa traduzida para a prisão que a espera nos anos que vem a frente. Sophie abraça Marianne em despedida.

Na cena seguinte, Marianne está parada atrás da porta. Ela respira fundo e adentra a sala de estar em que Héloïse e sua mãe estão. Héloïse, que está vestida de noiva (com o mesmo vestido branco visto nas aparições), olha diretamente para Marianne. Ela não demonstra reação. Com a presença da condessa no ambiente, Marianne não consegue se despedir da forma que deseja. Então, para manter o olhar

por mais tempo na outra mulher, ela abraça a condessa, mas olhando para Héloïse. Em seguida, ela segue em direção a Héloïse e, em uma menção rápida, ela esconde seu rosto em lágrimas no pescoço da sua amada durante seu abraço de despedida.



Figura 47.1: Marianne desce as escadas.



Figura 47.2: Marianne para ao ouvir a voz de Héloïse.



Figura 47.3: Marianne se vira para Héloïse.



Figura 47.4: Héloïse olha para Marianne pela última vez.

A cena que acompanha a despedida entra em paralelo com a cena que conhecemos Héloïse pela primeira vez. Marianne desce a escada enquanto a câmera é posicionada na sua nuca em um primeiro plano. Não vemos seu rosto até que ela ouve a voz de Héloïse. “Vire-se”⁶² (2019, 01:51:57), diz Héloïse. Marianne se vira e olha para Héloïse pelo o que poderia ser a última vez. Com o plano médio, vemos Héloïse, ainda com o vestido de noiva, na escada. Sua imagem some com a porta se fechando e, conseqüentemente, com a luz de fora indo embora junto com Marianne, que sai da casa. Assim como a cena entra em paralelo com uma cena anterior, também é possível analisá-la diante dos trechos literários que apareceram durante a narrativa. Portanto, é considerável que Marianne também tenha feito a escolha dos poetas, igual a Orfeu.

5.3 Ato III: A Eternização

Voltamos para o ambiente da primeira sequência do filme. Marianne analisa os retratos que suas alunas fizeram de si. Agora, diante dos elementos que compuseram

⁶² “Retourne-toi”.

o filme, conseguimos encontrar pontos interessantes na posição de Marianne. O ambiente azulado, especialmente as cortinas azuis, remetem ao quarto que ela residiu durante o passado. Seu vestido possui uma cor extremamente próxima aos vestidos usados tanto por Héloïse e por sua mãe. A possibilidade do sentimento triste que era perceptível nas outras duas personagens é questionada por uma de suas alunas, depois que Marianne pontua que ela tenha a desenhado triste. Em resposta, Marianne diz que não é mais. A aluna se retira do ambiente, deixando Marianne sozinha.

Em *voice-over*, ouvimos Marianne dizer que a reviu uma primeira vez. O presente proposto da cena logo se torna um passado, pois embarcamos em mais um flashback. Marianne, em um plano fechado atrás de si, atravessa uma galeria de arte. Vemos seu cabelo preso em um coque mais cheio, o que remete ao tempo entre sua despedida e o momento do flashback. Ela ainda usa vestes azuis, extremamente semelhantes ao que vimos a condessa usar. É possível perceber tal fato com a estampa e a textura.

O movimento da câmera para de acompanhar Marianne quando ela chega perto do seu quadro, uma pintura de Orfeu e Eurídice. Orfeu, veste um lenço azul e estica seu braço para tentar segurar Eurídice, que cai no mar com um vestido branco. A ambiência da cena retratada na pintura é diferente da que é retratada na obra de Ovídio, que ocorre no inferno. Já na pintura de Marianne, podemos observar algumas semelhanças com a ilha em que ela e Héloïse viveram seu relacionamento. A pedra que encobre o quadro remete a pedra em que Marianne surgiu quando chegou na ilha, enquanto o mar em que Eurídice cai remete as ondas que presenciaram o início e o fim da relação das duas mulheres.



Figura 48: Marianne se posiciona em frente do quadro que fez.

Um senhor se aproxima de Marianne e descobre que a pintura, que está no nome do seu pai, na verdade é dela. Ele descreve seu sentimento em relação ao quadro: “Normalmente, Orfeu é representado antes de virar-se. Ou depois, com Eurídice já morta. No seu, diria que estão se cumprimentando” (2019, 01:52:53)⁶³. Marianne sorri diante o comentário. Existe uma análise em cima do ponto dado pelo espectador do quadro. Apesar que o destino de Eurídice já tenha sido firmado com a virada de Orfeu, ele ainda teve a oportunidade de se despedir – ou, diante das palavras do homem: se cumprimentar pela última vez, antes do destino se firmar. Essa observação pode tanto ser aplicado durante a vivência de Marianne e Héloïse durante seus últimos dias, como também nas duas cenas que vem em seguida.

A primeira, Marianne lê o panfleto da mostra e encontra algo do seu interesse. Rapidamente, ela abre caminho entre a multidão até chegar em uma pintura. Em um movimento de zoom-in, o espectador é levado em direção a uma pintura que está, a princípio, escondida por um homem que a observa. Assim que ele se retira, vemos uma nova pintura de Héloïse, dessa vez acompanhada de uma criança loira que se posiciona do seu lado esquerdo. Na sua mão, Héloïse segura um livro. Seu dedo invade as folhas, deixando o número da página 28 visível. Ao perceber, Marianne respira pela boca. Em seguida, sorri, enquanto olha novamente para o rosto da pintura de Héloïse.



Figura 49.1: Pintura de Héloïse junto com uma criança, possivelmente sua filha.



Figura 49.2: Marianne percebe o livro na mão.

⁶³ “On a tendance à le représenter avant qu’il ne se retourne, ou après, quand Eurydice meurt. Chez vous, on dirait qu’ils se saluent”



Figura 49.3: Plano detalhe da mão de Héloïse segurando o livro e abrindo na página 28 com seu dedo.



Figura 49.4: Marianne, emocionada, sorri.

Ouvimos mais um *voice-over* de Marianne dizendo que a viu pela última vez, nos levando para o último flashback. Acompanhamos Marianne agora em uma ópera. Ela passa por fileiras até sentar na sua cadeira. Ao olhar para frente, ela observa Héloïse fazendo o mesmo, até se sentar na última cadeira do camarote do ambiente, local mais próximo do palco. Marianne a observa de longe. “Ela não me viu” (2019, 01:55:36)⁶⁴, Marianne fala novamente em *voice-over*. A orquestra começa a sua apresentação, tocando a mesma música que Marianne apresentou para Héloïse no piano do seu quarto.



Figura 50.1: Marianne percebe a presença de Héloïse no camarote a sua frente.



Figura 50.2: Em *zoom-in*, nos aproximamos de Héloïse, que assiste a ópera sozinha.



Figura 50.3: Héloïse chora enquanto assiste a apresentação.



Figura 50.4: Héloïse sorri enquanto assiste a apresentação.

Em um movimento *zoom-in*, nos aproximamos de Héloïse, que respira forte, emocionada. A música de Vivaldi preenche a sonoridade da cena, trazendo um aspecto a mais para analisarmos a reação de Héloïse, possivelmente ouvindo a

⁶⁴ “Elle ne m’a pas vue”

orquestra pela primeira vez. A câmera se aproxima de Héloïse até fechar em um primeiríssimo plano, nos permitindo observá-la, novamente, pela última vez, de perto.

Em um plano contínuo com duração de 3 minutos e 35 segundos, vivenciamos a última cena juntamente com Héloïse, que chora, sorri, respira fundo e fecha os olhos em busca das memórias que um dia ela prometeu lembrar. Por fim, ela dá seu último respiro em cena com o fim da música e, conseqüentemente, o fim do filme.

6 CONCLUSÃO

Diante da análise construída no capítulo anterior, juntamente com os aportes teóricos e históricos que abordam a representatividade lésbica dentro do cinema, é possível observar uma abordagem inovadora na obra de Céline Sciamma. Tal abordagem é visibilizada a partir de escolhas narrativas que criam um *storytelling* rico de possibilidades interpretativas, construídas baseadas no próprio discurso comprometido no longa-metragem. Para uma observação mais precisa, é importante pontuar a relevância dos quatro campos de análise propostos no início desta pesquisa que é o roteiro, a fotografia, o som e a arte.

Ao observar a proposta apresentada por Sciamma em que ela produziu uma história sem o conflito clássico em seu roteiro, examinamos como a narrativa se desenvolve em cima de um discurso de referências. O ponto mais tangível estudado foi a presença do mito de Orfeu e Eurídice (Ovídio, 1806). O contexto da obra, que relata a perda de Orfeu ao pedir para que sua amada Eurídice voltasse a vida, é aplicado em momentos específicos que denominam o desenvolvimento amoroso entre Héloïse e Marianne, desde o momento em que foi solicitado o livro até a última palavra dita por Héloïse, fazendo um paralelo com a história do livro e com o questionamento que a própria havia feito durante a leitura em grupo. Para Héloïse, Eurídice que pediu para que seu amado, Orfeu, olhasse para trás; portanto, é ela que pede para que Marianne olhe para trás pela última vez. Marianne, por sua vez, se vira e vê aquela visão que apareceu para ela duas vezes durante sua estadia na casa: Héloïse vestida com o vestido de noiva. A primeira miragem aparece logo após o primeiro beijo, enquanto a segunda aparece após a reconciliação ao saber que seus dias estavam contados. Por fim, Héloïse dá vida a miragem no exato momento que Marianne vai embora. Os dois momentos e, por conseguinte, o último em que Héloïse não é uma miragem, constrói um enredo de tensão em volta do futuro do relacionamento das duas mulheres.

Em *Retrato de Uma Jovem em Chamas* (2019), as personagens Marianne e Héloïse estão em volta de dois elementos recorrentes do ambiente que vivem: a água, que vem do mar, e o fogo, que aquece a casa. Diante das cenas analisadas, é possível observar uma predominância de cada elemento em cada personagem. Marianne é introduzida no filme a partir dos tons frios, que entram em contraste em como a

personagem é apresentada durante todo o *flashback* da ida a ilha. Suas vestes são vermelhas, sendo a única com cores quentes dentro da casa. Indo além do seu figurino, é possível observar a presença do fogo na maioria das suas cenas, geralmente posicionado atrás de si, marcando sua silhueta e dando a impressão que as chamas surgem a partir dela. Já Héloïse é introduzida pela primeira vez diante do mar azulado, em um campo completo da cor fria, que é reforçado com suas vestes azuis, esses que descobrimos serem os únicos que pertencem a personagem. Sua ligação com o mar é proposta diante da possibilidade interpretativa do desejo daquilo que é visto a sua frente, porém desconhecido para si mesma. Sua vontade de adentrar ao mar, mesmo não tendo certeza da sua capacidade de nadar, é logo preenchida a partir do momento que ela descobre que logo perderá a possibilidade de fazer o que estava desejando. Uma vez suprida, o desejo toma conta de Héloïse e o mar, por si só, traduz em ondas seus sentimentos, como é possível identificar na cena em que Marianne a encontra na praia, após a discussão entre as duas. As ondas intensificam juntamente com a demonstração dos sentimentos de Héloïse.

Outro ponto utilizado por Scimma para construir uma ligação particular entre o espectador e o filme é sua direção de fotografia. Existe uma predominância de certos planos e movimentos aplicados durante as cenas que constroem um padrão dentro do filme. A câmera em movimento que, em muitas das vezes é gatilhada a partir da movimentação de Marianne, nos dando a sensação de seguir a partir do seu olhar. A utilização de *zoom-in* cria um campo de aproximação com o objeto em foco, ao mesmo tempo que é justificado para a sensação de tensão diante do desconhecido. E, por fim, os planos abertos nos introduzem em um ambiente para que o torne particular e, conseqüentemente, afetivo para o espectador, que é convidado para aquele lugar residido principalmente pelas três mulheres: Sophie, Marianne e Héloïse. A utilização de cor e sombra remetem as obras de pintura que foram produzidas durante o século abordado na narrativa, com a luz transformando o ambiente em algo harmônico visualmente.

O som, por sua vez, aparece como um elemento narrativo necessário para o desenvolvimento do enredo. O som do ambiente é o que predominada na maioria das cenas, nos trazendo perto de uma ambiência que remete ao natural, ao real. A interferência sonora que surge dentro das cenas provém de elementos originais da natureza, como o barulho do fogo queimando as madeiras da lareira e o som das

ondas ricocheteando as rochas do mar. A música sozinha só aparece quando é introduzida pela personagem Marianne, que apresenta um trecho da orquestra de Vivaldi para Héloïse, que desconhece a obra sonora. Sendo a primeira vez que a música surge dentro do enredo, é possível identifica-la como uma cena independentemente importante para o desenvolvimento da relação entre as duas personagens diante do fator sonoro que compõe os movimentos, os olhares e as decisões feitas pelas duas durante a cena. Aqui, vemos a interação das duas acompanhada da música repleta de subidas e descidas sonoras. A segunda vez que a música é introduzida, também é resultado sonoro das personagens que compõem a cena. As mulheres em volta da lareira cantam e batem palmas, deixando com que a música fique em primeiro plano sonoro novamente durante a interação de Héloïse e Marianne. Da mesma forma que a anterior, a cena é significativa para as duas pois é servida como transição entre a cena que compõe o primeiro beijo entre as mulheres. A última vez que identificamos música no filme é na última cena, em que Marianne observa Héloïse reagindo diante de uma orquestra que reproduz a mesma música apresentada por Marianne anteriormente. Com a possibilidade das lembranças virem a tona a partir daquele aspecto sonoro, Héloïse chora, sorri e respira fundo.

Por fim, e não menos importante, a arte surge para criar uma motivação em cima do elemento que deu início ao longa-metragem. A pintura, que inicia juntamente com Marianne, é vista como proibida e secreta devido ao contexto em que está inserida. Marianne esconde por trás de cortinas azuis seus materiais artísticos e, sem consentimento de Héloïse, a observa com a intenção de replicar seus traços na tela, assim, eternizando aquela imagem dela. A circunstância da arte é logo revertida uma vez que Marianne revela sua motivação para Héloïse. A arte que antes era vista como algo proibido, possui um papel de invasão e quebra de confiança, o que faz com que Marianne destrua sua própria pintura por não conseguir lidar com tais sentimentos diante de algo que a mesma criou. As próximas manifestações de artes feitas por Marianne agora possuem o consentimento de Héloïse, a tornando sua musa e, no desenvolver da narrativa, em também colaboradora da sua própria arte. É possível analisar diferenças explícitas entre a primeira e a segunda pintura. Conseguimos ver os traços de Héloïse com mais semelhança, beirando a naturalidade da musa/colaboradora. É a partir da arte que também a ideia de eternização daquele curto espaço de tempo é proposto no longa. A ideia que a própria Héloïse instiga que,

ao pensar nela, Marianne iria se lembrar da pintura que fez, e não da Héloïse por si só. Com medo de perder a oportunidade de lembrança daqueles momentos, Héloïse pede para que Marianne também se eternize através de um autorretrato. Além disso, a eternização é testemunhada na penúltima cena do longa-metragem, em que Marianne narra a primeira vez que viu Héloïse depois de tudo: em uma pintura. Portanto, a arte se torna plausível da imortalização dos momentos vividos durante o momento de pintura, entrando de acordo com o questionamento de Héloïse diante da primeira pintura realizada. Não houve um momento em que Héloïse, por si só, posou para que a pintura fosse realizada; portanto, não há vida, não há momento para eternizar.

É diante desses quatro campos expostos que podemos classificar a obra de Céline Sciamma como uma criação artística importante para o cinema lésbico. A narrativa construída escapa da tradicionalidade predominante dos filmes lésbicos que entram em destaque no cenário em geral. É através de escolhas criativas únicas e coerentes que acompanhamos a representatividade de corpos lésbicos dentro de um cenário único e original que, por meio dos seus campos construtivos, interligam o espectador a obra e, conseqüentemente, o endereça.

REFERÊNCIAS

- AFTAB, Kaleem. Blue is the Warmest Colour actresses on their lesbian sex scenes: 'We felt like prostitutes'. **The Independent**, 2013. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/blue-is-the-warmest-colour-actresses-on-their-lesbian-sex-scenes-we-felt-like-prostitutes-8856909.html> Acesso em: 24 de setembro de 2023.
- AUMONT, Jacques, et. al. **A Estética do Filme**. Campinas: Papyrus, 2002.
- BAFTA, Guru. Céline Sciamma | BAFTA Screenwriters' Lecture Series. YouTube, 12 de fev. de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H7F9k-340fc&t=91s> Acesso em: 24 de setembro de 2023
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BEACHY, Robert. **Gay Berlin: Birthplace of a Modern Identity**. 1. ed. Nova Iorque: Vintage Books, 2014.
- BFI. CÉLINE SCIAMMA Screen Talk with Tricia Tuttle | BFI London Film Festival 2019. YouTube, 14 de out. de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gzb40RY-E6w> Acesso em: 24 de setembro de 2023
- BLAY, Zeba. Interview: 'Girlhood' Director Celine Sciamma on Race, Gender & the Universality of the Story. **IndieWire**, 2015. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2015/02/interview-girlhood-director-celine-sciamma-on-racegender-the-universality-of-the-story-155800/>. Acesso: 24 de setembro de 2023.
- CAIRNS, Lucille. **Sapphism on Screen: Lesbian Desire in French and Francophone Cinema**. 1. ed. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006.
- CAIXA DE SUCESSOS. **Adélia Sampaio e a importância de Amor Maldito (1984)**. Disponível em: <https://www.caixadesucessos.com.br/2022/10/adelia-sampaio-e-importancia-de-amor.html>. Acesso em: 24 set. 2023.
- CHANG, Justin. Cannes Film Review: 'Blue Is the Warmest Color'. **Variety**, 2013. Disponível em: <https://variety.com/2013/film/reviews/cannes-film-review-blue-is-the-warmest-color-1200486043/> Acesso em: 24 de setembro de 2023
- CHAUDHURI, Shohini. **Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed**. Taylor & Francis, 2006.
- DAVIES, Steven Paul. **Out at the Movies: A History of Gay Cinema**. 2. ed. Inglaterra: Kamera Books, 2016. p. 21.
- DE LAURETIS, Teresa. Film and the Visible: in Bad Object-Choices (ed.) **How Do I Look: Queer Film and Video**, 1991.

DOHERTY, Thomas Patrick. **Pre-code Hollywood: Sex, Immorality. and Insurrection in American Cinema 1930-1934.** 1. ed. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999. p. 347-360.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomas Tadeu da (org.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito.** Belo Horizonte: Autêntica, 2001

FERRARI, Anderson; CASTRO, Roney Polato de. **Política e Poética das Imagens: implicações para o campo da educação.** In: CASTRO, Anderson Ferrari, Roney Polato de (org.). **Política e poética das imagens como processos educativos.** Juiz de Fora: ED. UFJF, 2012. p. 11-19.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Cinema e Pedagogia: uma experiência de formação ético estética.** PerCursos, 2011.

FROW, John; MORRIS, Meaghan. Estudos culturais. In: DENZIN, Norman K.; YVONA, Lincoln L. (org.). **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens.** Trad. Sandre Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006.

GILLES, Christian. **Arletty ou la liberté d'être.** 1. ed. Paris: Librairie Séguier, 1988.

GOMES, Wilson. **La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico.** Curitiba: Revista Significação (UTP), 2004

HAMMER, Barbara. **HAMMER! Making Movies Out of Sex and Life.** Nova Iorque: The Feminist Press, 2010, p. 177.

HUNT, Rosy. Interview with Céline Sciamma. **Take One Cinema**, 2011. Disponível em: <https://takeonecinema.net/2011/interview-with-celine-sciamma/> Acesso em: 24 de setembro de 2023

JAMES, Emily St. Portrait of a Lady on Fire director Céline Sciamma on her ravishing romantic masterpiece. **Vox**, 2020. Disponível em: <https://www.vox.com/culture/2020/2/19/21137213/portrait-of-a-lady-on-fire-celine-sciamma-interview> Acesso: 24 de setembro de 2023

MENNEL, Barbara. **Queer Cinema: Schoolgirls, Vampires and Gay Cowboys.** 1. ed. Nova Iorque: Columbia University Press, 2012.

METZ, C. A grande sintagmática da faixa-imagem. In C. Metz (Org.), **A significação no cinema.** São Paulo: Perspectiva, 1997.

MIGLIORIN, Cezar; BARROSO, Elianne Ivo. **Pedagogias do cinema: montagem.** Significação: Revista de Cultura Audiovisual, 2016.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1994.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A**

- MURAT, Pierre. RIGOULET, Laurent. Polémique autour de "La vie d'Adèle" : Abdellatif Kechiche s'explique dans "Télérama". **Télérama**, 2013. Disponível em: <https://www.telerama.fr/cinema/polemique-autour-de-la-vie-d-adele-abdellatif-kechiche-s-explique-dans-telerama,102550.php> Acesso em: 24 de setembro de 2023
- NAPOLITANO, M. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2003.
- OVÍDIO. **As Metamorfoses**. São Paulo: Tecnoprint S.A., 1983. Tradução de: David Gomes Jardim Junior.
- PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes** - conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos... Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <https://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf> Acesso em: 24 de setembro de 2023
- RICH, Adrienne. Heterossexualidade Compulsória e a Existência Lésbica. Tradução de Carlos Guilherme do Valle. Revista Bagoas, v. 4, n. 5, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/issue/view/191> Acesso em: 24 de setembro de 2023
- RUSSO, Vito. **The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies**. 1. ed. Nova Iorque: Harper & Row, 1987.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemology of the Closet**. 1. ed. California: University of California Press, 1990.
- SILVA, R. P. **Cinema e educação**. São Paulo: Cortez, 2007.
- VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.
- WEISS, Andrea. **Vampires & Violets: Lesbians in Film**. 2. ed. Inglaterra: Penguin Books, 1992.
- WOOD, Jason. **Last Words: Considering Contemporary Cinema**. 1. ed. Nova Iorque: Columbia University, 2014. p. 129.
- WORTH, Fabienne. Pour un cinéma des différences. **Lesbia Magazine**, França, v. 31, n. 1, p. 30-34, 1993.

FILMOGRAFIA

A Caixa de Pandora. Título original: Die Döchser der Pandora. País: Alemanha. Direção: Georg Wilhelm. Ano de produção: 1929

A Emancipada. Título original: La Garçonne. País: França. Direção: Jean de Limur. Ano de produção: 1936

A Florida Enchantment. País: Estados Unidos. Direção: Sidney Drew. Ano: 1914

A Imoral. Título original: L'Immorale. País: França. Direção: Claude Mulot. Ano de produção: 1980

A Malvada. Título original: All About Eve. País: Estados Unidos. Direção: Joseph L. Mankiewicz. Ano de produção: 1950

Amor Maldito. País: Brasil. Direção: Adélia Sampaio. Ano de produção: 1984.

Azul é a Cor Mais Quente. Título original: La Vie d'Adele. País: França. Direção: Abdellatif Kechiche. Ano de produção: 2013

Coup de Foudre. País: França. Direção: Diane Kurys. Ano de produção: 1983

Crime em Paris. Título original: Quais des Orfèvres. País: França. Direção: Henri-Georges Clouzot. Ano de produção: 1947

Diferente dos Outros. Título original: Anders Als Die Andern. País: Alemanha. Direção: Richard Oswald. Ano de produção: 1919

Esses Três. Título original: These Three. País: Estados Unidos. Direção: William Wyler. Ano de produção: 1936

Eu Não Quero Ser um Homem. Título original: Ich möchte kein mann sein. País: Alemanha. Direção: Ernst Lubitsch. Ano de produção: 1918

Garotas. Título original: Bande de Filles. País: França. Direção: Céline Sciamma. Ano de produção: 2014

Infâmia. Título original: The Children's Hour. País: Estados Unidos. Direção: William Wyler. Ano de produção: 1961

La Pointe-Courte. País: França. Direção: Agnès Varda. Ano de produção: 1954

Lírios D'Água. Título original: Naissance des Pieuvres. País: França. Direção: Céline Sciamma. Ano de produção: 2007

Marrocos. Título original: Morocco. País: Estados Unidos. Direção: Josef von Sternberg. Ano de produção: 1930.

O Manequim Mascarado. Título original: Der Fürst von Pappenheim. País: Alemanha. Direção: Richard Eichberg. Ano de produção: 1927

Pauline. País: França. Direção: Céline Sciamma. Ano de produção: 2010

Pequena Mamãe. Título original: Petite Maman. País: França. Direção: Céline Sciamma. Ano de produção: 2021

Rainha Christina. Título original: Queen Christina. País: Estados Unidos. Direção: Rouben Mamoulian. Ano de produção: 1933

Retrato de Uma Jovem em Chamas. Título original: Portrait de la Jeune Fille en Feu. País: França. Direção: Céline Sciamma. Ano de produção: 2019

Sede de Paixões. Título original: Törst. País: Suécia. Direção: Ingmar Berman. Ano de produção: 1949

Senhoritas em Uniforme. Título original: Mädchen in Uniform. País: Alemanha. Direção: Leontine Sagan. Ano de produção: 1931.

Simone Barbès ou a Virtude. Título original: Simone Barbès ou La Vertu. País: França. Direção: Marie-Claude Treilhou. Ano de produção: 1980

Thérèse Desqueyroux. País: França. Direção: Georges Franju. Ano de produção: 1962

Tomboy. País: França. Direção: Céline Sciamma. Ano de produção: 2011