

Utopias subjetivas: o queer como gesto artístico em *Retrato de uma Jovem em Chamas*, de Céline Sciamma (2019)¹

Daniel Oliveira Silva²

Recibido: 14 de febrero de 2023 / Aceptado: 5 de junio de 2023

Resumo. Justapondo uma abordagem queer da história da arte com a análise fílmica, este artigo propõe uma reconfiguração da discussão sobre a relação entre arte e sujeitos não heterossexuais, abandonando uma noção de mera representação, em direção a uma reflexão sobre genderização e queerização do ato criativo. Com base nos trabalhos de teóricos como Reed (2011), Dyer (2002) e Halperin (2012), a investigação pondera como o gesto artístico pode se tornar um ato de criação queer (Silva, 2021) que, mais do que colocar em evidência uma identidade, é capaz de reelaborar o mundo e a própria arte – tanto como processo quanto como obra – a partir de subjetividades não normativas. Em seguida, o autor examina, utilizando a metodologia proposta pela Teoria dos Cineastas, como essa hipótese se concretiza no filme *Retrato de uma Jovem em Chamas* (Céline Sciamma: 2019). Por meio de uma análise do filme e do discurso de sua diretora, a investigação demonstra como a cineasta francesa queeriza não apenas suas personagens principais, mas a história da arte e o processo criativo, por meio da ideia de um romance e de um trabalho artístico baseados em horizontalidade e igualdade de olhares: o dela como diretora; os de suas duas protagonistas; e o do espectador. A partir desse *mise-en-regard* encenado no filme, o artigo infere como a arte, na sua relação com sujeitos não heterossexuais, pode ir além da noção de representação e visibilidade, tornando-se uma ferramenta capaz de construir utopias queer a partir das subjetividades e experiências de seus/uas criadores/as.

Palavras-chave. História da arte; Estudos LGBTIQ+; *Retrato de uma Jovem em Chamas*; Céline Sciamma; Estudos fílmicos queer

[es] Utopías subjetivas lo queer como gesto artístico en *Retrato de una Mujer en Llamas*, de Céline Sciamma (2019)

Resumen. Yuxtaponiendo un enfoque queer de la historia del arte con los estudios cinematográficos, este artículo propone una reconfiguración de la discusión sobre la relación entre el arte y los individuos no heterossexuales, abandonando una noción de representación, hacia una reflexión sobre genderización y queerización del acto creativo. Basada en los trabajos de Reed (2011), Dyer (2002) y Halperin (2012), la investigación pondera cómo el gesto artístico puede convertirse en un acto de creación queer (Silva, 2021) que, más que señalar una identidad, es capaz de reelaborar el mundo, así como el arte, desde la perspectiva de las subjetividades no normativas. Luego, el autor examina, utilizando la metodología propuesta por la Teoría de los Cineastas, cómo esta hipótesis se cumple en la película *Retrato de una Mujer en Llamas* (Céline Sciamma: 2019). A través de un análisis de la película y del discurso de su directora, la investigación demuestra cómo la cineasta francesa queeriza no sólo sus personajes, sino la historia del arte y el proceso creativo, a través de la idea de un romance y un trabajo artístico basados en horizontalidad e igualdad de miras: la suya como directora; las de sus dos protagonistas; y la del espectador/a. A partir de este *mise-en-regard* puesto en escena en la película, el artículo conjetura cómo el arte, en su relación con sujetos no heterossexuales, puede ir más allá de la noción de representación, convirtiéndose en una herramienta capaz de idear utopías queer a partir de las subjetividades y experiencias de sus creadores/as.

Palabras clave: Historia del arte; Estudios LGBTIQ+; *Retrato de una Mujer en Llamas*; Céline Sciamma; Estudios de cine queer

[en] Subjective Utopias: Queer as Artistic Gesture in Céline Sciamma's *Portrait of a Lady on Fire* (2019)

Abstract. Juxtaposing a queer approach to art history with film studies, this paper posits a reconfiguration of the discussion on the relationship between art and non-heterosexual individuals, forsaking a notion of mere representation, towards a reflection on gendering and queering the creative act. Based on the works of scholars such as Reed (2011), Dyer (2002), and Halperin (2012), the investigation ponders how the artistic gesture can become a queer act of creation (Silva, 2021) that, more than simply spotlighting an identity, is able to re-elaborate the world, as well as art itself – both as process and work – from the perspective of non-normative subjectivities. Then, the author examines, using the methodology put forward by the Filmmakers' Theory, how this hypothesis is actualized in the movie *Portrait of a Lady on Fire* (Céline Sciamma: 2019). Through an analysis of the film and of the discourse of its director, the investigation demonstrates how the French filmmaker queers not only her main characters, but the history of art and the creative process, through

¹ A investigação que resultou neste artigo contou com o financiamento da bolsa de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) de Portugal.

² Doutorando em Media Artes. Universidade da Beira Interior, Portugal.

E-mail: do.silva@ubi.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2185-2355>

the idea of a romance and an artistic work based on horizontality and an equality of regards: hers as a director; both her protagonists'; and the viewer's. From this *mise-en-regard* staged in the movie, the paper surmises how art, in relation to non-heterosexual subjects, can go beyond the notion of representation and visibility, becoming a tool able to devise queer utopias based on the subjectivities and experiences of its creators.

Keywords: Art history; LGBTQ+ Studies; *Portrait of a Lady on Fire*; Céline Sciamma; Queer film studies

Sumario: 1. Introdução. 2. A lógica do Dorian Gray às avessas. 3. Olhares. 4. Utopias. Referências citadas

Cómo citar: Oliveira Silva, D. (2023). Utopias subjetivas: o queer como gesto artístico em *Retrato de uma Jovem em Chamas*, de Céline Sciamma (2019), en *Estudios LGBTQ+ Comunicación y Cultura*, 3(2), pp. 59-70.

1. Introdução

«Arte é coisa de viado». Mesmo na atual era do politicamente correto, em que afirmações preconceituosas e ofensivas de várias naturezas são em geral rechaçadas e (auto)censuradas, ainda é possível ouvir frases do gênero em rincões mais retrógrados e homofóbicos mundo afora. Permanece entre um certo senso comum – reacionário e equivocado – a noção de que possuir uma sensibilidade artística, a propensão para a pintura ou a dança, por exemplo, ou mesmo o prazer estético de visitar um museu de arte, apreciar uma peça de teatro, é sinal de uma sexualidade... no mínimo, duvidosa.

Curiosamente, nem sempre foi assim. Segundo Christopher Reed (2011, p. 63), na época da Inquisição, por exemplo, os profissionais mais associados à prática do que então se chamava de «sodomia» eram barbeiros, cirurgiões e professores. Foi só em meados do século XIX, com a categorização, e consequente patologização, jurídico-médico-religiosa da homossexualidade (Foucault, 1994) que as sexualidades não-normativas passaram a ser associadas a artistas – uma conexão que analisaremos mais adiante. Assim, já em 1930, o pintor Paul Cadmus afirmava que, em Nova York, «a palavra homossexual nunca era usada. Apenas diziam “ele é um artista”»³ (Meyer, 2003, p. 354). Uma década mais tarde, nos anos 1940, Reed (2011, p. 106) conta que Robert Motherwell, heterossexual e casado, foi rejeitado para o serviço militar devido à sua suposta homossexualidade, evidenciada pelo fato de ser pintor e viver em Greenwich Village, famoso bairro boêmio e reduto de artistas, também em Nova York.

Como o caráter um tanto preconceituoso e generalizador das colocações acima deixa claro, relacionar automaticamente sexualidades dissidentes a uma vocação inata para as artes é, no mínimo, equivocado. Para não dizer perigoso. Afirmar, ou mesmo sugerir, que existe algo inerente a essa vasta e diversa comunidade de sujeitos que determina um talento ou propensão específicos para a prática artística é de um essencialismo sem o mínimo cabimento científico, ultrapassado e antitético aos pressupostos da teoria queer que guiam esta investigação. Uma prova bastante empírica disso é a existência de inúmeros/as gays, lésbicas, trans e bissexuais que são médicos/as, engenheiros/as, garis, contadores/as, entre inúmeras outras profissões, e nunca sonharam em, ou sentiram vontade de, empunhar um pincel, subir num palco ou operar uma câmera.

Dito isso, é inegável, como poderá ser constatado ao longo deste artigo, que historicamente houve uma presença constante, e fundamental, de indivíduos de sexualidades não-normativas por trás do ofício das artes. Seja porque o meio artístico talvez fosse considerado «mais tolerante» (um lugar-comum que também será problematizado aqui); seja porque, por meio das obras e suas linguagens, talvez fosse possível a esses sujeitos expressar ideias e sentimentos impossíveis de serem verbalizados em outros contextos, artistas não-heterossexuais não foram apenas numerosos, mas estiveram entre alguns dos nomes mais aclamados pela história – de Leonardo da Vinci, Caravaggio e Shakespeare a Virginia Woolf, Gertrude Stein, Mário de Andrade, Cazusa e Andy Warhol. O porém é que, como veremos a seguir, essa mesma história – da arte – em sua tradição mais canônica e oficial quase sempre fez questão de apagar, ou varrer para debaixo do tapete, para um rodapé semi-invisível, a sexualidade desses indivíduos. Como se ela não importasse, ou fosse algo vexatório, desmerecedor em suas biografias – e indiferente em seus processos de criação.

E o objetivo deste artigo é desestabilizar e questionar essa perspectiva canônica a partir de uma releitura queer, investigando em que medida esses indivíduos utilizaram, ou não, seus gestos artísticos como formas de processar suas subjetividades e experiências não-normativas em contextos frequentemente normativos. Para isso, o percurso metodológico parte de uma revisão da história da arte amparada nos estudos de teóricos/as queer que pensaram essa relação entre sexualidades dissidentes e ofícios criativos, não a partir de uma perspectiva essencialista, mas enxergando nela um conjunto de práticas socioculturais que nos permitem refletir sobre subjetividades queer em diferentes momentos históricos e contextos geográficos.

Em seguida, a investigação examina como a desestabilização e a problematização propostas por esses/as estudiosos/as podem ser percebidas no filme *Retrato de uma Jovem em Chamas* (Céline Sciamma: 2019), analisando as estratégias estético-narrativas do longa e o discurso de sua realizadora a partir da metodologia

³ Todas as citações feitas a partir de idiomas estrangeiros foram traduzidas pelo autor.

proposta pela Teoria dos Cineastas (Penafria, Baggio, Graça & Araújo, 2016). O que significa que a matéria-prima de estudo será o filme, as entrevistas, textos e falas da diretora – num amplo levantamento de conteúdo, incluindo vídeo e áudio, disponível online ou em livros, revistas e outras publicações, assim como debates, Q&As em festivais e master classes – num esforço de perceber como a concepção e práxis de cinema de Sciamma dialoga e coloca em prática, ou não, os pressupostos queer que amparam este artigo. Por meio dessa justaposição entre teoria e práxis cinematográfica, amparada ainda pelos mecanismos de análise fílmica propostos por William Gomes (2004), a investigação propõe uma reconfiguração da discussão em torno da relação entre arte e sujeitos não-heterossexuais, abandonando uma noção de representatividade rumo a uma reflexão sobre como o gesto artístico pode ser um ato de criação queer (Silva, 2021), que não simplesmente põe em evidência uma identidade, mas que reelabora o mundo e a própria arte – como processo e como obra – a partir de subjetividades não-normativas.

2. A lógica do Dorian Gray às avessas

Como já mencionado, a presença de indivíduos não-heterossexuais entre os maiores nomes da história da arte não é novidade. Muito já foi escrito e discutido sobre a androginia da *Mona Lisa* (da Vinci, 1503-1506) e sua possível relação com a sexualidade do ícone renascentista. O latente desejo homoerótico de Caravaggio seria, por sua vez, eternizado pelo cineasta Derek Jarman, no filme de 1986 que leva o nome do pintor italiano. E a constatação de que Shakespeare dedicou quase toda sua obra lírica à paixão pelo seu protetor, Southampton, foi investigada por Daniel Guérin no livro *Um Ensaio sobre a revolução sexual* (1980).

Mais interessante do que repetir tais análises aqui é constatar como essa relação entre sexualidades não-normativas e prática artística não é exclusiva do cânone clássico ocidental. Em várias tribos indígenas norte-americanas, por exemplo, é comum a figura do *berdache*, sujeitos que se identificam com, e vivem como, o gênero oposto ao que nasceram – mulheres que se vestem como homens e realizam tarefas tidas como masculinas pela tribo, e vice-versa⁴. Coincidentemente, um dos traços mais comuns associados aos *berdaches* masculinos é seu enorme talento para as artes (ou ofícios) da tecelagem e olaria, que normalmente ficam a cargo das mulheres da tribo.

Segundo Reed (2011, p. 27), ao fundir essas ocupações femininas com práticas masculinas, como o canto, o *berdache* navajo Hastiín Klah (1867-1937), por exemplo, foi um dos grandes responsáveis por registrar em lã tecida, um meio permanente, uma série de costumes e imaginários de sua tribo antes gravados apenas em mídias evanescentes, como a pintura em areia. No Brasil, Trevisan (2018) relata um caso similar com os *kudinas* da tribo Kadiwéu, no Mato Grosso do Sul. Descreve-os como homens que se comportam como mulheres, que dormem com outros homens e assumem as tarefas femininas da tribo, sendo «figuras absolutamente integradas ao grupo social, que os reconhecia como grandes artistas» (Trevisan, 2018, p. 197).

Dada essa presença recorrente no campo das artes, que parece atravessar civilizações, continentes e hemisférios, cabe indagar se é possível que seus gestos criativos apontem para traços de subjetividade, experiências, processos e práticas culturais comuns a suas vivências fora da heteronormatividade. Uma possível resposta a tal questão é elaborada por Richard Dyer (2002), que associa a recorrência descrita acima a um talento que praticamente todos os sujeitos não-heterossexuais precisam desenvolver, em maior ou menor grau, para sobreviver. Segundo ele, crescer sendo gay, lésbica, trans, não binária... significa, por muitos anos, aprender a «se passar» por hétero – dominar maneirismos, modos de vestir, falar, portar-se, manipular percepções – como forma de proteger-se das mais diversas formas de violência. Em outras palavras: representar, encenar, criar uma narrativa, personagem, imagem.

Para permanecermos vivos, e ilesos, tínhamos que manusear os códigos da heterossexualidade com habilidade e precisão; para ter qualquer espécie de vida erótica e sentimental, precisávamos encontrar meios de expressar nossos desejos de outra maneira invisíveis (Dyer, 2002, p. 63).

Dessa capacidade de observar e reproduzir – de enxergar o «normal» como um teatro a ser encenado, um quebra-cabeça a ser montado, um personagem a ser construído –, vem, de acordo com o investigador, a afinidade de muitos indivíduos queer com o que ele chama de ofícios do estilo, como a moda ou o design. David Halperin, por sua vez, dá a essa relação recorrente entre sujeitos não-heterossexuais e o ato de (re) apresentação o nome de «experiência da inautenticidade». Para o autor, o fato de que esses indivíduos foram obrigados a passar uma parte significativa de suas vidas encenando uma sexualidade – e uma existência – que não era «real» acaba por conferir a eles/as uma espécie de talento, uma série de «técnicas hermenêuticas», de enxergar as engrenagens da vida social e reprocessá-las por meio de ferramentas narrativas e estéticas «de

⁴ Devo não só este exemplo, mas grande parte da reflexão histórica que faço nesta seção, ao inestimável trabalho realizado por Christopher Reed no seu livro *Art and Homosexuality: A History of Ideas* (2011).

formas irônicas, sofisticadas, provocadoras e inerentemente teatrais» (Halperin, 2012, p. 457). Aprofundando a ideia, argumenta que:

o distanciamento dos sujeitos queer em relação ao mundo social (como definido e naturalizado pelas heteronormas) e a consciência agudamente consciente que eles têm das diferentes maneiras com que a vida se apresenta para pessoas diversas resultam inevitavelmente em uma atitude crítica irredutível. O reprocessamento queer da experiência pessoal e social acaba, em outras palavras, por ser produtivo. Ele é, de fato, essencial às artes – para a literatura, o pensamento criativo e crítico, para a produção cultural em geral (Halperin, 2012, p. 454).

Esse distanciamento crítico, o investigador resalta, é algo disponível à maioria das pessoas, não apenas as não-heterossexuais – e se manifesta em muitas delas, de diferentes formas. No entanto, ele é especialmente latente na comunidade queer, dados seu lugar social – inserida numa realidade cujas regras não lhe contemplam (e muitas vezes a desprezam, excluem e perseguem) – e sua necessidade de imaginar e criar uma cultura própria que lhe sirva de abrigo.

Pois o que é cultura se não um virar de costas à natureza, ao mundo, especialmente ao mundo social, como ele está dado, à autoevidência da existência humana e a tudo a seu respeito que irrefletidamente tomamos como certo? [...] A diferença ou dissidência sexual provavelmente será o ponto de partida para um desvio programático mais categórico, mais consciente, da natureza e de tudo no mundo social que passa por natural (Halperin, 2012, p. 455).

Voltando ao exemplo dos *berdaches*, essa ideia de uma experiência não-normativa como algo capaz de conferir uma perspectiva e uma sensibilidade especiais para a produção de artefatos belos, beneficiando-se de uma posição intermediária entre o masculino e o feminino, leva Reed (2011, p. 28) a afirmar que artesãos como Hastiin Klah «talvez tenham mais em comum com noções modernas do homossexual como esteta do que seus colegas renascentistas mais famosos». Por mais instigante que seja a provocação do historiador norte-americano, porém, ele mesmo reconhece que a comparação não é de todo cabível porque, no caso dos *berdaches* – e mesmo para os *kudinas* brasileiros – impor categorias como «homossexual», ou até «artista», sobre a cultura indígena é incorrer numa série de deslizos, incorreções e violências sociais.

E aqui precisamos retornar à nossa perspectiva histórica, porque aplicar essas mesmas denominações a artistas clássicos do cânone ocidental pode levar a riscos e deslizos similares. Chamar Shakespeare de um «dramaturgo bissexual», ou considerar a *Mona Lisa* uma obra de temática trans é, no mínimo, problemático e arriscado – quiçá, incorreto – por dois motivos importantes.

O primeiro é que, segundo Reed (2011), na época de Shakespeare e da Vinci, a ideia de obra de arte como expressão de uma subjetividade individual ainda não existia. O historiador explica que, na Renascença, além dos patronos terem um peso crucial na escolha dos temas abordados e formas utilizadas nas peças que encomendavam, por exemplo, esses trabalhos eram muitas vezes executados coletivamente, com a ajuda de assistentes – próximo do que vemos hoje no cinema:

pinturas e esculturas eram criadas (mais ou menos como os filmes hoje) como empreendimentos coletivos e caros que, embora possivelmente reflitam a autoridade de um diretor sobre a técnica, não eram imaginados para refletir sua psicologia individual – na verdade, a ideia de psicologias individuais ainda tinha que ser inventada (Reed, 2011, p. 50).

Essa noção da obra de arte como um ofício executado com base em normas e princípios acadêmicos do que era belo, aceitável, em voga permaneceria ainda por alguns séculos. E só viria a passar por uma mudança definitiva em fins do século XIX quando, de acordo com Reed, as convenções em torno da excelência artística migraram gradualmente de uma ideia de habilidades e conhecimentos adquiridos por meio de estudo e normas clássicas, rumo a uma concepção da «expressão de um tipo de personalidade definido por ambição, ousadia, rebeldia e constante inovação» (Reed, 2011, p. 76). O artista começa a ser enxergado, portanto, próximo daquilo que vigora ainda hoje: como um gênio, dotado de um olhar único e exótico sobre a realidade – de uma subjetividade particular – que ele expressa em suas criações. Nascia, a partir de um termo que circulava desde 1830 e se consolidou por volta de 1860, a definição do «artista de vanguarda» (*avant-garde*, em francês e inglês). E, com ela, o modernismo nas artes.

Coincidentemente, esse momento histórico está diretamente ligado ao segundo motivo pelo qual não é de todo correto pensar em termos de arte gay, lésbica, trans, não-binária para obras anteriores ao século XX. Pelo simples fato de que essas categorias e divisões de sexo e gênero só começaram a ser definidas pelo discurso médico-jurídico no fim do século XIX. Como Halperin (1990) pontifica, não faz sentido aplicar o conceito de homossexualidade a experiências socioculturais que antecedem a 1892 porque este foi o ano em que o termo foi cunhado e usado pela primeira vez.

O mais curioso, no entanto, é que esse nascimento quase concomitante do «artista moderno» e do «homossexual» como identidades ou categorias específicas parece ser mais que uma coincidência. Em 1852, num dos textos seminais para a definição do que viria a se chamar de «homossexualidade», o médico alemão Johann Ludwig Casper defende uma conexão entre identidade sexual e arte, ao descrever o quarto de um dos indivíduos que ele estuda nos seguintes termos:

seria necessário ser extremamente ingênuo para não perceber, logo ao entrar no seu quarto, o que era o quê, quando se via a decoração com suas reproduções de estátuas gregas de hermafroditas, e sua estranha coleção de imagens, cada uma exibindo um traseiro, combinada com fotos de belos jovens da região, que o talentoso dileitante fez ele mesmo e continua a fazer (*apud* Sternweiler, 2004, p. 45).

Considerando, assim, esse nascimento quase simultâneo e a noção que viemos tentando desenvolver aqui de que o mundo da arte sempre contou com um bom número de sujeitos queer entre seus praticantes, era de se esperar que, no final do século XIX, com a adoção da obra de arte como expressão de subjetividades individuais, o modernismo vindouro fosse povoado com manifestações e reflexões sobre existências não-heterossexuais. O que não vem a ser o caso.

Por uma razão muito simples: essa categorização e definição da homossexualidade como uma identidade veio carregada com um estigma patológico e social, tratada como uma condição médica a ser curada e um desvio de caráter social e juridicamente condenável⁵ – uma prova da magnitude do poder histórico desse discurso médico-jurídico é que a Organização Mundial de Saúde (OMS) só viria a retirar a homossexualidade da sua lista de doenças mentais em 1990. Não é de se estranhar, portanto, que ela não iria ser escancarada nas grandes obras – pinturas, esculturas, músicas, livros – aclamadas no período.

A porcentagem de pinturas contendo nudez masculina exibidas nas principais exposições de Paris diminuiu de forma constante após a década de 1780 até que, no final do século XIX, esse tópico havia quase desaparecido. Ao mesmo tempo, a representação de nus femininos aumentou, com as figuras muitas vezes desvinculadas da narrativa clássica e simplesmente apresentadas como mulheres modernas durante o banho ou na toalete (Reed, 2011, p. 66).

Isso não quer dizer, contudo, que as sexualidades desviantes desapareceram por completo, como temática, do mundo das artes. O que esse cenário de patologização, criminalização e desmoralização implicou é que elas se tornaram um desafio econômico acima de tudo – se tais assuntos eram imorais e não podiam ser expostos publicamente, como seriam vendidos? E o fato de que seria perigoso ter um quadro homoerótico na sala, enquanto um livro de conteúdo mais «desviante» ou provocativo era fácil de ser escondido de olhares criminalistas, explica por que «escritores/as (e seus/as ilustradores/as), portanto, precederam as belas artes em termos de representação do homoerotismo» (Reed, 2011, p. 76).

Não por acaso, o exemplo mais mundialmente famoso desse sincronismo histórico do nascimento do artista moderno e do homossexual é um escritor: o inglês Oscar Wilde. O *enfant terrible* britânico, e seu julgamento e condenação por «sodomia» e «indecência grosseira» em 1895⁶, também são exemplares do que se pode chamar de «código de conduta» que o modernismo estabelece para a relação entre sujeitos não-heterossexuais e as artes. Porque é claro que, como exemplificado por Wilde, Mário de Andrade, Gertrude Stein, entre tantos outros, toda a caça às bruxas detonada pela desmoralização da homossexualidade não diminuiu o número de artistas queer. Só que, como preconiza a fala do pintor Paul Cadmus citada no segundo parágrafo da introdução deste artigo, eles não eram «homossexuais», eram «artistas».

O que isso significa, de acordo com Reed (2011), é que, para serem «aceitos/as» pelo *mainstream* modernista, eles/as deviam seguir à risca o que pode se considerar uma *lógica do Dorian Gray às avessas*: a separação tácita e inegociável entre suas vidas íntimas, leia-se sua identidade sexual, e seu trabalho artístico, que deveria permanecer belo – recatado e do lar. Se ser não-heterossexual era agora imoral, criminoso e se, como explicitado por Johann Ludwig Casper, a arte era associada por um certo senso comum a essas práticas devassas, o modernismo vai fazer de tudo para dissociar sua produção e seu imaginário desse estigma de imoralidade – e de *viadagem* – inerente à estética decadentista de Wilde e seus seguidores, imortalizados pela história da arte como os «estetas».

É assim que nomes como Pablo Picasso e Jackson Pollock se tornam os garotos-propaganda da arte modernista. Ícones de virilidade e do gesto artístico como algo bruto, muscular – e por vezes, misógino – eles e seus contemporâneos introduzem na arte essa sinonímia falaciosa que vigora ainda hoje do masculino com o universal, enquanto qualquer exploração de feminilidade, homossexualidade, sexualidades dissidentes ou raça, torna-se obra de nicho, identitária, menos importante, artística ou vanguardista. Para não dizer, em alguns casos, marginal, imoral, de segunda categoria. Segundo Reed (2011, p. 134),

⁵ Para uma análise mais aprofundada desse contexto histórico, ver: Foucault (1994).

⁶ Em 25 de maio de 1895, após uma série de três julgamentos, Oscar Wilde foi condenado pela justiça inglesa a dois anos de prisão, com trabalhos forçados, acusado de corromper jovens e manter uma espécie de bordel masculino. Para um relato aprofundado do caso, ver: Holland (2004).

a violenta misoginia que frequentemente acompanhava tais afirmações de virilidade heterossexual entre artistas de vanguarda – e, como argumentado por feministas como Carol Duncan, dentro das dinâmicas visuais da arte de vanguarda e sua exibição – deve ser considerada entre os efeitos mais perniciosos da conexão entre vanguarda e identidade homossexual.

As trágicas consequências disso são mais um exemplo do que Sedgwick (2007) viria a chamar de «epistemologia do armário». Muitos artistas não-heterossexuais – ou a grande maioria – passaram a viver uma vida dupla, tentando esconder ao máximo suas práticas e preferências sexuais, por medo de ostracização e banimento. Após suas mortes, amigos e familiares preocupados com suas reputações muitas vezes destruíam qualquer vestígio ou evidência de suas sexualidades – incluindo obras, cartas, quadros, fotos, contos, esculturas –, impedindo que futuros biógrafos trouxessem à tona suas experiências e existências censuradas. Caso exemplar dessa triste narrativa é o poeta Mário de Andrade (1893-1945), um dos principais expoentes da literatura brasileira⁷.

A exemplo de Andrade, Reed (2011) afirma que as sexualidades não-normativas de vários ícones modernistas se tornam, ao mesmo tempo, um segredo mal guardado, sabido, mas nunca reconhecido ou mencionado, entre artistas e seu público, e mais um dos «códigos» a ser decifrado nas enigmáticas e abstratas obras de vanguarda. Era uma espécie de jogo: o indivíduo burguês consumidor de arte moderna se orgulhava de seu gosto e discernimento artístico, e de seu conhecimento da biografia de seus criadores e dos bastidores da «cena» vanguardista, que lhe permitia melhor «decodificar» aqueles trabalhos. Num contexto em que a não-heterossexualidade era uma vergonha, algo proibido, identificar indícios desses boatos lascivos em pinturas, poemas, etc. tornou-se um passatempo e um símbolo de privilégio:

Em última instância, essa performance de manutenção de segredos, na qual ambos os lados não podem reconhecer o segredo escancarado, enfraquece as reivindicações de radicalismo da vanguarda, pois seu perpétuo ciclo de humilhação homossexual e privilégio heterossexual reforça as normas sexuais que a arte vanguardista parece superficialmente desafiar. (Reed, 2011, p. 137)

Uma das consequências mais lamentáveis desse tratamento das sexualidades não-normativas como um tabu proibido e obscuro que não deve ser revelado ou discutido, é uma espécie de terceirização da narrativa sobre a subjetividade dos indivíduos queer que, historicamente, veem suas vidas íntimas e sexuais serem julgadas, condenadas e estereotipadas, mas raramente – ou quase nunca – têm a chance de expressá-las eles/as mesmos/as. De acordo com Reed (2011, p. 17), da Roma Antiga, por exemplo, os poucos relatos que sobreviveram sobre seus/as cidadãos/ãs não-heterossexuais são textos que depreciam e ridicularizam essas pessoas, vistas então como doentes, perversas e criminosas, «mas em nenhum deles esses homens falam por si próprios». Ou seja: o que chamaríamos hoje de homo/trans/bifobia sobrevive, mas não a voz desses sujeitos.

É nesse sentido que a discussão sobre a presença de sujeitos não-heterossexuais nas artes deve ir muito além da mera questão da representação – da ideia de que a simples inclusão de um personagem trans, ou um romance lésbico, por exemplo, seja o bastante – rumo a uma reflexão sobre o gesto artístico. O que vem a ser aquilo que a noção de um ato de criação queer pretende problematizar: em que medida o processo criativo contribui, ou não, para a constituição e a elaboração das subjetividades não-normativas. Trata-se de pensar a arte queer não como conteúdo, mas como um gesto, uma atitude

que dramatiza incoerências nas relações supostamente estáveis entre sexo cromossômico, gênero e desejo sexual. Resistindo àquele modelo de estabilidade – que reivindica a heterossexualidade como sua origem, quando ela é mais propriamente seu efeito – o queer foca nas incompatibilidades entre sexo, gênero e desejo (Jagose, 1996, p. 3).

Nessa perspectiva queer, portanto, a arte passa a ser menos um meio de expressão de identidades/subjetividades e mais uma ferramenta num cenário de disputa de narrativas: entre um projeto heterossexista e normatizante e outro, disruptor e antinormativo. Ela se torna mais uma forma de, literalmente, imaginar e conceber essas novas lógicas de espaço e tempo, fora do discurso e dos parâmetros heteronormativos.

Trata-se de desestabilizar não apenas o palco, a página ou a tela, mas de reimaginar a casa, a escola, a periferia, o casamento, o passado, o futuro, a partir de experiências não-normativas porque, como explica Preciado (2014, p. 31), «os contextos sexuais se estabelecem por meio de delimitações espaço-temporais oblíquas. A arquitetura é política. É ela que organiza as práticas e as qualifica: públicas ou privadas, institucionais ou domésticas, sociais ou íntimas». Desse modo, se a narrativa heterossexista historicamente associou o passado a um lugar de violência e insegurança homo e transfóbica, por exemplo, trata-se de pensar como *Retrato de uma Jovem em Chamas* retoma essa narrativa e subverte sua lógica, tornando-se «não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, o espaço de uma criação na qual se sucedem e se

⁷ Para uma análise a fundo sobre Mário de Andrade e os conflitos causados por sua sexualidade, ver: Trevisan (2018).

justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais» (Preciado, 2011, p. 14).

Nessa disputa de narrativas, portanto, o artista, sua obra, sua performance e seu corpo não são meras vítimas de opressão ou censura, mas agentes de um trabalho de «desterritorialização da heterossexualidade, que afeta tanto o espaço urbano (é preciso, então, falar de desterritorialização do espaço majoritário, e não do gueto) quanto o espaço corporal» (Preciado, 2011, p. 14). Nesse contexto, não faz mais sentido falar em representação, mas sim em ocupação, desconstrução, derrubada de paredes, redesenho a partir da planta, uma vez que, numa perspectiva queer, não existe mais uma mera diferença sexual. Mas, sim, uma multiplicidade instável e constantemente reconfigurada de gêneros, sexualidades e subjetividades que não param de se reinventar e se redescobrir, encontrando novas formas de ser e estar no mundo. «Uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade de potências de vida» que «não são “representáveis” porque são “monstruosas”» (Preciado, 2011, p. 18), não cabendo mais nos sistemas e lógicas artístico-criativos tradicionais, precisando, portanto, questioná-los, subvertê-los e reinventá-los, encontrando novas formas de autoria, de performance, de ocupar o palco e o enquadramento da câmera.

Pensar o cinema nessa chave de reelaboração de lógicas de espaço e tempo não-normativas, ocupadas por novos corpos que as reconfiguram com novas performances, novos modos de ser e estar, é fundamental. Porque o cinema narrativo, como gesto filmico, como ato criativo, consiste basicamente em construir mundos diegéticos a partir de recortes espaço-temporais. E, por isso, é uma ferramenta extremamente poderosa nesse cenário de disputa e na concepção dessas narrativas queer do lado de lá e de cá da tela – na medida em que, por exemplo, «o espaço público é disputado por pessoas queer, e o cinema cria espaços que negociam entre o público e o privado. Os espaços que ele cria na tela são imaginários, mas referem-se, na maioria das vezes, a pró-filmicos reais» (Galt & Schoonover, 2015, p. 92). Tensionado e executado a partir de uma perspectiva queer, o cinema tem o potencial não apenas de imaginar novos mundos, mas de criar «modos novos e dissidentes de afeto e prazer, bem como novos estilos filmicos» (Galt & Schoonover, 2015, p. 89).

É nesse sentido que passamos à nossa análise de *Retrato de uma Jovem em Chamas*, demonstrando como ele é um filme queer não por apresentar um romance entre duas mulheres, mas por desestabilizar o processo criativo e a história da arte por meio do gênero e da sexualidade.

3. Olhares

Retrato (...) se passa no século XVIII, quando a pintora Marianne (Noémie Merlant) chega a uma ilha, na região francesa da Bretanha, para pintar um retrato de Héloïse (Adèle Haenel), encomendado pela mãe da jovem (Valeria Golino). Héloïse, contudo, recusa-se a posar, sabendo que o quadro será enviado para um pretendente em Milão, que ela nunca viu e com quem não quer se casar. A Marianne cabe, então, passar-se por dama de companhia, observar sua modelo sem revelar seus objetivos e pintá-la depois de seus encontros, em segredo.

Essa estratégia de reprodução da realidade falhará. Tanto a pintora quanto a modelo concordam que o quadro resultante da «farsa» não capta a essência de Héloïse, não sendo capaz de mostrar quem ela realmente é. Apenas quando Marianne se deixa engolfar pela realidade – leia-se, reconhecer a presença e o olhar de sua modelo, permitindo que ele construa o retrato em parceria com o seu – é que a obra, finalmente, e em todos os sentidos, ganha vida. As duas jovens, nesse processo, acabam por se apaixonar. Se a «jovem em chamas» da pintura no início do filme é Héloïse, Marianne pode ser considerada a «jovem em chamas» do título do longa, no sentido de que a trama é o retrato dela sendo consumida pelo fogo da paixão por sua modelo, e renascendo como artista das cinzas resultantes.

Curiosamente, essa descoberta da identidade – de um olhar capaz de criar e inventar novas histórias/novas linguagens – só acontece, não só para Héloïse, mas também para Marianne, por meio do encontro amoroso-criativo uma com a outra. Na cena em que a pintora apresenta a primeira versão do retrato de sua modelo, feito «às escondidas», a jovem desdenhosamente questiona se «é assim que me vê?» (0:49:28). A resposta da artista é que não, que ela está apenas reproduzindo «regras, convenções, ideias» – criadas, claro, por homens. E não por acaso, o processo do segundo retrato tem início quando a pintora convida a modelo a “regardez-moi”, a olhar para ela. É só no encontro com esse olhar de Héloïse que Marianne consegue não meramente reproduzir regras, mas descobrir e executar seu próprio olhar como artista.

Por outro lado, o fato de que esse olhar da jovem modelo – suas ações, opiniões, personalidade – é uma parte fundamental e igualmente importante da criação do retrato tem um objetivo que Sciamma reitera em quase todas as entrevistas sobre o filme: desconstruir o conceito de «musa» como a figura de uma mulher que inspira um artista (geralmente homem) simplesmente pela presença de sua beleza. Para a cineasta, esse termo é uma «palavra bonitinha» que tem servido para apagar a contribuição feminina na história da arte – já que, para muitas mulheres, servir como modelo era a única chance de estar em um estúdio artístico. E ao estarem nesse espaço, elas não apenas emprestavam sua aparência física, mas contribuía com opiniões, ideias e se engajavam num diálogo criativo com o pintor, fotógrafo, realizador, etc.

Essa redefinição do conceito de «musa»⁸ tem início desde a entrada de Héloïse em cena, logo no primeiro plano em que ela aparece. Até este momento, *Retrato (...)* é um filme fechado, sombrio, chuvoso e escuro, sem nenhuma ou pouca luz. A primeira cena com a jovem modelo marca não apenas a saída para o exterior e para o claro, mas de certa forma, a chegada do sol no filme: a atriz Adèle Haenel (Héloïse) é filmada de costas na sequência e, quando o capuz de sua capa cai, seu cabelo loiro, preso num coque, é visto pela câmera subjetiva do ponto de vista de Marianne, como o sol que irá iluminar sua criação. Mas logo em seguida, Héloïse se vira e olha para a câmera, e para a pintora. Ela não é só uma bela inspiração, é também um olhar, uma esfinge: «decifra-me ou te devoro».

Em entrevista a Amy Taubin, na edição de novembro de 2019 da revista *Film Comment*, Sciamma argumenta que:

no centro do filme, está essa ideia de que não existe musa, ou que isso é uma palavra bonita para esconder a realidade de como mulheres vêm colaborando com artistas. Eu queria retratar o diálogo intelectual e não esquecer que existem vários cérebros em jogo. Nós vemos como a história da arte reduz a colaboração entre artistas e suas companheiras: antes, uma musa era essa mulher fetichizada, silenciosa e linda sentada no estúdio, ao passo que agora sabemos que Dora Maar, a «musa» de Picasso, era uma grande fotógrafa surrealista. E Gabriële Buffet-Picabia, a companheira de Francis Picabia, estava intensamente envolvida na evolução dele. Eu queria retratar a realidade disso no processo de fazer um filme em forte colaboração com minhas atrizes.

É para restituir essa equanimidade ao processo artístico que a cineasta afirma que o romance do filme devia ser entre duas mulheres. Porque o diálogo criativo e o diálogo amoroso no filme são algo uno e indiviso. Num outro momento em que Marianne pinta Héloïse, a jovem não consegue parar de rir, e a pintora pede que ela se concentre. Em seguida, num plano-sequência, a diretora de fotografia Claire Mathon acompanha o olhar atento de Marianne enquanto ela caminha na direção de Héloïse, como se tentasse capturar melhor um detalhe da expressão da modelo, até que chega junto à jovem, corrige minimamente sua postura e, seduzida por sua beleza, termina por beijá-la.

O plano sintetiza como, em *Retrato (...)*, olhar, amar e criar são uma coisa só. Portanto, para que não houvesse desigualdade no processo artístico, era necessário que ela também não existisse no âmbito amoroso. O que, para Sciamma, significava que devia tratar-se de um romance entre duas pessoas do mesmo sexo. Na mesma entrevista à *Film Comment*, ela diz que «eu queria uma história de amor com igualdade. É algo que não se vê muito, e eu acho que é algo possível por causa do aspecto queer da história. Como Héloïse diz, parece quase que elas estão inventando algo».

É nessa fala da jovem modelo, «*será que todos os amantes sentem que estão inventando algo novo?*» (1:23:38), que fica claro como, na promiscuidade indissociável entre os diálogos amoroso e criativo, a cineasta está menos interessada em queerizar suas protagonistas do que em desestabilizar e reinventar o processo artístico. No romance entre Marianne e Héloïse, Sciamma queeriza, na verdade, a história da arte – ela desestabiliza e reconfigura a forma como enxergamos e imaginamos a criação por meio do gênero e da sexualidade. É uma ideia de genderização-como-reinvenção do processo criativo, como ela explica ao jornalista Rich Juzwiak, do site *Jezebel*, numa entrevista publicada em 4 de dezembro de 2019:

Quando Virginia Woolf escreveu, ela não apenas preencheu o vazio da voz das mulheres na literatura; ela estava reinventando a literatura. É o mesmo com o cinema. Quando Chantal Akerman realiza *Jeanne Dielman*, ela tem 25 anos. Ela não está sendo uma mulher diretora. Ela inventa algo que influencia o cinema há anos.

Para além da referida paridade entre as protagonistas, queerizar esse diálogo implicou também encontrar o momento histórico em que isso pudesse acontecer – em que ele fizesse sentido. E Sciamma revela que escolheu a França do fim do século XVIII porque o fenômeno dos retratos entre a nobreza e a burguesia daquela época permitiu, na verdade, a existência de um número significativo de mulheres artistas no período – que, com algumas raras exceções, como Elizabeth Vigée Le Brun ou a inglesa Angelica Kauffman, foram solenemente apagadas, numa história da arte majoritariamente escrita por e sobre homens. O que mais surpreendeu a cineasta em sua pesquisa, porém, não foi a existência dessas pintoras – mas, sim, a materialidade do corpus produzido por elas, a diferença e a intimidade entre modelo e artista que se percebe nos seus retratos. Em entrevista a Cécile Becker, da revista francesa *Zut*, de 29 de agosto de 2019, a realizadora descreve que:

A coisa mais chocante em minha pesquisa foi o corpus dessas pintoras: essas imagens produzem outras posturas; tem mulher que sorri, a gente vê os dentes delas. Estas são as imagens que me faltavam. Eliminando as mulheres da literatura e da pintura, não lhes dando a oportunidade de se expressar, invisibilizando as artistas

⁸ É importante notar que, na mitologia grega, as Musas eram originalmente as nove filhas de Zeus e Mnemósine, deusa da memória. Cada uma representava uma arte específica e despertava a inspiração nos seus criadores. Em outras palavras, elas eram deusas – e só ganharam uma conotação mais sexual, como uma espécie de «amantes», num contexto mais moderno de arte como um universo boêmio e dominado pelo olhar (e desejo) masculino.

que conseguiram falar, estamos nos privando da nossa intimidade. O filme procura reparar isso e criar um pouco de memória.

Essa intimidade é o que Sciamma busca encenar em *Retrato (...)*. O longa é fundamental e quase totalmente alicerçado sobre o olhar, mas a potência de suas imagens não se resume a um amontoado de planos de olhos. A matéria-prima da montagem e da construção dramática do filme é aquilo que transita entre esses olhares. A queerização da história da arte é operada pela tensão, o diálogo silencioso e a cumplicidade que se estabelecem quando duas mulheres se fecham em um estúdio e ousam olhar uma para outra. O queer se manifesta nesse espaço de desejo e transição que se instaura entre Marianne e Héloïse, reproduzido pela jovem pintora no quadro de Orfeu e Eurídice que ela apresenta na exposição do epílogo do longa: no centro da pintura está mais representada a troca de olhares entre os dois amantes na sua despedida final do que os personagens em si.

Por sua vez, ao capturar esse espaço de intimidade entre suas duas protagonistas no filme, Sciamma associa a lesbiandade das personagens menos a uma questão meramente sexual ou identitária (o que seria anacrônico, considerando o período histórico) e mais a uma forma – quase aistórica – de existir, e de produzir, que Rich (1980) chamou de «continuum lésbico». Algo que a realizadora expressa em várias entrevistas como um desejo de mostrar «mulheres trabalhando» (“women at work”). E essa existência demanda um universo – um lugar – onde ela seja possível. É nesse sentido que a produção chega ao extremo de localizar sua ação em uma ilha literalmente descolada do patriarcado e da heteronormatividade ao redor, no qual as mulheres podem trabalhar, amar, transar, abortar e existir independentes da interferência masculina, com a decisão narrativa – deliberada e nada sutil – de excluir do quadro, e da cena, todos os homens que possivelmente habitam a ilha do filme.

Esse encontrar um «como», uma nova forma de dar visibilidade a essas experiências varridas para debaixo do tapete, colocar na tela essas histórias nunca narradas, essa vida interior feminina até então negligenciada, transformando isso em cinema, é o que caracteriza o olhar da cineasta francesa, que Sciamma descreve como uma queerização do *female gaze*. Ou, ao menos, uma desestabilização que faz com que ele tenha a ver menos com gênero do que com as relações de poder que ela procura estabelecer tanto na frente quanto atrás da câmera.

Mais do que meramente não objetificar o corpo e a imagem feminina, a cineasta francesa argumenta que o *female gaze* implica em um compartilhamento, pelo/a espectador/a, da(s) experiência(s) da(s) mulher(es) retratada(s) na tela – reforçando a perspectiva queer de mulher(es) como experiência(s), e não apenas como gênero (Lauretis, 1982). Para Sciamma, esse olhar feminino não se trata de retratar mulheres fortes, muito menos de uma questão moral de evitar a nudez ou de extirpar o prazer do olhar cinematográfico, como sugerido por Mulvey (1975) – até porque existe um profundo e inegável prazer nos olhares de *Retrato (...)*. Nas palavras da própria realizadora, no podcast *Landmark Theatres Q&A*, gravado em 7 de janeiro de 2020:

Cinema é construído pelo *male gaze*. É basicamente propaganda para o *male gaze*. Em suma, ele é a convenção. Então, o *female gaze* seria se afastar da convenção. *Female gaze* não se trata apenas de não objetificar uma personagem porque isso não é tão difícil. Bem, é, porque você tem que escrever alguém como um sujeito, e isso é trabalho. Não se trata de «não vou te mostrar alguém nua». *Female gaze* se trata de compartilhar as experiências do personagem – feminino ou masculino. Todos são sujeitos. É uma oportunidade de trazer um novo entretenimento, novas emoções. Não é um código teórico, nem se trata de moral.

Retrato (...) apresenta uma sequência que exemplifica, talvez perfeitamente, o que significa usar a arte como essa ferramenta de compartilhamento de experiências (por vezes desconhecidas, apagadas) do feminino. Existe uma trama paralela no filme, envolvendo a criada da casa, Sophie (Luana Bajrami), que quer abortar. Marianne e Héloïse decidem ajudá-la, e acompanham-na até a casa da mulher que realizará o procedimento. Lá, a pintora mal consegue olhar a cena, mas a modelo força seu rosto a registrar cada gesto. Mais tarde, Héloïse convida Sophie a reencenar aquele momento para que Marianne o immortalize em um quadro. Ao posar no lugar da doula junto com a criada, Adèle Haenel dirige um olhar para a pintora que parece dizer «você veio aqui pintar uma mulher? Isso é ser uma mulher». Nesse quadro de uma sororidade que atravessa classe social, de dor, de resiliência e de agência sobre o próprio corpo, está possivelmente a síntese do que significa para Sciamma o *female gaze* como um olhar que foge da convenção rumo à construção de novas experiências e de novas emoções.

Todo esse esforço para construir na tela uma experiência feminina, nova, única, não faria sentido nenhum sem um/a espectador/a disposto/a, e preparado/a, a mergulhar nela. Na entrevista à revista *Zut* (2019), Sciamma afirma ter a ambição de «convocar um/a espectador/a que questione seu próprio olhar e o coloque em jogo o máximo possível», chamando essa figura de «espectador sujeito»: alguém que tem consciência de que, assim como Marianne e Héloïse, é um ser que olha para esse universo e dá sentido a ele – que tem noção do seu papel dentro do jogo cinematográfico.

Como *Retrato (...)* é um longa que reflete o tempo todo sobre a ideia de olhar da cineasta, ele também coloca em cena essa ideia de público sujeito no seu take final: um plano-sequência, com um zoom na direção do rosto de Héloïse na galeria do teatro, enquanto ela assiste às *Quatro Estações* de Vivaldi, que Marianne havia tocado para ela anos antes. O plano é filmado do ponto de vista subjetivo de Marianne: como a narração em off deixa

claro, é o olhar dela – e o do/a espectador/a – que confere o significado devido às emoções transbordando do rosto (e dos olhos) de Héloïse. Assim como a pintora, o público tem um papel ali, um olhar significador.

Não por acaso, esse olhar é direcionado a alguém que assiste – que, sentado na poltrona do teatro, vê uma obra de arte e, não simplesmente pela sua beleza, mas por motivos e emoções pessoais, chora. Alguém cujo olhar-sujeito constrói uma narrativa. É como se Sciamma quebrasse a quarta parede, e o/a espectador/a visse a si mesmo, sentado no cinema, chorando por um amor que não terá mais ao sair dali. E o objetivo da realizadora, como ela explica na conversa com a *Zut* (2019), é exatamente que ele/a se dê conta disso:

Penso no espectador, em como torná-lo ativo. Sempre me pergunto o lugar em que o deixo: ele deve ser lembrado de que também está no cinema. Quero que as pessoas pensem em alguém de quem gostam durante o filme. A pergunta: «como você cria uma comunidade em torno de um filme?» é muito importante. Para mim, cinema é isso. Deixe espaço para o espectador, esse é o subtexto. O subtexto é seu! Para conseguir isso, não devemos saturar o espaço de coisas muito explicativas, devemos sempre deixar espaço para trocas inesperadas. Alguém é questionado e, se esse alguém se questiona, coexiste. Há filmes que te dão um tapa, que fazem você querer chorar, tremer ... Eu não quero dar um tapa no público. Eu quero que ele bote a mão na própria consciência.

É com base nessa triangulação de olhares que são não apenas colocados em cena, mas convocados a ter consciência do jogo cinematográfico, e a completar seu significado, que se pode dizer que Sciamma concebe seu cinema não a partir da ideia teatral de *mise-en-scène*, mas sim de um *mise-en-regard*: a partir do diálogo entre esses três olhares-sujeitos (protagonista, realizadora e espectador/a) que, por serem um elemento ativo na encenação e por terem consciência de seu papel na construção e na condução da narrativa, descobrem sua identidade e criam uma nova linguagem, capaz de inventar novas imagens, uma nova arte.

4. Utopias

Para encerrar, retornemos ao argumento elaborado pela cineasta sobre como a arte – a literatura, a música, o cinema – pode ser um mecanismo de compartilhamento de experiências, capaz de auxiliar tanto artista quanto interlocutor/a na busca por identidade e na resignificação de suas histórias. É importante notar que *Retrato* (...) não é simplesmente uma história de amor, mas um filme sobre a lembrança de uma história de amor – um flashback trazido à tona, na cena inicial, por uma pintura. Trata-se, portanto, de um romance transformado em narrativa pelos mecanismos da memória – transformado em uma trama com início, meio e fim.

Só que o fim do idílio amoroso de Marianne e Héloïse não é o fim do filme. O longa começa e termina no «depois» do romance. Porque Sciamma não está interessada em retratar o final de uma história de amor como um desfecho trágico que sela a infelicidade e a prisão de suas protagonistas, mas em mostrar de que maneira esse romance, esse encontro, altera a vida e a identidade delas – como elas carregam para sempre o sentimento que despertaram uma na outra, e ele as impulsiona adiante. Como ele as liberta, ao invés de aprisionar.

Narrar um romance, para Sciamma, significa abandonar o clichê batido do «felizes para sempre» – e a ideia inerente de casamento como possessão eterna – rumo à noção de amor como emancipação. Uma semente de liberdade e autoconhecimento que continua a crescer mesmo depois do fim de um relacionamento. É para marcar a permanência dessa emancipação que Héloïse assinala a página 28 no seu retrato com a filha, que Marianne vê na exposição do epílogo do filme. E que Marianne, após retornar da ilha, pinta o quadro que aparece no início do longa e que lhe empresta o título – porque sua memória do romance não é o retrato encomendado pelo patriarcado, preso e martelado numa caixa. É, literalmente, o *Retrato de uma Jovem em Chamas* – quadro e filme, uma mesma narrativa, produzidos por um novo olhar.

Não é por acaso que esses ícones criados por Sciamma para denotar a emancipação das protagonistas sejam duas pinturas. Isso deixa claro como o desejo e a liberdade queer delas sobrevive e se manifesta por meio da arte. E por meio de uma arte que elas inventam, imaginam, produzem. Porque Marianne e Héloïse são queers que criam, sujeitos cuja história não é simplesmente contada, mas que são elas mesmas capazes de contar, imaginar e inventar. De dar um (novo) sentido a elas.

A escolha da pintura para expressar isso é ainda mais interessante porque permite dizer que as duas protagonistas têm o poder de decidir o que colocar dentro e fora do quadro, a exemplo de Sciamma na elaboração de seus filmes. Marianne e Héloïse não ignoram que vivem numa sociedade patriarcal, que têm menos liberdade que os homens, cerceadas por uma série de regras e convenções que escapam ao seu controle. Mas donas de um olhar emancipado, e senhoras de sua arte/imagem, elas definem o que retratar ou não em seus quadros. Como expressar seus desejos e ser queer, por meio da arte.

Imaginar, ou conceder, tamanha liberdade para duas mulheres na França do século XVIII pode parecer um exagero, inverossímil. Uma utopia. É por isso que Sciamma defende a importância de sujeitos queer –lésbicas, gays, pessoas trans – criarem e contarem suas próprias histórias, por meio de um olhar queer que inventa sua linguagem para criar novas imagens e fugir de convenções heteronormativas, ao decidir o que vai dentro e fora

do quadro. Ao fazer isso, ao compartilhar suas experiências, a/o artista – esse queer que cria – possibilita ao seu interlocutor, queer ou não, também imaginar novas identidades, novas significações, novas formas de existir, pensar e amar. Novas utopias. Nas palavras da própria realizadora ao site *Jezebel* (2019):

Você usou a palavra utopia, e o cinema te oferece isso. Não é um mundo de fantasia, é o que nós colocamos no quadro e o que deixamos fora dele. [...] Eu acho que nossas próprias utopias não são sonhos que nós temos, mas sim que nós vivemos. É por isso que temos esperanças nelas como sistemas ou possibilidades para os outros. Eu conheço sororidade. Eu sei como é estar apenas com mulheres. Não é todo dia meu, toda hora. Mas eu conheço e, portanto, eu posso retratar isso. Utopia se trata do que nós vivemos, às vezes por minutos. Distopia é o mesmo. Nós vivemos cada uma em porções diferentes, dependendo dos nossos próprios privilégios, mas não é essa fantasia obscura. Ela existe.

Em síntese, só um sujeito queer pode conhecer sua própria utopia. E se a conhece, pode retratá-la – narrativizá-la – e, ao fazer isso, torná-la possível para outros/as. Não precisa ser uma utopia extrema, uma história de amor perfeita, numa ilha, na Bretanha no século XVIII. Às vezes, uma utopia é um simples quadro, uma imagem, como o plano em que Sciamma ecoa a harmonia e a composição visual d’*A Última Ceia* de Da Vinci, usando apenas as três jovens de seu filme enquadradas à mesa da cozinha: Marianne serve vinho e bota mais lenha na lareira, enquanto Héloïse prepara o jantar, e Sophie (também uma artista) se dedica ao bordado. Esses três movimentos não só preenchem o quadro, mas constituem uma harmonia músico-visual. Uma utopia queer, livre da opressão social masculina e heteronormativa, criada por um olhar novo, queer, capaz de inventar novas imagens e novas possibilidades.

Referências citadas

- Akerman, C. (dir.) (1975). *Jeanne Dielman* [filme]. Paradise Films.
- Becker, C. (2019, 29 de agosto). *Céline Sciamma, en feu et en flammes*. Zut Magazine. <https://www.zut-magazine.com/categorie/culture/cinema/celinehttps://www.zut-magazine.com/categorie/culture/cinema/celine-sciamma-portrait-jeune-fille-feu/sciamma-portrait-jeune-fille-feu/>
- Dyer, Richard (2002). *The culture of queers*. Londres: Routledge
- Foucault, Michel (1994). *A História da Sexualidade I - A Vontade de Saber*. Lisboa: Relógio D’Água Editores
- Galt, Rosalind & Schoonover, Karl (2015). Os mundos do cinema queer: da estética ao ativismo. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, 17(30), 97-108. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8302992>
- Gomes, Wilson (2004). A Poética do Cinema e a Questão do Método em Análise Fílmica. *Revista Significação* (UTP), Curitiba, v. 21, n. 1 (p. 85-106)
- Guérin, Daniel (1980). *Um Ensaio sobre a revolução sexual*. São Paulo: Ed. Brasiliense
- Halperin, David (1990). *One Hundred Years of Homosexuality*. Nova York: Routledge
- Halperin, David M. (2012). *How to be Gay*. Harvard University Press
- Holland, Merlin (2004). *The Real Trial of Oscar Wilde*. Nova York: Harper Perennial
- Jagose, Annamarie (1996). *Queer Theory: An introduction*. Melbourne University Press
- Juzwiak, R. (2019, 4 de dezembro). *Céline Sciamma on the Brains, Heart, and Feminism of Portrait of a Lady on Fire*. Jezebel. <https://themuse.jezebel.com/celine-sciamma-on-the-brains-heart-and-feminism-of-po-1840183814>
- Landmark Theatres Q&A Podcast (2020, 7 de janeiro). *Portrait of a Lady on Fire - Céline Sciamma, Noémie Merlant, Adèle Haenel, and Claire Mathon Q&A* [episódio de podcast]. <https://landmarktheatres.podbean.com/e/portrait-of-a-lady-on-fire-celine-sciamma-noemie-merlant-adele-haenel-and-claire-mathon/merlant-adele-haenel-and-claire-mathon/>
- Lauretis, Teresa (1982). *Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press
- Meyer, Richard (2003). Identity. In: Nelson, Robert. S., & Shiff, Richard (eds.). (2010). *Critical terms for art history*. University of Chicago Press
- Mulvey, Laura (1975). Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: Xavier, I. (org.) (2018). *A Experiência do Cinema*. São Paulo: Paz e Terra (p. 376-394)
- Penafria, Manuela & Baggio, Eduardo Tulio & Graça, André Rui & Araujo, Denize Correa (2016). *Ver, Ouvir e Ler os Cineastas – Vol. 1*. Covilhã: Editora Labcom.IFP
- Preciado, Paul (2011). Multidões queer: notas para uma política dos «anormais». *Revista Estudos Feministas*, 19, 11-20. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000100002>
- Preciado, Paul (2014). *Manifesto Contrassexual: Práticas subversivas de identidade sexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 Edições
- Reed, Chistopher (2011). *Art and homosexuality: A history of ideas*. Oxford University Press
- Rich, Adrienne (1980). Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades*, v. 4, n. 05, 27 nov. 2012. <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>
- Sciamma, C. (dir.) (2019). *Retrato de uma Jovem em Chamas* [filme]. Lilies Films.

- Sedgwick, Eve K. (2007). A epistemologia do armário. *cadernos pagu*, 19-54. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332007000100003>
- Silva, Daniel O. (2021). *Queers que Criam: Modos de r/existência no cinema de Andrew Haigh, Céline Sciamma e Dee Rees* (Dissertação de Mestrado, Universidade da Beira Interior). Repositório institucional Ubibliorum. <http://hdl.handle.net/10400.6/11222>
- Sternweiler, Andreas (2004). *Self-confidence and persistence: two hundred years of history*. Berlim: Schwules Museum
- Taubin, A. (2019, Novembro-Dezembro). *Interview: Céline Sciamma*. Film Comment. <https://www.filmcomment.com/article/interview-celine-sciamma-portrait-of-a-lady-on-fire/lady-on-fire/>
- Trevisan, João S. (2018). *Devassos no Paraíso (4ª edição, revista e ampliada): A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Objetiva