

---

## Fabular imagens que faltam pelo retrato de uma jovem em chamas<sup>1</sup>

Maria Luísa Sousa REIS<sup>2</sup>

Karina Gomes BARBOSA<sup>3</sup>

Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, MG

### RESUMO

Este artigo tem como objetivo investigar os sentidos em disputa que tratam os modos de existência e sociabilidade das mulheres lésbicas no filme *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019). O movimento analítico do trabalho realiza um visionamento disciplinado sob o aporte dos estudos culturais (KELLNER, 2001), estudos feministas (LAURETIS, 1987) e dos estudos sobre lesbianidades (RICH, 2010). O problema de pesquisa instaura-se nas lacunas dos arquivos sobre os afetos dissidentes. O artigo propõe um olhar de experiência e temporalidades para o filme, compreendendo, por fim, que a obra contemporânea fabula algumas das muitas imagens que faltam na história.

### PALAVRAS-CHAVE

Comunicação; Pluralidade; Feminilidades, Lesbianidades

### Introdução

Os amores dissidentes percorrem tortuosos caminhos para deixarem seus traços de visibilidade e identificação. Por isso, neste trabalho, propõe-se realizar uma análise crítica cultural do filme *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019)<sup>4</sup>, que tematiza a lesbianidade rompendo com algumas tradições. A obra dirigida por Céline Sciamma apresenta um romance com uma data de término previamente estabelecida pelo patriarcado, mas constrói a própria política da imagem, desviando-se da máquina de narrativas ancoradas na heterossexualidade compulsória.

O movimento analítico do trabalho instrumentaliza-se por meio de quatro categorias ou temas: tempo, mergulho, retratos e intimidade. Busca-se compreender a relação entre as partes decompostas do filme (PENAFRIA, 2009), atividade que separa elementos e, após identificá-los, percebe-se a articulação entre os mesmos. Por meio da metodologia aplicada, é

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no Grupo de Pesquisa – Comunicação, Alteridade e Diversidade do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 4 a 8 de setembro de 2023.

<sup>2</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Email: maria.reis1@aluno.ufop.edu.br.

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Professora no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e no curso de Graduação em Jornalismo pela mesma instituição. Email: karina.barbosa@gmail.com.

<sup>4</sup> Elogiado pela crítica, o filme ganhou o prêmio de melhor roteiro no Festival de Cinema de Cannes em 2019 e foi indicado para 10 prêmios César, o equivalente francês do Oscar, em 2020.

possível desvendar o que o produto oferece e fazer interpretações acerca da relação entre ficção e realidade que, no entanto, não se esgotam.

De acordo com Douglas Kellner (2001, p. 10), os produtos culturais “contribuem para nos ensinar como nos comportar e o que pensar e sentir, em que acreditar, o que temer e desejar – e o que não”. E, para além, são, por excelência, uma tecnologia de gênero (LAURETIS, 1987), ou seja, um aparato que produz imagens e significados para a contemplação de um sujeito gendrado junto com ela. A partir do que sugerem as teorias do audiovisual e os estudos de gênero e sexualidades, *Retrato de uma Jovem em Chamas* é o produto final de um processo que envolve uma rede de relações de poder juntamente com as condições sociais que propiciaram o seu surgimento. A construção fiel aos anseios das mulheres é reflexo prático das discussões feministas e da farta presença de mulheres na produção e no elenco. As amarras, por sua vez, têm como pano de fundo a consolidação de uma relação de dominação dos homens sobre as mulheres (RICH, 2010).

Dos retratos, elementos centrais para a narrativa, cinco deles são pintados por encomenda patriarcal, cuja finalidade é o arranjo do casamento. O cânone instrumentaliza um culto à passividade feminina, estetizando a mulher morta como índice de representação (TIBURI, 2010). A mulher é vista como imagem e isso mata outra coisa que ela possa ser, sobretudo seu potencial político. Historicamente, as pinturas cuja finalidade é o casamento eliminam a reflexividade, não há nada mais a contar sobre aquela mulher. Não tendo mais nada a contar, os retratos definem a estase do corpo feminino, um corpo sem narrativa, sem história. Imagens reduzidas à notícia de mulheres mortas.

Sob essa perspectiva é possível afirmar que a construção fílmica de *Retrato de uma Jovem em Chamas* propõe agenciamentos que rompem com algumas tradições culturais. A representação do corpo feminino no cinema é construída para que o mesmo seja olhado e desejado pelo sistema machista que opera no planeta (LAURETIS, 1984). Os produtos audiovisuais são preparados para representar, sobretudo, os regimes de equivalência com o que já se manifesta no dia a dia. Autoras feministas sinalizam que ao longo do tempo o cinema recria e reforça o papel feminino de manter seu corpo, ou a imagem dele, sujeito acessível e a serviço do prazer masculino (MULVEY, 1983).

Em outra direção, *Retrato de uma Jovem em Chamas*, ao se deter ao processo de composição dos retratos e não na imagem fixa emoldurada, conta mais coisas sobre aquelas

mulheres. À medida que as protagonistas se apaixonam, aflora um impulso artístico pessoal, em vez do conjunto de regras que reduzem o processo criativo à mecanização e mortificação. Os retratos feitos em gesto desprovido de algumas convenções desempenham um papel crucial para a construção de uma atmosfera permeada por revolução. Imagens ampliadas à notícia de mulheres que amam mulheres.

No que tange à sexualidade, a produção de, sobre e para lésbicas atravessa os tempos pelo caminho da contracultura, paralela ao arquivo geral ocidental. O artigo propõe um olhar de temporalidades para o filme, na medida em que identifica que *Retrato de uma Jovem em Chamas* acontece no passado como uma provável tentativa de criar um outro material memorialístico sobre a história das mulheres. A opressão enquanto uma estratégia para manutenção de grupos hegemônicos ressoa com os passados subalternos contados unicamente pela voz do dominante, atenuados pelo apagamento das diversas vivências.

Nas palavras de Adrienne Rich (2010, p. 40), “a destruição dos traços, das memórias e das letras, atestando a realidade da existência lésbica deve ser levada em conta seriamente como meio de preservar a compulsão à heterossexualidade”. A autora busca um reconhecimento dos textos especificamente lésbicos que não tratem a existência lésbica como um fenômeno marginal. Mulheres que amam mulheres têm em comum a luta contra o perigo de serem esquecidas, engolidas por essa estrutura que é tanto heterocentrada quanto racista e colonial.

As mulheres lésbicas, reais e ficcionais, de *Retrato de uma Jovem em Chamas* promovem rasuras, uma reavaliação na cultura e são um projeto contra o apagamento. Contudo, as representações são limitadas. Os corpos apresentados atendem a um padrão estabelecido pelo poder hegemônico: são mulheres cisgênero, brancas, burguesas, magras e que performam feminilidade — o que exclui uma parcela significativa da lesbianidade brasileira. O filme, no entanto, utiliza uma linguagem que não está subscrita fielmente aos códigos e símbolos tradicionais, uma vez que excede e problematiza o horizonte do patriarcado e da heterossexualidade.

### **Sobre tempo e mergulho**

Como abertura aos passados de uma tradição de mulheres silenciadas, *Retrato de uma jovem em chamas* elabora de maneira sofisticada novos registros. A obra cinematográfica

---

começa com uma tela em branco e, de forma literal, apresenta o primeiro gesto de um esboço. O desenrolar da narrativa evoca o processo de composição de um retrato, circunscreve uma história de amor e revela uma rede íntima de afetos entre mulheres. Na França do século 18, Marianne (Noémie Merlant) é contratada para pintar o retrato de Héloïse (Adèle Haenel), depois do suicídio da irmã, pois a jovem precisa substituí-la em um casamento arranjado e a pintura será enviada para assegurar a união com o pretendente.

O encontro delas é marcado, em um primeiro momento, pela omissão do verdadeiro motivo pelo qual Marianne está ali. Héloïse é contrária ao casamento, não aceita posar para nenhum artista antes da chegada de Marianne, por isso a pintora se passa por companheira de passeios durante o dia, enquanto de noite pinta escondida o retrato. Logo nos primeiros minutos o segredo é revelado, e não apenas Marianne deixa de pintar pelo que lembra, como também as duas se apaixonam. A partir daí aflora um impulso artístico pessoal, ao invés do conjunto de regras que reduzem o processo criativo à mecanização.

Afastando-se da formação que teve, Marianne faz uma interpretação sensível de Héloïse que captura uma essência desafiadora e valoriza a inteireza do sujeito. Quase inexistente nos produtos midiáticos, o relacionamento lésbico é comumente apresentado pela nuance do conflito, o que resulta em diálogos sem profundidade, mulheres que não conseguem lidar com a sexualidade, marcas expressivas de heterossexualidade e a impossibilidade da relação, como dito anteriormente, muitas vezes dada por lésbicas mortas.

Durante a pintura dos retratos, o filme revela uma representação de mulheres lésbicas que se constitui enquanto fuga do imaginário daquilo que é histórico, cultural e politicamente sedimentado no inconsciente e consciente coletivo no que diz respeito às categorias gênero e sexualidades. A construção do filme é alinhada às memórias das experiências femininas, apoiada nas lacunas deixadas na história quanto à intimidade e desejo das mulheres. Por uma perspectiva temporal, *Retrato de uma Jovem em Chamas* é uma obra contemporânea que registra imagens que faltam no passado sobre lesbianidades, tudo isso livre de culpas.

Em entrevista para o jornal *The New York Times*<sup>5</sup>, Céline Sciamma afirmou que há sempre uma narrativa em torno da homossexualidade e da lesbianidade, que supõe que os desviantes deveriam se sentir culpados. Sciamma questiona, “por que essa narrativa sempre

---

<sup>5</sup> How ‘Portrait of a Lady on Fire’ Sees Power in Two Women in Love. Disponível em <https://www.nytimes.com/2020/02/13/movies/portrait-lady-fire-celine-sciamma.html>. Acesso em 09 de agosto de 2023.

---

nos foi dita? Eu não me lembro de ter tido esse momento do “o que aconteceu conosco”<sup>6</sup>. Eu sempre estive consciente do que estava acontecendo”, afirmou a diretora. Em *Retrato de uma Jovem em Chamas*, no entanto, as expectativas são subvertidas, uma vez que Marianne e Héloïse não parecem surpresas com suas aspirações. Elas têm seus desejos realizados uma na outra, uma experiência erótica que revela a arte como método para validar e preservar os afetos depois que um romance termina. Além disso, Sciamma constrói um relacionamento no qual há igualdade entre as mulheres. Ainda na entrevista mencionada, a diretora sinaliza que nos relacionamentos lésbicos as suposições de dominação e submissão não têm um lugar óbvio para aparecer. Reside aí o perigo dessas histórias para as estruturas de poder, e por isso elas são apagadas.

Em uma das primeiras cenas do filme, Marianne, pessoa que tem certa independência e liberdade, se desloca em direção à ilha onde irá desempenhar o trabalho. A artista navega em um barco com outros homens, quatro deles estão sentados remando e um, em pé, olha a vaga paisagem. A caixa com os materiais de pintura cai no mar e, para recuperá-la, a pintora pula na água (figura 1). Ela pula na água e o filme pula com ela. Esse primeiro mergulho parece ser um convite para adentrar na transgressão diegética.

Em *Retrato de uma Jovem em Chamas*, os homens são quase inexistentes; para além da cena no mar, surgem poucos indícios da presença masculina, como o futuro marido nunca visto, o retrato borrado feito pelo precursor de Marianne, as menções ao pai da pintora e alguns visitantes da exposição nas cenas finais. O único homem que de fato marca presença é o que busca o retrato pronto. Sua chegada aponta para a separação do casal. Compreende-se os personagens masculinos na obra enquanto cenários de paisagem (LAURETIS, 1994), existem mas não importam, em detrimento do protagonismo das mulheres. Uma subversão ao que é posto em cena pelo cinema patriarcal burguês masculino.

---

<sup>6</sup> No original: “There’s always this narrative around homosexuality and lesbianism, that it should be guilty,” she said. “Why are we always being told this narrative? I don’t remember having this ‘What’s happening to us?’ moment. I was always aware of what was happening?”. Disponível em <https://www.nytimes.com/2020/02/13/movies/portrait-lady-fire-celine-sciamma.html>. Acesso em 09 de agosto de 2023.

**Figura 1:** Marianne recupera a caixa no mar.



Fonte: Captura de tela *Retrato de uma Jovem em Chamas*, 2019.

Ao recuperar a caixa de materiais, Marianne volta ao barco e um novo elemento sonoro, somado aos outros, se mantém por alguns segundos: a respiração ofegante. A pintora chega a uma ilha, o plano aberto da cena revela a sintonia entre a diretora de fotografia, Claire Mathon, e a natureza. Marianne torce o vestido ainda encharcado, ouve-se o som agitado do mar e dos pássaros. Um dos homens deixa os pertences dela na costa e informa que para chegar a seu destino é necessário que ela suba algumas rochas. No plano-sequência, Marianne adentra a ilha e a sua fisicalidade chama atenção. O figurino, por meio das camadas e subcamadas de tecido, remete a alguma, dentre tantas, opressão que recai sobre as mulheres. Com o mesmo figurino durante todo o filme, Marianne, assim como as demais personagens, encontra abordagens próprias diante das imposições patriarcais.

Na sequência seguinte, a dinâmica dos passeios e pinturas noturnas gera angústia. Quando uma narrativa é construída a partir de um segredo a verdadeira questão é o momento da revelação. Alguns filmes dependem inteiramente da descoberta da verdade, mas *Retrato de uma Jovem em Chamas*, no entanto, apresenta continuidade para além dela. A tensão do conflito é resolvida nos primeiros minutos do filme, quando Marianne conta para Héloïse que estava pintando um retrato. É no ponto de revelação que a história convencional ganha outra perspectiva. Diante da descoberta, Héloïse propõe mais uma vez o contato com a água.

Na cena captada em plano médio, com predomínio da cor azul, Héloïse aparece de costas tirando o vestido. Ela está de frente para o mar. Três linhas no horizonte formadas



pelos limites do céu, da água e da areia dividem a tela, enquanto Héloïse é o elemento vertical, ao centro (figura 2). Antes mesmo de entrar na água seu corpo ocupa o espaço do mar. O vestido na praia, Héloïse veste uma roupa fina e branca e adentra o mar caminhando. O corpo é atravessado pela maré. Na vida submarina estão as camadas mais íntimas e subjetivas das personagens, que ao final ardem em chamas. O segundo mergulho do filme é um convite para adentrar, de fato, nas imagens fábuladas por Sciamma.

**Figura 2:** Héloïse no mar



Fonte: Captura de tela *Retrato de uma Jovem em Chamas*, 2019.

### **Dos retratos à intimidade**

Depois do segredo revelado, Marinne apresenta o retrato para Héloïse. Das reações previstas, a menos esperada é que ela seja crítica do trabalho. Ao ser questionada sobre a semelhança entre a obra e seu referente, Marianne fica com raiva, olha para o retrato e destrói o rosto pintado (figura 3). O estrago no quadro tem uma estética similar às obras de Helene Delmaire, verdadeira artista responsável pela pintura dos quadros de *Retrato de uma Jovem em chamas*. No trabalho de Delmaire o assunto é muitas vezes truncado ou apagado com um toque de pincel. O rosto e os olhos são desviados ou mascarados, voltados para um mundo interior que nunca pode ser totalmente comunicado a outro. O retrato corrompido por Marianne também não pode se comunicar com o futuro pretendente de Héloïse, perdendo o seu valor.

**Figura 3:** Retrato com rosto borrado ao fundo.



Fonte: Captura de tela *Retrato de uma Jovem em Chamas*, 2019.

Na cena seguinte, Héloïse toma a única decisão sobre seu futuro, decide posar para Marianne. A dinâmica que se instaura a partir de então é entre modelo e pintora. Por um *raccord* elas trocam olhares, uma olha e o plano seguinte diz para onde ela olhava. O filme revela essa figura central do olhar, responsável pela inspiração e o contraplano. Cenas que filmam o desejo, ou a materialidade dele. Durante o processo de criação do primeiro retrato, é feito acreditar que a cópia com habilidade técnica garante ao retrato a verossimilhança desejada. No entanto, o comentário de Héloïse sobre a obra revela que a semelhança escapa à técnica, uma vez que está envolvida numa rede intrincada de percepções e na dependência de aspectos muitas vezes de difícil apreensão.

São muitos os retratos que aparecem no filme, cinco deles são pintados por encomenda patriarcal, cuja finalidade é o arranjo do casamento. Em quatro deles a retratada é Héloïse, no outro a modelo é Condessa (Valeria Golino), sua mãe. Os retratos que Marianne pinta, desprovida de regras e convenções patriarcais, desempenham papel crucial para a construção de uma atmosfera permeada por sensações intensas, que caracterizam a dinâmica da paixão, para a revelação de algo que extrapola o traço material do pincel.

Os momentos nos quais são produzidos os retratos mais íntimos comunicam aquilo que o retrato com rosto borrado não pode fazer. Em um regime de intimidade, o romance acontece. A primeira sequência com representação de sexo do filme, por exemplo, começa no ateliê, durante a pintura. O olhar de Marianne vai e vem, ora tela, ora modelo. Um singelo



sorriso da pintora. Percebemos que é correspondido quando Héloïse sorri também — a dinâmica do enviar e receber sinais ensinado pela tradição da linguagem audiovisual. O sorriso de Héloïse aumenta e Marianne pede para que ela pare. Héloïse não obedece e continua sorrindo. A pintora aproxima-se e pede para que ela não se mexa. Elas se beijam e na cena seguinte aparecem deitadas na cama, sem roupas.

O momento impele uma ruptura epistemológica e de práticas diante das diferentes formas de manifestar o sexo. Héloïse e Marianne encarnam no corpo a reconfiguração de gestos e roteiros. O erótico ali exposto pode ser compreendido como uma declaração da nossa força vital (LORDE, 1984). O erótico como um sentido interior de satisfação que tem a ver com a afirmação da capacidade de prazer. Um sentimento de prazer que não exige performatividade, porque não se trata do que se faz, mas quão inteira se sente nesse fazer. Não apenas as personagens parecem estar inteiras no fazer, como também propõem outros códigos para as cenas de sexo. Em uma delas, as protagonistas conversam sobre a substância em um pote que está sobre a barriga de Héloïse. Marianne retira a tampa e olha curiosa. Héloïse passa a substância na axila dela e depois na de Marianne. O close da mão enquanto ela manipula a erva nos remete à penetração, uma ilusão que provoca humor e cria novas possibilidades de representação para o sexo.

Normalmente as cenas de sexo em filmes exploram a performatividade heterossexual, muito difundidas pelos materiais pornográficos, “o cinema dominante codificou o erótico dentro da ordem patriarcal dominante” (MULVEY, 1983, p. 440). Em contrapartida, *Retrato de uma Jovem em Chamas* exhibe um erotismo que foge dessas configurações que a linguagem audiovisual normalmente apresenta. A penetração na axila com a substância, por exemplo, acrescenta um tipo de humor que muitas vezes está ausente das cenas de sexo, uma vez que, geralmente, elas são realizadas da maneira literal. Sciamma utiliza de um pastiche para reinaugurar a linguagem do sexo no filme.

A interligação entre a produção dos retratos e a intimidade também pode ser vista na cena seguinte. Um *raccord* faz acompanhar o olhar de Marianne, que fixa no retrato que será enviado para o pretendente de Héloïse, quase pronto e estático no mesmo ambiente que elas. Na sequência uma grande cena de diálogo, um conflito diante do fim da pintura e, por consequência, do romance. É dia e as duas estão diante do quadro mexendo com as tintas. Héloïse conta que desta vez gostou do resultado. O retrato *sine qua non* do matrimônio está

finalizado, mas a história continua com a produção de novos retratos. Novamente as personagens estão no ateliê. Há algo contemporâneo, elas estão com os cabelos soltos, sem os vestidos que datam a história (figura 4). Não é possível saber de que época se trata. Um jogo da temporalidade, do amor entre mulheres fora do tempo, ou atravessando tempos.

**Figura 4:** Héloïse e Marianne deitadas sem marcas que datam a temporalidade histórica.



Fonte: Captura de tela *Retrato de uma Jovem em Chamas*, 2019.

Marianne pinta o mesmo retrato do quadro grande em miniatura para guardar de lembrança. Héloïse também deseja uma imagem para guardar. Marianne faz um autorretrato, olhando seu reflexo em um espelho posicionado no corpo de Héloïse. A lenda de Dibutade<sup>7</sup> sobre a origem da pintura, contada por Plínio o Velho no 35º livro das Histórias Naturais confirma que eternizar uma pessoa amada é a intenção primeira do retrato: uma moça, considerando que seu prometido partiria em para uma longa viagem, aproveita a sombra projetada do rosto do rapaz na parede para marcar com um carvão sua silhueta, pois, sabendo de sua ausência futura, ela queria conservar algum traço de sua presença. Assim como no mito, os últimos retratos do filme nascem da necessidade de construir uma imagem de alguém que irá se ausentar.

O retrato que dá nome ao filme, por sua vez, parece ser a tentativa de retirar a presença de uma ausência. Ao fixar a lembrança no quadro, Marianne faz o romance permanecer. Mais do que preservar a memória através das imagens, a artista ao retratar, de maneira precoce à distância, deseja uma uma restituição do acontecimento, ou ainda, dos

---

<sup>7</sup> Encontram-se referências sobre essa lenda em DEBRAY, 1994, p. 38, DUBOIS, 2008, p.117-122, e AZARA, 2002, p.53.

vínculos e afetos traçados nos acontecimentos. Com a possibilidade de ausência da outra pessoa não se trata apenas de produzir uma imagem, mas de criar materialidade para o romance e a permanência dele para além do contato físico do outro. Em *Retrato de uma Jovem em Chamas*, percebe-se nas imagens o traço amoroso, perdido enquanto partilha corporal, mas perene na imagem.

Na cena de despedida, marcada pela chegada do homem que busca o retrato para levá-lo ao pretendente, há um grande vínculo e muita sedução entre Héloïse e Marianne. Um plano do alto, quase um ponto de vista divino sobre a intimidade das duas, anuncia que o filme escolheu contar a história de um amor possível. Mesmo com o fim anunciado do romance, percebe-se no centro do quadro uma possibilidade que falta no cinema hegemônico: o amor lésbico existir, ainda que por dias.

### **Considerações Finais**

Pensar a relação entre mulheres e mídia é, também, questionar e historicizar a representação dos corpos femininos no cinema. Como afirmado neste espaço, *Retrato de uma Jovem em Chamas* propõe uma representação de lesbianidade quase inédita; o filme avança com descompromisso na lógica das representações. A obra elabora a intimidade à medida em que as personagens passam uma temporada na mesma casa. As duas mulheres constroem um afeto baseado na descoberta de si e da outra. Mesmo com o fim anunciado do romance, percebe-se mulheres como sujeitos de desejos. Talvez o grande acerto das imagens de Sciamma seja priorizar o desejo das personagens femininas (LAURETIS, 1984).

A lesbianidade ainda hoje é sempre questionada e invisibilizada aos olhos do mundo. Nesse sentido, pode-se afirmar que *Retrato de uma Jovem em Chamas* é uma obra importante para o reconhecimento da figura da lésbica no corpo social. Materialidade daquilo que é rejeitado pelo imaginário dominante, a obra constrói a própria política de representação nas quais se juntam e disjuntam afetos. O romance é essencial para a configuração da estrutura social e política que guia a narrativa. A partir do envolvimento afetivo-sexual de Héloïse e Marianne, a obra reforça alguns dos modos de as mulheres estarem no mundo e se relacionarem. Para além de satisfazer o desejo por representação, o filme alarga as

---

possibilidades de ação dos corpos lésbicos no mundo. O erótico exposto estimula uma ruptura epistemológica e de práticas diante das diferentes formas de manifestar o sexo.

Ainda que promova muitas reavaliações no campo cultural, as personagens de *Retrato de uma Jovem em Chamas* detêm de muitos privilégios, são mulheres cis, brancas e, exceto a criada Sophie (Luana Bajrami), são privilegiadas também pela classe. Apesar de latentes, essas categorias não são as únicas que moldam a forma com que os corpos são vistos, a magreza feminina e a juventude também funciona como um dispositivo de controle social na obra. Ainda assim, a construção do filme, alinhada às experiências femininas, fabula registros que faltam na história e retrata novas possibilidades com a imagem de uma jovem em chamas.

## Referências

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: Edusc, 2001.

LAURETIS, Teresa de. **Technologies of gender**. Essays on theory, film, and fiction. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

LORDE, Audre. **Sister Outsider**, Nova York: Crossing Press, 1984.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro, Graal Ltda., 1983, p. 435-453.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes – conceitos e metodologia(s)**. In: VI Congresso SOPCOM. Lisboa, abr. 2009. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2021.

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

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e a existência lésbica**. Revista Bagoas, Natal, v. 4, n. 5, p. 17-44, 2010.

TIBURI, Márcia. **Ofélia morta – do discurso à imagem**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 301-318, maio-ago. 2010.



Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – PUC-Minas – 4 a 8/9/2023

---