

ANTITEATRALIDADE E RECONHECIMENTO EM *RETRATO DE UMA JOVEM EM CHAMAS*: CAVELL E O ESTATUTO DA REPRESENTAÇÃO NO CINEMA

ANTITHEATRICALITY AND ACKNOWLEDGEMENT IN PORTRAIT OF A LADY ON FIRE: CAVELL AND THE STATUS OF REPRESENTATION IN CINEMA

Andrea Cachel¹
Igor Costa do Nascimento²

Resumo: Pretendemos neste texto analisar as interfaces entre a ontologia do cinema do filósofo Stanley Cavell e as reflexões centrais apresentadas no filme *Retrato de uma Jovem em Chamas*, em especial no que se refere à relação entre o estatuto da representação no cinema e uma determinada forma de se conceber a subjetividade. Com base sobretudo nas reflexões realizadas por Cavell acerca das consequências solipsistas do que seria o “ceticismo moderno” e sobre o percurso de que resultariam a fotografia e o cinema como linguagens fundamentais da sociedade contemporânea, partimos de uma discussão acerca do escopo do processo antiteatral nas artes, argumentando que a natureza do cinema consolida uma forma particular de se conceber o olhar, forma essa que materializa o anseio de *vermos sem sermos vistos*. Dado esse entendimento, concernente ao atrelamento entre o processo antiteatral e desenvolvimento da imagem cinematográfica, procuramos mostrar como o filme de Céline Sciamma busca oferecer na tela a evidência de que a posição dessa invulnerabilidade do olhar decorre daquilo que Cavell qualifica como a evitação de amor ou a recusa de reconhecimento. Nesse sentido, faz parte da nossa investigação indicar que a forma de olhar criada em *Retrato de uma Jovem em Chamas*, a partir do amor que se constitui entre as suas personagens principais, é também uma maneira de sustentar a possibilidade de *vermos e sermos vistos*, e, portanto, um debate sobre a deteatralização da subjetividade e a ruptura com as implicações solipsistas do ceticismo filosófico.

Palavras-chave: Antiteatralidade. Voyeurismo. Reconhecimento. Cinema. Ceticismo.

Abstract: In this paper we intend to analyze the interfaces between the ontology of films by the philosopher Stanley Cavell and the main reflections presented in the movie *Portrait of a Lady on Fire*, especially when it comes to the relation between the status of representation in cinema and a determined way of conceiving subjectivity. Based mostly on the reflections Cavell made about the solipsist consequences of what would be the “modern skepticism” and about the course of what photography and cinema would amount to as fundamental languages of the contemporary society, we start from a discussion about the scope of the antitheatrical process in the arts, arguing that the nature of cinema consolidates a particular way of conceiving the gaze, a way which itself materializes the wish *to see without being seen*. We aim to show that Céline Sciamma’s film, through this understanding, concerning the link between the antitheatrical process and the development of the cinematic image, seeks to offer on screen evidence that the position of this invulnerability of the gaze arises from what Cavell qualifies as the avoidance of love or the refusal of acknowledgment. In that regard, it is a part of our investigation to point out that the way of gazing built in *Portrait of a Lady on Fire*, from the love that grows between its main characters, is also a way of upholding the possibility of *seeing and being seen*, and therefore, a debate about deteatralization of the subjectivity and a rupture with the solipsist implications of philosophical skepticism.

¹ Professora Adjunta no Departamento de Filosofia da Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: andreacachel@gmail.com. ORCID: 0000-0002-2726-8248.

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Filosofia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: prof.igornascim@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3673-0799.

Keywords: Antitheatricity. Voyeurism. Acknowledgement. Cinema. Skepticism.

* * *

1. Introdução

Obra de Céline Sciamma – diretora e roteirista francesa responsável também por filmes como *Tomboy* (2011), *Garotas (Bande de filles)*, (2014) e *Lírios D'água (Naissance des pieuvres)*, (2007) – *Retrato de uma Jovem em Chamas (Portrait de la jeune fille en feu)*, (2019) realiza na tela um manifesto do olhar feminino³, mostrando o processo que permeia a relação entre as personagens Marianne e Heloïse, por meio de um fio condutor que aborda também a natureza da pintura e da representação artística de modo geral. Narrada em *flashback*, inicia-se no atelier da professora e pintora Marianne e retoma memórias dos acontecimentos vividos em uma ilha da Bretanha, França, por volta do ano de 1770. Trata-se de uma narrativa ficcional que contrapõe a pintura de dois retratos – um deles encomendado pela mãe de Heloïse com a função de arregimentar um casamento para a moça e o outro referente ao episódio que se remete, no plano concreto e no emocional, à ideia dessa mesma jovem em chamas. Explorando as possibilidades amorosas que o encontro entre Marianne e Heloïse expressa, o filme discute também os limites entre a teatralidade e a antiteatralidade, a partir da oposição entre formas distintas de se estabelecer o olhar, tanto nas nossas relações com os outros sujeitos como no modo como a arte concebe o seu objeto.

Nosso texto parte da compreensão de que *Retrato de uma Jovem em Chamas* produz uma reflexão visual acerca do entrelaçamento entre a questão do reconhecimento e a do estatuto da representação, em especial a cinematográfica⁴. E, sendo assim, de que esse filme é uma obra privilegiada para discutirmos pontos fundamentais da ontologia do cinema do filósofo Stanley Cavell, autor que, com influência das considerações de Michel

³ A declaração de que esse filme é um manifesto do olhar feminino está na entrevista que Céline Sciamma deu a Emily VanDerWerff (2020): “Eu vejo (o filme) como um manifesto sobre o olhar feminino. Eu vejo isso como uma grande oportunidade para fazer coisas novas, novas imagens, novas narrativas. Elas são imagens tão poderosas e elas não são vistas”. Essa tradução, assim como toda aquela que se referir aos textos originais, é nossa.

⁴ Extremamente pertinentes são as análises em torno da questão do olhar feminino a partir desse filme, as quais debatem a ideia de que o cinema é constituído, em geral, por um olhar objetificante em relação às mulheres. Nesse sentido, ver Souza e Faissol (2022), Penkala e Ebersol (2020); Buckland (2022); Esposito (2021).

Fried (1980), pensa o cinema a partir do desenvolvimento de um percurso estético mais amplo, sintetizado pelo movimento antiteatral que se inicia no XVIII, a partir das ideias de Diderot. E que atrela o desdobramento desse percurso à problemática da constituição da subjetividade moderna, em especial ao seu escopo materializado no que chama de “ceticismo sobre os outros” ou “solipsismo cético”.

Queremos evidenciar neste texto que o filme de Céline Sciamma, ao abordar a passagem das personagens dos seus pontos fixos de sujeito ou objeto do olhar para um novo ponto em que ambas são sujeito-objeto, toca em elementos essenciais da problemática investigada por Cavell. Mais particularmente, nosso intuito é analisar como *Retrato de uma Jovem em Chamas* mostra na tela em que medida o estatuto da representação na Modernidade espelha a questão da evitação do reconhecimento, a qual, no plano estético, materializa-se com a formulação dideroniana da quarta parede. Para tanto, partimos de uma breve reflexão acerca do modo como o desenvolvimento da linguagem cinematográfica é aquilo para o que converge a antiteatralidade proposta por Diderot no século XVIII, abordando, ainda, alguns aspectos centrais da ontologia do cinema de Cavell. Na sequência, aprofundamos a discussão cavelliana sobre a teatralização da subjetividade e sua conexão com a evitação do amor e a recusa do reconhecimento. Isso para que, na sequência do texto, possamos discutir a presença desse tema no filme de Céline Sciamma, destacando como ele evidencia em imagens que a verdadeira antiteatralidade na arte também parte de um questionamento do voyeurismo do olhar e que no plano da subjetividade ela implica a possibilidade de um amor permeado pela abertura para *vermos e sermos vistas* – um amor que, ademais, tem como condição de possibilidade uma outra forma de representar e retratar o feminino.

2. Antiteatralidade e cinema

De todos os sentidos, a visão é aquele que esteve, de modo geral, presente como paradigma de múltiplos temas que interessaram aos filósofos, expressando, ademais, os próprios limites entre subjetividade e objetividade. Nesse sentido, fazer filosofia, via de regra, constituiu-se como uma ação vinculada a uma determinada acepção da visualidade; seja o ver melhor por determinada iluminação do espírito, seja aprender a ver aquilo que se apresenta em nossa percepção, ou mesmo ultrapassar a visão imediata do mundo sensível. Entretanto, como sabemos, será a Modernidade que aprofundará a centralidade do olhar como tema filosófico, sobretudo levando-se em consideração o lugar ocupado

pela representação nesse período filosófico. Desde a participação no campo da política, até os temas ligados à percepção do espaço, passando pela retomada dos modos e tropos do ceticismo antigo, o representar é o articulador dos debates da filosofia moderna, sendo o olhar o protagonista de grande parte das problemáticas abordadas no período, tais como a discussão sobre a separação entre qualidades primárias e secundárias, ou, no campo das artes, a ênfase no *trompe l'oeil* e no ponto de fuga.

Esse predomínio da visualidade como protagonista do pensamento filosófico moderno resulta também em um percurso que nos leva à imagem cinematográfica, enquanto ponto auge do projeto antiteatral que se inicia no século XVIII. Movimento cujo marco, no plano filosófico, são as propostas de reforma teatral de Diderot, presentes no seu texto *Discurso sobre a Poesia Dramática* (2005), bem como em suas críticas no campo da pintura, apresentadas em alguns de seus textos sobre os Salões de Arte de Paris⁵, a antiteatralidade consiste na tentativa de apagar os efeitos da presença do observador na obra, portanto, de criar na obra artística um efeito de cena do mundo. Já na *Carta sobre os Surdos e Mudos*, por exemplo, o francês afirmava uma superioridade da pintura em relação a outras linguagens artísticas, em virtude de sua capacidade de estabelecer uma relação mais direta – e, portanto, menos representacional – com o real: “É a coisa mesma que o pintor mostra; as expressões do músico e do poeta não são senão hieróglifos dela” (DIDEROT, 2000, p. 129). E no texto *Discurso sobre a Poesia Dramática*, publicado em 1758, defende a priorização da estabilidade e da imersão do espectador na cena, em oposição ao conceito de *golpe teatral* (*coup de théâtre*) – em que a atenção do espectador é mobilizada pelos acontecimentos inesperados – sustentando que o espectador só consegue se absorver na cena (inclusive para ser formado moralmente) quando não é lembrado de sua posição de destino da obra e quando a cena consegue se tornar inteligível sem uma mediação da representação. Sugere, assim, que a cena teatral deva se constituir como uma “pintura em ação”, o que envolve a ideia de que deva ser objetivo do teatro propiciar uma inteligibilidade menos mediada do que se expõe na obra⁶. E, desse modo, instaura modificações profundas na representação, dentre outros motivos, por preconizar a produção de uma dialética do olhar, em que esse deve declarar a ausência ou

⁵ Entre 1759 e 1781, Diderot atuou como crítico da Revista *Correspondance Littéraire*, cobrindo, nesse período, a maior parte dos *Salões*, exposições no Museu do Louvre que reuniam as obras dos principais artistas visuais franceses do século XVIII. Consolidou essas críticas em textos que, compilados, receberam o nome de *Salões*. É um desses Salões, inclusive, que é representado na parte final do *Retrato de uma Jovem em Chamas*, em uma cena cujo sentido debateremos adiante.

⁶ Para exemplos da analogia entre cena teatral e pintura, ver: Diderot (2005, p. 68; 79; 114-124).

invisibilidade do espectador, ou sua presença–ausência, como sintetiza o famoso princípio dideroniano consolidado como o princípio da “quarta parede”:

Assim, quer compondo, quer representando, não penses no espectador, é como se ele não existisse. Imagina no proscênio de uma grande parede que te separa da plateia e representa como se a cortina não subisse (Diderot, 2005, p.79)

Que o cinema seja em parte produto desse desenvolvimento é algo destacado por teóricos do cinema como, além de Stanley Cavell, Ismail Xavier e Barthes. Em *O Olhar e a Cena*, por exemplo, Ismail Xavier (2003) aprofunda um pouco esse horizonte histórico que permeia o surgimento do cinema, para pensar a sua própria natureza. Sobre o contexto da instituição da quarta parede em Diderot, ou a formação da “representação burguesa”, ele destaca que a ideia de absorção na cena, a de eliminar a teatralidade e os excessos dos golpes de teatro, dentre outras, são as bases do cinema clássico, ilusionista por excelência, portanto. A antiteatralidade exigiu da composição da cena e da atuação novas formas de produção da verdade sem o uso excessivo da palavra. E o cinema, nesse contexto, seria o auge de um projeto de expressão total da natureza na representação⁷.

Narrativas enquadradas, cenas do mundo: a ideia é de uma nova dramaturgia composta por uma sucessão que produz um sentido, na qual recortes delimitam instantes privilegiados. Como observa Barthes, em *O óbvio e o obtuso* (Barthes, 1982, p. 85–92), algo que a noção dideroniana de quadro (*tableau*⁸) teria agregado à dramaturgia na arte:

O quadro (pictórico, teatral, literário) é um recorte puro, de limites precisos, irreversível, incorruptível, que remete ao nada tudo que o rodeia, inominado, e promove à essência, à luz, à vista, tudo o que entra em seu campo; esta discriminação demiúrgica implica uma reflexão profunda: o quadro é intelectual, quer dizer algo (de moral, de social), mas diz também que sabe como é necessário diz–e–lo; é simultaneamente significativo e propedêutico, impressionante e reflexivo, emocionante e consciente dos caminhos da emoção; são *cenas postas* (como se diz: *a mesa está posta*), que correspondem perfeitamente à

⁷ Ismail Xavier ressalta, contudo, que, se, por um lado, o cinema assimilou o processo antiteatral, também foi ele, por outro lado, que ampliou suas possibilidades e ao mesmo tempo mudou seu sentido, criando uma posição mais dialética entre a cena e o olhar do espectador. A “astúcia da representação” no cinema seria o fato de que nele a absorção é também aparência de absorção, envolvendo a clareza de que há todo um sistema de desejos do espectador. Um olhar pelo lado de fora da janela, situação típica também dos filmes de Griffith, encontra-se na relação entre “o dispositivo do olhar e da cena como revelação nada simples da intimidade”. Uma alegoria da dualidade do cinema clássico, dualidade essa, ademais, que, de modo geral, estaria refletida na distinção entre a posição masculina e feminina no cinema (Xavier, 2003, p. 38-39).

⁸ Particularmente, a respeito do conceito dideroniano de *tableau*, enquanto conceito que unifica as reflexões sobre teatro e pintura e discute a questão da unidade dramática, também é essencial a obra de Fried (1980, p. 101).

unidade dramática cuja teoria foi exposta por Diderot: muito recortadas (não esqueçamos a tolerância de Brecht com respeito à cena italiana, seu desprezo pelos teatros imprecisos: ar livre, teatro redondo), exaltando um sentido, mas manifestando a produção desse sentido, realizando a coincidência do recorte visual e do recorte das ideias. Nada separa o plano eisensteiniano do quadro greuziano (a não ser, é claro, a intenção, aqui moral, lá social); nada separa a cena épica do plano eisensteiniano (a não ser que Brecht ofereça o quadro à crítica do espectador, não à sua adesão). (*ibid.*, p. 86)

Diderot estabelece a ideia de que a cena teatral deva ser um *tableau*, uma linguagem pura do olhar. De que a composição pictórica deva expressar diretamente o drama. Uma forma de expressão, conforme ressaltou Barthes na passagem acima, que é tanto presente nos quadros de Jean-Baptiste Greuze, pintor francês do século em que as críticas dideronianas se estabeleceram, como no teatro social épico de Brecht e nos planos do cinema revolucionário de Eisenstein⁹. Nessa perspectiva, o cinema seria o herdeiro dessa reforma proposta por Diderot no teatro e na pintura, dessa ideia de um apagamento do impacto do olhar do observador, dessa declaração da sua invisibilidade, da sugestão, por fim, da absorção no mundo através da composição de quadros cuja unidade dramática exclui a intencionalidade do sujeito e ficcionalmente se expressa como uma dramaturgia da natureza.

Nesse contexto de análise, a ontologia do cinema de Stanley Cavell acrescenta elementos essenciais, quando enfatiza que essa natureza especular da arte na Modernidade visa conciliar tendências opostas, a saber, a desteatralização do mundo e a teatralização do sujeito. Sua abordagem tem como influências teóricas decisivas – além do debate de Fried acerca da formação da quarta parede em Diderot e da evolução do uso de figuras absortivas para a tematização da instantaneidade – também das análises de Bazin e de Panofsky (1979b, p. 16). Em relação a Bazin, mais de um de seus textos é relevante para a discussão cavelliana, mas é sobretudo *Ontologia da Imagem Fotográfica* (Bazin, 2018) que marca sua presença decisiva no *The World Viewed*, particularmente em virtude da questão do automatismo como ontologia da fotografia. Assim, para Cavell, se, por um lado, o automatismo não é exclusivo da fotografia, cabendo a cada linguagem artística definir e criar/recrutar seus automatismos, por outro, é parte central da ontologia do cinema que propõe ressaltar a peculiaridade do automatismo mecânico da fotografia, do ponto de vista de uma apreensão instantânea do real. Seria o automatismo mecânico

⁹ Lembrando o título de um dos artigos de Eisenstein, qual seja, “Diderot fala de cinema” (Eisenstein, 1984).

da fotografia que permitiria a ela, segundo o filósofo americano, garantir a presença-ausência do espectador, portanto, consolidar as tendências antiteatrais já enunciadas por Diderot. Ademais, na esteira das considerações de Bazin, Cavell destaca o potencial realista da fotografia, não no sentido da produção via semelhança, mas sobretudo pela criação de uma convicção no real, pela sua capacidade de reconfigurar a noção de presença do mundo e, ao mesmo tempo, de consolidação da ausência (mesmo que ilusória e manufaturada) do espectador.

Embora recuse a pressuposição bazaniana de uma homegeneidade entre fotografia e modelo (Cavell, 1979b, p. 20) e que (sem deixar de diferenciar de modo importante fotografia e pintura) não negue o realismo e a busca de novos automatismos sobretudo pela pintura moderna, esse autor pensa o cinema a partir desse automatismo da fotografia. O estadunidense destaca, desse modo, que a base do cinema congrega o anseio por realismo, por uma apreensão imediata do mundo, e, ao mesmo tempo, o desejo pela criação de uma dialética do olhar do espectador, sua presença-ausência diante do mundo projetado. O que a projeção do mundo permitiria seria a realização mágica de uma expectativa de que pudéssemos olhar o mundo de fora e do ponto de vista das suas condições de possibilidade, sua estrutura. O ponto fundamental da ontologia do cinema cavelliana é, nesse sentido, destacar que o fato de que a realidade na tela possa nos satisfazer mesmo não existindo, que a visão seja suficiente para termos convicção no que está na tela, é o que ofereceria uma dimensão filosófica para o cinema. E que essa dimensão estaria diretamente conectada, segundo seu entendimento, com o ceticismo ou solipsismo moderno, de tal forma que o cinema consistiria na sua “imagem em movimento” (*ibid.*, p. 188).

Um dos aspectos centrais dessa congruência entre cinema e solipsismo moderno é a ideia de que a nossa relação com os filmes conservaria uma distância entre sujeito e mundo, uma distância que espelharia um aspecto profundo de nossa condição de modernos: observadores que não são vistos, almejando um mundo que nos está distante. Ou seja, a Modernidade — manifesta no surgimento da arte fotográfica, depois desenvolvida com o cinema colocando-a em movimento e em som — implica em novas relações do eu [*self*] com o mundo e com os outros. A fotografia, assim, só explicita uma relação que já estava dada, a saber, uma distância entre nós e o mundo¹⁰, como atestam,

¹⁰ Kane e Rothman, em sua análise de *The World Viewed*, destacam como o caso é de uma distância que nos faz *invisíveis*. Sendo o mundo de um filme, na tela, parte do nosso mundo mas temporal e espacialmente distante, somos colocados na posição de observadores que não podem afetar nosso mundo (enquanto filme).

por exemplo, as seguintes considerações que Cavell faz no seu texto *O que a Fotografia chama de Pensar*:

A fotografia não poderia ter se imposto tão imediata e universalmente à mentalidade Europeia (inclusive à Americana) sem que essa mentalidade já não tivesse imediatamente reconhecido na fotografia uma manifestação de algo que já lhe acontecera. O que sucedeu à essa mentalidade foi sua queda no ceticismo junto com seus esforços para se recuperar dessa queda, conforme os eventos estão registrados na filosofia de maneira muito variada, em Descartes e Hume e Kant e Emerson e Nietzsche e Heidegger e Wittgenstein [...] Talvez o tema principal de *The World Viewed* seja que o advento da fotografia exprime esse distanciamento como o destino moderno de se relacionar com o mundo por intermédio da visão, tirando vistas dele, como se de detrás do self. É Heidegger quem chama isso de distanciamento; Thoreau, em vez, pensa nisso como o esquecimento do que ele chama de nossa proximidade com o mundo; Emerson precedeu Thoreau e Heidegger ao chamar a proximidade do mundo de vizinhança; Kierkegaard e Wittgenstein dizem, em contextos diferentes, que estamos “longe/fora”; outros falam de alienação (Cavell, 2018, p. 141-143).

Desenvolveremos melhor, a seguir, alguns pontos sobre a abordagem de Cavell acerca do ceticismo, mas podemos adiantar que para o filósofo, o ceticismo moderno envolve um desafio existencial de pensarmos nossa distância do mundo. Com os avanços científicos e culturais a partir do século XVI, segundo Cavell, somos defrontados com uma nova descoberta de nossa subjetividade, marcada com a centralidade da existência do eu, como mostraria o percurso desenvolvido por Descartes. Esse percurso materializaria a perda das certezas sociais e religiosas advindas desde a Reforma, um cenário em que nos sentimos isolados em relação com mundo, selados no nosso próprio eu. Nas palavras do filósofo:

Em algum momento, o descompasso de nossa consciência em relação ao mundo interpôs nossa subjetividade entre nós e nossa presença no mundo. Então a nossa subjetividade tornou-se o que está presente para nós, a individualidade tornou-se isolamento. (Cavell, 1979b, p. 22).

A base fotográfica, que consolida as tendências antiteatrais, faz com que o cinema transponha para a arte esse anseio de manutenção de uma distância intransponível entre mundo e sujeito (um distanciamento, vale reforçar, que nos coloca como voyeurs, observadores distantes), ao mesmo tempo que nosso desejo de termos acesso ao mundo,

O cinema reflete o argumento maior de Cavell de como a subjetividade se contrasta com o mundo e com os outros (Kane; Rothman, 2000, p. 94).

às suas condições de possibilidade. Somos colocados diante do mundo ao estarmos vendo a tela, um mundo protegido diante da nossa ausência (*ibid.*, p. 24-25)

Vale considerar aqui, para finalizarmos esta seção, que nossa proposta de refletir acerca da questão da antiteatralidade e do reconhecimento a partir do filme *Retrato de Uma Jovem em Chamas* visa realizar algo que também é decisivo na ontologia do cinema cavelliana, a saber, o fato de que podemos encontrar em filmes específicos, descobertas que podem clamar por nossa resposta, caminhos para a atividade filosófica. Cavell compara nossa relação com os filmes, e as memórias que temos deles, com sonhos que parecem nos revelar e esconder algo, ou seja, argumenta que “o cinema desperta tanto quanto o recobre” (*ibid.*, p. 17). E que é na nossa relação singular com os filmes que podemos nos aproximar da filosofia, inclusive da filosofia do cinema¹¹. Assim, o escopo da ontologia do cinema cavelliana é que discutir o valor filosófico de um filme deva se dar no caso particular (com filmes específicos) e com atenção para como nossa subjetividade se relaciona com o que a tela mostra para nós.¹²

Nossa relação com o filme de Céline Sciamma foi marcada por essa particularidade, a partir da qual pontos convergentes de reflexão sobre a ontologia do cinema de Stanley Cavell emergiram. Mais especificamente, *Retrato de Uma Jovem em Chamas*, no seu mostrar da implicação entre o amor entre mulheres e a ruptura com a teatralidade na pintura, incitou nosso interesse de ponderar a questão da conexão entre a evitação do amor e a da natureza do cinema, em Cavell. Dessa forma, o filme nos implicou com esse elo entre a natureza do cinema com a problemática que o filósofo estadunidense discute por meio da sua análise acerca do ceticismo sobre os outros ou, em outros termos, sobre as consequências solipsistas do ceticismo moderno, em especial no que se refere ao tema do reconhecimento, problemática essa que aprofundaremos a seguir. Um elo que se mostra na tela, através do enredo e do *medium* do filme, como também procuraremos discutir ao longo deste texto.

¹¹ Como destaca Jônadas Techio: “Cavell não declara que o cinema é projetado para reorientar tudo o que a filosofia disse sobre qualquer tema filosófico. Consistentemente com a sua herança wittgensteiniana, que é muito avessa a generalizações apressadas e interessa-se mais por análises caso-a-caso, Cavell fala sobre a sua própria experiência com filmes, expressando as suas próprias descobertas nesse campo” (Techio, 2020, p. 196).

¹² A vertente cavelliana de interpretação cinematográfica é tal que os entende os filmes “eles próprios refletindo e avaliando tais visões e argumentos [filosóficos], pensando de maneira tão séria e sistemática sobre eles tal como filósofos fazem. Tais filmes não são a matéria bruta da filosofia, nem uma fonte para ornamentação; eles são exercícios filosóficos, filosofia em ação — cinema como filosofar” (Mulhall, 2016, pp. 3-4).

3. O ceticismo solipsista e a subjetividade teatralizada: *ver sem ser visto*

A discussão cavelliana sobre o ceticismo sobre as outras mentes, realizada sobretudo na parte IV do *The Claim of Reason* (Cavell, 1979a, p. 329-496), possui especificidades e complexidades que não poderemos abordar neste texto, dado o seu escopo. Para o estabelecimento de grande parte de suas teses, o filósofo estadunidense apoia-se em determinados pontos da sua leitura muito particular acerca da filosofia de Wittgenstein. E desnudar essa interpretação tão própria de Cavell acerca de Wittgenstein representaria um trabalho mais árduo, que nos remeteria à própria compreensão mais detida do pensamento do austríaco, o que não é nosso objetivo realizar neste artigo. Porém, entendemos como fundamental para o debate que estamos propondo que compreendamos, ainda que de modo mais geral, alguns pontos essenciais da posição cavelliana sobre o ceticismo em relação à subjetividade, posição essa que mostra o que está em jogo no voyeurismo que permeia a formação do cinema clássico. E como esse solipsismo cético conecta-se com a questão da evitação do amor e da recusa do reconhecimento nas relações amorosas. Isso para que possamos perceber, posteriormente, que é esse também o tema do *Retrato de uma Jovem em Chamas*, o qual, nesse sentido, não apenas explora a relação entre Marianne e Heloïse, mas o estatuto da representação de maneira mais ampla e, em especial, o da cinematográfica.

O ponto que a análise cavelliana, realizada no *Claim of Reason* de modo geral, parece enfatizar é justamente a interseção entre ceticismo sobre o mundo exterior e ceticismo sobre a subjetividade. E no que se refere ao cinema, no *The World Viewed*, Cavell aprofunda a discussão sobre as implicações dessa conexão. Um dos elementos essenciais dessa abordagem é que, para ele, a teatralização da subjetividade diz respeito mais ao sucesso do conhecimento que ao seu fracasso, sendo esse medo de se fazer reconhecer o que pode originar um falseamento mais ou menos consciente dos critérios pelos quais alguém poderia ler nosso comportamento e interpretar nossa “alma”:

Ora, se o problema do outro é um problema da vitória do conhecimento, então é igualmente um problema dessa vitória sobre mim mesmo, determinando a natureza de minha autoconsciência. Então, duas coisas acontecem: tento evitar mais conhecimento para mim mesmo, considerando o problema de outras mentes apenas do lado passivo; e assim encontro uma nova possibilidade de desapontamento com o conhecimento, de que minha autoconsciência se interponha entre minha consciência e minha expressão dela, de modo que minhas expressões ficam constrangidas, não são mais naturais. Mas se minhas expressões não são mais naturais, não são mais o fundamento da certeza sobre

minha vida (interior), não são critérios. E se não são mais naturais, são artificiais, meramente convencionais. Eu me teatralizo. (*ibid.*, p. 477).

Para Cavell, é importante perceber que o ceticismo sobre a subjetividade do outro revela a fragilidade de nossas relações, de nossas capacidades de conhecer e reconhecer o outro. E a distinção entre conhecimento e reconhecimento é crucial justamente aqui: não há nada explícito na ideia de “conhecer”, entendida como a busca de verdade absoluta ou certeza como o foi ao longo da Modernidade, que implique num tratamento particular que nós precisamos ter para com outros humanos. Quando o assunto é o outro, posso conhecer uma miríade de fatos e dados sobre a pessoa, sejam eles biológicos, históricos e antropológicos, mas falta algo nesta posição para se explicitar uma orientação para com essa pessoa. Cavell sugere que o modo principal de humanos se relacionarem, ao menos na maior parte do tempo, é o do *reconhecimento* (*acknowledgement*). Tendo como base o modo como lê Wittgenstein, o filósofo estadunidense destaca que o cético, em particular o solipsista, tenta elevar ao máximo critérios “científicos” de certeza para uma relação que não permite – ao menos não sem abusos morais – este movimento. Querer uma certeza absoluta da existência do outro, desejar que possamos ser tão certos da dor de outra pessoa como somos da nossa, é algo que nossos limites do conhecimento não permitem. Entretanto, isto não deve ser entendido como uma falha do conhecimento em si, mas como um equívoco de perspectiva.¹³

Tomemos o argumento de Wittgenstein da “linguagem privada”: o filósofo austríaco abre um dos pontos centrais de suas *Investigações Filosóficas* em §243 nos pedindo para imaginar alguém que só fala na forma de monólogos, uma linguagem totalmente própria. Poderia isso funcionar? Uma linguagem cujas palavras “só quem fala pode saber”, sendo o falante uma única pessoa para consigo mesmo? Para Wittgenstein, esse cenário absurdo é um no qual o cético solipsista (e talvez o filósofo em geral, ao aceitar os problemas do ceticismo como questões genuínas) acaba por incorrer: tal pessoa busca um princípio maximamente imediato e privado para compreender o mundo, para compreender suas sensações. Entretanto, uma linguagem não funciona assim: para o autor das *Investigações*, reconhecer-se dentro da linguagem é ter uma percepção de que nossas

¹³ Essa certeza absoluta que desejamos ter do outro é chamada por Cavell de nosso “desejo metafísico”, que se manifesta de muitas maneiras, mas particularmente através de querer ter *certeza* da existência e vida dos outros. Veremos esse ponto manifesto adiante, ao discutirmos como o filósofo interpreta Shakespeare. Para a interpretação de Rei Lear, ver Cavell, 2003, pp. 39-124; para o debate sobre Otelo, *ibid.*, pp. 125-142. Esses mesmos textos, em versões anteriores, estão presentes em *Must We Mean What We Say* (2002) e *The Claim of Reason* (1979b, pp. 433-496).

palavras, e no limite nossos juízos, precisam estar alinhados com o de nossa comunidade linguística. Por sua vez, tal comunidade é formada pela história e pelas atividades de um certo povo. Assim, “Não se pode adivinhar como uma palavra funciona. É preciso que se veja a sua aplicação e assim se aprenda” (*IF*, §340).¹⁴

Voltando para a imagem do cético que expressa entender a linguagem como privada: para ele, só a primeira pessoa do singular (“eu”) pode saber que há dor, detectar sua presença. Não poderia, a princípio, reconhecer a dor em segunda ou terceira pessoa - como poderia *saber*, ter *certeza* de que ela sente dor? O cético parece que quer mais que a expressão da dor por outra pessoa, mas uma forma de *saber que ela sente dor de fato*. Para Wittgenstein, entretanto, essa busca por um “sei que ela sente dor de fato” é um abuso de nossos critérios para entender o que é dor e expressá-la (*IF*, §246). No modo como Cavell compreende a filosofia de Wittgenstein, ela mostraria que a dúvida do cético ou solipsista sobre outras mentes se funda na impressão de que há um campo ao qual somente temos acesso em primeira pessoa, o qual não é transparente (ou mesmo acessível) aos outros sujeitos. Em outras palavras, o solipsista vê como uma possibilidade genuína que somente ele exista com uma vida mental, somente ele pode saber, por exemplo, que sente sua dor e que possui experiência genuína – todos os outros sendo como imitadores de um comportamento humano, mas sem algum conteúdo por trás dessas expressões. Nesse caso, abandonamos nossos critérios naturais, tendo agora uma imagem encenada de nós mesmos, uma teatralização da nossa subjetividade, um insulamento que recusa a alteridade.

O resultado solipsista do ceticismo moderno (ou seja, da interpretação cartesiana da herança cética), esse estar ilusoriamente selado dentro de si mesmo, representa uma consequência filosófica cujo paralelo na arte, para Cavell, seriam determinadas consequências trágicas particularmente exploradas por Shakespeare, em algumas de suas obras mais fundamentais. Em *Rei Lear*, por exemplo, estaria centralmente em jogo, segundo a perspectiva cavelliana, uma reflexão sobre as consequências da recusa do reconhecimento, enquanto uma impossibilidade de aceitação das implicações da necessidade de *ser olhado*, algo de que o personagem central parece se dar conta somente ao final do quarto ato:

¹⁴ No caso específico da dor, Wittgenstein concluirá: “Posso exibir as dores, como exibo o vermelho, a reta e a curva, a árvore e a pedra. — É exatamente isto que chamamos de “exibir”.” (*IF*, §313)

Lear não obtém esta intuição até o fim do quarto ato, e quando ele o faz é climático. Isso sugere que a motivação dominante de Lear até este ponto, desde o momento que as coisas deram errado na cena de abertura, é *evitar ser reconhecido*. A isolação e evitação dos olhos é o que a imagem obsessiva da visão na peça salienta. (Cavell, 2003, p. 46)

Na interpretação do filósofo estadunidense, a peça abordaria a tentativa de Lear de evitar ser reconhecido, mantendo seu isolamento, razão que o impede de reconhecer (e não conhecer) o amor de sua filha Cordélia (CAVELL, 2003, p. 41).¹⁵ Que Lear se permita reconhecer por Gloucester, um cego, seria sintoma, afirma o texto cavelliano, de que seu temor no reconhecimento é a possibilidade de *ser visto* (*ibid.*, p. 46). *Rei Lear*, nesse sentido, falaria do desejo de obtermos reconhecimento sem sermos vistos, o que estaria diretamente ligado às noções de vergonha e culpa:

Pois a vergonha é o desconforto específico produzido pela sensação de ser olhado; evitar a visão dos outros é o reflexo que ela produz. A culpa é diferente; aí o reflexo é evitar a descoberta (*ibid.*, p. 49).

Outra leitura de Cavell que tematiza sua interpretação do ceticismo é a de *Otelo*. Nessa peça, como sabemos, Iago passa a usar diferentes táticas e enganos para criar dúvida e ciúmes em Otelo, fazendo-o duvidar da pureza e fidelidade da sua esposa, Desdêmona. O general se torna, ao longo da peça, obcecado por tentar *provar* que sua esposa o traiu ou não. Tal como o vocabulário de *Rei Lear* tematizaria a questão da visão, o de *Otelo* abordaria a ideia de *provas, evidências*: o caso é que Otelo quer provas absolutas e indiscutíveis acerca da esposa. Ele quer conhecimento (e mais, conhecimento infalível) onde só pode haver reconhecimento. Mas isso seria uma deflação da verdadeira questão de ter de encarar o outro como outro (*ibid.*, p. 138). Nesse desfecho trágico da peça, onde Desdêmona é morta por Otelo quando seu ciúme chega ao ápice, ele consolida o desejo de a ter como uma espécie de estátua, dependente e disponível para ele. Tomá-la como estátua, objetificá-la, foi fazer de si mesmo um corpo humano com um coração de pedra (*ibid.*, p. 137). Isso porque o reconhecimento, na acepção cavelliana, precisa ser uma via de mão dupla: Otelo, não reconhecendo Desdêmona, acaba por não reconhecer a si próprio como humano, como vulnerável e dependente desse amor. É digno de nota, também como Cavell reforça, que o conhecimento, nestes casos, não basta. O que Otelo

¹⁵ E vale reforçar que esse tema de opor visão e desejo de não ser visto é refletido em outros personagens: Gloucester e seu filho bastardo, Edmundo. Por não reconhecer o filho – não tomá-lo como filho, como pessoa etc – a visão de Gloucester é literalmente negada a ele: sua cegueira metafórica torna-se cegueira factual (Cavell, 2003, p. 45).

sabe sobre Desdêmona acaba fomentando a sua recusa de reconhecimento. Essa recusa é, também como em *Rei Lear*, a de ser olhado, de reconhecer e, assim, ser reconhecido. É a da ilusão de que o outro pode ser objeto do nosso olhar, sem que sejamos também objeto do olhar dos outros ou outras. É a de uma subjetividade teatralizada.

Isto nos permite atentar para outro aspecto das leituras cavellianas de Shakespeare: a forma como a violência de se evitar o outro é, muitas vezes, oriunda de uma perspectiva masculina. Sendo mais exatos, podemos entender os diferentes cenários trágicos como interligados com o paradigma do “homem que tenta ter controle de tudo”. Como indica Cavell, observar os ciúmes de Otelo e Lear, em oposição a como as mulheres que falham em reconhecer (respectivamente, esposa e filha), indica que

[...] o ceticismo é um encargo masculino; e em conformidade com isso, que a paixão pelo conhecimento como tal, na medida em que motivada pelo ceticismo [...] é flexionada pela diferença de gênero, que a economia do saber é diferente para homens e para mulheres. (*ibid.*, p. 16)

Isso não quer dizer que mulheres não possam ter tais dúvidas. De fato, em alguns dos casos artísticos analisados por Cavell entre peças de Shakespeare e comédias hollywoodianas, temos muitas mulheres que duvidam do outro, colocam em risco seu entendimento de outras pessoas ou de sua comunidade. Entretanto, historicamente falando, esse desejo *possessivo* por certeza rastreado por Cavell na filosofia moderna seria particularmente próximo dos ciúmes que estes personagens paradigmaticamente masculinos acabam manifestando e, inclusive, deixando de reconhecer outra pessoa (uma mulher) como uma pessoa. Tomam-a como um objeto. Assim, quando manifestado em nossas vidas cotidianas, pode ser que o ceticismo feminino exista de formas diferentes do que do ciúme masculino (*ibid.*, p. 17).

Como veremos a seguir, podemos enxergar esse movimento em *Retrato de uma Jovem em Chamas*: o não-reconhecimento entre mulheres é orientado para tentativas de reconhecimento, isto é, para a busca da passagem de uma desconexão inicial para o amor e a cumplicidade; já o que se experimenta em relação ao olhar masculino significa serem tomadas exclusivamente como objetos para fins sociais. O futuro marido de Heloïse controla alguns dos movimentos centrais da obra, desde a pintura ser encomendada até o casamento em si, sem sequer aparecer diante de nós. Analogamente, Marianne e Heloïse não o conhecem dentro dos enquadramentos do filme, com a segunda só vindo a conhecê-lo fora de cena. Segundo passaremos a discutir nas próximas seções, no filme de Céline

Sciamma, que a quebra da teatralidade se dê a partir do amor entre as duas protagonistas, pressupondo um abrir-se para *serem vistas*, mostra como, em alguma medida, o olhar feminino (não apenas pelo fato de que sejam duas mulheres as protagonistas dessa relação de amor) é chave para uma antiteatralidade nas artes que incorpore a antiteatralidade também da subjetividade. Conforme analisaremos, na esteira daquilo que a diretora do filme nos mostra na tela, *Retrato de uma Jovem em Chamas* exhibe em imagem um questionamento acerca do estatuto da representação no cinema, enquanto também uma ponderação sobre o reconhecimento e da não evitação do amor, ou seja, como uma construção de uma visualidade não voyeurista, em uma perspectiva do olhar em que o sujeito também se permite desteatralizar.

4. *Retrato de uma Jovem em Chamas*: teatralidade e representação social

Para iniciarmos o debate acerca da questão da antiteatralidade e do reconhecimento em *Retrato de uma Jovem em Chamas* parece ser interessante ressaltar que, como muito bem destaca Luiz Carlos de Oliveira Jr, esse filme diz respeito a uma “tripla tradição representativa”:

Em primeiro lugar, a tradição iconográfica do gênero pictórico do retrato, cuja emergência no contexto do Renascimento e posterior desenvolvimento na era da razão clássica (pano de fundo histórico do filme) estão ligados à própria origem da noção moderna de sujeito e de expressão individual. Em segundo lugar, há uma tradição literária, vinculada à mística do retrato na literatura do século XIX: *A obra-prima desconhecida* (Balzac), *O retrato oval* (Edgar Allan Poe), *O retrato* (Gogol), *Retrato de uma mulher* (Henry James), *O retrato de Dorian Gray* (Oscar Wilder). Por último, há a tradição cinematográfica dos filmes de retrato, sobretudo no contexto da voga do *film noir* e do melodrama psicanalítico na Hollywood dos anos 1940/50: *Laura* (Otto Preminger, 1944), *Gaslight* (George Cukor, 1944), *Um retrato de mulher* (Fritz Lang, 1944), *Strangers in the Night* (Anthony Mann, 1944), *Idílio perigoso* (Jacques Tourneur, 1944), *O solar de Dragonwyck* (Makiewicz, 1946), *Portrait of Jennie* (William Dieterle, 1948), *Vertigo* (Hitchcock, 1958). (Oliveira Júnior, 2020)

Assim, o tema do retrato presente na obra envolve tanto a questão da construção da subjetividade como a da capacidade do artista e de determinada linguagem absorvê-la e comunicá-la esteticamente. No fogo das chamas no vestido de Heloïse está a metáfora para a captação de um instante cheio de possibilidades de liberdade, como abordaremos adiante. Ademais, no retrato cuja feitura move a narrativa há um paralelo que nos

interessa especialmente entre teatralidade e impossibilidade de percepção da mulher como sujeito. Se o retrato é um ideal estético (nas três tradições representativas que se cruzam no filme) do conhecimento não apenas da aparência de alguém, mas também da sua individualidade, a teatralidade é o seu contraponto fundamental. Por outro lado, como vimos anteriormente, o que Cavell nos auxilia a compreender é que a individualidade moderna é erigida, de modo geral, segundo o paradigma da teatralização da subjetividade. E o que *Retrato de uma Jovem em Chamas* nos permite aprofundar, segundo discutiremos também na próxima seção, é em que medida o amor e, mais particularmente, o amor na perspectiva feminina, pode metaforizar a verdadeira antiteatralidade. Para tanto, o filme inicialmente ressalta a distinção entre ser objeto e sujeito do olhar, mostrando como a teatralidade, nesse contexto, é tanto da subjetividade, como do olhar do(a) artista e, sobretudo, da representação social que permeia esse olhar.

Nessa perspectiva, uma das questões problematizadas no filme consiste no estatuto que a mulher goza no contexto social retratado e como esse estatuto se transpõe para a pintura. Vale destacar que o retrato encomendado tem por objetivo “apresentar” a moça ao seu pretendente de casamento, uma promessa que anteriormente pareceria direcionada à sua irmã, que, ao que tudo indica, teria cometido suicídio. Isso fica bastante evidente a partir do quadro da mãe de Heloïse, pintado pelo pai de Marianne e que teria sido o meio de apresentação para o esposo. Há, então, uma expectativa em relação ao trabalho da jovem pintora que se coloca em relação ao sucesso alcançado pela atividade do seu pai, seja na sua suposta capacidade de retratar a beleza da senhora quando jovem, seja porque teria cumprido sua função de encantar o pretendente para o casamento. No fim do filme, temos indícios de que o objetivo do quadro foi realizado, estando Heloïse já retratada, por outro pintor, como uma mulher casada e mãe:



Imagem 1: Marianne fala com a mãe de Heloïse e observa o quadro pintado outrora pelo seu pai.
(00:15:00 min)



Imagem 2: Ao final do filme, vemos uma pintura de Heloïse e a filha que teve em seu casamento.
(01:53:00 min)

É claro, portanto, que a recusa de Heloïse em ser retratada diz respeito à sua resistência ao casamento, ao destino social traçado para ela. A teatralidade que ela recusa é também a da representação social que a mulher possui nesse contexto histórico. Nesse sentido, seu conflito se situa no âmbito daquilo que Cavell qualificou como “melodrama da mulher desconhecida”, em que o casamento e a maternidade são instituições que podem se contrapor à autonomia feminina¹⁶. *Retrato de uma Jovem em Chamas*

¹⁶ Cavell discute o gênero que qualifica como “melodrama da mulher desconhecida” em seu livro *Contesting tears: The Melodrama of the Unknown Woman*, sintetizando esse gênero da seguinte forma:

brilantemente alia esse debate ao estatuto da representação na arte, explicitamente o da pintura e implicitamente o do cinema. A questão da teatralidade/antiteatralidade do quadro a ser pintado materializa, em realidade, a discussão sobre a representação social da mulher, em uma perspectiva que, em geral, parte dos interesses do olhar masculino. É essa forma de representação que Heloïse recusa; é seu destino social que ela tenta evitar.

Marianne, nesse cenário, é a personagem que simboliza uma dupla perspectiva. Com o desenvolver da relação entre as jovens, veremos nela uma mulher independente, uma artista sensível, além de uma possibilitadora de uma abertura existencial e amorosa para Heloïse. Contudo, no início, sua posição é a do pintor, cujo modelo é absolutamente teatralizado, preso às convenções tanto da pintura como da sociedade. Dada a recusa de Heloïse de posar para o pintor anterior, a sua mãe arma um estratagema que consiste em não revelar os objetivos de Marianne, passando-se esta por uma mera colega de caminhada. Essa “invisibilidade” da pintora permite que ela possa observar Heloïse sem que ela saiba. Desde o início a relação que Marianne estabelece com a modelo do seu quadro passa pela ruptura da teatralidade, dada a condição de que sua profissão é ignorada por Heloïse e que a observação dos traços se estabelece a partir dos momentos em que elas caminham e paulatinamente trocam percepções sobre a vida. Porém, essa condição ainda mantém uma relação em que a Heloïse é objeto do olhar e a pintora sustenta uma posição voyeurista. Como veremos, materializando aquilo que Cavell analisa quanto ao ceticismo sobre as outras mentes, ou a teatralização da subjetividade, é tão somente quando Marianne se permitir também a ser olhada que ela posição irá de fato se alterar.

Olhar o outro como objeto, mesmo sendo ele observado em sua espontaneidade e inconsciente do fato de estar sendo observado, preserva o observador, mantém ele invisível, o deixa invulnerável. Tanto é assim que o trabalho de Mariane, inicialmente, ainda se mantém como um mosaico de convencionalidades. Mesmo sendo capaz de reter algo verdadeiro de Heloïse, a partir do contato inicialmente de amizade que estabelecem e dada a manutenção do segredo do caráter profissional do seu olhar, a pintora preserva as convenções da apreensão do caráter de Heloïse. Mesmo com algumas máscaras já

“Então, o aspecto essencial do filme (ou sua história ou mito subjacente) que eu estava procurando ao estabelecer um gênero de melodrama pode ser formulado da seguinte maneira: uma mulher alcança a existência (ou falha nessa tarefa), ou estabelece seu direito à existência (ou não consegue estabelecer), na forma de uma metamorfose; após ou além da satisfação pelo casamento (de um certo tipo) ou com a presença de sua mãe e de seus filhos, onde algo em sua linguagem deve ser tão traumático em seu caso quanto a conversa do casamento é para suas irmãs cômicas – talvez seja uma ária de divórcio, do marido, do amante, da mãe ou do filho (Cavell, 1996, p. 87-88).

caídas, Marianne resiste a abrir-se para Heloise completamente, antes tentando capturar sua imagem através de diferentes técnicas, convenções e mesmo, no caso de usar o próprio reflexo no vestido da outra, estratégias que a permitam representar sem se expor.

Quando Heloïse argumenta que Marianne não conseguiu perceber, de fato, a sua natureza, ela indica que a quebra da teatralidade não exige apenas a inconsciência da modelo de sua condição de objeto do olhar. Nesse sentido, ela toca no entrelaçamento apontado por Cavell acerca da instituição da quarta parede no cinema e em que sentido essa antiteatralidade é também voyeurismo e não apenas desejo de apreensão de um mundo espontâneo.



Imagem 3: Um mosaico de convenções: feições preconcebidas, corpo emprestado. Da esquerda para a direita e de cima para baixo: 00:22:00; 00:29:00; 00:35:00; 00:40:00 min.





Imagem 4: Marianne e Heloïse discutem sobre como enxergam a tarefa da pintura, espelhando assim sua relação. (00:50:00 min.)

Temos no filme, segundo mencionamos, distintas ordens de tradições sobre a representação sendo abordadas. A ideia de retrato permeia todas essas ordens: a da pintura, a da narrativa literária e a do próprio cinema. O retrato de Heloïse põe em jogo, em primeiro lugar, a problemática do acesso à subjetividade, sobretudo estando ela permeada pela representação social. E mostra como o estatuto da representação nas artes envolve esse mesmo debate. A instituição da quarta parede, desde o século XVIII, a qual culmina na centralidade da imagem fotográfica e cinematográfica na nossa sociedade, envolve a expectativa de termos acesso ao mundo e ao outro em sua transparência, sem que nos desteatralizemos, segundo Cavell argumenta. Por isso, ela é pautada pelo voyeurismo, ao mesmo tempo que, como Ismail Xavier destacou, materializa também um exibicionismo em que esse sujeito representa (teatraliza-se ou assimila um papel) para o olhar das convenções sociais, visando, inclusive, muitas vezes subvertê-las (perversamente ou não), dada a sua invisibilidade. Conforme passaremos a abordar a seguir, no caso de Marianne e Heloïse, ambas irão se abrir a uma outra perspectiva – também aquela de uma diretora e de um olhar feminino conduzindo o filme – na qual haverá a verdadeira ruptura da teatralidade, aquela que não consiste em voyeurismo, a que é impulsionada pelo amor e pelo reconhecimento mútuo. Como discutiremos, uma perspectiva na qual essas personagens tanto veem como são vistas.

5. Amor e Reconhecimento: a subjetividade desteatralizada como a possibilidade de *ver e ser vista*

O retrato da jovem em chamas, como dissemos, é apresentado a nós espectadores logo no início do filme, no atelier de Marianne, significando a permanência das lembranças do que foi vivido em um episódio a partir do qual o amor entre as jovens passa a se consolidar. Essa metáfora visual marca justamente a passagem no filme para a

abertura para o reconhecimento entre Heloïse e Marianne. É na relação amorosa que se instaura entre elas que teremos tematizada a questão da ruptura com uma perspectiva em que pretendemos ver sem sermos vistos. Assim, trata-se do contexto por meio do qual não apenas estará em jogo uma verdadeira antiteatralização na pintura, mas também da própria subjetividade. No amor entre as jovens, também como uma imagem de um olhar puramente feminino na arte (a da pintura e a do cinema), estará a chave para a percepção da capacidade de um olhar que não pressupõe a sua invisibilidade.

Ao longo do filme entendemos que essa imagem retrata uma cena que simboliza as múltiplas possibilidades do encontro feminino; tanto no plano da relação de amor que se estabelece entre as jovens, como no da união coletiva entre mulheres. É a presença na história de Sophie, moça que trabalha na casa da Condessa e de Heloïse, que traz um elemento fundamental para a trama, que é a presença das mulheres do povoado, sendo o ritual ao redor do fogo, ponto central do filme, uma forma de expressar esse poder feminino e também de questionar as representações burguesas. A união feminina é provocadora da liberdade que se manifesta em Heloïse. É ela que a autoriza a viver o amor que sente por Marianne, da mesma forma que esta se abre para ser também sujeito do olhar.



Imagem 5: Sophie conta para Marianne sobre sua gravidez indesejada (00:56:10 min.)



Imagem 6: A noite das mulheres, incluindo canções tradicionais e outros rituais ao redor da fogueira. (01:17:00 min.)



Imagem 7: No evento entre as mulheres, enquanto troca olhares com Marianne, Heloïse acidentalmente esbarra na fogueira e seu vestido começa a pegar fogo. (01:18:00 min.)

Essas cenas evidenciam que a visibilidade social da mulher é condição de possibilidade de reconhecimento que ocorrerá entre Marianne e Heloïse. Com a evolução da história, o voyeurismo de Marianne não se sustentará e ambas irão conscientemente dramatizar uma relação em que a condição de sujeito do olhar irá se alternar. Uma relação de amor irá se estabelecer entre elas, relação essa que terá que subverter toda a separação entre sujeito e objeto do olhar, ao mesmo tempo em que testará os limites das convenções sociais e da própria pintura. E é essa invulnerabilidade que é questionada pelo filme, posto que o amor entre as jovens exigirá que Marianne também se permita ser olhada. Não apenas é Heloïse que passa por um processo de transformação interna; é também Marianne que, mesmo mantendo a sua condição de pintora, permite-se ser observada. Em

outros termos, para que Heloïse saia da sua condição de mero objeto do olhar é necessário que Marianne se torne vulnerável. Assim, o filme também fala de amor e reconhecimento, do fato de que só é possível uma relação quando o sujeito é tomado como verdadeiramente sujeito e não como objeto.



Imagem 8: Após saber do trabalho de Marianne e se dispor a ajudar, Heloïse também começa a explicitar como percebe a pintora; seus gestos, suas manias. (01:05:00 min.)

Como a cena retratada nas imagens acima mostra, não se trata de um olhar passivo e desinteressado: Heloïse olha Marianne atentando aos seus trejeitos, a forma como suas expressões se manifestam e ganham vida em suas atitudes. Isso só é possível, em termos cavellianos, porque ambas estão abertas a essa troca de olhares. O oposto do reconhecimento, para Cavell, é o ato de evitar. Quando Lear não aceita as formas de Cordelia expressar e viver seu amor e carinho por ele, o que ocorre é que o rei *evita o amor* que a filha sente por ele tanto quanto ele próprio evita reconhecer seus sentimentos para com ela (daí o nome deste texto de Cavell: *'the avoidance of love'*, a evitação do amor). Assim como foi dito acima que Lear evitava que fosse visto – tanto literal como metaforicamente –, Heloïse e Marianne possuíam essa dinâmica: uma não queria ser vista por pintores ou por seu futuro marido, não queria ser retratada; ademais, a outra não queria ser vista enquanto observadora, tendo de olhar numa posição de *voyeur*. É com a aproximação das duas que as paredes teatrais que as separavam podem cair e dar espaço para o mútuo reconhecimento.

Marianne consegue captar a essência de Heloïse. Trata-se, porém, de um ato trágico, já que é esse retrato que acarreta o aprisionamento na representação social, consolidando um destino que, em sentido metafórico, é o mesmo que aquele do mito de Orfeu e Eurídice. Algumas cenas depois de Marianne desenhar o semblante de Heloïse enquanto a jovem dorme, em um momento de pura antiteatralidade, temos nossas três personagens centrais lendo um livro diante da lareira. Heloïse lê em voz alta enquanto Marianne e Sophie escutam atentamente. Conforme a leitura prossegue, podemos perceber que se trata do mito de Orfeu e Eurídice — em específico, a versão de Ovídio do mito nas suas *Metamorfoses* (Metamorfoses, Livro X, vv. 16–24). Orfeu, o maior dos poetas míticos, desce ao submundo grego para tentar recuperar sua esposa, Eurídice. Incapaz de suportar o luto, canta seu apelo diante dos deuses subterrâneos: Hades e Perséfone (Metamorfoses, Livro X, vv. 30–40). Os versos seguintes (vv. 41–53) relatam como o canto lamurioso de Orfeu comoveu os deuses, que atenderam ao seu pedido com uma condição: Orfeu não poderia olhar para trás na subida de volta à superfície. Entretanto, como sabemos, Orfeu descumpra o acordo, volta o olhar para trás e causa o retorno de Eurídice ao submundo (Metamorfoses, Livro X, vv. 56–63). Um destino que, como dissemos, também é metaforicamente o de Marianne e Heloïse.



Imagem 9: A visão final que Marianne tem de Heloïse, antes de desaparecer como Eurídice. (01:51:00 min.)

No fim do filme, voltamos para o seu começo: para o estúdio de aulas de Marianne, anos depois de seu caso amoroso. Ela, então, narra as duas vezes em que viu

Heloïse novamente. Uma delas se deu numa exposição de quadros, onde temos nossa segunda retomada do mito órfico: Marianne espera ao lado de seu quadro da cena de despedida de Orfeu e Eurídice. Entretanto, como reforça um senhor que admirava o quadro, ela retratou precisamente o momento em que se despedem (enquanto outros quadros tendem a enfatizar ou momentos antes de ele virar, ou então a segunda morte de Eurídice), portanto, seu foco ainda é na sua despedida com Heloïse, seja essa despedida pautada por uma escolha poética, seja condicionada pelas convenções sociais.



Imagem 10: À esquerda, o quadro Orfeu e Eurídice, de Eduard Kasparides, de 1896. À direita, Marianne ao lado de sua interpretação de como pintar o mito. Como o filme explicita, a sua parece ser antes um encontro dos amantes em sua despedida que só um afastamento. (01:52:00 min.)

No choro que corre na face de Heloïse na outra oportunidade que Marianne a viu, em um concerto em que ecoa um dos movimentos das *Quatro Estações*, de Vivaldi, que outrora a pintora apresentara à sua amada, vemos consolidado um destino de aprisionamento a determinada representação social da mulher, mas não sem entendermos também que a abertura propiciada pelo reconhecimento mútuo entre Heloïse e Marianne impactou ambas para sempre. Esse impacto permitido pela aceitação do amor, pelo reconhecimento, pela permissão que damos a outro alguém para que ele também nos olhe, estende-se à arte também, na medida em que *Retrato de Uma Jovem em Chamas* consiste na afirmação de um olhar sobre esse tipo de amor e, sendo assim, a respeito de uma forma verdadeiramente desteatralizada de abordar o mundo. Se o cinema é constituído, em sua essência, pela quarta parede; se, em alguma medida, ele é cena do mundo, Céline Sciamma mostra na tela a verdadeira transparência do real: aquela em que nos abrimos

para o reconhecimento do outro, aquela em que não apenas vemos o outro e esse real aberto, mas nos tornamos parte dele e nos permitimos *sermos olhadas*.

6. Considerações finais: Orfeu, Marianne e o estatuto do olhar cinematográfico

Embora o desfecho do filme expresse obviamente as restrições sociais do tempo e lugar em que se situa a história, ele também expõe a reflexão de Céline Sciamma sobre uma inerente posição do olhar da artista. A relação entre Marianne e Heloïse, metaforizada no retrato da jovem em chamas, representa as possibilidades de um olhar de alguém que se abre a *ser também olhada*, um olhar que é feminino por excelência, dada a posição paradigmática do masculino como um olhar objetificante, como uma busca por conhecimento infalível, enquanto marca do ceticismo moderno.

É digno de nota que, na cena em que as moças leem o mito de Orfeu e Eurídice, após completar a leitura da parte em que Orfeu olha para trás e perde sua amada para sempre, Sophie demonstra sua indignação: por que que Orfeu fez isso sem motivo? Por que olhar para trás? Marianne contrapõe que ele tinha razões, embora talvez não tão “sérias”: para ela, Orfeu faz a “escolha do poeta”, no caso, eternizar a memória do amor e não mais vivê-lo em realidade. E a reflexão da diretora do filme também é se Marianne, enquanto artista, é capaz ou não de renunciar à sua posição em relação ao instante, uma posição que, mais do que vivê-lo, opta por conservá-lo na lembrança. A leitura de Marianne acerca do mito de Orfeu e Eurídice é, de certa forma, também uma reflexão acerca do estatuto da obra de arte e da representação estética como um todo que Céline Sciamma nos lega no filme.

Mais particularmente, trata-se de uma discussão sobre o seu próprio olhar na direção desse filme. Como Baudelaire observara em *O Pintor da Vida Moderna*, o belo moderno é uma memória do presente; uma capacidade de encontrar o eterno no circunstancial (Baudelaire, 1996, p.23-28). Cavell destaca que ao abordar essa memória do presente, esse autor, mesmo dedicando-se a analisar a natureza da pintura do século XIX, antecipara a invenção da fotografia e do cinema. A ideia de captar o instante permearia o que está em jogo nas transformações estéticas a partir do século XVIII, portanto, no movimento antiteatral. E o que *Retrato de uma Jovem em Chamas* também discute é que, em alguma medida, a arte abre mão do instante para ficar com a memória dele. Portanto, que o retrato feito pela(o) cineasta é, de certa forma, sempre uma tentativa

de captação da presenticidade, de algo que, em sua realidade, quando captado, perde-se, tal qual a amada de Orfeu.

Há, assim, sempre algo de teatral no cinema, mesmo sendo ele o desenvolvimento mais concreto do projeto antiteatral. Contudo, Céline Sciamma também nos oferece a oportunidade de perceber os impactos da construção de um imaginário cinematográfico em que o feminino é retratado não apenas como objeto de um olhar *voyeur* mas também como sujeito do olhar. Dadas as implicações, na perspectiva de Stanley Cavell, entre a teatralização da subjetividade, o ceticismo e a evitação do amor, enquanto evitação de nos permitirmos sermos olhadas(o)s, a relação entre Marianne e Heloïse representa uma possibilidade de convergência entre desteatralização do mundo e do sujeito e uma forma de olhar no cinema que talvez subverta o ceticismo moderno.

Referências

- BARTHES, Roland. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p.85-96, 1990.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Teixeira Coelho (org.). São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.
- BAZIN, André. Ontologia da Imagem fotográfica. In: BAZIN, André. **O que é o cinema?** Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: UBU, p. 27-35, 2018.
- BUCKLAND, Warren. The Logic of the Cinematic in Portrait of a Lady on Fire. **Quarterly Review of Film and Video**. v.39, n. 2, p. 254-271, 2022. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10509208.2020.1830695?journalCode=gqrf20>. Acesso em 03 dez 2022.
- CAVELL, Stanley. **The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy**. Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press, 1979a.
- CAVELL, Stanley. **The World Viewed: reflections on the ontology of film**. Enlarged Edition. Cambridge, Massachusetts, London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1979b.
- CAVELL, Stanley. **Contesting tears: The Melodrama of the Unknown Woman**. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1996.
- CAVELL, Stanley. **Must We Mean What We Say? A book of essays**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- CAVELL, Stanley. **Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare**. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2003.
- CAVELL, Stanley. O que a fotografia chama de pensar (1985). Tradução de Cassiano Terra Rodrigues. São Paulo: **Polietica**, v. 6, n. 1, p.139-174, 2018.
- DIDEROT, Denis. Carta sobre os Surdos e Mudos. In: **DIDEROT, Obras III: Estética, Poética e Contos**. GUINSBURG, J (org). São Paulo: Perspectiva, p. 91-159, 2000.
- DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução, organização, apresentação e notas: Franklin de Matos. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- EISENSTEIN, Sergei. Diderot a parlé du cinéma. **Europe**, n. 661, p. 133-142, 1984. Disponível em:

- <https://www.proquest.com/openview/ff5ba55afb472abc7d2d869175fc63a9/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1818041>. Acesso em: 2 mar 2023
- ESPOSITO, Veronica. Portrait of a Lady on Fire: A “Manifesto about the Female Gaze”. **World Literature Today**, vol. 95 no. 3, p. 18-20, 2021. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/831906/summary>. Acesso em: 3 dez 2022.
- FRIED, Michael. **Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot**. Berkeley: University of California Press, 1980
- KANE, Marian e ROTHMAN, William. **Reading Cavell's The World Viewed**. Detroit: Wayne State University Press, 2000.
- MULHALL, Stephen. **On Film**. 3ª edição. London and New York: Routledge, 2016.
- OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. Retrato de uma jovem em chamas (Portrait de la jeune fille en feu, 2019), de Céline Sciamma. **Site do Cineclube Movimento**. Março de 2020. Disponível em: <https://www2.ufjf.br/cinemovimento/sessao-ensaio-critico/2020-2/marco/retrato-de-uma-jovem-em-chamas-de-celine-sciamma/>. Acesso em: 3 dez 2022.
- OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. Edição bilingue. São Paulo: Editora 34, 2017.
- PENKALA, Ana Paula; EBERSOL, Isadora. O cinema feminino como um retrato de si: o enquadramento feminino em 'Retrato de uma jovem em chamas. **Revista Philia: Filosofia, Literatura & Arte**. v.2, n.2, jun., p. 2-36, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/philia/article/view/104018>. Acesso em: 3 dez 2022.
- RETRATO de uma Jovem em Chamas**. Céline Schiamma. França: Lilies Film, 2019. 121 min.
- SOUZA, Mickaelle Lima; FAISSOL, Pedro. O retorno do olhar em Retrato de uma Jovem em Chamas e a Perspectiva Transformadora de Céline Sciamma. **Revista Científica de Artes/FAP**. v.26, n.1, jul., p. 388-413, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/4592>. Acesso em 03.12.2022
- TECHIO, Jônadas. Cinema como filosofia? Uma introdução ao debate, e uma análise de Rashomon como caso-teste. Em: TECHIO, Jônadas; WILLIGES, Flavio. **Filosofia e Cinema: uma antologia**. Pelotas: UFPEL, p. 193-239, 2020.
- VANDERWERFF, Emily. Portrait of a Lady on Fire Director Céline Sciamma on Her Ravishing Romantic Masterpiece. **Revista Vox**, fev., 2020. Disponível em: <https://www.vox.com/culture/2020/2/19/21137213/portrait-of-a-lady-on-fire-celine-sciamma-interview>. Acesso em: 7 jul 2022.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas**. Apresentação, Tradução e Notas de João José R. L. de Almeida. 9ª ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2014.
- XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Recebido em: 25/05/2023

Aceito em: 07/04/2024