

O relacionamento sáfico no cinema: um olhar sobre a Representação na perspectiva da direção feminina e masculina

Sapphic relationships in cinema: a look at representation from female and male directorial perspectives

Ana Luiza Martins Andrade¹
Clara de Souza Froede²
Laiza Marília Bastos Andrade³
Yasmin Santiago dos Santos⁴
Israel Marques Campos⁵

163

Resumo: Este artigo buscou analisar as representações de relações sáficas em duas obras cinematográficas contemporâneas: *Azul é a Cor Mais Quente* (2013), dirigido por Abdellatif Kechiche, um homem cisgênero, e *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019), realizado por Céline Sciamma, uma mulher cisgênera. A partir de uma abordagem qualitativa, fundamentada em estudos feministas e de gênero, e da análise fílmica, esta pesquisa analisou como o olhar da direção influencia a construção do desejo, da intimidade e da subjetividade entre mulheres. Como resultados alcançados, o contraste entre as obras evidencia diferenças marcantes no modo como o erotismo, as personagens e a dinâmica afetiva entre elas são representados, apontando para os efeitos do *male gaze* e do *female gaze* na estética e na ética dessas narrativas. Conclui-se que o gênero de quem dirige desempenha um papel central na maneira como histórias sáficas são contadas, afetando diretamente a potência representacional e o impacto político dessas imagens.

Palavras-chave: Cinema; Relação Sáfica; Male Gaze; Female Gaze; LGBTQIA+

¹ Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-5923-0683>. Email: a.l.martinsandrade@gmail.com

² Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Orcid: <https://orcid.org/0009-0000-1005-5476>. Email: claradsf111@gmail.com.

³ Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-4432-3667>. Email: laizamarilia@aluno.ufrb.edu.br.

⁴ Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Orcid: <https://orcid.org/0009-0007-9359-888X>. Email: yasminsantiago@aluno.ufrb.edu.br

⁵ Doutor em Educação, Universidade Federal da Bahia. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8514-8108>. Email: isracamposedh@gmail.com

Recebido em 13/06/2025

Aprovado em: 02/08/2025

Sistema de Avaliação: *Double Blind Review*



Abstract: This article analyzes the representations of sapphic relationships in two contemporary cinematic works: *Blue is the Warmest Color* (2013), directed by Abdellatif Kechiche, and *Portrait of a Lady on Fire* (2019), directed by Céline Sciamma. Using a theoretical-critical approach grounded in feminist and gender studies, the research seeks to understand how the director's gaze influences the construction of desire, intimacy, and subjectivity among women. The contrast between the works highlights striking differences in the way eroticism, character agency, and affective dynamics are represented, pointing to the effects of male gaze and female gaze on the aesthetics and ethics of these narratives. It is concluded that the genre of the director plays a central role in the way sapphic stories are told, directly affecting the representational power and political impact of these images.

Keywords: Cinema; Sapphic Relationship; Male Gaze; Female Gaze; LGBTQIA+.

1 Introdução

Para a adequada compreensão deste artigo, é necessário retomar a origem de alguns termos fundamentais no campo da cultura e das identidades homoafetivas. Um desses termos é “sáfico”, cuja etimologia remonta à figura da poetisa Safo de Lesbos, que viveu na Grécia Antiga por volta do século VI a.C. Reconhecida por sua poesia lírica centrada na subjetividade e no desejo entre mulheres, Safo consolidou-se como um ícone da homoafetividade feminina. Como analisa Halperin (2002), sua obra desempenhou um papel central na construção de um imaginário cultural que associa a Ilha de Lesbos às relações entre mulheres. Na contemporaneidade, o termo “sáfico” passou a ser utilizado como categoria inclusiva que abrange experiências de atração romântica, afetiva ou sexual entre mulheres e pessoas alinhadas ao gênero feminino, incluindo lésbicas, mulheres bissexuais e algumas identidades não binárias (GOSSETT; STANLEY; BURCH, 2017).

A construção de personagens e relações LGBTQIA+ nas narrativas cinematográficas passou por um processo histórico de invisibilização, censura e estigmatização, especialmente ao longo do século XX. Um marco significativo nesse contexto foi o chamado Código Hays, oficialmente denominado Código de Produção Cinematográfica, implementado nos Estados Unidos a partir de 1930. Esse conjunto de diretrizes impôs uma rígida autocensura aos estúdios de Hollywood, limitando drasticamente a representação de identidades LGBTQIA+ nas telas. Como destaca Vito Russo (1981), o código “impedia que personagens homossexuais fossem retratados de forma positiva ou digna”, favorecendo sua associação a doenças, perversões ou punições morais. Tais restrições consolidaram uma linguagem audiovisual que educava o público a perceber a homossexualidade como ameaça à ordem social.

As representações de relações sáficas têm sido criadas por olhares que vão muito além

das vivências e experiências de mulheres que amam e se relacionam com outras mulheres. Ao longo do tempo, muitos desses moldes foram construídos sob uma perspectiva masculina, frequentemente marcada por erotizações exageradas e também silenciamentos emocionais. Entretanto, a presença de direções e produções femininas tem ganhado espaço na cinematografia mundial, possibilitando assim uma nova forma de representação entre o amor.

No contexto cinematográfico, a direção é o trabalho criativo responsável por conduzir a estética, o ritmo, a narrativa e as atuações, moldando a forma como a história é contada. Já a produção envolve o planejamento e a execução prática do filme, sendo responsável pela viabilização do projeto, desde a organização da equipe técnica até o controle do orçamento e cronograma. Ambas as funções são fundamentais para garantir que a visão proposta para o filme se concretize com coerência artística e técnica. Quando esses papéis são ocupados por mulheres lésbicas, como no caso de Céline Sciamma, abre-se espaço para representações mais autênticas, sensíveis e politicamente conscientes do afeto entre mulheres.

No cenário contemporâneo, o cinema francês continua sendo um campo fértil para o debate sobre a representação de identidades sáficas, especialmente em produções que contrastam diferentes perspectivas autorais. É nesse contexto que se inscreve a proposta deste artigo: uma análise comparativa entre dois filmes contemporâneos franceses que abordam o amor entre mulheres — *Azul é a Cor Mais Quente* (2013), de Abdellatif Kechiche, e *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019), de Céline Sciamma. Embora ambas as obras retratem relações lésbicas, o fazem por caminhos estéticos, narrativos e ideológicos distintos. Tais diferenças evidenciam, como aponta Laura Mulvey (1975), que o “olhar masculino” (*male gaze*) tende a transformar personagens femininas em objetos de contemplação erótica, enquanto narrativas dirigidas por mulheres podem oferecer um olhar mais subjetivo, centrado na experiência emocional e na agência das personagens.

Através de um olhar fundamentado em teorias feministas e de gênero, buscaremos refletir sobre o impacto do chamado *male gaze* e o *female gaze* na representação sáfica, contrapondo-o a uma abordagem que prioriza a subjetividade, o desejo mútuo e a autonomia das personagens. Ao destacar as diferenças narrativas, estéticas e simbólicas entre as duas obras, este trabalho pretende contribuir para o debate sobre representatividade e autoria no cinema queer contemporâneo.

2 Metodologia

O presente artigo é um estudo qualitativo que, por meio de uma análise fílmica de dois

filmes franceses contemporâneos, *Azul é a Cor Mais Quente* e *Retrato de uma Jovem em Chamas* e uma revisão da literatura sobre gênero, sexualidade e feminismo, buscou responder a pergunta norteadora: como o gênero da pessoa que dirige um filme influencia na abordagem de relações sáficas no cinema?

A primeira etapa deste estudo deu-se por meio de uma análise fílmica, uma ferramenta que “desconstrói o objeto em busca de reconstruí-lo a partir das perspectivas analíticas lançadas sobre ele” (REIS, 2022), com o objetivo de identificar as subjetividades das obras cinematográficas. Para esta análise, abordou-se aspectos visuais e sonoros, como o ângulo da câmera, o som - palavras, ruídos -, a profundidade do campo, a estrutura narrativa, o contexto histórico e cultural, a iluminação, o desenvolvimento das personagens e os bastidores da obra, desde a produção aos diretores.

Na segunda etapa, fez-se uma revisão bibliográfica, método que tem “finalidade de reunir e sintetizar resultados de pesquisas sobre um delimitado tema ou questão, de maneira sistemática e ordenada, contribuindo para o aprofundamento do conhecimento do tema investigado” (Mendes, Silveira e Galvão, 2008). A busca na literatura e em outras mídias foi conduzida em diversas plataformas, incluindo a Scientific Electronic Library Online (SciELO) e a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). O levantamento estendeu-se a periódicos, revistas e jornais, visando à identificação e extração do máximo de informações disponíveis para abordar o tema principal e fundamentar as abordagens e interpretações da análise, correlacionando o cinema, o gênero e a sexualidade. Artigos que não estavam disponíveis de forma gratuita não foram incluídos nesta pesquisa.

3 Discussão

Os bastidores e a recepção de “Azul é a cor mais quente” e “O Retrato de uma jovem em chamas” na indústria cinematográfica

O cinema exerce um papel fundamental na construção do pensamento dos indivíduos pela sua capacidade de representar períodos históricos e culturais diversos e dialogar com uma grande massa populacional. Para Benjamin (1987), o cinema tem a tarefa histórica de “fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo objeto das intervenções humanas” e esta realização traz seu verdadeiro sentido. No entanto, este retrato histórico e cultural não é feito por meio de uma neutralidade: a produção, o roteiro, a crítica e a análise das obras cinematográficas são influenciadas pela época em que são feitas e dependem dos ideais, lançados sobre os filmes, daqueles que as produzem e daqueles que as recebem (PENAFRIA, 2009).

Na história do cinema, filmes foram associados a problemáticas em seus bastidores e

em seu roteiro, mas aclamados pela crítica especializada, pelo público e pelas premiações, como *Green Book: O guia* (2018), ganhador do 5 estatuetas do Oscar, incluindo o de melhor filme, ainda que seu roteiro tenha sido criticado pelo público por trazer a ideia de “salvador branco”, e *O Pianista* (2002), ganhador de 7 Oscar, contendo o de melhor diretor. O diretor não pôde ir a premiação, porque estava fora dos Estados Unidos, onde poderia ser preso pelas acusações de pedofilia e só recebeu o prêmio meses depois. Ainda na contemporaneidade, *O Pianista* é um dos filmes mais aclamados pelo público e pela crítica, mesmo com as polêmicas que o rodeiam.

Em relação aos filmes analisados nesta pesquisa, *Azul é a Cor Mais Quente* (2013) é um marco no cinema pelas suas controvérsias na produção e, ao mesmo tempo, aclamação pela crítica, assim como *O Pianista*. O longa-metragem foi produzido na França, à época em que o país estava marcado por debates a favor do casamento homoafetivo, que teve promulgação da lei que autorizava a união entre pessoas do mesmo gênero em maio de 2013, mesmo ano de estreia do filme. A obra adquiriu relevância nesse cenário político-cultural em transformação e ganhou o prêmio *Palma de Ouro* em Cannes, um dos festivais mais prestigiados do cinema, onde foi exibido pela primeira vez.

Embora a aclamação em Cannes, *Azul é a Cor Mais Quente* foi marcado por polêmicas relacionadas ao diretor Abdellatif Kechiche. Em 2013, Léa Seydoux, que interpreta Emma, e Adèle Exarchopoulos, a Adèle no filme, em uma entrevista ao *The Daily Beast* comentaram sobre as filmagens, destacando o desconforto durante a produção, principalmente em relação ao diretor e as cenas sexuais: “Nós passamos 10 dias em apenas uma cena (de sexo). Não foi tipo ‘Certo, hoje nós vamos gravar uma cena de sexo!’. Foram 10 dias”, Seydoux disse à revista (2013). Além disso, para *The Independent* (2013), Léa Seydoux afirmou que, em alguns momentos, se sentiu “como uma prostituta”. Para Adèle Exarchopoulos, Kechiche é “um gênio, mas ele é torturante”. A atriz destacou para o *Daily Beast* que as atrizes queriam dar tudo que tinham, “mas às vezes havia uma espécie de manipulação, que era difícil de lidar. Mas foi um bom aprendizado para mim, como atriz”.

Além das cenas de sexo, as atrizes eram exigidas ao máximo durante as gravações. Para gravar a cena de luta, houve uma tomada contínua de uma hora, em que a Léa Seydoux, interpretando Emma, bateu diversas vezes em Adèle Exarchopoulos, que atuava como Adèle. Para Exarchopoulos, gravar essa cena “foi horrível. Ela [Léa Seydoux] me batia tantas vezes, e [Kechiche] gritava: ‘Bata nela! Bata de novo!’”. Além disso, durante a gravação dessa cena de luta, Seydoux disse que,

Eu tive que empurrá-la para fora de uma porta de vidro e gritar: "Agora vá embora!" e [Adèle] deu um tapa na porta e se cortou, sangrando por todo lado e chorando com

o nariz escorrendo, e então, [Kechiche] disse: "Não, não terminamos. Vamos fazer de novo". (2013)

Algumas cenas também foram gravadas repetidas diversas vezes, porque Abdellatif Kechiche exigia uma excelência específica, que se tornava exaustiva para as atrizes. Para *Daily Beast*, Léa Seydoux contou sobre um momento durante as gravações, em que ela e Adèle, após gravarem a mesma cena 100 vezes, riram e o diretor “explodiu em fúria”:

[Kechiche] explodiu em fúria porque depois de 100 tomadas passei pela Adèle e ri um pouco, porque tínhamos passado um pelo outro fazendo essa cena de encarar o dia todo. E [Kechiche] ficou tão louco que pegou o pequeno monitor pelo qual estava assistindo e jogou na rua, gritando: “Não consigo trabalhar nessas condições!”.

168

Quando perguntadas sobre trabalhar com Abdellatif Kechiche novamente, Léa Seydoux e Adèle Exarchopoulos responderam, respectivamente, “Nunca” e “Acho que não”.

Embora os relatos das atrizes durante o período de lançamento do filme, para os veículos de comunicação, *Azul é a Cor Mais Quente* era uma excelente representação das relações entre mulheres no cinema, independente de seus bastidores: a crítica do *Plano Crítico*, feita em 2013, destacou que a película “é uma bela história de amor, amadurecimento e descoberta da sexualidade” e “é muito mais profundo do que “aquele filme com cena de sexo lésbico” ou do que “aquele filme da mulher de cabelo azul””. A crítica de *Adorocinema* ressalta o trabalho do diretor Abdellatif Kechiche, afirmando que ele “realiza mais um trabalho incrível”. Para *Cine Set*, em 2013, a obra é “uma das melhores abordagens da adolescência já vistas no cinema e discute de forma aberta a questão da descoberta da sexualidade”.

Na época, poucos críticos falaram sobre as possíveis problemáticas em torno de *Azul é a Cor Mais Quente*, como a longa de sexo entre as mulheres e a sexualização do corpo feminino durante as três horas de filme. Na crítica de *The New York Times* (2013), Manohla Dargis destaca que as decisões do diretor evidenciam um olhar misógino para a mulher e o corpo feminino, que abandona o realismo para sexualizar as personagens, principalmente a personagem interpretada por Adèle Exarchopoulos. Para Dargis (2013), o filme favorece poses sexualizadas e não realistas:

Talvez seja isso que a Sra. Maroh quis dizer quando afirmou que as cenas de sexo não incluem mulheres lésbicas: eu iria mais longe e diria que elas não incluem mulheres de qualquer tipo. A fome de Adèle é contida, embelezada, estetizada.

Além disso, Manohla Dargis destacou que foi criticada por ter apontado problemas na obra cinematográfica. Ela afirma que as críticas que recebeu não foram uma surpresa, “pois eu havia criticado um filme que outras pessoas adoram, levantando questões sobre prazer e um

diretor cujo desejo parecia mais em jogo do que o de seus personagens” (The New York Times, 2013, tradução nossa). Anos após seu lançamento, *Azul é a Cor Mais Quente* foi revisitado pelo público e pela crítica, que passou a identificar algumas das problemáticas abordadas Manohla Dargis, em 2013. O filme se tornou referência para discussões sobre o direito das atrizes, embora para muitos, ainda na contemporaneidade, o filme continue sendo um marco político e cultural para a representatividade sáfica no cinema.

Diferente de *Azul é a Cor Mais Quente* (2013), *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019) não é marcado por problemáticas durante as filmagens ou relacionadas ao roteiro. O filme dirigido por Céline Sciamma ganhou prêmio de “melhor roteiro” e “palma queer” em Cannes e tornou-se emblemático no cinema contemporâneo por abordar a ideia de musa, o relacionamento entre mulheres e o corpo feminino sob uma perspectiva feminina. Sciamma se refere à obra como um “manifesto sobre o olhar feminino” e destacou nas entrevistas de divulgação do filme, que o cerne dele é a igualdade entre as personagens, desde a altura à intensidade. Em uma entrevista para *Film Comment*, em 2019, Céline Sciamma destacou que em *Retrato de uma Jovem em Chamas*, a artista “não é dominante, ela está sendo observada tanto quanto olha”, porque para a diretora o filme tem no centro a ideia de que não existe uma musa, ou que “essa é uma palavra bonita para esconder a realidade de como as mulheres têm colaborado com os artistas” (Sciamma, 2019, tradução nossa).

Em uma entrevista para *Brief Take* (2019), as atrizes Noémie Merlant, que interpreta Marianne, e Adèle Haenel, a Héloïse na obra, falaram sobre a experiência de gravar o *Retrato de uma Jovem em Chamas* e suas percepções sobre o filme. Sobres as cenas de sexo, Haenel acredita que elas não são chocantes - e não foram feitas com o objetivo de ser — embora “há sensualidade entre as mulheres, ela existe, ainda ficamos com água na boca”. Ela afirmou para *Brief Take*, que “o erotismo do filme é muito baseado em invenção e imaginação” e que ele foi construído porque houve respeito com as atrizes: “Nada nos foi roubado como atrizes. Não precisávamos mostrar nossos corpos nus na cena de sexo. Isso seria, isso é muito violento. O que fizemos não é violento, apenas nos foi oferecido” (Haenel, 2019, tradução nossa). Merlant destacou para *Brief Take* que a película é “realmente íntima, elegante, sóbria. Foi simplesmente vivo. Aconteceu, é real e mágico, então é a vida” e que o filme tem dois objetivos:

O primeiro é que é uma história de amor e é sobre o amor e a sensação de estar apaixonado, como é se apaixonar, o que todos nós exploramos – desejos, emoções e como as coisas são, e o que você mostra e o que não mostra. É tudo sobre isso no amor e no filme também, o que você mostra, o que você não mostra, e nós decidimos não mostrar tudo, não ter nudez sensual. É como mostramos as coisas de forma diferente e como criamos uma nova maneira de falar sobre o amor. O segundo objetivo é sobre arte. A arte pode ser criada com uma relação entre as pessoas,

realmente terna e gentil, e não restritiva, e com colaboradores, e não com uma musa e um pintor, como um diretor e um ator que têm que fazer o que o diretor diz. Não, é tudo sobre respeito entre as pessoas e também sobre sororidade (Merlant, 2019, tradução nossa).

A perspectiva da diretora e das atrizes sobre o filme, diferente de *Azul é a Cor Mais Quente*, coincide com as da crítica e do público. Para *The Guardian* (2020), o filme “entrelaça perfeitamente temas de amor e política, representação e realidade”, muito porque a Sciamma “tem o cuidado de manter essas emoções intensas e enraizadas no solo firme do realismo social”. *The Criterion Collection* (2020) ressaltou que *Retrato de uma Jovem em Chamas* é “uma das representações mais inesquecíveis de amor renunciado, de amor lésbico, de qualquer amor verdadeiro, no cinema”. Para Plano Crítico (2013), o filme é “sobre mulheres, sobre corpo, sobre memória, imagem, gozo e felicidade. Um recorte erótico e sentimental da vida que mostra não só uma jovem, mas também um público em chamas”.

Embora algumas críticas negativas à obra, mantém-se em maioria a aclamação pelo público e pela crítica especializada.

Assim, *Azul é a Cor Mais Quente* e *Retrato de uma Jovem em Chamas* apresentam pontos em comum, como a origem francesa, a relação sáfica e a aclamação em Cannes, mas diferenciam-se principalmente em seus bastidores. Dirigido por um homem, *Azul é a Cor Mais Quente* preenche-se de problemáticas de assédio e olhar masculino fetichizado para as relações sáficas, enquanto *Retrato de uma Jovem em Chamas* apresenta-se como o oposto: uma representação da importância do olhar feminino na arte.

Diferenças na Representação das Relações e Desenvolvimento das personagens em *Azul é a Cor Mais Quente* e *Retrato de uma Jovem em Chamas*

Se comparado *Azul é a Cor Mais Quente* (2013), dirigido por Abdellatif Kechiche, e *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019), dirigido por Céline Sciamma, é evidenciado abordagens que discernem na representação de relações sáficas. Em *Azul*, o olhar masculino (*male gaze*), conforme definido por Mulvey (1989), manifesta-se de forma explícita: a câmera objetifica os corpos das personagens, sobretudo nas cenas de sexo prolongadas e coreografadas para o consumo visual heterossexual masculino. A relação entre Adèle e Emma é moldada majoritariamente pela fisicalidade, com destaque para a descoberta do desejo — inclusive heterossexual, já que o filme inclui cenas de sexo entre Adèle e um homem — mas oferece pouco espaço para a construção subjetiva e emocional das protagonistas.

Apesar de sua longa duração, *Azul é a Cor Mais Quente* apresenta lacunas notáveis no desenvolvimento emocional e afetivo entre Adèle e Emma. Embora o filme acompanhe anos da

vida da protagonista, a evolução da relação é negligenciada em favor da dimensão sexual, o que compromete a construção de uma intimidade verdadeira entre as personagens. O longa oferece uma oportunidade promissora ao abordar as diferenças sociais e familiares entre Adèle, de origem mais modesta, e Emma, inserida em um meio artístico e intelectualizado. Essas nuances emergem de maneira expressiva em cenas como os jantares familiares, revelando contrastes de classe e expectativas sociais. No entanto, tais tensões não são devidamente retomadas, o que empobrece o arco dramático. A cena mais intensa do filme o confronto entre Emma e Adèle após a traição, é um dos poucos momentos de verdadeira profundidade emocional. Ainda assim, não há desdobramentos significativos na trajetória de Adèle, que permanece estagnada tanto emocional quanto profissionalmente.

Considerando as quase três horas de filme, a falta de desenvolvimento da vida adulta da protagonista enfraquece o retrato da experiência sáfica, desperdiçando potencial narrativo e simbólico. É perceptível, também, que a narrativa prioriza o contato sexual em detrimento da construção íntima e afetiva da relação, o que, de acordo com Julie Maroh (2013), autora da *graphic novel* original, reforça esse olhar objetificante e reduz o relacionamento a uma "exibição brutal e fria de sexo lésbico".

A crítica Manohla Dargis, em artigo publicado no *The New York Times*, já citado anteriormente, argumenta que o filme *Azul é a Cor Mais Quente* (2013), embora aclamado por sua representação intensa do desejo entre duas mulheres, está profundamente enraizado no olhar masculino do diretor Abdellatif Kechiche. Segundo Dargis (2013), “o filme parece muito mais sobre os desejos do Sr. Kechiche do que sobre qualquer outra coisa”, destacando que a câmera, ao insistir em closes prolongados do corpo de Adèle, até mesmo durante o sono, enfraquece a construção emocional da personagem e transforma a intimidade em espetáculo visual. Essa crítica dialoga com a análise de Simone de Beauvoir (1949), que já apontava como, em uma sociedade patriarcal, a mulher é historicamente reduzida à condição de "Outro", sendo olhada e definida a partir de uma ótica masculina. Em vez de construir uma subjetividade feminina complexa, o filme escorrega para uma estética voyeurística, onde o desejo da protagonista é constantemente mediado pela lente masculina, reforçando estereótipos sobre a sexualidade lésbica. Dargis também observa que a longa duração e o tom dramático do filme não compensam sua falha central: a incapacidade de representar verdadeiramente a interioridade feminina fora dos moldes do erotismo heteronormativo.

Em contraste, *Retrato de uma Jovem em Chamas* adota uma abordagem estética e política sensível, marcada pela direção de uma cineasta lésbica e pela fotografia de Claire Mathon. A narrativa valoriza a reciprocidade e a construção mútua do desejo entre Marianne e

Héloïse, que se relacionam de forma igualitária e afetuosa. A intimidade se desenvolve por meio de gestos sutis, silêncios, olhares e conversas profundas, evidenciando a força do afeto sem recorrer a cenas sexuais explícitas (VANITY FAIR, 2020).

Além disso, o longa insere temas relevantes que transcendem sua ambientação histórica, como o aborto e a menstruação. Em uma das cenas mais marcantes, Marianne acompanha a criada Sophie em um aborto clandestino, apresentado com realismo, empatia e sem juízo moral. Já a menstruação é retratada de forma natural, como parte do cotidiano feminino. Essa abordagem desses temas reforça a presença ativa das mulheres como sujeitos históricos e não como objetos de voyeurismo. (VANITY FAIR, 2020).

A dimensão simbólica do filme é aprofundada pela presença da tragédia grega de Orfeu e Eurídice, mencionada em diálogo pelas personagens. A narrativa do músico que perde sua amada ao olhar para trás serve como metáfora para o amor impossível e para a tentativa de eternizar um sentimento no tempo, que inclusive é referenciada no caminhar final do filme, na última interação entre as duas protagonistas. A tragédia ecoa na estética do filme, que aposta no olhar e na memória como formas de permanência do afeto. Essa escolha amplia a carga simbólica da separação entre Marianne e Héloïse, sugerindo que algumas perdas são também experiências de transformação. Tal proposta se materializa na cena final: silenciosa, intensa, sem palavras. A câmera permanece fixa em Héloïse, emocionada ao escutar a música que a conecta ao passado com Marianne. Sciamma demonstra que a paixão pode ser narrada com profundidade e lirismo, sem recorrer a espetáculos eróticos ou melodramas, apostando na contenção como força narrativa.

Outro elemento que distingue as obras é a duração e o tratamento narrativo das cenas de sexo e nudez. Um contraste evidente entre os dois filmes: em *Azul*, as cenas sexuais ocupam cerca de sete minutos, somando cerca de dez minutos com outras cenas de nudez, e são amplamente criticadas por sua natureza coreografada e voltada ao prazer do olhar masculino (KERMODE, 2013). Já em *Retrato*, as cenas íntimas aparecem por menos de dois minutos em um filme de duas horas, e são integradas a um contexto emocional mais amplo, em que a nudez não é exposta para provocar, mas para revelar vulnerabilidade e conexão (VANITY FAIR, 2020). A diferença não está apenas na duração, mas na ética que orienta a forma como os corpos e desejos são representados.

Mais do que simplesmente retratar o amor lésbico, Sciamma propõe uma linguagem cinematográfica alternativa, capaz de criar um espaço seguro e digno para o afeto entre mulheres. A cena final do filme, repleta de emoção silenciosa, sintetiza essa proposta: o amornão precisa da posse para permanecer, basta que seja vivido com verdade e guardado na

memória. A cena final de *Azul*, por outro lado, apesar de também trazer a separação entre Adèle e Emma, traz uma melancolia e melodrama que falta desenvolvimento, dando a sensação de incompleto. Ao colocar os dois filmes em diálogo, evidencia-se que a maneira como o cinema representa corpos e desejos é profundamente política.

Fetichização, Olhar Masculino e Representações em Perspectiva Comparada

No que cerne ao contexto sexual, é importante frisar que a representação da sexualidade e do desejo feminino não é inerentemente negativa. Oliveira (2023) descreve como o julgamento moral sobre o corpo feminino se consolida como um mecanismo de repressão, que vincula a expressão da sexualidade da mulher aos sentimentos de vergonha e culpa. A autora reitera:

Essa ideia se relaciona à forma com que o corpo feminino é visto: como algo a ser protegido a todo custo e, conseqüentemente, controlado. Com isso, as atitudes, vestimentas e comportamentos femininos passam a ser condicionados ao que a sociedade espera da imagem de mulher construída pelos papéis de gênero e, ao mesmo tempo, marginaliza aquelas que são consideradas vulgares, libertinas, vadias, livres (Oliveira, 2023, p. 107).

Há, portanto, uma articulação direta entre a ótica opressora do olhar masculino e o processo de banalização da sexualidade feminina: enquanto a imagem da mulher hipersexualizada é disseminada e consumida massivamente, sua própria sexualidade é deslegitimada e condenada quando vivida de forma autônoma. A dinâmica de controle sobre os corpos femininos se intensifica quando se trata do relacionamento entre mulheres, que foge do padrão heteronormativo. De acordo com a análise de Lopes, Auad e Lahni (2021), fica evidente a necessidade de oportunizar que as mulheres sáficas possam produzir e exibir suas próprias histórias, visando evitar que a representação de suas relações siga padrões que as caracterizem negativamente, as coloquem em posição de sofrimento ou as reduzam a objetos sexuais, como ocorre na lógica do *male gaze*.

Um estudo realizado por Maradia *et al.* (2025) investigou como a percepção dos espectadores é influenciada pela utilização de técnicas cinematográficas específicas, em especial as com foco na objetificação dos corpos femininos. A pesquisa analisou que o enquadramento com foco sexual condiciona a atenção do público, guiando seu olhar e reforçando a ideia da mulher como objeto de desejo. Nesse quesito, a composição do enquadramento de diversas cenas de *Azul é a Cor Mais Quente*, mesmo em contextos não sexuais, revelam um erotismo que sugere uma intenção voltada à estimulação visual do espectador. No ensaio *The Oppositional Gaze: Black Female Spectators*, Hooks (1992)

problematiza a maneira com que o olhar dominante, estruturado pelo desejo do espectador masculino branco, objetifica o corpo da mulher negra, forçando-a a uma posição de passividade e submissão. Essa abordagem pode ser estendida para a análise das cenas de *Azul*, que reproduz a ideia do olhar dominante na experiência da mulher lésbica por meio de um olhar heteronormativo e voyeurista. Apesar de seu enredo progressista, o filme permanece inserido em um regime visual que sexualiza e fetichiza o corpo feminino, reafirmando o domínio do olhar hegemônico e evidenciando a importância do olhar opositor como ferramenta de contestação e ressignificação.

Na construção das cenas íntimas de *Retrato de Uma Jovem em Chamas*, a abordagem adotada por Sciamma é cuidadosa e sensível, notando-se uma preocupação na transmissão do desejo e da subjetividade. A representação da intimidade entre as personagens não tem a intenção de apelar ao prazer estético-sexual do espectador, priorizando a perspectiva das próprias personagens por meio da exploração da subjetividade. Conforme aponta Pereira (2023), em *Retrato de uma Jovem em Chamas*, o desejo entre as personagens nasce do olhar mútuo, sinal de que a construção de sua relação não está pautada no fetiche visual, e sim na subjetividade presente na obra.

***Female gaze*, mutualidade do olhar e o olhar do artista**

O conceito de *female gaze*, ou olhar feminino, surge como uma resposta crítica ao já consolidado *male gaze*, teorizado por Laura Mulvey em *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975). Apesar de amplamente difundido nas discussões contemporâneas sobre cinema, especialmente nas redes sociais, o *female gaze* ainda carece de uma sistematização teórica consistente. Importante destacar que ele não se configura como o oposto direto do olhar masculino, seu objetivo não é simplesmente inverter a lógica, transformando homens em objetos de desejo. Ao contrário, o foco permanece sobre as mulheres, mas deslocado de uma lógica de objetificação para uma perspectiva que reconhece sua subjetividade, autonomia e complexidade. A mulher deixa de ser mera superfície de projeção do desejo masculino e passa a ser agente de sua própria narrativa.

Existe, no entanto, um debate sobre o que de fato constitui esse olhar. Algumas abordagens sugerem que o *female gaze* se manifesta não apenas no conteúdo, mas também nas condições de produção, envolvendo equipes majoritariamente femininas — roteiristas, diretoras, produtoras, fotógrafas, o que traria para o filme uma sensibilidade específica. Contudo, como acontece com muitos conceitos que rapidamente se popularizam em ambientes digitais, como *TikTok* e outras redes, o termo muitas vezes é esvaziado, simplificado ou

distorcido, tornando difícil estabelecer fronteiras precisas sobre o que ele é ou não é.

No livro *The Female Gaze: Essential Movies Made by Women*, a autora Alicia Malone (2018) levanta questões centrais para esse debate:

What happens...when we look at the world from a female point of view? How do women see themselves? How do women see other women? What makes a movie essentially feminine? What can audiences, of any gender identification, gain by looking at film through a female lens? (Malone, 2018 p.7-8)

Apesar dessas reflexões fundamentais, é necessário também problematizar que essa perspectiva frequentemente se apoia em um olhar branco, cis e ocidental, falhando muitas vezes em abarcar a diversidade de experiências de gênero, raça, classe e sexualidade. Portanto, cabe perguntar: o que realmente significa construir um olhar feminino? E a quem ele de fato representa?

Muitas confusões sobre o *female gaze* surgem, em parte, de interpretações superficiais também sobre o *male gaze*. Este não se limita a cenas em que a câmera, personagens ou espectadores sexualizam corpos femininos:

The term “male gaze” persists in film and media criticism because of its potency and useful implications in examining the ways in which the power of the patriarchy persists even in overtly feminist works of art through the use of artistic language and techniques that were popularised by men. It would be inaccurate to ascribe a work as having more or less male gaze — because the point of the male gaze is that it’s everywhere. (Le Marinel, 2023)

Ou seja, o olhar masculino é estrutural, onipresente e inescapável, pois opera dentro de uma sociedade e de uma indústria cinematográfica moldadas por uma lógica patriarcal. O fato de uma obra ser realizada por mulheres não garante, por si só, sua ruptura com essa lógica. Isso, porém, não significa que outras formas de olhar não possam emergir, especialmente no cinema independente, que muitas vezes serve como espaço para a expressão de identidades marginalizadas. Inclusive, há diretores homens, como Todd Haynes, realizador de *Carol* (2015), um filme sáfico que foge da lógica do *male gaze*, que conseguem construir narrativas sensíveis, que não objetificam seus personagens.

Importante observar também que diretores homens frequentemente ocupam uma suposta posição de neutralidade, como se seus olhares sobre corpos femininos, identidades negras ou experiências dissidentes fossem universais e desprovidos de marcas ideológicas. Essa falsa neutralidade é, na verdade, uma das expressões mais eficientes do próprio olhar masculino normativo. No já citado *The Oppositional Gaze: Black Female Spectators*, Hooks (1992) não só amplia essa discussão ao expor que o olhar dominante não é apenas masculino, mas também branco, e que corpos negros e dissidentes foram sistematicamente apagados ou distorcidos na

representação, mas que o desenvolvimento de um olhar opositor, é uma estratégia de resistência à lógica colonial e patriarcal das imagens.

No filme *Retrato de uma Jovem em Chamas*, essa crítica ao olhar masculino se expressa de forma particularmente simbólica. Em uma das cenas, Marianne queima a primeira pintura feita de Héloïse, uma pintura encomendada sob a ótica de um homem. A destruição desse retrato representa a recusa em reproduzir uma visão que submete e aprisiona a mulher como objeto estético e de desejo.

Ao longo do filme, a relação entre quem olha e quem é olhado é constantemente subvertida. Quando Marianne revela o retrato para Héloïse, sua reação é imediata: ela rejeita a obra e questiona — “Então você me vê assim, sem vida, sem presença, sem profundidade?”. Nesse gesto, Héloïse não recusa apenas a pintura, mas sobretudo a maneira como foi capturada no olhar da artista, um olhar que, para ela, não dá conta de sua existência, de sua subjetividade. Esse desconforto ilustra um fenômeno discutido por Lacan, a partir de Sartre, no Seminário 11 (1985): o olhar não se resume à visão física, mas opera no campo do Outro, funcionando como uma instância que nos interpela, que nos posiciona dentro do desejo e da expectativa alheia. Ao se ver representada, Héloïse reivindica sua própria imagem e se recusa a ser reduzida a um reflexo que não reconhece como seu. É ela quem decide se aquele retrato traduz quem ela é e, não se vendo nele, se dispõe a participar ativamente de uma nova pintura, na qual sua presença possa, de fato, emergir.

Por outro lado, é interessante trazer em contraponto que a outra obra analisada, *Azul é a Cor Mais Quente*, dialoga diretamente com outro conceito da psicanálise, dessa vez desenvolvido por Freud (2016): a escopofilia, o gozo obtido pelo ato de ver, que se associa a uma tentativa de controle e apropriação do outro por meio da imagem. Se em *Retrato de uma Jovem em Chamas* o olhar se constrói como um espaço de reconhecimento mútuo e de negociação subjetiva, em *Azul* o olhar cinematográfico frequentemente se estrutura a partir de uma assimetria de poder.

John Berger, no segundo episódio da série documental *Ways of Seeing* (BBC, 1972), afirma que “Os homens olham para as mulheres, e as mulheres olham para si mesmas sendo olhadas”. Apesar dessa configuração ser estruturante na história da arte ocidental, o filme *Retrato de uma Jovem em Chamas* rompe com essa lógica desde a sua composição mais básica, não há personagens masculinos em cena. Ainda assim, a possibilidade dessa relação desigual de poder através do olhar poderia se repetir, como ocorre no filme de Kechiche. No entanto, isso não ocorre aqui, como uma das cenas deixa isso evidente: Héloïse afirma que, enquanto está sendo observada, ela também olha de volta. Ela não se posiciona como um objeto passivo,

mas reivindica sua agência no olhar. Ela vê Marianne. Há, portanto, uma inversão da lógica tradicional, o olhar não é unilateral, mas recíproco.

Essa inversão se torna ainda mais evidente na cena que dá nome ao filme, quando Héloïse, imóvel, observa Marianne, alheia ao fato de que seu vestido está em chamas. Aqui, o desejo deixa de ser unilateral; ele se torna mútuo, compartilhado, atravessado por uma dinâmica horizontal entre quem olha e quem é olhada. Como sintetiza a análise feita sobre o filme por Trish Bendix (2019),

Marianne gazes back at Heloise and soon, the image will become her own painting of the memory. The resulting artwork is a portrait of the artist seeing her muse but also the muse seeing her artist — an equal exchange of desires.

Esse gesto não apenas recodifica a relação entre sujeito e objeto, mas também subverte o próprio ato de olhar, historicamente associado a uma ferramenta de controle, dominação e apagamento dos corpos femininos.

Um outro elemento importante do filme e que representa o desejo de olhar é o livro que Marianne empresta a Heloise, que retrata a lenda grega de Orfeu e é referenciada diversas vezes. Na história, Orfeu desce ao submundo para resgatar sua amada Eurídice, que havia morrido. Hades permite que ele a leve de volta ao mundo dos vivos, com uma condição: Orfeu deve caminhar na frente e não pode olhar para trás até saírem completamente do mundo dos mortos. No entanto, tomado pela dúvida, pelo desejo e pela angústia, Orfeu olha para trás e, ao fazer isso, perde Eurídice para sempre. No filme, essa cena é lida e logo seguida da pergunta: Por que ele olhou? A partir dessa questão, emerge uma reflexão sobre o olhar como gesto ambíguo, que envolve tanto desejo quanto perda.

Em seu livro *O Espaço Literário* (1987), Maurice Blanchot conceitua o olhar de Orfeu como um símbolo para a relação do artista com a obra, como o desejo de capturar o inalcançável, aquilo que sempre escapa a essência, a presença, o absoluto. Quando Orfeu olha, ele tenta possuir aquilo que, por sua própria natureza, é inapreensível, e, ao fazê-lo, perde. Marianne está presa nesse impasse, condenada em falhar tanto em olhar como em pintura, e tudo que resta é a presença simbólica. A própria pintura que Marianne faz de Héloïse funciona como um olhar de Orfeu, não captura Héloïse viva, mas sim uma ausência, uma lembrança, uma projeção do desejo.

O filme articula que olhar é, simultaneamente, um gesto de perda e de criação, assim como o cinema, a pintura e qualquer obra de arte. No filme, assim como no mito, o olhar é um gesto ambivalente: tentar preservar e capturar aquilo que, na verdade, é fugidio. O amor vivido por Marianne e Héloïse só pode sobreviver na memória, na lembrança do olhar e no espaço da

representação, seja na pintura, seja na última troca de olhares na ópera, onde Marianne vê Héloïse pela última vez, emocionada, sem ser vista.

4 Conclusão

A partir da análise desenvolvida, foi possível compreender que a representação sáfica no cinema feminino é significativamente impactada pelas construções sociais que objetificam o corpo da mulher, em especial sob a ótica do *male gaze*, conceito definido por Mulvey (1975). A fetichização pautada no prazer masculino demonstra uma inclinação a reduzir as personagens femininas a objetos de desejo visual, o que é perceptível sobretudo na representação cinematográfica das cenas. As narrativas que subvertem essa lógica, priorizando a exposição da intimidade e do relacionamento entre mulheres de modo subjetivo e sensível, rejeitam o olhar objetificante e valorizam a construção de representações mais autênticas das relações lésbicas.

A comparação realizada entre os dois filmes mostrou que, apesar de explorarem o relacionamento entre mulheres, *Azul é a Cor Mais Quente* e *Retrato de Uma Jovem em Chamas* possuem abordagens diferentes: enquanto *Azul* apresenta um foco maior na descoberta do desejo, com cenas que possuem um foco maior na fisicalidade, *Retrato* se concentra na exploração da subjetividade do relacionamento lésbico em um contexto histórico restritivo. Apesar da boa recepção da obra, também é pertinente enfatizar as polêmicas a respeito dos bastidores de *Azul é a Cor Mais Quente* e as críticas em relação às polêmicas cenas de sexo, que ressaltam a priorização da satisfação visual em detrimento da subjetividade das personagens.

A presença de diretoras e roteiristas mulheres e LGBTQ+ é crucial para romper com estigmas e estereótipos historicamente reproduzidos pelo olhar dominante masculino e heteronormativo. A partir dessa perspectiva, a produção audiovisual deixa de ser apenas um reflexo dos desejos e fantasias alheias para se tornar uma ferramenta de afirmação identitária, onde a pluralidade das sexualidades e dos gêneros pode ser expressa de maneira mais verdadeira e complexa.

Por fim, cabe ressaltar a limitação deste estudo em concentrar-se especificamente em duas obras cinematográficas francesas, o que restringe a generalização dos resultados. Por isso, recomenda-se que pesquisas futuras ampliem seu alcance, incorporando outras obras e englobando diferentes países e continentes em suas comparações, o que possibilitaria uma análise mais crítica e aprofundada acerca da representação da sexualidade e do relacionamento sáfico em um panorama global. Tal expansão contribuiria para o desenvolvimento de uma

crítica mais abrangente e plural, capaz de captar as especificidades e nuances que diferenciam as abordagens audiovisuais em variados contextos culturais.

REFERÊNCIAS

ADOROCINEMA. **Azul é a Cor Mais Quente**. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-203302/criticas/espectadores/>>. Acesso em: 7 jul. 2025.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1949.

BERGER, John. Ways of Seeing. Episode 2. [S.l.]: BBC, 1972. Disponível em: https://youtu.be/ISSU3X_VBr8?si=XIUm-i01sCj3zb9b. Acesso em: 16 jun. 2025.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987

CAIO BENTES. **Crítica: Azul é a Cor Mais Quente | Cine Set**. Disponível em: <<https://cineset.com.br/azul-e-a-cor-mais-quente/>>. Acesso em: 7 jul. 2025.

GOSSETT, Reina; STANLEY, Eric A.; BURCH, Johanna. **Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility**. MIT Press, 2017.

HALPERIN, David M. **How to Do the History of Homosexuality**. University of Chicago Press, 2002.

DARGIS, Manohla. The Trouble With “Blue Is the Warmest Color”. **The New York Times**, 25 out. 2013. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2013/10/27/movies/the-trouble-with-blue-is-the-warmest-color.html>. Acesso em: 16 jun. 2025.

DE OLIVEIRA, L. A sexualidade feminina no Brasil: controle do corpo, vergonha e má-reputação. **Revista Direito e Sexualidade**, Salvador, v. 1, n. 2, 2023. DOI: 10.9771/revdirsex.v1i2.42440. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revdirsex/article/view/42440>. Acesso em: 13 jun. 2025.

FAN, R. **Crítica | Azul é a Cor Mais Quente**. Disponível em: <<https://www.planocritico.com/critica-azul-e-a-cor-mais-quente/>>. Acesso em: 7 jul. 2025.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Obras Completas, vol. 6. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HOOKS, bell. **The oppositional gaze: Black female spectators**. In: *Black looks: Race and representation*. Boston: South End Press, 1992. p. 115–131.

KALEEM AFTAB. Blue is the Warmest Colour actresses on their lesbian sex scenes: “We felt like prostitutes”. *The Independent*, 4 out. 2013.

KERMODE, Mark. Blue Is the Warmest Colour – review. **The Guardian**, 10 nov. 2013.

Disponível em:

<https://www.theguardian.com/film/2013/nov/10/blue-is-the-warmest-colour-review>. Acesso em: 15 jun. 2025.

LA VIE D'ADÈLE – CHAPITRES 1 ET 2 (Azul é a cor mais quente). Direção: Abdellatif Kechiche. França: Wild Bunch; Quat'Sous Films; France 2 Cinéma, 2013.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11**: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LE MARINEL, Zoe. The female gaze is not a thing — please don't make it a thing. **Honi Soit**, 9 out. 2023. Disponível em:

<https://honisoit.com/2023/10/the-female-gaze-is-not-a-thing-please-dont-make-it-a-thing/>.

Acesso em: 16 jun. 2025.

LOPES, Sabrina Fernandes Pereira; AUAD, Daniela; LAHNI, Cláudia Regina. Cinema e visibilidade lésbica: teorias feministas em prol da cidadania comunicativa. **Seminário Internacional Fazendo Gênero**. v. 12, Florianópolis, 2021. Disponível em:

<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/53952>. Acesso em: 14 jun. 2025.

MALONE, Alicia. **The Female Gaze**: Essential Movies Made by Women. Emeryville: Mango Publishing, 2018.

MARADIA, P. et al. **Framing perception**: exploring camera induced objectification in cinema. 2025. Disponível em: <https://arxiv.org/abs/2504.10404>. DOI:

10.48550/arXiv.2504.10404. Acesso em: 12 jun. 2025.

MAROH, Jul. **Blue Is the Warmest Color**: The Graphic Novel. Arsenal Pulp Press, 2013.

MAROH, Julie. “La vie d'Adèle: une vision masculine et hétéronormée du désir lesbien.”

Blog personnel, 27 out. 2013. Disponível em: <http://julie-maroh.com>. Acesso em: 25 maio 2025.

Mendes, K. D. S., Silveira, R. C. de C. P., & Galvão, C. M.. (2008). Revisão integrativa: método de pesquisa para a incorporação de evidências na saúde e na enfermagem. *Texto & Contexto - Enfermagem*, 17(4), 758–764. <https://doi.org/10.1590/S0104-07072008000400018>

MORGAN, Michaela. Céline Sciamma is changing queer cinema for the better. **Them.**, 9 mar. 2020. Disponível em: <https://www.them.us/story/now-list-2020-celine-sciamma>. Acesso em: 16 jun. 2025.

MULVEY, Laura. **Visual pleasure and narrative cinema**. *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6–18, Autumn 1975.

MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. In: MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. London: Palgrave, 1989. p. 14–26.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. 2009.

PEREIRA, Marcella Stefany Batista. **Do male ao female gaze**: uma análise a partir dos olhares em Retrato de uma Jovem em Chamas. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2023.

Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/66523> Acesso em: 12 jun. 2025.

PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU (Retrato de uma jovem em chamas). Direção: Céline Sciamma. França: Lilies Films; Arte France Cinéma, 2019.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Masculino, feminino: o sexo do cinema**. 3. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

REIS, Maria Luísa Sousa. **Cartografia de afetos: uma análise do filme Retrato de uma Jovem em Chamas**. 2022. 94 f. Monografia (Graduação em Jornalismo) - Instituto de Ciências Sociais e Aplicadas, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2022.

RICH, B. Ruby. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence in Cinema. In: RICH, B. Ruby. **Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement**. Durham: Duke University Press, 1981. p. 55–64.

RICH, B. Ruby. **New Queer Cinema: The Director's Cut**. Durham: Duke University Press, 2013.

RUSSO, Vito. **The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies**. New York: Harper & Row, 1981.

SIEGLER, Marc. “Léa Seydoux and Adèle Exarchopoulos on Blue Is the Warmest Color's Wild Sex Scenes.” **The Daily Beast**, 25 out. 2013. Disponível em: <https://www.thedailybeast.com>. Acesso em: 25 maio 2025.

SILVA, Ana Paula da. Representações de relações sáficas no cinema contemporâneo: olhares e discursos em Céline Sciamma e Lisa Cholodenko. **Seminário Internacional Fazendo Gênero**. v. 12, Florianópolis, 2021. Disponível em: <https://www.fazendogenero.ufsc.br/12/anais/>. Acesso em: 15 jun. 2025.

UOL. Atriz do filme 'Azul é a Cor Mais Quente' diz que gravações foram 'insanas'. Splash, 10 maio 2022. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/05/10/atriz-do-filme-azul-e-a-cor-mais-quente-diz-que-gravacoes-foram-insanas.htm>. Acesso em: 1 jul. 2025.

VANITY FAIR. Portrait of a Lady on Fire: The Real-Life Love Story Behind the Scorching Film. **Vanity Fair** [online], 14 fev. 2020. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2020/02/portrait-of-a-lady-on-fire>. Acesso em: 16 jun. 2025.