

Gênero, arte e olhar: a metamorfose de Orfeu e Eurídice para o filme *Retrato de uma jovem em chamas* (2019), de Céline Sciamma

Gender, Art and Gaze: Orpheus and Eurydice's Metamorphosis to Céline Sciamma's Movie Portrait of a lady on fire (2019)

Sara Anjos

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/ Brasil
scbanjos@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7574-7289>

Sofia Morais Coelho

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/ Brasil
sofiamoraisc@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-5102-9536>

Resumo: Analisa-se a recepção do mito de Orfeu e Eurídice, das *Metamorfoses* de Ovídio, no filme *Retrato de uma jovem em chamas*, de Céline Sciamma (2019). Os aportes teóricos da recepção clássica e intermidialidade possibilitam a compreensão dialógica que se estabelece quando um filme recebe um texto antigo. A recepção cinematográfica das *Metamorfoses* dá a ver o processo de *cinemetamorphosis*, estruturalmente e tematicamente presente no cinema. Ao mesmo tempo, essa leitura é reforçada pelos estudos de gênero e sexualidade, que também mostram como se estabelece a relação entre as personagens femininas, centrado no tema das artes visuais. Conclui-se que a questão principal que move a narrativa do filme é a do olhar, que perpassa tanto a virada de Orfeu para Eurídice quanto a artista (Marianne/Orfeu) que olha e é olhada pela musa (Héloïse/Eurídice) para produzir arte. Sendo assim, *Retrato* trata de metamorfoses artísticas e amorosas.

Palavras-chave: *Retrato de uma jovem em chamas*; *Metamorfoses*; Ovídio; recepção clássica; gênero e sexualidade.

Abstract: This article analyses the reception of Orpheus and Eurydice's myth from Ovid's *Metamorphoses* in the movie *Portrait of a lady on fire*, by Céline Sciamma (2019). The theoretical contributions of classical reception and intermediality enable the understanding of the dialogue that takes place when a film receives an ancient text. The

cinematic reception of the *Metamorphoses* reveals the process of *cinemetamorphosis* that is present in cinema both structurally and thematically. At the same time, this analysis is reinforced by gender and sexuality studies, which also show how the relationship between the female characters is established, centered on the theme of the visual arts. It concludes that the main subject that drives the film's narrative is that of the gaze, which permeates both the turning of Orpheus towards Eurydice as well as the artist (Marianne/Orpheus) who looks at and is looked at by the muse (Héloïse/Eurydice) in order to produce art. Therefore, *Portrait* deals with artistic and amorous metamorphoses.

Keywords: *Portrait of a lady on fire*; *Metamorphoses*; Ovid; classical reception; gender and sexuality.

1 Introdução

*Os olhos voltaram-se incessantemente para os esplendores extintos,
Evocamos o medo, a angústia e o tormento
Dos teus beijos, mais doces que o mel dos jacintos,
Amante que verteu imperiosamente,
Diante de Afrodite cujo sorriso furtivo
Supera em crueldade as flechas de Eros,
A tempestade e o relâmpago da tua lira,
Ó Safo de Lesbos!*

(“Invocation”, de Renée Vivien, *Cendres et Poussières*)¹

¹ Estrofe inicial do primeiro poema “Invocations” do livro *Cendres et Poussières* de Renée Vivien (1877-1909) poeta, escritora e tradutora de Safo. No original: “Les yeux tournés sans fin vers les splendeurs éteintes,/ Nous évoquons l’effroi, l’angoisse et le tourment/ De tes baisers, plus doux que le miel d’hyacinthes,/ Amante qui versas impérieusement,/ Devant l’Aphroditâ dont le furtif sourire/ Dépasse en cruauté les flèches de l’Erôs,/ L’orage et l’éclair de ta lyre,/ Ô Psapphâ de Lesbôs !” (1902, p. 3-5). Para mais informações sobre sua obra, conferir o artigo de Letticia Batista Rodrigues Leite (2018). Todas as traduções, de línguas modernas e antigas, são de nossa autoria, salvo indicação em contrário.

Retrato de uma jovem em chamas recupera o mito de Orfeu e Eurídice para explorar o romance entre duas mulheres no século XVIII, Marianne (Noémie Merlant) e Héloïse (Adèle Haenel). É interessante observar que Ovídio foi o autor latino que mais deu voz às personagens femininas da antiguidade com sua obra *Heroides* ou *Epistulae Heroidum*, a qual o tornou popular entre leitoras e escritoras do século XVIII (Horowitz, 2014, p. 355-370). Paralelamente, Céline Sciamma torna seu filme totalmente centrado em mulheres, enquanto as personagens masculinas se assemelham às das *Heroides*: com exceção das três últimas duplas de cartas, os homens são causadores dos sofrimentos das personagens, mas não temos acesso a eles. No filme, Marianne e Héloïse são separadas não pela morte de Héloïse, como no mito original, mas por conta do seu casamento arranjado, entretanto, nunca vemos seu noivo/marido – nem sequer no último quadro do filme, de Héloïse com sua filha –; o pai de Marianne, que é pintor, também é apenas mencionado, e os poucos homens que aparecem em breves cenas não têm nome ou grande relevância para a narrativa.

Esse foco feminino perpassa a cinematografia de Sciamma, que poderíamos chamar de ovidiana, contendo diversas formas de metamorfose no centro da trama com personagens femininas em transformação. Muitas das mudanças de forma envolvem o erótico, o Amor, assim como nas *Metamorfose*s, além de dialogar com questões de gênero e sexualidade. Por exemplo, *O Nascimento dos Polvos* (*La naissance des pieuvres*, 2007), do seu título ao seu roteiro, aponta a metamorfose, examinando como jovens adolescentes são observadas e sexualizadas pelo patriarcado. O tema do nado sincronizado e a juventude dessas nadadoras evocam as náïades perseguidas por figuras masculinas (como em Dafne (*Met.* I, 452-567) e Calisto (*Met.* II, 401-495)). *Tomboy* (2011), também centrado nas opressões heteronormativas de gênero sobre as crianças, pode ser lido como uma recepção do mito de Ífis e Iante das *Metamorfose*s (IX, 666-797), assim como o de Dafne e Apollo (*Met.* I, 452-567).

As *Metamorfose*s (mas também as *Heroides* e a *Ars amatoria*) tiveram e ainda têm profícua recepção no cinema, dando a ver a plasticidade do estilo ovidiano e seu caráter cinematográfico nas descrições das metamorfose. Deste modo, devido a essas e outras

confluências com a obra ovidiana e sua recepção, cumpre notar nesse artigo como essa relação se dá através dos elementos centrais no filme: a presença física do livro e seus diversos usos narrativos e artísticos. Através da leitura, as personagens interpretam o mito de Orfeu e Eurídice. Com isso, outros mitos estão presentes de forma indireta. Como suporte material, o livro das *Metamorfoses* e suas folhas servem como material para um desenho, o autorretrato de Marianne. Por fim, o livro serve também como um objeto que veicula uma mensagem através da pintura de Héloïse e sua filha.

Buscamos investigar como *Retrato* recebe e atualiza a antiguidade ao recontar o mito de Orfeu e Eurídice sob novas perspectivas, perpassadas pelo desejo feminino. O filme coloca em evidência as metamorfoses artísticas que envolvem tanto a pessoa que produz a arte, a pintora Marianne, quanto a que participa ativamente nesse processo de construção técnica, a modelo e musa inspiradora Héloïse, contando com diversas cenas potentes que colocam o olhar entre as mulheres no seio criativo da narrativa. A obra desafia noções contemporâneas de amor lésbico e arte feita por mulheres, retratando, inclusive, um aborto. O canto de mulheres ao redor da fogueira, num filme que quase não tem música, reverbera sonoramente questões caras à obra, aos direitos reprodutivos e à saúde das mulheres no geral. Isso tudo produz imagens poderosas, que são potencializadas e perpassadas pela recepção da ousada obra ovidiana.

2 Recepção clássica: *cinemetamorphosis*

Em termos mais amplos, a recepção clássica (*classical reception* ou *reception classique*) se trata de uma subárea emergente dos estudos da recepção em contato com os estudos clássicos, a literatura comparada e a intermidialidade. Como afirma Lúcia Sano:

O interesse na chamada recepção clássica [...] tem promovido a multiplicação, nas últimas décadas, de reflexões que trazem ao debate especializado novos sentidos a textos dos quais, por muito tempo e sem a devida problematização, foram privilegiadas determinadas interpretações. Transportada pelo colonialismo aos quatro cantos do globo, em um processo que ajudou a construir discursos que autorizaram um sem-número

de violências, a literatura clássica, mais especificamente greco-latina, também passou há alguns anos a ser percebida como objeto singular de análise pelos que se interessam por uma perspectiva comparatista (Sano, 2024, p. 2).

A recepção explora diversas vias de diálogo entre a antiguidade e obras posteriores, e tem oferecido novos caminhos de investigação sobre a permanência das culturas gregas e romanas para além da antiguidade. No cinema, observamos que alguns filmes propõem uma representação mais ou menos direta de elementos espaço-temporais de culturas antigas, com maior ou menor preocupação de fidedignidade às fontes literárias e históricas. Em outra via de diálogo, há modos menos diretos de recepção do material greco-romano, por meio da adaptação de gêneros, enredos, temas e personagens dessas culturas para contextos espaço-temporais distintos da antiguidade.² Ao contrário do que costumava ser uma tendência em abordagens de estudiosos refletindo sobre a tradição clássica no início do século XX, esse novo campo não se interessa apenas pelas permanências:

Trata-se não tanto de uma noção que se oponha à de um imaginário greco-romano antigo capaz de se apresentar como elemento dinâmico na configuração de diferentes culturas, mas sim de uma abordagem que busca ressaltar as diferenças instauradas pelo novo contexto cultural de apropriação desse imaginário, ao invés de trabalhar na busca pelas semelhanças e meras retomadas, numa chave tradicional de “fontes e influências” (Silva, 2023, p. 366-367).³

Uma análise pautada nessa teoria busca localizar historicamente um determinado elemento da cultura antiga em algum outro artefato de um contexto alhures, com o objetivo de que essa comparação dê a repensar dialogicamente todos esses contextos, além do processo de construção dos significados das obras envolvidas nesse diálogo entre diferentes tempos-

² Para recepção clássica em séries e as interfaces entre a recepção clássica e os estudos culturais nos estudos clássico, conferir Rafael Silva e Sara Anjos (2020).

³ Acerca do debate e referências sobre os estudos clássicos no Brasil, conferir: “Estudos clássicos no Brasil: um presente do passado?” (2023) de Rafael Guimarães Tavares da Silva.

espaços e, por vezes, entre mídias.⁴ Entre as possibilidades para explorar essas novas vias, encontram-se também obras em formato audiovisual (cinema, televisão e séries), como já defendido por Hardwick (2003, p. 71-97) e explorado por Martin M. Winkler (2009). As propostas da recepção clássica desenvolvem-se em diálogo com teorias anteriores do campo de estudos da linguagem e da literatura.⁵

Martindale reitera a impossibilidade de ler um texto antigo “nos seus próprios termos”, isto é, sem a influência inevitável do contexto cultural e dos valores estéticos da pessoa que lê e assiste, incluindo aqueles moldados por textos posteriores (Formisano, 2021, p. 224). Em *Retrato*, as personagens do filme, ao fazerem a leitura direta do mito no início do livro X das *Metamorfoses*, recitando apenas os trechos significativos para a história, debatem o que está sendo narrado e dão propostas interpretativas. Assim, a recepção desse mito não só o transmite para a audiência contemporânea, mas também o desafia, trazendo uma perspectiva renovada.

Uma diferença significativa nessa recepção é o suporte que veicula a arte. Marianne é pintora enquanto Orfeu é poeta e cantor. Embora Marianne tenha algum conhecimento de música e possa tocar um pouco de piano, esta diferença é um primeiro indício de como *Retrato* desenvolve e intensifica a visualidade do tema: “olhar para” e “para trás” (Stevens, 2020, § 10). Marianne, encarregada de pintar um retrato, deve olhar para Héloïse, observá-la, contemplá-la, estudá-la, e esta ênfase na visualidade

⁴ Nossa abordagem baseia-se em elementos da Estética da Recepção, na linha das reflexões propostas por Lorna Hardwick (2003) e Christopher Stray (2008) ou nos trabalhos reunidos por Charles Martindale e Richard Thomas (2006). Desde a publicação do livro *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception* (1993), de Martindale, o interesse acerca do que passou a se chamar de recepção clássica só se expandiu. Interessava ao autor sobretudo demonstrar, através da trans-historicidade, como a interpretação de um texto antigo opera no diálogo constante entre o passado e o presente. Nesse sentido, os estudos clássicos podem ser entendidos como parte de uma teia de recepções, uma vez que toda obra antiga recebe novos sentidos dados por gerações de pessoas que vão se acumulando e se integrando ao texto (Sano, 2024, p. 4-5).

⁵ Os estudos de Estética da Recepção, formulados por volta da década de 1960, têm contribuído para a renovação dos estudos em diversos campos da literatura e das artes, contando com os trabalhos de Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Roland Barthes e Stanley Fish.

é apropriada para a narrativa de pintora. De maneira semelhante, o livro e suas histórias são fundamentais para o romance narrado.

Winkler (2020, p. 3-5) usa o termo *cinemetamorphosis* para a comparação entre os textos antigos e os filmes, de maneira a integrar inúmeras terminologias, como tradução, reescrita e adaptação, que apresentam complicações quando usadas por si só. Assim, para essa análise cinematográfica e comparada, *cinemetamorphosis* é tanto a análise quanto a comparação, tanto o texto antigo refeito em outra mídia quanto a interpretação trazida por ele. Hinds (2011, p. 9) usa o termo *background Ovidianism* (“ovidianismo de fundo”) para a presença do autor nas tragédias de Sêneca, e Winkler (2020, p. 6-7, tradução nossa) se apropria deste para abordar um dos tipos da presença de Ovídio no cinema: filmes que “não tem um modelo direto em Ovídio, mas exibem situações, temas ou personagens que encontramos em suas obras”.⁶

Como procedera Formisano (2021), observamos que a comparação entre um texto latino antigo e um filme contemporâneo levanta uma série de questões metodológicas e conceptuais importantes, como tentamos expor nessa breve introdução teórica. Todavia, como ele aponta, essas leituras difrativas ajudam-nos não só a reconhecer a longa trajetória do ovidianismo, mas também a olhar para o texto de Ovídio através da lente das preocupações contemporâneas (Formisano, 2021, p. 244). Nossa análise adota uma abordagem específica da recepção clássica, tendo em vista toda a teorização do *cinemetamorphosis*, e acreditamos que a discussão dos hexâmetros ovidianos e o filme *Retrato*, através dessas perspectivas, iluminam e interessam ao debate tanto acerca do texto antigo como o filme de 2019. Para descrever este processo de construção mútua entre textos ou artefatos antigos e modernos, não devemos assumir a ideia problemática da existência de um passado antigo estável. A própria “antiguidade”, ou melhor, a ciência da antiguidade (*Altertumswissenschaft*) é um objeto de conhecimento em constante mudança, na qual a descoberta de um papiro pode reformular uma parte dessa ciência. A metamorfose da antiguidade e da ciência que dela se

⁶ “[...] films that have no direct model in Ovid but exhibit situations, themes, or characters that we encounter in his works.”

ocupa é o resultado de um processo de criação e determinação em eras subsequentes (Formisano, 2021, p. 225).

Por fim, um estudo recente de recepção de Ovídio no cinema francês contemporâneo é o de Júlia Avellar (2022a), que faz uma leitura das *Metamorfoses*, de Ovídio, em relação com sua transposição cinematográfica realizada no filme *Les Métamorphoses*, de Christophe Honoré (2014). A estudiosa, ao discutir a recepção de obras da antiguidade, afirma que o processo de recepção clássica é multidirecional, combinando repetição e diferença. Assim, uma filologia intertextual da recepção, que se funda no diálogo entre as áreas de estudos clássicos e de teoria da literatura, mostra-se relevante para os estudos clássicos, como uma proposta intertextual (Avellar, 2023, p. 110). Pensamos que o que Avellar aponta para o filme de Honoré funciona também para o de Sciamma, uma vez que esses filmes retomam a obra ovidiana, modificando-a.

E é precisamente essa diferença instaurada que vai possibilitar, retrospectivamente, a realização de novas leituras do poema de Ovídio. Dessa forma, observa-se que os textos clássicos são metamórficos, estão em contínuo movimento e guardam em si um potencial para múltiplas significações (Avellar, 2022a, p. 4).

3 *Metamorfoses*: a recepção multimidiática de Ovídio

A obra mais influente e mais lida de Ovídio é *Metamorfoses*, à qual devemos nosso conhecimento de alguns dos mitos mais importantes da antiguidade greco-romana. Em um nível formal, *Metamorfoses* é um épico, uma obra longa escrita em hexâmetros dactílicos, e em temática, ela resiste à categorização, tratando de diversas questões através das histórias. A obra trata de “corpos transformados em outras formas”, tendo como guia o erotismo, do amor romântico às perversões sexuais mais horrendas. Constituído por uma sucessão de episódios do passado greco-romano – principalmente mitológicos – até chegar ao tempo do poeta, seu mote é a ideia de constantes mudanças de forma, sofridas principalmente por seres humanos em suas interações com deuses.

Após Ovídio, vários textos apresentam influência do poeta – como as tragédias de Sêneca –, até o fim da antiguidade: embora seja autor de variadas obras, as *Metamorfozes* ficam em evidência nesse período e nos seguintes (Conte, 2000, p. 359; Newlands; Miller, 2014, p. 3). Em seu estudo sobre Sêneca e Ovídio, Hinds (2011, p. 9) afirma que as *Metamorfozes* se tornaram “a ‘bíblia’ do mito na Roma do século I EC”: os mitos têm um antes e um pós Ovídio, pós este que se estende até a Idade Média e a Renascença, quando continuam a ser “a encyclopédia do mito”.⁷ Sobre essas épocas, Gian Biagio Conte (2000, p. 360-364) define Ovídio como filósofo, enciclopedista, guia moral e professor de conduta graças às *Metamorfozes*, e engloba do século XI ao XIV como a *Aetas Ovidiana*; ademais, afirma que, na Renascença, Cícero era o único poeta latino mais popular que Ovídio.

Para além da arte escrita, a obra influenciou demasiadamente as artes plásticas, como é o caso das pinturas e esculturas a partir do século XV, nas quais as *Metamorfozes* foram representadas inúmeras vezes por grandes nomes da arte. Mas a maior concentração dessas artes foi no século XVII, em que os pintores tinham um profundo entendimento da teoria de arte de Ovídio: toda arte é uma metamorfose (Barolsky, 2014, p. 202-203). No fim desse mesmo século, as *Metamorfozes* estavam profundamente absorvidas na cultura europeia e no século XX Ovídio continua sendo um dos poetas favoritos (Conte, 2000, p. 363-4). Nos séculos XX e XXI, um dos mitos revisitados repetidamente pela perspectiva feminina é o de Dafne, como exemplificam Carole E. Newlands e John F. Miller (2014, p. 2), citando a escultura de Kiki Smith e as poetas Anne Sexton e Sylvia Plath, entre outras. Tudo isso para citar apenas algumas das recepções diversas do poema.⁸

⁷ “We are used to the idea that the pretension of the *Metamorphoses* to a kind of mythological comprehensiveness actually does lead to its *becoming* the encyclopaedia of myth for the Middle Ages and Renaissance; but I think we have tended to underestimate just how thoroughly the *Metamorphoses* is already being absorbed as the “bible” of myth in the Rome of the first century CE” (Hinds, 2011, p. 9).

⁸ Sobre a recepção de Ovídio na literatura, conferir o texto de Avellar (2022b), “A recepção de Ovídio por Jorge de Lima: metamorfozes brasileiras em Invenção de Orfeu”, onde a estudiosa propõe que Jorge de Lima relê, reinterpreta e incorpora em sua obra derradeira uma série de elementos das *Metamorfozes* de Ovídio, ressignificados e

O capítulo sétimo de Winkler (2020, p. 253-270) é dedicado exclusivamente ao mito de Orfeu e Eurídice, analisando filmes que podem aludir mais diretamente à narrativa de Ovídio e/ou, de forma mais ampla, a óperas,⁹ pinturas,¹⁰ peças teatrais¹¹ ou outros tipos de arte que compõem o histórico de recepção do mito, o qual o autor considera (2020, p. 253), em nota, ser a versão de Ovídio a qual exerce mais influência, e não a de Virgílio nas *Geórgicas*. Além disso, ilustrando o uso do *background Ovidianism*, o filme *Made in Heaven* (1987), de Alan Rudolph, é um dos citados por Winkler (2020, p. 255), mesmo não tendo paralelos explícitos com o mito. Alguns dos outros filmes analisados ou apenas mencionados pelo autor no capítulo são *Orphée* (1950), de Jean Cocteau, *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus, que também foi refeito por Carlos Diegues (*Orfeu*, 1999) e *Vom Suchen und Finden der Liebe* (2005), de Helmut Dietl e Patrick Süskind. À lista, acrescentamos *Métamorphoses* (2014), de Christophe Honoré, analisado por Avellar (2022a) e Sarah Rey (2025) e, por fim, o objeto de análise do presente artigo, *Retrato de uma Jovem em Chamas* (*Portrait de la jeune fille en feu*, 2019), de Céline Sciamma.

4 Gênero e sexualidade na antiguidade e na arte

O uso de um mito das *Metamorfoses* em um filme de temática LGBTQIA+ faz parte da trajetória que diversas das mídias que podem ser analisadas pelos estudos da recepção clássica vêm tomando nos últimos anos. Sendo assim, julgamos importante abordar a emergência dos estudos de gênero e sexualidade voltados para a antiguidade no final do século XX: passam a ser questionadas as noções fixas de mulher e homem e os gêneros começam a ser vistos como construções de acordo com

remodelados de acordo com seu próprio contexto cultural. Em *Ser Clássico no Brasil: Apropriações Literárias no Modernismo e Pós* (2022), Tereza Virgínia Ribeiro, Júlia Avellar e Rafael Silva, organizadores do livro, apontam o que chamam de “projeto radical de recepção clássica” dos modernistas brasileiros, procurando introduzi-los como parâmetros para pensar a relação entre as literaturas antiga e moderna.

⁹ *Orpheus and Eurydice*, ópera de Gluck.

¹⁰ *Orpheus Leading Eurydice from the Underworld* (1861), pintura de Corot.

¹¹ *Orpheus Descending* (1957), de Tennessee Williams; *Orfeu da Conceição* (1956), de Vinícius de Moraes.

“contextos históricos específicos, a partir dos valores sócio-culturais e dos embates discursivos em que foram e são formulados”, como explica Lourdes Conde Feitosa (2016, p. 124-125), que nomeia a sexualidade como uma atividade cultural e um importante elemento na composição dos gêneros de cada época. Nessa discussão, Allison Surtees e Jennifer Dyer (2020, p. 1-2) acrescentam que a segunda onda do movimento feminista, nos anos de 1960 e 1970, foi essencial para a ampliação dos estudos do passado voltados para as mulheres e para entender o gênero como um artifício estabelecedor de poderes políticos e hierárquicos.

Embora a homossexualidade ou homoerotismo¹² masculino na antiguidade já tenha sido abordado primeiro por Dover, em 1978, e por Foucault, alguns anos depois, sendo seguidos por diversos estudos, Sandra Boehringer (2022, p. 27) observa que “as relações entre mulheres não motivaram tantas publicações”, ganhando mais atenção apenas na década de 1990. Julgamos pertinente observar, inclusive, que o livro da autora foi publicado em 2007, mas apenas em 2022 foi traduzido e publicado no Brasil, sob o título *Homossexualidade feminina na Antiguidade grega e romana*. Embora os estudos voltados para as vidas das mulheres estejam em ascensão, não só em outros países quanto no Brasil, com obras recentes como *Compêndio Histórico de Mulheres da Antiguidade: a presença de mulheres na Literatura e na História* (2021) e *O feminino na literatura grega e latina* (2023), poucos textos, como observa Boehringer (2022, p. 29), se dedicam especificamente ao tema do homoerotismo feminino. Isso se dá, em parte, porque “muitas obras gerais sobre as mulheres na Antiguidade não falam sobre essas relações”. Algumas pesquisas sobre o tema, citadas por Boehringer, são o artigo de Hallett, “Female Homoeroticism and the Denial of Roman Reality

¹² Ambos os termos são usados: “Optamos pela expressão *homoerotismo* [...] conscientes de sua imprecisão e, principalmente, do hiato entre as práticas sexuais e suas representações nas artes plásticas e na literatura da Antiguidade e o que nós, modernos, conhecemos por homossexualidade” (Esteves; Azevedo; Frohwein, 2016, p. 9). “Nesse estudo, a expressão ‘relações homossexuais’ e o termo ‘homossexualidade’ serão utilizados no sentido de ‘relações sexuais entre pessoas de mesmo sexo’, e não como designação de uma categoria de pessoas que se reconhecem como tais e que têm uma cultura e reivindicações comuns (aspecto mais implicado pela expressão ‘gays e lésbicas’)” (Boehringer, 2022, p. 32).

in Latin Literature" (1989), a obra de Brooten, *Love Between Women, Early Christian Responses to Female Homoeroticism* (1990) e o artigo de Halperin, "The First Homosexuality?" (1997); para um estudo recente e brasileiro, citamos o artigo "Explorando a relação entre o vinho e a performance homossexual feminina na Roma antiga" (2024), de Marina Regis Cavicchioli e Hiandra Munique de Souza Costa.

A partir desse plano de fundo dos estudos de gênero e sexualidade e dos estudos feministas, os textos literários, pinturas, esculturas, filmes e programas de TV que metamorfosem os textos da antiguidade podem o fazer por uma perspectiva feminista, como no caso de Dafne e de tantas outras personagens das *Metamorfoses*,¹³ ou por uma abordagem queer,¹⁴ como a série "Xena: A Princesa Guerreira", analisada por Larissa Fernandes Nogueira (2022). No caso das histórias com personagens LGBTQIA+, algumas figuras mitológicas fogem dos padrões cis-heteronormativos¹⁵ já nos textos antigos: no filme *Vom Suchen und Finden der Liebe*, por exemplo, analisado por Winkler, a personagem que representa a figura mitológica de Hermes se chama Hermes Aphroditus e é parte homem, parte mulher, o remetendo a Hermafrodito. Este ser mitológico, filho de Hermes e Afrodite, no livro IV das *Metamorfoses*, se torna um ser *biformis* (v. 387), uma vez que os deuses atendem ao pedido

¹³ No capítulo "Reading Ovid's Rapes" (1992, p. 158-179), Amy Richlin conta mais de cinquenta narrativas de estupro nas *Metamorfoses*, apontando para a existência do prazer na violência no texto. Outra referência para essa questão é a pesquisa de Leigh Alexandra Champanis, *Female changes: the violation and violence of women in Ovid's Metamorphoses* (2012).

¹⁴ "Specifically, queer theory [...] is speculative in nature because it does not set out a series of methods, categories or concepts that determine its objects. Quite the contrary, queer theory argues for the constructed, culturally situated and changeable nature of things which are considered sexual behaviours, the concepts linking those behaviours to certain identities, and the normative categories that are generated when those concepts stick" (Surtees; Dyer, 2020, p. 3).

¹⁵ Empregamos esse termo para a contemporaneidade e a antiguidade seguindo a mesma linha de Boehringer (2022, p. 33): "[...] não é porque a categoria [na antiguidade] não existe que, necessariamente, as práticas não existem [...]. Os termos atuais e as categorias contemporâneas a que este estudo recorre não constituem o resultado a que se deve chegar (isto é, encontrar sua marca impressa nas sociedades grega e romana), mas funcionam como instrumentos de um procedimento heurístico".

da náiade Sálmacis e transformam seus corpos em um só. Encontramos ainda, nas *Metamorfoses*, outras duas narrativas de mudança de gênero: a de Ífis, no livro IX, e a de Ceneu, no livro XII, ambas (trans)formações para corpos masculinos, sendo a de Ífis para possibilitar as relações sexuais com a amada Iante e a de Ceneu para não sofrer mais violências sexuais como a que sofrera com Netuno.¹⁶

A perspectiva feminina e lésbica de *Retrato de uma jovem em chamas* se dá pela adaptação de Orfeu e Eurídice para duas amantes e pelo ponto de vista das mulheres.¹⁷ A obra ousada ovidiana garante o efeito desestrututivo intencionado pela diretora ao criar um espaço cinematográfico feminino através do olhar feminino, diferente do *male gaze* (“olhar masculino”) tradicional. Ademais, é bastante relevante que as personagens não tenham um final que leve à morte, que é comum à maioria das personagens lésbicas em filmes e séries: embora evocando Orfeu e Eurídice, *Retrato* é sobre a perda do amor, e não da vida. Paradoxalmente, apesar da perda, o filme também é uma afirmação da vida (Stevens, 2020, § 54).

A construção do tempo histórico em que o filme se passa é outro elemento da perspectiva feminina – com a personagem de Marianne, Sciamma contextualiza com críticas a posição da mulher francesa e pintora no século XVIII, explicada por Juliana Starr (2001, p. 52-53): nos séculos XVII e XVIII, a criação de escolas de arte possibilitaram reconhecimento e *status* mais alto para os artistas na sociedade, além de uma profissionalização da prática. Entretanto, as mulheres não tinham o mesmo acesso, sendo barradas da Paris Académie e, até o século XIX, da Institut des Arts, a maior instituição de arte da França. A prática da arte para as mulheres existia, mas era limitada por outros elementos identificados por Izabela Baptista do Lago (2022, p. 178-179), como a preparação: antes do ato de pintar em si, os artistas precisavam preparar a tela e os pigmentos, o que dependia de recursos financeiros e das receitas para preparar as tintas, que só eram compartilhadas com os iniciados. As

¹⁶ Para uma análise sobre as metamorfoses de Hermafrodito e Ífis centrada nas questões de gênero e sexualidade, conferir a pesquisa de Sofia Moraes Coelho (2022).

¹⁷ Para uma análise centrada na experiência lésbica e no olhar, conferir o artigo de Helena de Martini Melo e Juslaine de Fátima Abreu Nogueira (2022).

mulheres acabavam por ser afastadas do “exercício profissional das artes”, restando-as, e apenas àquelas de classes mais altas, a prática amadora.

Além disso, até o século vinte, as pintoras não podiam estudar o nu masculino, sendo que o nu humano era a base da “pintura histórica”, o gênero artístico mais elevado na hierarquia das artes na época. Assim, elas eram limitadas a praticar outros gêneros considerados menos significativos, como a natureza morta (Starr, 2001, p. 53).

No filme, em uma das cenas em que pinta Héloïse (Portrait, 2019, 1h8m; Portrait, 2020, p. 39),¹⁸ Marianne é questionada por ela se pinta nus, e responde que apenas os femininos, por conta da proibição. Héloïse, então, pergunta se é uma questão de pudor, ao que Marianne afirma: “É sobretudo uma forma de nos impedir de fazer grandes pinturas. Sem uma compreensão da anatomia masculina, toda uma gama de temas principais nos escapa” (“*C'est surtout une façon de nous empêcher de faire de la grande peinture. Sans notion de l'anatomie masculine, toute la gamme des grands sujets nous échappe*”), depois confessa que, na verdade, é tolerado que estude o nu masculino em segredo. A observação crítica de Marianne, que entende que a proibição é motivada pela manutenção dos papéis de gênero, segue a linha da abordagem de Lago (2022, p. 231), que considera a limitação da educação das mulheres na época como uma forma de controle: sem poderem competir com os homens nos campos intelectual, profissional e econômico, não seria possível transitar de posição social nem alcançar liberdade financeira; eram, assim, forçadas a cumprir as obrigações convencionais domésticas, de casamento e maternidade compulsórios.

Assim como o estudo do nu masculino de forma clandestina, Marianne não se limita pela exclusão feminina no mundo da arte, encontrando formas de aprender e de ensinar outras mulheres, sendo esta, inclusive, a primeira cena do filme: Marianne, em posição de professora e de musa, instruindo suas alunas a retratá-la. Marianne tem um pai pintor, e somos levados a entender que foi graças a ele que ela atingiu a posição que tem como pintora, que era um privilégio para a época. Ela

¹⁸ Com exceção da cena da leitura do mito, em todas as ocasiões em que fazemos referência a uma cena, indicamos a minutagem do seu início e a(s) página(s) do script não oficial do filme, transcrito e editado por mleclaudine, ladyonfire28 e pensoakspaper.

é capaz de ultrapassar os desafios que observamos anteriormente e de desenvolver suas habilidades, além de não estar fadada ao mesmo destino de Héloïse, forçada a se casar e a constituir uma família. Em vez disso, Marianne pretende assumir o negócio de seu pai, como é discutido pelas personagens em uma das cenas (Portrait, 2019, 32m; Portrait, 2020, p. 17).

Marianne, por ser mulher, certamente enfrenta dificuldades em inscrever suas pinturas para exposições dos salões de arte, uma vez que a estrutura era a seguinte:

O que acontecia era que as Academias regulamentavam toda a prática artística, desde a ocupação das vagas nas escolas de Belas Artes, às exposições nos salões, e, uma vez que as obras neles expostos eram escolhidas por um júri da própria Academia, era ela que, consequentemente, ditava as normas de uma arte dita “oficial”. Esta situação permitia um acesso restritíssimo à educação artística, à exposição de obras e ao reconhecimento do público [...] (Lago, 2022, p. 43).

Por conta disso, em uma das últimas cenas do filme, Marianne admite usar o nome de seu pai para expor seu quadro de Orfeu e Eurídice – quadro este que só pôde ser pintado pelo conhecimento clandestino que Marianne adquire do nu masculino. Assim, com seu filme, Sciamma apresenta uma reavaliação das vidas das pintoras nos séculos passados, trazendo ao espectador uma possibilidade de existência e resistência em uma sociedade que buscava excluir as mulheres das artes “masculinas”. Esses movimentos se enquadram no fundamental processo de emancipação intelectual das mulheres que visa levantar o véu que cobre as ideias, invenções e criações femininas ao longo do tempo, e compreender as razões e os mecanismos sociais, culturais e políticos que contribuíram para isto (Lago, 2022, p. 18).

Ainda no âmbito das artes e suas hierarquias determinadas de acordo com o gênero, cabia aos homens as “*fine arts*”, no âmbito profissional, enquanto às mulheres, na esfera privada e geralmente em classes mais baixas, os trabalhos manuais (“*crafts*”) (Parker; Pollock, 2013, p. 50 *apud* Lago, 2022, p. 181; Starr, 2001, p. 59). O filme retrata um desses trabalhos manuais, ao mesmo tempo em que desafia a hierarquia de classe: Sophie (Luàna Bajrami), a criada, é mostrada

bordando flores (Portrait, 2019, 1h9m; Portrait, 2020, p. 40); enquanto isso, Marianne serve o vinho e Héloïse prepara o jantar. Esse momento se passa durante uma das noites em que a mãe de Héloïse se ausenta da ilha, o que possibilita que as três personagens se aproximem em diversas ocasiões – Marianne e Héloïse, por exemplo, auxiliam Sophie a realizar um aborto. Sendo assim, a cena do bordado solidifica a relação das personagens horizontalmente, mesmo sendo de estratos sociais diferentes. Não significa que as convenções sociais não existam, e sim que elas escolhem colocá-las de lado em alguns momentos.

5 Contação de história: entre texto e tela

Agora, partiremos para a análise do mito no filme. Discutiremos, primeiramente, a cena clássica, quando uma versão francesa do conto, no livro X das *Metamorfozes*, é lida em voz alta entre um trio de personagens que debatem, bebendo vinho, a ação mais famosa do mito. Os outros momentos da recepção clássica ovidiana no filme são a presença do livro físico das *Metamorfozes*, a pintura incomum de “Orfeu e Eurídice” e o momento final crucial do ato de se virar, assim como a aparição e sumiço de Héloïse das vistas de Marianne. Para esse debate, ademais, utilizaremos alguns conceitos dos estudos de intermídia. Por fim, buscaremos interpretar as demais cenas do filme a partir de outros trechos das *Metamorfozes* que não são diretamente citados, enquadrando a discussão no “ovidianismo de fundo” de Winkler.

A cena inicia em 1:07:45 e termina em 1:11:06. Na tabela seguinte, a esquematizamos com suas partes constituintes: na primeira coluna, a nossa tradução em português dos versos;¹⁹ na segunda, a leitura de Ovídio em francês (na edição *Ovide's Métamorphoses*, 1806, p. 19-20); na terceira, as personagens representadas com os seus diálogos e algumas indicações sobre a cena; na quarta, os diálogos fora da tela. Fizemos nossa tabela com base na do artigo de Benjamin Eldon Stevens,

¹⁹ Para os versos em latim, nos valemos da edição de Tarrant (2004) das *Metamorfozes*. As traduções do latim para o português são de nossa autoria, e foram feitas na intenção de aproximar da tradução francesa utilizada no filme. Consultamos as traduções de Paulo Farmhouse Alberto (2007), Sandra Bianchet (2014) e Domingo Lucas Dias (2017).

“Not the Lover’s Choice, but the Poet’s”: Classical Receptions in Portrait of a Lady on Fire” (2020).

Quadro 1: Leitura das *Metamorfoses* em Retrato

<i>Metamorfoses</i> , X	Leitura feita por Héloïse	Retratado na tela	Diálogos fora da tela
vv. 16-18: [...] Dedilhando as cordas de sua lira, assim cantou: “Ó deuses deste mundo subterrâneo no qual voltamos a cair todos quantos nascemos mortais, [...]. ²⁰ vv. 23-24: a razão da vinda é a minha esposa: a quem uma víbora, ao ser pisada, injetou o veneno, roubando-lhe a flor da idade. ²¹	Après avoir préludé en frappant les cordes de sa lyre il chanta ainsi: “Ô divinités de ce monde souterrain où retombent toutes les créatures mortelles de notre espèce, je suis venu chercher ici mon épouse; une vipère, qu’elle avait foulée du pied, lui a injecté son venin et l’a fait périr à la fleur de l’âge.	Héloïse (lendo). A câmera se move do livro para o busto de Héloïse e depois para seu rosto.	
vv. 31-32: Eu vos conjuro, tornai a tecer o destino, cortado apressadamente, de Eurídice! De tudo vos somos devidos. [...]. ²²	Je vous en conjure, défaites la trame, trop tôt terminée, du destin d’Eurydice. Il n’est rien qui ne vous soit dû.	Sophie.	
vv. 34-35: Todos vimos pra cá, esta é a nossa última morada, e vós sois senhores do reino mais duradouro do gênero humano. ²³	C’est ici que nous tendons tous; Ici est notre dernière demeure; C’est vous qui régnez le plus longtemps sur le genre humain.	Marianne (bebendo vinho, sorri olhando o livro).	

²⁰ *pulsisque ad carmina neruis / sic ait: ‘o positi sub terra numina mundi, / in quem reccidimus quidquid mortale creamur, [...].*

²¹ [...] *causa uiae est coniunx, in quam calcata uenenum / uipera diffudit crescentesque abstulit annos.*

²² *Eurydices, oro, properata retexite fata. / omnia debemur uobis, [...].*

²³ *tendimus huc omnes, haec est domus ultima, uosque / humani generis longissima regna tenetis.*

vv. 36-37: Também ela, quando, já madura, tiver cumprido os anos justos, à vossa lei ficará sujeita. ²⁴	Elle aussi, quand, mûre pour la tombe, elle aura accompli une existence d'une juste mesure, elle sera soumise à vos lois;	Héloïse (lendo).	
vv. 38-39: Se o destino me negar este favor pela minha esposa, estou decidido a não voltar. Rejubilai com a morte de ambos! ²⁵	Si les destins me refusent cette faveur pour mon épouse, je suis résolu à ne point revenir sur mes pas; réjouissez-vous de nous voir succomber tous les deux.	Sophie (olhando primeiro pra Héloïse, depois implicitamente Marianne).	
		Sophie: “Ele é convincente.” (“Il est convaincant.”).	Héloïse: “Bastante!” (“Très!”).
		Sophie: “Meu deus, espero que digam sim.” (“Mon dieu, j'espère qu'ils vont dire oui.”).	
		Héloïse (bebendo e continuando a leitura).	
vv. 45-47: Então, pela primeira vez, se molharam de lágrimas, conta-se, as faces das Eumênides, vencidas pelo canto dele. Nem a esposa real, nem o deus que governa o submundo ousaram recusar uma tal prece. ²⁶	Alors, pour la première fois, des larmes mouillèrent, dit-on, les joues des Euménides, vaincues par ces accents; ni l'épouse du souverain, ni le dieu qui gouverne les enfers ne peuvent résister à une telle prière.	Héloïse (lendo).	

²⁴ *haec quoque, cum iustos matura peregerit annos, / iuris erit uestri.*

²⁵ *quod si fata negant ueniam pro coniuge, certum est / nolle redire mihi; leto gaudete duorum.*

²⁶ *tum primum lacrimis uictarum carmine fama est / Eumenidum maduisse genas; nec regia coniunx / sustinet oranti nec qui regit ima negare,*

vv. 48-50: Chamaram Eurídice. Estava entre as sombras recentemente chegadas e avançou vagarosamente devido a sua ferida. Orfeu a recebe junto com a condição [...]. ²⁷	Ils appellent Eurydice; elle était là, parmi les ombres récemment arrivées; elle s'avance, d'un pas que ralentissait sa blessure. Orphée obtient qu'elle lui soit rendue, à la condition [...].	Marianne (sorrindo mais visivelmente para Héloïse, depois para Sophie).	
vv. 51-52: [...] de não olhar para trás, enquanto não deixasse os vales do Averno, ou ficaria o favor sem efeito. ²⁸	[...] qu'il ne jettera pas les yeux derrière lui, avant d'être sorti, sinon, la faveur sera sans effet.	Sophie (bebendo vinho).	
vv. 53-55: Em profundo silêncio, seguem por vereda íngreme, escarpada, escura, envolta em espessa neblina. Não estavam longe do rebordo superior da terra, quando [...]. ²⁹	Ils prennent, au milieu d'un profond silence, un sentier en pente, escarpé, obscur, enveloppé d'un épais brouillard. Ils n'étaient pas loin d'atteindre la surface de la terre, ils touchaient au bord, lorsque, [...]	Héloïse (lendo).	
vv. 56-59: [...] receoso que Eurídice desfaleça e ansioso por vê-la, o seu amado volta o olhar e, imediatamente, ela cai de novo. Estendendo os braços, lutando por agarrar-se e ser agarrada, a infortunada apenas agarra o ar impalpável. ³⁰	[...] craignant qu'Eurydice ne lui échappe et impatient de la voir, son amoureux époux tourne les yeux et aussitôt elle est entraînée en arrière. Elle tend les bras, elle cherche son étreinte et veut l'étreindre elle-même; l'infortunée ne saisit que l'air impalpable.	Sophie (visivelmente tocada pela descrição do momento emblemático do mito).	

²⁷ *Eurydicenque uocant. umbras erat illa recentes / inter et incessit passu de uulnere tardo. / hanc simul et legem Rhodopeius accipit heros,*

²⁸ *ne flectat retro sua lumina, donec Auernas / exierit ualles; aut inrita dona futura. Mantivemos a menção aos vales do Averno, ainda que essa localização cósmica não seja mencionada no filme.*

²⁹ *Carpitur accliuis per muta silentia trames, / arduus, obscurus, caligine densus opaca. / nec procul abfuerunt telluris margine summae;*

³⁰ *hic ne deficeret, metuens aidusque uidendi / flexit amans oculos, et protinus illa relapsa est, / bracchiaque intendens prendique et prendere certans / nil nisi cedentes infelix adripit auras.*

vv. 60-61: Morrendo uma segunda vez, do marido não tem queixa alguma. Do que se queixaria, senão de ser amada? ³¹	En mourant pour la seconde fois, elle ne se plaint pas de son époux. De quoi se plaindrait-elle sinon d'être aimée?	Héloïse (lendo).	
		Sophie: "Mas que horrível, coitada, por que ele se virou! Foi-lhe dito para não se virar e no último momento ele se vira sem motivo!" ("Mais c'est horrible! La pauvre! Pourquoi s'est-il retourné? On lui a dit de ne pas se retourner et au dernier moment il se retourne, sans raison!").	
		Marianne (à Sophie): "Há razões." ("Il y a des raisons.").	Sophie: "Você acha? Vá, releia." ("Vous trouvez? Allez-y, relisez.").
vv. 55-57: Não estavam longe do rebordo superior da terra, quando, receoso que Eurídice desfaleça e ansioso por vê-la, o seu amado volta o olhar. ³²	Ils n'étaient pas loin d'attendre la surface de la terre, ils touchaient au bord, lorsque, craignant qu'Eurydice ne lui échappe et impatient de la voir, son amoureux époux tourne les yeux.	Héloïse (relendo a passagem).	

³¹ *iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam / questa suo (quid enim nisi se quereretur amatam?)*

³² *nec procul abfuerunt telluris margine summae; / hic ne deficeret, metuens auidusque uidendi / flexit amans oculos, et protinus illa relapsa est,*

		Héloïse (olhando Sophie).	Sophie: “Ora, ele não pode olhar para ela porque tem medo de perdê-la,” (“Mais non. Il ne peut pas la regarder parce qu'il a peur de la perdre,”).
		Sophie: “essas razões não se sustentam! Essas são precisamente as instruções que ele recebeu.” (“ça ne tient pas ces raisons! Ce sont précisément les consignes qu'on lui a donné.”).	
		Héloïse: “Ele está perdidamente apaixonado. Ele não consegue resistir.” (“Il est fou d'amour. Il ne résiste pas.”).	
		Héloïse (voltando-se para Marianne).	Marianne: “Acho que Sophie não está errada.” (“Moi je crois que Sophie n'a pas tort.”)
		Marianne: “Não é mais forte que ele e as razões não são sérias. Talvez se ele se virar, ele esteja fazendo uma escolha.” (“Ce n'est pas plus fort que lui, et les raisons ne sont pas sérieuses. Peut-être que s'il se retourne c'est qu'il fait un choix.”).	

		Sophie: “Qual escolha?” (“Quel choix?”).	
		Marianne: “Ele escolhe a memória de Eurídice, é por isso que ele se vira. Ele não faz a escolha dos amantes, ele faz a escolha do poeta.” (“Il choisit le souvenir d'Eurydice, c'est pour ça qu'il se retourne. Il ne fait pas le choix de l'amoureux, il fait le choix du poète.”).	
vv. 62-63: Ela diz o derradeiro adeus, que mal lhe chega aos ouvidos, e retorna ao abismo de onde saíra. ³³	(Héloïse examinando o livro) Elle lui adresse un adieu suprême, qui déjà ne peut qu'à peine parvenir jusqu'à ses oreilles, et elle retombe à l'abîme d'où elle sortait.	Héloïse (após refletir): “Talvez tenha sido ela quem lhe disse:” (virando-se para Marianne) “Vire-se.” (“Peut-être que c'est elle qui lui a dit: “Retourne-toi.””).	
		Marianne (abrindo a boca para falar, sem dizer nada).	

³³ supremumque 'uale', quod iam uix auribus ille / acciperet, dixit reuolutaque rursus eodem est.

Regadas a vinho, a atmosfera ganha ares de um banquete com a leitura e reflexões filosóficas e eróticas.³⁴ Como aponta Stevens (2020), o filme enfatiza o momento icônico da leitura do mito ao mesmo tempo que questiona o seu significado, expondo os sentimentos em desenvolvimento entre Marianne e Héloïse. Esta complexa recepção é dramatizada pela edição, uma vez que a cena corta várias vezes entre as três mulheres individualmente em grande plano médio (parte superior do corpo e cabeça, um pouco de fundo): o efeito é energizante e íntimo, com um close nas expressões faciais de cada uma, e ficamos curiosas para saber o desenlace da história, tanto de Orfeu e Eurídice, quanto de Marianne e Héloïse, como se estivéssemos à mesa com elas.

O debate das mulheres dá a ver suas posições, vivências e personalidades. Marianne conecta a decisão de Orfeu à arte, enfatizando seu papel de artista, o grande cantor da antiguidade: como ela diz, ele não faz a escolha dos amantes, mas a do poeta. Este discurso é central no filme, e neste momento é o mais importante do diálogo: a *fabula* de Orfeu e Eurídice de Ovídio é interpretada por Marianne e Héloïse implicitamente como algo que diz respeito aos seus próprios sentimentos em desenvolvimento. Essa cena central e direta de recepção clássica no *Retrato* reverbera os paralelos entre a artista Marianne/Orfeu e seu tema/amada, Héloïse/Eurídice. Com a tomada de atitude de Héloïse, além do amor lésbico, o filme transforma a *fabula*: Eurídice não só é olhada, ela chama Orfeu para olhá-la. Ela não só é amada, ela também ama.

Os versos não são lidos em sua totalidade, e as passagens ausentes, em geral, são referências mitológicas especificadas do

³⁴ Esta cena de leitura em voz alta assume a forma de um diálogo filosófico: Sophie, cujo nome significa “sabedoria”, com o apoio das duas, busca a sabedoria prática para terminar sua gravidez indesejada (Stevens, 2020, § 11). Com ênfase no vinho, a cena nos lembra o *Simpósio* de Platão, texto cujo tema é eros, inclusive o eros homossexual. Aludimos aqui à passagem célebre em que Sócrates cita os ensinamentos de Diotima sobre os homens fecundos na alma, que – ao contrário dos fecundos apenas no corpo – buscam maneiras mais valiosas de conceber e procriar, justamente por meio de ideias e palavras. Para uma leitura crítica da estratégia platônica de ex-apropriação de atividades exclusivamente femininas, por meio de metáforas “depurativas” de seus aspectos “baixos” para se referir a atividades filosóficas concebidas como exclusivamente masculinas, ver Rafael Silva e Sara Anjos (2024).

imaginário greco-romano.³⁵ Esse ato de elencar diversos mitos no contexto de uma literatura escrita, tal como a poética erudita de Ovídio, remonta ao *topos* do catálogo da poesia oral grega, como o catálogo das naus, no livro II da *Ilíada* – relaciona-se a um procedimento mnemônico de organização de muitas informações e causa efeitos profundos no público. Todavia, no filme, fica só o essencial para a narrativa em questão e para o público contemporâneo, uma vez que, na recepção, vemos que determinados elementos de uma cultura não garantem os mesmos significados simbólicos, dado as diferenças entre os imaginários culturais e mitológicos. Assim, ao mesmo tempo que a diretora renova Ovídio para uma audiência contemporânea, na sua recepção, ocorre a extração ou apagamento de determinados elementos mais estranhos à cultura que recebe. Nessa comparação, vemos o contraste profundo entre o tempo da poesia antiga e o tempo do cinema.

A leitura das *Metamorfoses*, juntamente às críticas de Marianne e Héloïse, podem ser interpretadas de acordo com as funções da pintura na narrativa de Sophie Bertho (2015, p. 111-115). Em vez de uma pintura, tomamos o livro das *Metamorfoses* como a obra artística que atua na construção do enredo e das personagens. Atribuímos a ela várias das funções: a estrutural, de caráter premonitório, uma vez que o mito nos revela algo tanto sobre o relacionamento de Marianne e Héloïse, que estava prestes a tomar novas dimensões, quanto sobre sua última interação antes de se separarem, que acontece no final do filme; a psicológica, pois auxilia na caracterização das personagens, situando Marianne e Héloïse como Orfeu e Eurídice; por fim, a retórica, uma vez que podemos interpretar o mito como um agente ativo no desenvolvimento do romance das personagens:

A função retórica pode ser definida como o efeito persuasivo ou afetivo que uma pintura exerce sobre um dos personagens da narrativa, com todas as consequências que se pode imaginar: conversão da personagem, transformação de seus interesses, de suas opiniões ou de suas paixões. O

³⁵ Duas das passagens ausentes são os versos 19-22, em que são mencionados Cérbero e Medusa, e os versos 40-44, em que são mencionados Tântalo, Ixión, Tício, as Danaïdes e Sísifo (*Met.*, X).

quadro adquire então o status de um actante, adjuvante ou oponente (Bertho, 2015, p. 113).

Depois da cena, Marianne, Héloïse e Sophie passam a noite em uma fogueira com um grupo de mulheres (Portrait, 2019, 1h16m; Portrait, 2020, p. 44). Enquanto um canto é entoado, Marianne e Héloïse se olham, cada uma de um lado da fogueira; ao se afastar, a barra do vestido de Héloïse está em chamas. Esse momento nos remete ao começo do filme, na aula de Marianne, em que uma das alunas encontra o quadro que retrata Héloïse com o vestido pegando fogo (Portrait, 2019, 2m30s; Portrait, 2020, p. 3), e a história é contada através de um *flashback* – em outras palavras, com esse quadro que tem o nome do filme, emprega-se o *mise en abyme*, correspondendo à função estrutural da pintura na narrativa.

Esta cena da jovem em chamas, localizada entre a da leitura e a do primeiro beijo, é carregada de tensão entre as personagens. Podemos relacionar o fogo no vestido de Héloïse com o gênero da elegia erótica romana e o topo do *ignis amoris*, o amor como um fogo que consome o eu poético. Temos vários exemplos desse *topos* nos poemas elegíacos, mas também é possível encontrá-lo nas *Metamorfoses*, como no mito de Ífis e Iante: “Ífis ama, desesperada de não poder frui-la, e isso o fogo atiça, e arde a virgem pela virgem” (*Met.* IX, 724-725).³⁶

A cena do beijo acontece no dia seguinte, na praia. Héloïse, em seguida, se separa de Marianne, que só a vê novamente mais tarde, subindo as escadas, quando a imagem espectral de Héloïse (Portrait, 2019, 1h22m; Portrait, 2020, p. 45) rapidamente aparece e desaparece atrás de si, com vestido branco, representando a roupa do casamento de Héloïse e do casamento e morte de Eurídice, que morrera em vestes de noiva. Marianne não hesita em se virar para olhar, encarando a memória do passado-futuro dela. A pintora segue para seu quarto, onde a verdadeira Héloïse a espera, e elas passam a primeira noite de paixão juntas. A cena de Héloïse de branco surgindo e desaparecendo acontece novamente (Portrait, 2019, 1h33m; Portrait, 2020, p. 50), até que, no fim do filme, quando Marianne tem que deixar a ilha, descendo as escadas

³⁶ *Iphis amat, qua posse frui desperat, et auget / hoc ipsum flamas ardetque in uirgine uirgo.*

da morada, Héloïse a diz: “Vire-se” (“*Retourne-toi*”). Marianne se vira para vê-la uma última vez, antes de fechar a porta. A pintura dessa memória, enquadrada pelo filme, e o canto desse amor fadado chegam ao fim: voltamos ao presente da pintora em seu estúdio. Essa cena final não só recria o olhar de Orfeu para Eurídice como o faz de acordo com a sugestão de Héloïse. Ademais, a Héloïse das duas cenas anteriores é um *flashforward* do que acontece no fim do filme, valendo-se da imagem potente e simbólica do vestido branco.

Orfeu e Eurídice, no quadro pintado por Marianne, posterior ao fim do *flashback*, se despedem – é essa a interpretação do aristocrata que dialoga com Marianne na cena (Portrait, 2019, 1h52m; Portrait, 2020, p. 61). A despedida não é inédita ao texto – Eurídice, no v. 62, diz “*uale*” –, mas a maioria dos quadros, ainda de acordo com o personagem em cena, representam o momento anterior ou posterior à segunda morte. A escolha de representar a despedida diz respeito à leitura que Marianne tem das *Metamorfoses*, que é relacionada com seu amor com sua Eurídice: Marianne e Héloïse sempre souberam que sua separação seria inevitável, e não tinham a intenção de tentar mudar o que lhes era destinado – só as restava, enfim, se despedir. Do que haveriam de se queixar, senão de poderem ter se amado? O quadro, por fim, expõe ainda de uma outra forma ao espectador que a virada foi um adeus, especialmente considerando que Marianne, nosso Orfeu em cena, usa uma veste azul, assim como o Orfeu de seu quadro. Em nossa leitura, essa pintura tem função ontológica: o quadro não é narrativo, e sim “uma descrição que simboliza o sentido da própria obra” (Bertho, 2015, p. 12).

Ambos os quadros “Retrato de uma jovem em chamas” e “Orfeu e Eurídice” retratam o amor de Marianne e Héloïse, mas apresentam diferenças entre si. O primeiro quadro, uma retratação do fogo da paixão que as consumia, é privado – Marianne repreende a aluna que o encontra. Já o segundo é levado para uma exposição por Marianne – uma forma de se inserir no cenário artístico majoritariamente masculino, retratando seu amor de uma forma lícita ao se utilizar de um dos grandes temas artísticos da época.

O amor de fundo mitológico entre Marianne e Héloïse também incorpora a relação entre artista e musa e, entrelaçada tanto com o mito quanto com a arte, há a questão do olhar. Para se casar, é preciso enviar

o retrato de Héloïse para o noivo, mas ela se recusa a posar para o pintor anteriormente contratado pela mãe. É por isso que Marianne vai à ilha, sendo instruída a pintá-la em segredo. No entanto, sua primeira tentativa é falha: ela o faz clandestinamente, roubando olhares de Héloïse para, depois, trabalhar em segredo. Quando o quadro está pronto, Marianne revela a verdade para Héloïse, mas a decepção da jovem é maior quando vê a pintura (Portrait, 2019, 50m; Portrait, 2020, p. 26-27), não reconhecendo ali nem a si, como musa, nem a Marianne, como a criadora; o quadro não tem vida. Os questionamentos de Héloïse nos levam a entender que ela não despreza aspectos meramente técnicos do retrato e sim, em um nível mais profundo, a falta de algo intrínseco da arte: não há sentimento. Nesse momento, o retrato é posto como um processo que deve vir de ambos os lados: não só a musa deve ser olhada como, em uma ação ativa, também deve olhar de volta. Afinal, é com a sua presença que a criação da obra de arte se torna plenamente possível, ainda que haja um jogo e uma tentativa com a memória. Nas *Metamorfoses*, a questão do olhar clandestino é recorrente, como nas passagens de Diana e Acteão (III, 138-252) e Sálmacis e Hermafrodito (IV, 288-388): em ambos, o ser que deseja admira apaixonadamente o outro em segredo. No filme, Héloïse se decepciona quando percebe que os olhares de Marianne não eram, supostamente, motivados pela paixão, e sim para pintar o quadro. Ademais, para que o himeneu delas aconteça, Marianne precisa se permitir ser olhada – quando fazia o quadro em segredo, em algumas cenas, a pintora desvia o olhar de Héloïse quando era olhada de volta (como nas cenas em Portrait, 2019, 20m; Portrait, 2020, p. 11-12 e Portrait, 2019, 25m; Portrait, 2020, p. 13-14). Enquanto posa para a segunda pintura (Portrait, 2019, 1h04m; Portrait, 2020, p. 35), a afirmação de Héloïse reverbera essas questões: “Mas estamos no mesmo lugar, exatamente no mesmo lugar” (“*Mais nous sommes à la même place, exactement à la même place*”). Deste modo, a arte acontece quando se vê, e se é vista.

Marianne apaga o rosto de Héloïse do primeiro retrato, e decide recomeçar. Héloïse surpreende a ela e a sua mãe quando toma a decisão de posar. À medida em que Marianne o recomeça, a pintura se desenvolve juntamente à aproximação romântica das personagens; isso torna a arte

e o amor como dependentes entre si na narrativa. Assim Marianne, ao longo do filme, faz respectivamente a escolha da poeta – no caso, da artista – e da amante, e por isso, no fim, a escolha da artista ao deixar Héloïse não a afasta da escolha da amante. Stevens (2020, p. 47), ao fazer algumas diferenciações entre a *fabula* nas *Metamorfoses* e o filme, afirma que Marianne é obrigada a olhar para Héloïse para pintar o quadro encomendado, enquanto Orfeu, no mito, poderia não ter olhado. Discordamos do autor: Marianne escolhe olhar. Seus olhares furtivos para produzir o primeiro quadro, de fato, eram necessários. Todavia, ela consegue completá-lo e se mostra satisfeita com o resultado; já seria o suficiente para entregá-lo. É apenas ao mostrá-lo para Héloïse que a pintora decide refazê-lo. Ao decidir refazer, Marianne escolhe olhar – olhar para Héloïse não só como artista, mas como amante.

Uma outra passagem ausente no filme é o final do mito de Orfeu e Eurídice, que nos conta a vida dele depois da (segunda) morte dela. É nesse momento que outro aspecto que nos interessa aqui aparece: Orfeu como a figura criadora, entre os povos da Trácia, do amor para rapazinhos. Através desses versos no livro temos as figurações do público que assiste e ouve o canto órfico, enquanto a cena do filme é mais privada.

Também foi ele quem iniciou os povos da Trácia
a transferirem o amor para rapazinhos e a colherem da idade
a curta primavera e as primeiras flores. (*Met.* X, 83-85).³⁷

Como estes versos mostram, o mito etiológico associa um dos amantes com o surgimento do amor homoerótico masculino. O mito de Ífis e Iante, ademais, é bastante próximo no texto, sendo o último do livro IX, enquanto o de Orfeu e Eurídice é o que inicia o livro X. Ambas histórias apresentam questões de gênero e sexualidade na sua temática (um amor inicialmente homoerótico feminino e a posterior transformação de gênero), e o fato de estarem próximos na narrativa, um após o outro, reverbera ainda mais a temática LBGTQIA+ do filme de Sciamma. Com esses ecos das relações homoeróticas às margens da leitura, o romance

³⁷ *ille etiam Thracum populis fuit auctor amore / in teneros transferre mares citraque iuuentam / aetatis breue uer et primos carpere flores.*

de Marianne e Héloïse é estabelecido não como uma exceção à regra, mas como uma relação dentro de um sistema possível e existente.

Seguindo essa perspectiva, poderíamos interpretar Marianne como a representação de uma pederastia feminina a partir da primeira cena do filme e, mais adiante, da cena onde Marianne pinta o busto de Héloïse (Portrait, 2019, 1h8m; Portrait, 2020, p. 38), em que elas dialogam e flertam. Héloïse pergunta o que Marianne costuma dizer para suas modelos enquanto as pinta, ao que ela responde: “Você tem uma tez extraordinária hoje. Você é muito elegante. Você posa maravilhosamente. Você é linda” (“*Vous avez un teint remarquable aujourd’hui. Vous êtes très élégante. Vous posez à merveille. Vous êtes jolie*”) (Portrait, 2019, 1h9m; Portrait, 2020, p. 39). Ou seja, é possível interpretar que seu relacionamento com Héloïse não é o seu primeiro relacionamento sáfico, ou, no mínimo, que ela sabe como seduzir uma mulher.

O filme constrói os locais de cada uma de forma rígida, colocando-as uma de frente para outra, musa e pintora, apenas para desconstruir essas posições em quadros que evidenciam a horizontalidade das relações. Ao final, ambas, lado a lado, olham o retrato finalizado (Portrait, 2019, 1h40m; Portrait, 2020, p. 55) e Marianne dá as últimas pinceladas na pintura, e os últimos beijos na musa. Nas cenas seguintes, com o retorno próximo da mãe de Héloïse e determinadas a aproveitar as últimas horas que tinham juntas, a produção artística continua, em menor escala, com os desenhos feitos por Marianne: um pequeno retrato para si mesma de Héloïse (2019, 1h42m; 2020, p. 55) e, a pedido desta, um autorretrato para ficar com Héloïse (2019, 1h44m; 2020, p. 56). O material de suporte para o desenho é o próprio livro das *Metamorfoses*, que além de servir como base artística e amorosa, volta para a cena como objeto artístico (2019, 1h43m; 2020, p. 56). O autorretrato está na página 28 da edição utilizada no filme, e o livro reaparece posteriormente na pintura de Héloïse com a filha, em seu colo, com a página 28 semiaberta (2019, 1h53m; 2020, p. 61). Nessa última figuração das *Metamorfoses* com a página específica que guarda o desenho, é veiculada uma mensagem de Héloïse para Marianne, uma vez que Héloïse sabia ou esperava que Marianne veria esse quadro.

A última narrativa do livro X (vv. 708-739) é a da morte de Adônis, disputado por Vênus e Perséfone, morto por um javali e transformado em uma flor. O autorretrato que mencionamos é feito na página do final dessa narrativa, dando um vislumbre dos seus últimos versos. Retomando a interpretação do casamento de Héloïse como um tipo de morte ou perda, também podemos interpretar o fim de Adônis no filme como o fim do relacionamento, uma vez que o romance delas não pode progredir. Entretanto, enquanto Adônis passa a existir apenas como uma flor, o amor entre Marianne e Héloïse estaria sempre registrado nas pinturas e desenhos. Em nossa leitura, uma das cenas anteriores ao momento de despedida reforça esse argumento: as plantas que Sophie borda (Portrait, 2019, 1h38m30s; Portrait, 2020, p. 53), após terminar sua gravidez indesejada, já estão mortas e secas no vaso diante de si, mas as vemos em seu bordado em seu estado anterior, vivas e vibrantes. Assim como as flores bordadas, que estarão eternamente vivas no tecido, e como Adônis, que continuará existindo como uma flor, o amor entre Marianne e Héloïse não deixará de existir, mas continuará vivo na arte: essa é a escolha da poeta e da musa.

Na sequência, o livro XI das *Metamorfoses* (vv. 1-66) traz a morte de Orfeu e seu reencontro com Eurídice no submundo:

Ali, agora, passeiam unidos, ora lado a lado,
ora ele a segue, ora a antecede e, sem receio,
Orfeu se volta para olhar sua Eurídice (XI, 64-66).³⁸

Marianne chega de barco na ilha para pintar Héloïse. É lá que se conhecem e vivem o romance, que é interrompido pelo casamento da musa com outro. Consideramos a cena inicial no barco uma travessia cinematográfica entre o presente da personagem (no estúdio) e o seu passado (a relação amorosa), além de uma possível figuração da descida ao submundo pelo rio Estige, onde Marianne realiza a *katábasis* de Orfeu no livro X, embora ainda desconhecedora do amor que iria encontrar. Ademais, relacionamos o trecho com várias cenas dos passeios de Marianne e Héloïse, a começar pelo seu primeiro encontro (Portrait, 2019,

³⁸ *hic modo coniunctis spatiantur passibus ambo, / nunc praecedentem sequitur, nunc praeuius anteit / Eurydicensque suam iam tuto respicit Orpheus.*

18m; *Portrait*, 2020, p. 10-11): Héloïse espera Marianne em frente às escadas, de costas, e começa a andar, depois a correr, até que alcançam o penhasco em frente ao mar, que é quando, por fim, se vira. Essa cena também pode se relacionar com a despedida das duas nas escadas, em que Marianne, na posição antes ocupada por Héloïse, vira-se uma última vez para olhá-la. Na cena logo antes do primeiro beijo das personagens (2019, 1h18m; 2020, p. 44-45), elas também andam na praia alternando quem anda na frente a cada momento. Orfeu e Eurídice das *Metamorfoses* se reencontram após a morte de ambos no submundo, mas Marianne e Héloïse invertem a narrativa, se conhecendo e se apaixonando em um lugar geograficamente distante para só depois se separarem.

6 Conclusão

A arquitetura do desejo sáfico movido pelas *Metamorfoses* configura o erotismo metamórfico e ovidiano no *Retrato*. Isso é retratado no espaço da casa, com a verticalidade sugerida pelas cenas das escadas e do penhasco, e na ilha, com a horizontalidade promovida pela praia e pelos posicionamentos e enquadramentos dos corpos.

O livro como objeto artístico atua fortemente na função retórica, surgindo, pela primeira vez, após o primeiro passeio de Marianne e Héloïse, em que a artista o empresta à musa (*Portrait*, 2019, 22m; *Portrait*, 2020, p. 12-13); estando sobre a mesa no diálogo das personagens sobre amor (2019, 59m; 2020, p. 33); impulsionando a paixão (2019, 1h07m; 2020, p. 40) e atuando como uma mensagem no final do filme (2019, 1h53m; 2020, p. 61). Argumentamos que Héloïse aprende sobre o amor pelas *Metamorfoses* e coloca em prática com Marianne, além de atuar como uma musa que ajuda a artista no desenvolvimento de sua arte. Nesse sentido, não só Héloïse a ensina como opera o olhar horizontal entre pintora e musa, mas também a instrui a observar outras cenas, como o momento sensível do aborto de Sophie, para depois reproduzi-la e imortalizá-la num quadro.

Com os aportes da recepção clássica e a compreensão do papel da obra ovidiana na história da arte e no cinema, evidenciamos o olhar e a agência dessas mulheres que representam questões caras ao debate de gênero e sexualidade contemporâneo (e antigo). Grande parte da narrativa

cinematográfica é, por definição, um processo de metamorfose, uma vez que as imagens estáticas individuais numa película parecem mover-se e mudar em ordem sequencial quando são projetadas. O mesmo acontece com contar histórias no cinema e a própria estrutura do épico, formas mudadas em outras, justapostas uma atrás da outra. Falar de mudanças de formas e de aparências – nas palavras de Ovídio: “Formas transmudadas em novos corpos meu ânimo leva-me a contar” (*Met*, I. 1-2)³⁹ – é a própria essência do cinema. É ovidiano por natureza e deveria interessar os classicistas apenas por esta razão (Winkler, 2020, p. 5).

Referências

ABREU NOGUEIRA, J. de F.; MELO, H. de M. (RE) CONHECER-SE AOS OLHOS DE OUTRA: UM OLHAR SOBRE RETRATO DE UMA JOVEM EM CHAMAS. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v. 26, n. 1, p. 360-387, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/revistacientifica/article/view/4608>. Acesso em: 15 abr. 2025.

AVELLAR, J. B. C. de. *Uma teoria ovidiana da literatura: os Tristia como epítápio de um poeta-leitor*. Belo Horizonte: Relicário, 2023.

AVELLAR, J. B. C. de. Recepção de Ovídio por Christophe Honoré: a ousadia indecorosa das *Metamorphoses*. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 18, n. 2, p. 1-26, 2022a. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/45021. Acesso em: 17 abril 2025.

AVELLAR, J. B. C. de. A recepção de Ovídio por Jorge de Lima: metamorfoses brasileiras em Invenção de Orfeu. In. BARBOSA, T. V. R.; AVELLAR, J. B. C.; SILVA, R. G. T. (Coord.). *Ser Clássico no Brasil: Apropriações Literárias no Modernismo e Pós*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2022b, p. 103-128.

³⁹ *In noua fert animus mutatas dicere formas corpora*

BAROLSKY, P. Ovid's *Metamorphoses* and the History of Baroque Art. In: MILLER, J. F.; NEWLANDS, C. E. (ed.) *A Handbook to the Reception of Ovid*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014. p. 202-216.

BERTHO, S. Dominando a imagem: funções da pintura na narrativa. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, v. 20, n. 1, p. 109-124, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/30085>. Acesso em: 10 abril 2025.

BOEHRINGER, S. *Homossexualidade feminina na Antiguidade grega e romana*. Tradução de Iraci Poleti. São Paulo: Editora Unifesp, 2022.

CAVICCHIOLI, M. R.; COSTA, H. M. de S. Explorando a relação entre o vinho e a performance homossexual feminina na Roma antiga. In: CAVICCHIOLI, M. R.; SILVA, S. C.; AZEVEDO, S. F. L. de. (Org.). *Gênero e poder na antiguidade clássica: perspectivas brasileiras*. Cachoeirinha: Fi, 2024. p. 380-409.

CHAMPANIS, L. A. *Female changes: the violation and violence of women in Ovid's Metamorphoses*. 2012. 127 f. Thesis (Master of Arts) – Faculty of Humanities, School of Languages, Rhodes University, Makhanda, 2012.

COELHO, S. M. *Gênero e sexualidade na Antiguidade romana e seus reflexos na literatura*. 2022. 129f. Monografia (Graduação) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2022.

CONTE, G. B. *Latin literature: a history*. Translated by Joseph Solodow. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000.

ESTEVES, A. M.; AZEVEDO, K. T.; FROHWEIN, F. (Org.). *Homoerotismo na Antiguidade Clássica*. 2. ed. Rio de Janeiro: [s. n.], 2016.

FEITOSA, L. C. O amor entre iguais: o universo masculino na sociedade romana. In: ESTEVES, A. M.; AZEVEDO, K. T.; FROHWEIN, F. (Org.). *Homoerotismo na Antiguidade Clássica*. 2. ed. Rio de Janeiro: [s. n.], 2016, p. 124-140.

FORMISANO, M. Echo's revenge. Ovid's *Metamorphoses* and Spike Jonze's *her. Eugesta*, n. 11, p. 221-247, 2021. Disponível em: <https://www.peren-revues.fr/eugesta/162>. Acesso em: 16 abril 2025.

HARDWICK, L. *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

HARDWICK, L.; STRAY, C. *A companion to classical receptions*. Malden; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing, 2008.

HINDS, S. Seneca's Ovidian *loci. Studi italiani di filologia classica*, v. 9, n. 1, p. 5-63, 2011.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. 1. ed. 15. reimpr. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2021.

HONORÉ, C. *Métamorphoses*. Les Films Pelléas, 2014. Lançado em DVD pela Les Films Pelléas, França, 2014. 1h42m.

HOROWITZ, J. M. Ovid in Restoration and Eighteenth-Century England. In: MILLER, J. F.; NEWLANDS, C. E. (Ed.) *A Handbook to the Reception of Ovid*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014. p. 355-370.

LAGO, I. B. do. *De musa a criadora: Figuras femininas nas narrativas de artista*. 2022. 299f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

LEITE, L. B. R. Renée Vivien, tradutora de Safo. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 20, p. 152-168, 2018. Disponível em: <https://revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/139845>. Acesso em: 13 abril 2025.

MARTINDALE, C. *Redeeming the Text: Latin poetry and the hermeneutics of reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

MARTINDALE, C.; THOMAS, R. (ed.). *Classics and the Uses of Reception*. Oxford: Wiley Blackwell, 2006.

MILLER, J. F.; NEWLANDS, C. E. (Ed.) *A Handbook to the Reception of Ovid*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014.

NOGUEIRA, L. F. GUERREIRAS, LÉSBICAS E AMAZONAS: A RECEPÇÃO DA ANTIGUIDADE NA SÉRIE “XENA: A PRINCESA GUERREIRA”. *GAIA*, v. 13, n. 1, p. 83-96, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/gaia/article/view/53705>. Acesso em: 09 abril 2025.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Organizado por Zilma Gesser Nunes e Mauri Furlan. Tradução de Sandra Bianchet et al. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução, introdução e notas de Domingo Lucas Dias. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

P. OVIDI NASONIS. *Metamorphoses*. Edited by Richard J. Tarrant. Oxford: Oxford University Press, 2004.

PLATÃO. Συμπόσιον: *O Banquete*. Texto grego de John Burnet; Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3.ed. Belém: ed.ufpa, 2011.

PORTRAIT de la jeune fille en feu. Direção de Céline Sciamma. Produção: Lilies Films. France: Pyramide Films, 2019, 2h2m. Plataforma MUBI. Disponível em: <https://mubi.com/pt/br/films/portrait-de-la-jeune-fille-en-feu>. Acesso em 18 abril 2025.

PORTRAIT de la jeune fille en feu. Written by Céline Sciamma. Unofficial dialogue transcript. Transcribed and edited by mleclaudine, ladyonfire28, pensoakspaper. Additional editing by morningmightcomebyaccident. 2020. Disponível em: <https://mega.nz/file/n0wGRL7A#poOlZ0-5fLysxjXeriUOFmbI MOYKeXqt2DT1idnnYNo>. Acesso em: 15 de abril de 2025.

REY, S. “Figures d’Orphée au cinéma”, *Anabases* [En ligne], n. 29, p. 277-287, 2019. Disponível em: <https://journals.openedition.org/anabases/9266>. Acesso em: 3 abril 2025.

RICHLIN, A. Reading Ovid’s Rapes. In: RICHLIN, A. (Ed.). *Pornography and representation in Greece and Rome*. Oxford: Oxford University Press, 1992. p. 158-179.

SANO, L. Recepção clássica no Brasil: entre o local, o universal e o global. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 1-35, 2024. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/52542. Acesso em: 17 abril 2025.

SILVA, R. G. T. da. Estudos Clássicos no Brasil: Um presente do passado? *Cadernos de Letras UFF*, Niterói, v. 34, n. 66, p. 350-374, 2023. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cadernosdeletras/article/view/48189>. Acesso em: 17 abril 2025.

SILVA, R. G. T.; ANJOS, S. Recepção Clássica numa Troia contemporânea. *Revista UNINTER de Comunicação*, [S. l.], v. 8, n. 14, p. 96-113, 2020. Disponível em: <https://www.revistasuninter.com/revistacomunicacao/index.php/revista/article/view/822>. Acesso em: 11 abr. 2025.

SILVA, R. G. T., ANJOS, S. C. B. dos. O avesso de Sócrates: Xantipa e o lugar da mulher na história da Filosofia. *Argumentos — Revista de Filosofia*, n. 32, p. 101-113, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufc.br/argumentos/article/view/93224>. Acesso em: 17 abril 2025.

STARR, J. Painting on the Periphery: Women Artists in Three French Texts. *The Journal for the Association of the Interdisciplinary Study of the Arts*, p. 51-83, 2001. Disponível em: https://scholarworks.uno.edu/fl_facpubs/30/. Acesso em: 02 de novembro de 2025.

STEVENS, B. E. “Not the Lover’s Choice, but the Poet’s”: Classical Receptions in Portrait of a Lady on Fire. *Frontières* [En ligne], n. 2, 2020. Disponível em: <https://journals.openedition.org/frontieres/258>. Acesso em: 11 abril 2025.

SURTEES, A.; DYER, J. Introduction: Queering Classics. In: SURTEES, A.; DYER, J. (Ed.). *Exploring Gender Diversity in the Ancient World*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020. p. 1-25.

VIVIEN, R. *Cendres et Poussières*. Paris: Alphonse Lemerre, 1902.

WINKLER, M. M. *Cinema and Classical Texts*: Apollo’s New Light. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

WINKLER, M. M. *Ovid on Screen*: A Montage of Attractions. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.