

# Mulheres Artistas e Cientistas em Dois Filmes de Época Contemporâneos: Lidando com Histórias Apagadas

*Women Artists and Scientists in Two Contemporary Period Films: Dealing with Erased Histories*

Luíza Alvim\*

---

**Recebido em  
20/07/2026**

**Aprovado em  
12/09/2026**

\*Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Pós-doutora em Música pela UFRJ. Pós-doutoranda na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), com bolsa CNPq.

Como citar:

Alvim, L. (2026). *Mulheres Artistas e Cientistas em Dois Filmes de Época Contemporâneos*. Imagem: Revista De História Da Arte. <https://doi.org/10.34024/wgkhgs34>

**Resumo:**

Partindo dos filmes de época *Retrato de uma jovem em chamas* (Céline Sciamma, 2019) e *Ammonite* (Francis Lee, 2020), consideramos como o cinema contemporâneo traz histórias de mulheres artistas e cientistas do passado (pintoras retratistas no final do século XVIII; Mary Anning, paleontóloga britânica do início do século XIX; e, mais sutilmente, a compositora Clara Schumann), conhecidas nos campos de História das Ciências, da Pintura e da Música, a um público mais amplo. São mulheres marcadas por apagamentos na história canônica oficial, mas que contaram com reconhecimento público, ainda que ambíguo, em sua época, tal como dramatizado por esses filmes. Destacamos sequências em que se vê a materialidade do labor da pintura e do trabalho com fósseis, além de algumas performances musicais. Observamos que, em *Ammonite*, a figura e o recorte de classe social de Mary Anning são enfatizados em detrimento do reconhecimento de Charlotte Murchison como geóloga.

**Palavras-chave:**

História das mulheres  
Cinema e outras artes  
Pintura  
Mulheres na ciência  
Filme de época.

**Abstract:**

Taking the period films *Portrait of a Lady on Fire* (Céline Sciamma, 2019) and *Ammonite* (Francis Lee, 2020), the article examines how contemporary cinema brings stories of female artists and scientists from the past (portrait painters in the late 18th century; Mary Anning, a British paleontologist from the early 19th century; and, more subtly, the composer Clara Schumann), known in their own fields of History of Sciences, of Painting, and of Music, to a wider audience. These are women who have been erased from official canonical history, but who enjoyed in their time public recognition, albeit ambiguous, as dramatized in these films. Particular attention is given to sequences depicting the materiality of the painting process and the work with fossils, as well as musical performances. It is to note that in *Ammonite*, Mary Anning's figure and social class are emphasized to the detriment of Charlotte Murchison's recognition as a geologist.

**Keywords:**

Women's history  
Cinema and other arts  
Painting  
Women in science  
Period film.

# Mulheres Artistas e Cientistas em Dois Filmes de Época Contemporâneos: Lidando com Histórias Apagadas

## Introdução

Tem sido comum nas Ciências e nas Artes o resgate da produção feminina que foi apagada do cânone estabelecido. Aparecem vários nomes de mulheres como ativas em diversos campos científicos, quadros de pintoras são colocados em exposição em grandes museus do mundo e obras musicais de compositoras são apresentadas em salas de concerto. O cinema também tem se ocupado do assunto, muitas vezes, por meio do gênero das biografias (*biopics*) e em filmes de época.

No campo acadêmico, estudos de história das mulheres se fortaleceram principalmente a partir dos anos 1970, antes de voltarem a crescer no século XXI.<sup>1</sup> Na área específica da Música, por exemplo, destacam-se os trabalhos de Marcia Citron, autora que citaremos adiante. Em Cinema e Audiovisual, no século XXI, têm sido publicadas várias coletâneas que destacam mulheres atuantes nesses campos, com enfoque interseccional e decolonial, como as organizadas por Lusvarghi e Vieira da Silva (2019) e por Holanda e Tedesco (2017).

Mas, o que foram essas mulheres artistas? Exceções à regra? Ou será que suas histórias deixaram de ser contadas e, conseqüentemente, de existir? Estas são perguntas que constantemente atravessam o estudo da história das mulheres em relação ao cânone tradicional masculino. Linda Nochlin (1971/1988) intitulou seu influente artigo de 1971 “Por que não existiram grandes mulheres artistas?”. As coletâneas de Lusvarghi e Vieira da Silva e de Holanda e Tedesco buscam o resgate (certamente fundamental) de figuras femininas esquecidas, o que, para Nochlin, não resolveria a sua pergunta. Nela inspirada, Holanda (2020) a retoma, voltando-se a cineastas mulheres no Brasil. Em considerações semelhantes às de Nochlin na pintura, enfatiza as condições adversas do meio social e observa que ocorreu um desencorajamento constante às mulheres cineastas, por seus pares ou por instituições, num mundo extremamente masculino.

Foi um filme de época recente da cineasta francesa Céline Sciamma, que trata, entre outros assuntos, do trabalho artístico feminino, a motivação para o

---

<sup>1</sup> Higgins (2024) faz uma análise crítica a respeito desses momentos de maior produção quanto à história das mulheres especificamente na área da Música.

presente artigo. Ao assistirmos a *Retrato de uma jovem em chamas* (Sciamma, 2019), pensamos que a personagem vivida por Noémie Merlant faria parte de uma exceção ou seria uma licença poética: uma mulher pintora sem título de nobreza e vivendo de seu ofício na França do século XVIII<sup>2</sup>, dirigindo um ateliê-escola para meninas. Qual não foi nossa surpresa, quando descobrimos, ao buscarmos literatura acadêmica sobre pintoras no século XVIII, que, sim, mulheres retratistas na França do século XVIII eram algo corriqueiro, apesar de não aparecerem no cânone. Ou seja, aqui não se trata só de uma trajetória individual invisibilizada, mas de todo um fenômeno social encoberto e trazido à tona por estudos, como os de Séverine Sofio, teórica empregada por Sciamma como consultora do filme.

Foi um espanto semelhante ao nosso o que fez Sciamma realizar o seu longa-metragem. Não habituada a fazer filmes de época,<sup>3</sup> a diretora afirmou ter sido atraída pelo assunto da invisibilidade das mulheres artistas do século XVIII. “Elas eram tão numerosas naquela época e eu não tinha noção disso (como todo mundo, suponho)”, disse, complementando: “Ainda me sinto muito chocada de que nunca tenha ouvido falar do fato de que havia uma cena artística tão rica na época” (Lott-Lavigna, 2020, para. 5<sup>4</sup>).

Outro filme contemporâneo, *Ammonite* (Lee, 2020), mostra uma mulher de destaque num mundo masculino do passado. No caso, a paleontóloga do século XIX, Mary Anning, responsável por encontrar importantes fósseis. Além de Anning, ao assistir *Ammonite*, chamou-nos a atenção outra mulher apagada enquanto criadora. Trata-se de Clara Schumann, muito conhecida como pianista e divulgadora da obra do marido, Robert Schumann. No filme, a personagem Charlotte toca duas vezes ao piano uma obra de Clara.

Nesse caso, o filme parecia estar resgatando exceções femininas do passado (principalmente, Mary Anning, mas também Clara Schumann). Porém, pesquisando a literatura de história da Geologia, descobrimos, com surpresa mais uma vez, que não só Mary Anning se destacava na Paleontologia do início do século XIX, mas houve toda uma gama de mulheres que trabalhavam na coleta de fósseis (Kölbl-Ebert, 2002; Buckland, 2025). Entre elas, Charlotte Murchison, que, sendo também personagem em *Ammonite*, não tem essa faceta explorada. Ou seja,

---

2 Não há, na verdade, nenhuma indicação precisa de tempo no filme em si, porém, a data de 1770 é indicada na sinopse do filme, no site da Unifrance (n.d.).

3 Em sua filmografia, Sciamma tem privilegiado a temática *queer*, presente em *Retrato de uma jovem em chamas*, mas as histórias de seus outros filmes se passam no tempo atual.

4 Todas as citações diretas em língua estrangeira são de tradução nossa.

aqui, percebe-se outro fenômeno social relacionado a mulheres, no caso, cientistas. No entanto, diferentemente do que acontece no filme anterior, em *Ammonite*, o diretor Francis Lee optou por resgatar uma carreira de exceção e não o fenômeno como um todo.

Ao empregar Séverine Sofio como consultora de seu filme, Céline Sciamma mostra uma preocupação com a autenticidade histórica. A diretora afirmou que, após ler o roteiro, Sofio observou que “não havia anacronismos”, o que lhe deu confiança na condução de seu filme (Sciamma, 2019a, para. 6). No entanto, mais do que comprovar se um determinado filme é autêntico (e é preciso levar em conta que as personagens de *Ammonite* se referem a mulheres reais, enquanto as de Sciamma são fictícias), trata-se, neste trabalho, de considerar o que cada um dos dois filmes potencialmente suscita e como o faz em relação a essas mulheres. Ainda assim, fazemos algumas considerações, ao longo do artigo, sobre verossimilhança nas escolhas estéticas.

Os dois filmes foram aproximados e analisados por Ana Bessa Carvalho (2024) a partir do aspecto *queer*. Embora façamos referência a esse aspecto ao longo do artigo, não faz parte de seu escopo discuti-lo com profundidade. Os dois filmes, na condição de objetos do presente artigo, surgiram inicialmente no contexto de nossa pesquisa de pós-doutorado, voltada a filmes autorais participantes de grandes festivais de cinema na década de 2010. Tendo a presença de música clássica preexistente como elemento de busca, o mapeamento resultou em mais de 200 filmes como *corpus*. Nele, havia um grande número de temáticas e escolhas estéticas, mas alguns filmes pareciam se atrair mutuamente, como partes de uma mesma constelação, proporcionando derivativos da pesquisa original. Tal foi o caso de *Retrato de uma jovem em chamas* e *Ammonite*.

O objetivo deste artigo é, portanto, cotejar as formas de caracterização de mulheres artistas e cientistas nos filmes *Retrato de uma jovem em chamas* e *Ammonite* com a literatura especializada, observando estratégias utilizadas pelos filmes para trazer à tona essas histórias apagadas.

Como estrutura do artigo, apresentamos inicialmente uma revisão bibliográfica sobre o trabalho de mulheres nos dois campos destacados no filme, a dizer, a pintura no século XVIII e a geologia no Reino Unido no século XIX, além de Clara Schumann, presente na trilha musical de *Ammonite*. A seguir, analisamos sequências dos dois filmes relacionadas ao trabalho artístico ou científico das mulheres, tendo em conta a forma de representar esse trabalho.

Nelas, o destaque é para o ato de pintar (no caso de *Retrato de uma jovem em chamas*) e para a busca e preparação dos fósseis (em *Ammonite*). Embora sejam trabalhos distintos, por outro lado, ambos são realizados com as mãos e dependentes de muita atenção, minúcia e rigor. As sequências escolhidas refletem essas aproximações que fazemos entre eles. Com o mesmo intuito de elementos aproximativos entre os dois filmes, escolhemos sequências com performances musicais. Partimos daquelas em que obras de Clara Schumann são tocadas em *Ammonite* e buscamos as sequências de performances em *Retrato de uma jovem em chamas*, com ênfase naquela que se dá na intimidade do lar, assim como na última sequência do filme, por ser a música tocada a mesma e porque, nesse momento do filme, a questão do olhar se faz de novo evidente. Também mencionamos sequências que, de certa forma, fazem referência a elementos da revisão bibliográfica apresentada, como, por exemplo, o uso de um nome masculino em trabalhos de mulheres.

Para a análise dessas sequências, foram utilizados métodos de análise fílmica. Dentre eles, o uso de *frames* que demonstrem aspectos mencionados no texto (Aumont & Marie, 1998). Também são enfatizadas relações entre elementos sonoros e da imagem (Carreiro & Alvim, 2016), especialmente nas sequências das performances musicais.

## **Mulheres Artistas e Cientistas no Passado: Alguns Fenômenos Coletivos e Diferenças de Circulação entre Esfera Pública e Privada**

A literatura especializada mostra que pintoras retratistas foram comuns na França do final do século XVIII e os anos 1780 foram particularmente favoráveis (Ladoucette, 2021), dentro do que Sofio (2016a) chamou de “parêntese encantado”, englobando o período de 1750 a 1850. Nessa época, algumas mulheres conseguem ser admitidas na Académie Royale de Peinture et de Sculpture, criada em 1648, órgão de prestígio que ratificava alguém como artista (e origem dos que posteriormente entraram para o cânone), diferentemente de outras associações, que se baseavam num conceito mais próximo ao de “artesão” e do trabalho conjunto em ateliês (Ladoucette, 2021).

Ladoucette (2021) observa que, em 1754, uma proibição quanto à participação de mulheres na Academia é revogada, chegando a haver 15 mulheres acadêmicas em meio a 539 homens. O ensinamento acadêmico (tanto na Academia em si

quanto em ateliês de pintores acadêmicos) se baseava na prática do desenho a partir do modelo masculino nu – algo que levou a debates sobre a falta de pudor caso as mulheres fossem expostas a essa prática (Sofio, 2016a) - e eram privilegiados os gêneros de pintura de fatos históricos ou mitológicos.

Na época da Revolução Francesa, para além da Academia, o número de mulheres aumentou muito no Salon de la Correspondance (um meio para artistas exibirem suas obras), tendo elas usado o gênero do auto-retrato como modo de se estabelecerem (Ladoucette, 2021). Sendo um gênero pictórico bem menos prestigiado que a pintura histórica ou mitológica, o auto-retrato, como observa Sofio (2016b), foi um meio utilizado pelas mulheres pintoras para que, mais do que serem reconhecidas pela Academia, pudessem ser notadas pelo público e atraíssem a atenção da imprensa. Ou seja, independentemente de estarem ou não na Academia, não era algo incomum na época encontrar uma mulher pintora: “a particularidade nos anos 1780 [...] é que as mulheres artistas de repente se tornaram *visíveis*” e “não eram ditas como exceções pela primeira vez na história da pintura” (Sofio, 2016b, p. 3, *italico original*). Sofio (2016b) também observa que, nessa época, as mulheres pintoras não eram apenas filhas de pintores, caso da maioria até então e da protagonista do filme *Retrato de uma jovem em chamas*. Ela acrescenta que, no caso de retratos, era comum que mulheres fossem pintadas por outras mulheres, tal qual no filme.

Com a chegada do século XIX, há, conforme Ladoucette (2021), um apagamento das mulheres pintoras, por mais que elas continuassem a existir. Por um lado, Ladoucette (2021) evoca o Código Civil de 1804, que declarava a mulher como “incapaz juridicamente” (p. 11). Na pintura, elas começam a se limitar a gêneros ainda mais desprestigiados, como naturezas mortas, e mesmo os auto-retratos não mais as mostravam como artistas-pintoras (comum no período anterior), mas sim como mulheres quaisquer.

No campo da composição musical, Citron (1990) e Higgins (2024) dissertam sobre dificuldades que se impunham às mulheres no século XIX. De forma semelhante ao evocado no campo da pintura, o machismo da época por vezes as impedia de entrarem em conservatórios (instituições presentes no final do século), onde, além da educação musical, faziam-se vários contatos importantes para a carreira. Além disso, havia dificuldades de publicação das obras na imprensa, pois esta normalmente dependia de patronos que empregavam os músicos, sendo esse emprego formal algo que faltava às mulheres (Citron, 1990). Havia também

uma distinção evidente entre gêneros musicais mais destinados à esfera pública, como as sinfonias, e gêneros da esfera privada, como música de câmara e formatos menores de música, em que as mulheres, restritas à esfera doméstica, costumavam compor (Citron, 1990). Ser alçado ao cânone musical dependia de se estar na esfera pública, mesmo que alguns compositores, como Robert Schumann e Felix Mendelssohn, tenham tido excelência igualmente em obras de pequenos formatos para piano, próprias para a esfera privada.

A menção a esses dois compositores não é casual. Duas mulheres ligadas a eles, a esposa de Robert, Clara, e a irmã de Felix, Fanny, também foram compositoras. No caso de Clara, a fama em sua época de vida e posterior foi como intérprete e não como compositora. Ela se dedicou a tocar por toda a Europa, especialmente após a morte do marido, quando ficou responsável pela manutenção do lar e de seus muitos filhos. Tangorra (2009) mostrou as tensões entre Clara e Robert Schumann por meio do diário mantido pelos dois, evidenciando dificuldades de Clara para conseguir tempo para tocar, já que, além das tarefas domésticas e de cuidados com os filhos, a prioridade do piano era para a composição de Robert. No caso de Fanny, poucas de suas obras foram tocadas publicamente, para além dos seus salões privados, e poucas foram impressas, tendo sido algumas até mesmo publicadas no nome do irmão (Citron, 1990).

Por outro lado, o trabalho de Kopiez et al. (2009), com mapeamento e análise dos programas tocados por Clara Schumann ao longo da intensa carreira de concertista, mostra a confluência das obras executadas por ela com as que se tornaram posteriormente canônicas no repertório de salas de concerto até hoje. Ou seja, se Clara Schumann não teve um papel tão relevante como compositora em sua época, não é menos importante – embora isso não seja reconhecido – a sua influência na formação do cânone musical vigente.

No campo da Paleontologia e da Geologia, há uma situação semelhante relativa à participação das mulheres no tocante à dificuldade de publicação e à restrição a um ambiente mais privado e menos oficial. Porém, a participação das mulheres nesses campos é significativa no Reino Unido entre 1780 e 1850 (Buckland, 2025). Kölbl-Ebert (2002) conta que, no início do século XIX (época do filme *Ammonite*), como a Geologia e a Paleontologia ainda não eram campos científicos profissionalmente organizados no Reino Unido, muitas das pessoas que neles atuavam o faziam por interesse, sendo, em grande parte, pessoas abastadas, com tempo para viajar e se dedicar à atividade. Por causa desse caráter não

profissional (portanto, sem a disputa de postos de trabalho), havia um grande número de mulheres. Nas atividades de coleta de fósseis em campo e feitura de desenhos, as mulheres estavam particularmente bem representadas (Buckland, 2025).

Buckland (2025) justamente discute a separação, normalmente feita pela história canônica da Geologia, entre essa atividade de coleta dos dados e a formulação de teorias (feita por membros da Geological Society of London). Ela advoga que tal separação não se aplica ao fazer científico do início do século XIX, em que a coleta e os desenhos eram atividades fundamentais e intrínsecas à teorização.

Muitas dessas mulheres atuavam junto com seus maridos, caso de Charlotte Murchison (1788-1869), e, como não era permitido publicar seus achados em seus próprios nomes (embora tenha havido exceções), eles acabaram obliterados sob os nomes dos maridos. Outra dificuldade era a proibição à aceitação de mulheres na Geological Society of London, vigente até 1919 (Kölbl-Ebert, 2002), o que não as impedia, entretanto, de participarem de associações locais, ainda que dependendo de terem companhia masculina para que pudessem assistir às palestras.

Mary Anning (1799-1847) fugia a esse padrão, no sentido de que fazia parte da classe trabalhadora e ganhava a vida vendendo fósseis na loja da família. O fato de ter sido responsável por encontrar inúmeros espécimes fez com que ela ganhasse o respeito dos paleontologistas da época (Kölbl-Ebert, 2002). Ela aparece, por exemplo, numa pintura do ano aproximado de 1842, de autoria de William Gray, com a legenda “*the celebrated geologist of Lyme Regis*” (Torrens, 1995, p. 271). Porém, as dificuldades já expostas se aplicavam também a ela.

Em resumo, a partir dessa revisão bibliográfica dos três campos em questão (Pintura, Música e Geologia), observamos que diversos processos contribuíram para o apagamento de mulheres artistas e cientistas, mas um foi comum a todos: a dificuldade ou mesmo proibição de entrada de mulheres em instituições de cada um dos campos (as sociedades acadêmicas respectivas e os conservatórios de música). Outro problema comum aos campos da Pintura e da Música para a entrada das mulheres no cânone foi a dedicação delas a gêneros artísticos menos considerados em sua época e que eram acessíveis às mulheres, como os auto-retratos e a música de câmara. Porém, ainda assim, houve exclusão das mulheres, no sentido de que homens que se dedicaram aos mesmos gêneros permaneceram no cânone. No caso da Geologia do século XIX, em particular, a atividade de coleta de fósseis e feitura

de desenhos (a que se dedicaram muitas mulheres) acabou sendo desconsiderada como atividade científica, ao passo em que essa distinção não existia na época, como destacado por Buckland (2025).

### **Retrato de uma Jovem em Chamas: o Ato de Pintar e Performances Musicais**

A trajetória da personagem da pintora Marianne corresponde a alguns aspectos tratados no item anterior. Filha de um pintor – característica frequente tanto em artistas homens quanto mulheres da época (Nochlin, 1971/1988) –, ela é contratada para fazer o retrato de Héloïse, jovem de origem nobre prometida em casamento. Além da continuidade na profissão paterna, há uma continuidade dentro da família de Héloïse, pois o pai de Marianne fora o responsável pelo retrato da mãe da jovem quando morava em Milão, antes de ir se casar na França. Héloïse deverá fazer o caminho oposto após o retrato feito por Marianne.

No início do filme (cronologicamente, anos depois de ter conhecido Héloïse), Marianne está no seu ateliê para meninas aprendizes de pintura, estabelecimento que vimos ser comum na época (Sofio, 2016a). Ela posa para as alunas fazerem seu retrato (Figura 1). De sujeito ativo (pintora e dona do ateliê), Marianne se coloca como modelo (objeto do olhar), mas são jovens mulheres – e não jovens moços – as pessoas que a observam e a retratam. Com efeito, nesse filme, a questão do olhar, ou melhor, de quem (sujeito) olha para quem (objeto) e da devolução do olhar do objeto ao sujeito, é central. Marianne não é um modelo comum, pois, como observa Negreiros de Souza (2024), está na posição de mestra, de transmissora de conhecimento, que temporariamente se dispõe a ser modelo para as alunas.



Figura 1: Marianne posando e alunas a desenhando em seu ateliê.

Fonte: frames de *Retrato de uma jovem em chamas*.

No final do filme, a trajetória de Marianne nos evoca alguns entraves das pintoras da época, como a dificuldade de poder participar do Salon com uma pintura mitológica (com o tema de Orfeu e Eurídice), tendo que usar o estratagema de assinar com o nome do pai. Num momento anterior do filme, à pergunta de Héloïse sobre se pintava modelos nus, Marianne diz que não tem o direito de pintar homens. Atribui, criticamente, como razão para isso, não o pudor, mas a tentativa de se impedir as mulheres de fazerem “grandes quadros” (entendendo-se por essa expressão, os gêneros das pinturas históricas e mitológicas). Como vimos anteriormente, a proibição de pintar modelos nus foi um grande obstáculo para o desenvolvimento artístico das mulheres da época (Nochlin, 1971/1988; Sofio, 2016a).

Muito do filme se passa no processo de produção do retrato de Héloïse por Marianne. Os créditos iniciais começam sobre imagens de mãos femininas que traçam contornos numa tela, expondo desde já um dos aspectos centrais do filme: o fazer artístico por uma mulher. Lécole-Solnychkine (2022) observa que, nessa sequência, são mãos diferentes que aparecem em campo, remetendo às mãos das alunas do ateliê de Marianne, que a estão retratando na primeira sequência. Ou seja, são mãos de várias mulheres como agentes. Além disso, a ênfase na materialidade do ato criativo em processo dá uma dimensão de *artisanat*, do pintor como um artesão, da arte como *techné*.

A relação ativo/passivo no ato de pintar foi inscrita, muitas vezes, ao longo da História, numa assimetria de gênero: o homem como o agente, o pintor, e a mulher, como a sua modelo-musa, objeto também de prazer de seu olhar. Tal relação entre o agente do olhar e seu objeto foi pensada no cinema no famoso ensaio de Laura Mulvey (1975/2003), com a tese de que a imagem da mulher no cinema clássico hollywoodiano servia ao prazer visual masculino.

O filme *Retrato de uma jovem em chamas* complexifica essa relação, pois, além de mostrar diegeticamente uma mulher (Marianne) retratando (e olhando com desejo) outra mulher (Héloïse), o olhar é devolvido por Héloïse e ela põe em cheque o trabalho de Marianne. Isto é, Héloïse não é um modelo passivo. Ela critica a representação que Marianne fez dela na primeira versão do quadro, ao que a pintora responde evasivamente, evocando as convenções da pintura que segue. Enquanto posa, Héloïse olha para Marianne com expressão de prazer. Ela prova que seu olhar é ativo quando pede que Marianne venha para sua posição de modelo e, a seguir, descreve com minúcias os pequenos movimentos corporais

que a pintora faz enquanto trabalha. Nisso, Héloïse dá mostras de seus sentimentos por Marianne.

Dessa forma, para Carvalho (2024), o filme não propõe uma simples inversão do olhar masculino teorizado por Mulvey (1975/2003), nem a masculinização da pintora Marianne, mas sim uma alternativa a esse olhar patriarcal tanto em forma quanto em conteúdo. Negreiros de Souza (2024) observa que tal equilíbrio dos olhares entre pintora e modelo vai favorecer a história de amor entre as duas, sendo o equilíbrio ainda melhor constituído após a confissão de Marianne a Héloïse sobre a missão de retratá-la (no início do filme, Marianne tenta se passar por alguém contratada apenas para fazer companhia a Héloïse e faz o retrato dela de memória, a partir de esboços).

Mais adiante no filme, é Héloïse quem vai propor ativamente a Marianne um tema incomum para um quadro: a representação da execução do aborto da empregada Sophie. Um quadro em pequeno formato, que ficaria guardado na intimidade e não exposto publicamente.<sup>5</sup> Outro desenho de Marianne a pedido de Héloïse é feito após um momento íntimo das duas: a pintora faz seu auto-retrato na página 28 do livro *Metamorfoses* (de Ovídio), de modo que Héloïse pudesse guardar uma lembrança dela – procedimento comum numa época em que não havia fotografia. Como o outro, tal desenho é destinado à esfera da intimidade, embora Héloïse tenha a astúcia de fazer evocá-lo num retrato dela de anos depois, exposto na esfera pública do Salão: ela posou com o livro entreaberto justamente na página 28.

Em sua análise de quadros tendo mulheres como objeto, Garb (1998) observa que “olhar (pintar) é acariciar, possuir” e que o ato de pintar está “associado não só à visão e ao domínio, mas também ao tato e à autoconfiança” (p. 229). Além de associar o olhar/pintar ao pólo ativo e criativo da relação pintor-modelo (embora essa relação seja desconstruída no filme), Garb enfatiza o tato, o tocar do pincel na tela, algo que começa já nas primeiras imagens do filme, como evocamos anteriormente, mas que continua nas várias sequências em que Marianne pinta o retrato de Héloïse (Figura 2).

---

5 Carvalho (2024) aponta que essa pintura fictícia poderia ser a primeira sobre a temática do aborto, inexistente no século XVIII, embora presente em quadros de pintoras do século XX em diante, como em vários de Frida Kahlo. É especulação interessante, proposta pelo filme, pensar se tais obras um dia existiram e se elas se perderam.



Figura 2: o ato de pintar de Marianne e o toque do lápis e do pincel.

Fonte: frames de *Retrato de uma jovem em chamas*.

Ao mostrar essas diversas fases do processo de confecção do quadro, Sciamma dá conta do que Bazin (1991) mostrara como um dos problemas normalmente evocados pela crítica a respeito de filmes sobre pintura, a dizer, a perda da dimensão geológica do quadro, com suas várias camadas. Segundo Bazin (1991), ao discorrer sobre o filme *O mistério de Picasso* (Clouzot, 1956), uma qualidade deste filme seria apresentar uma dimensão bergsoniana de temporalidade por meio dessas fases intermediárias. Sciamma faz algo semelhante em seu filme, inclusive, mostrando a desistência de Marianne de uma primeira versão do quadro. Lécole-Solnychkine (2022) destaca que o filme de Sciamma oferece uma reflexão sobre o tempo de criação e a memória, que vai resultar no quadro “ao longo de sua dupla emergência pictórica e cinematográfica” (p. 197).

Em todo esse processo, as mãos filmadas são as de uma verdadeira pintora, Hélène Delmaire. Ainda que Delmaire siga, para o filme, a tradição dos retratos do século XVIII, Negreiros de Souza (2024) observa influências contemporâneas em diversos quadros do filme. Por exemplo, no primeiro retrato de Héloïse feito por Marianne, do qual a pintora desiste ao esfregar com um pano a parte do rosto. A imagem resultante remete à série *Eyeless* de Delmaire. O filme introduz, assim, um anacronismo intencional, numa coexistência de duas épocas, colocando-as em diálogo uma com a outra (Negreiros de Souza, 2024).

Além do processo da pintura do retrato de Héloïse, o filme apresenta três sequências de performances musicais, sendo duas delas do movimento “Presto”

do concerto *Verão* (um dos componentes das *Quatro Estações*), do compositor Antonio Vivaldi (1678-1741), tocado ao cravo por Marianne para Héloïse, e, ao final, presente numa apresentação pública num teatro.

Sciamma disse que escolheu o “Presto” de Vivaldi porque “queria uma música que todo mundo conhecesse”. (Sciamma, 2019b, para. 7).<sup>6</sup> Há, aqui, uma liberdade da diretora em relação a uma verossimilhança estrita, pois, nos anos 1770, a música vocal ainda era predominante em relação à instrumental. Embora os concertos públicos estivessem começando a se desenvolver na França, com repertório misto vocal e instrumental, a ópera ainda era central na vida social francesa nessa época (Johnson, 1995). Arriscamos a dizer que Marianne talvez tivesse tocado uma ária de ópera para Héloïse.

Não se trata de condenar anacronismos da parte musical do filme, pois eles se mostram propositais (semelhante ao anacronismo emergido nas pinturas de Delmaire, analisado por Negreiros de Souza, 2024). Isso fica claro na opção da diretora por uso de música original diegética contemporânea<sup>7</sup> na sequência noturna em que Héloïse e Marianne encontram um grupo de mulheres para buscarem ajuda para o aborto de Sophie.

A primeira performance do “Presto” se dá na intimidade da casa. Héloïse pede que Marianne lhe conte como é a música nos teatros. Marianne se senta, então, ao cravo e começa a tocar o “Presto”, explicando as imagens evocadas pela música. Embora não seja da classe dominante, como Héloïse, ela mostra um conhecimento de música para além do seu ofício na pintura. Por outro lado, diferentemente dos momentos do ato de pintar, em que víamos as mãos exercendo um ofício artístico, agora não vemos as mãos de Marianne tocando as teclas do cravo. Por sua vez, o plano das duas jovens lado a lado, junto ao instrumento, reforça o momento de proximidade feliz entre elas (Figura 3). Lécole-Solnychkine (2022) observa, nesse enquadramento, que a flama do fogo da lareira entre as jovens remete à paixão nascente das duas.

6 Com efeito, o “Presto” é uma das partes das *Quatro Estações* mais recorrentes em filmes contemporâneos, como mostrou nossa pesquisa de pós-doutorado. Greig (2021) constatou que as obras de Vivaldi se tornaram uma escolha comum no cinema desde o pós-guerra.

7 Para uma análise dessa sequência, ver em Alvim (2025).



Figura 3: Marianne toca o “Presto” de Vivaldi e Héloïse escuta.

Fonte: frames de *Retrato de uma jovem em chamas*.

Ao final do filme, durante a apresentação da música de Vivaldi num teatro, Marianne olha para Héloïse, que não a vê. Nesse momento, o filme não dá chance a Héloïse para a devolução do olhar ou para que se perceba observada. Marianne está num setor do teatro com várias outras pessoas, enquanto Héloïse, na qualidade de membro da classe dominante, está em destaque, sozinha num camarote próximo ao palco. A câmera se demora no plano do rosto de Héloïse muito mais do que seria esperado. Vemos, assim, um retrato vivo, como observado por Lécole-Solnychkine (2022), um *tableau vivant* em que o caráter pictural se investe aos poucos do caráter fílmico, com as nuances das emoções do rosto de Héloïse em lágrimas e sua respiração arfante motivadas pela música, como se o “Presto” fosse o responsável por conferir o caráter *vivant* do retrato. Longe de que vejamos a não devolução do olhar como uma capitulação do filme à ordem patriarcal, aqui nos parece que Sciamma enfatiza o trágico da impossibilidade da relação amorosa entre as duas, não só por ser esta uma relação homossexual<sup>8</sup>, mas também pelas diferenças de classe social.

### **Ammonite: a Ciência em Campo e a Música na Intimidade**

O título do filme é “a forma inglesa da palavra amonite ou amonoide, um tipo de molusco fóssil” muito comum na chamada Costa Jurássica de Lyme Regis, no Reino Unido, onde Mary Anning fazia suas coletas (Ginach et al., 2025, p. 90).

O diretor Francis Lee disse que encontrou a história de Mary Anning por acaso, mas que foi especialmente tocado pelo fato de que ela, como ele, vinha da classe trabalhadora (Hammond, 2023). Talvez por isso o aspecto da classe

<sup>8</sup> Carvalho (2024) considera a não continuidade do amor das duas, assim como as das personagens de *Ammonite*, como algo comum em histórias *queer* referentes ao passado, sendo essa característica parte das inúmeras injustiças feitas aos corpos *queer*.

social neste filme seja mais fortemente construído que os de gênero e sexualidade, embora os dois estejam também lá, como iremos desenvolver.

Esse aspecto de classe já está na primeira sequência do filme, passada no British Museum, em Londres. A primeira imagem do filme é a de uma mão com um pano esfregando o chão, algo que nos remete à imagem inicial do roçar do pincel em *Retrato de uma jovem em chamas* e ao sentido do tato. Porém, logo veremos de quem é a mão, de uma empregada, e o baixo estatuto social desse trabalho é evidenciado: uma voz masculina ordena asperamente que a mulher se afaste para a passagem de um objeto valioso (o ictiossauro coletado por Mary Anning em 1812). Assim, nesse primeiro minuto de filme, diferenças sociais e de gênero são destacadas.

É também uma violência (simbólica) de gênero a que se segue. A placa pendurada no fóssil, “Sea Lizard, found by Miss Mary Anning, Lyme Regis”, é substituída por “Ichthyosaurus Lyme Regis presented by H. Hoste Henley Esq.”. Assim, o nome de Mary Anning desaparece em função daquele do homem (H. Hoste Henley) que comprou o objeto.

Depois da primeira sequência no museu, veremos Mary Anning em seu trabalho de coleta de fósseis na praia de Lyme Regis. É um trabalho duro: vento, frio, vestimentas inadequadas (Mary Anning usa saia por convenção social, mas precisa prendê-la nas calças que usa por baixo para que não lhe atrapalhe a subida do penhasco rochoso em busca de um espécime), retirada de espécimes grandes da rocha e risco de acidente. É, portanto, um trabalho que, além da capacidade intelectual de identificar possíveis espécimes, depende de uma habilidade física e de certa força – algo que, em senso comum, não se associa ao sexo feminino. O trabalho e a queda de Mary Anning nessa sequência são recompensados pelo achado de um amonite (Figura 4). Além do achado dos fósseis, o trabalho inclui a sua preparação, na qual o achado é esculpido com uma espátula (Figura 4), o que aproxima esse trabalho à *techné* de artistas.<sup>9</sup>

---

9 No filme, Mary Anning também se mostra capaz de pintar para além dos desenhos diretamente ligados à Paleontologia, pois, quando Charlotte está convalescendo e dormindo, ela a desenha num caderno. Podemos aproximar essa cena às de Marianne desenhando Héloïse sem ser observada na parte inicial do filme anterior. Nas duas sequências, o olhar e o trabalho de quem desenha é feito sem a concordância ou consciência da modelo.



Figura 4: Mary Anning coletando um amonite e em trabalho de preparação

Fonte: frames de *Ammonite*.

Em contraste com a caracterização de Mary Anning em atividades voltadas ao trabalho com os fósseis, o que inclui suas roupas e mãos sujas, a outra personagem feminina histórica, Charlotte Murchison, é apresentada no filme com todo um rol de atributos associados ao sexo feminino de classe alta da época: veste roupas finas, borda, toca piano, e, mais do que tudo, é acometida por uma melancolia que faz seu marido deixá-la um tempo sob a guarda de Mary Anning.

A verdadeira Charlotte Murchison efetivamente passou um tempo na casa de Mary Anning em 1825, porém, nessa época, já tinha grande conhecimento de Geologia e a estadia foi baseada numa grande troca intelectual, o que pode ser notado em cartas das duas (Buckland, 2025). Ou seja, o filme toma uma licença poética em relação à figura de Charlotte (inclusive, em relação à idade: a verdadeira Charlotte era dez anos mais velha que Mary), exaltando as diferenças sociais entre ela e Mary para facilitar dramaticamente o surgimento da paixão proibida. Mary aparece como uma instigadora de um interesse nascente de Charlotte pelos fósseis: depois de um tempo, a jovem passa a ajudá-la em seu trabalho (Figura 5). Porém, não fica claro no filme se esse interesse da Charlotte fictícia permaneceu depois da estadia em Lyme Regis.



Figura 5: Mary e Charlotte coletando espécime na praia e na preparação

Fonte: frames de *Ammonite*.

Não há pistas de que tenha havido um relacionamento amoroso entre essas mulheres reais. O diretor Francis Lee justificou: “Depois de ver a história *queer* ser rotineiramente tornada hetero pela cultura, e tendo em vista que não há qualquer evidência de relação homossexual quanto a essa figura histórica [Mary], não é permitido vê-la em outro contexto?” (Kermode, 2021, para. 5). Essa posição política de Lee, homem *gay*, enxertando o elemento *queer* no filme, corresponde ao fenômeno que Belén Vidal (2021) designa como uma “queerificação” de figuras reais do passado em filmes contemporâneos. Carvalho (2024) também observa uma posição política em filmes feministas e/ou *queer* de frequentemente se voltarem a histórias do passado para as reinventarem.

Outro posicionamento político de Francis Lee vem com a escolha da obra *Romanze em lá menor* de Clara Schumann para ser tocada diegeticamente por Charlotte<sup>10</sup>. Em entrevista que fizemos com diretor por e-mail<sup>11</sup>, ao perguntarmos se a escolha da compositora havia sido proposital, ele confirmou, acrescentando: “Achei bom o paralelo entre ela e Mary Anning. Outra mulher não reconhecida do período. Achei que seria importante enfatizar isso com essa obra” (F. Lee, comunicação pessoal, 11 de junho de 2024).

Charlotte toca a obra duas vezes num pequeno piano na casa de Mary Anning. A primeira vez é quando, ainda convalescente, ela toca só o tema e é observada por Mary. A segunda vez é depois que as duas iniciaram o relacionamento. A sequência, noturna e interior, começa com Charlotte bordando (um atributo “feminino”). A seguir, ela toca toda uma seção da música, enquanto Mary fuma (um atributo “masculino”) (Figura 6). Embora as duas não estejam fisicamente próximas e Mary esteja de costas para Charlotte, é, como na primeira sequência de performance musical em *Retrato de uma jovem em chamas*, um momento de prazer e de felicidade para as duas.

---

10 *Romanze em lá menor* foi composta em 1853, portanto, depois do tempo de vida de Mary Anning. Por outro lado, indo na direção da verossimilhança, foi a própria atriz Saoirse Ronan que a executou e há planos das mãos dela.

11 O envio das perguntas foi mediado pela empresa produtora See-Saw Films durante o mês de junho de 2024. À pergunta da empresa sobre se o conteúdo seria publicado, esclarecemos que provavelmente comporiam um artigo a ser escrito sobre o filme no futuro. As perguntas eram relacionadas à parte musical do filme, não contempladas em entrevistas já presentes na mídia, como as de Hammond (2023) e Kermode (2021).



Figura 6: Charlotte toca Romanze de Clara Schumann e Mary escuta

Fonte: frames de *Ammonite*.

Ao mudar a trajetória da Charlotte Murchison real, Francis Lee dá atenção a outros problemas com que mulheres se confrontavam na época: os tratamentos de melancolia (Johri, 2024), muitas vezes, brutais e ineficazes, incluindo banhos de água fria. Porém, ao retirar a sua importância como geóloga, Lee acaba promovendo o apagamento de Charlotte e de todo um grupo de mulheres cuja imagem, divulgada posteriormente, de serem apenas “esposas-ajudantes” foi criticada por Buckland (2025).

Acreditamos que essa opção de Lee tenha se dado, para além de motivações dramáticas funcionais do roteiro, devido ao fascínio do diretor pela figura de Mary Anning como parte da classe trabalhadora. Ou seja, a questão da classe social se sobrepôs às de gênero e sexualidade. Enquanto personagem, Mary opta pelo trabalho em detrimento da continuidade amorosa, ao recusar a oferta de Charlotte de morar com ela em Londres. Mais uma vez, há a impossibilidade da relação amorosa *queer*, notada por Carvalho (2024), embora a alternativa oferecida pela personagem Charlotte do filme fosse por meio de um quase aprisionamento de Mary Anning em sua casa. Nessa recusa e opção por sua liberdade de trabalho, Mary está em consonância com personagens femininas do cinema contemporâneo.<sup>12</sup>

## Conclusões

Em entrevista aos Cahiers du Cinéma, Marc Ferro observou que, entre os inúmeros desafios enfrentados pelo historiador, há o de “descobrir uma realidade não visível” (Ferro, 1992, p. 77). Embora os filmes aqui considerados sejam obras de ficção e sem intenção de se tornarem documentos históricos, ambos apresentam histórias não imediatamente visíveis, caso se siga um cânone oficial e mais difundido da

<sup>12</sup> Um exemplo vindo do improvável gênero do musical é o destino da protagonista de *La La Land* (Chazelle, 2016), que igualmente prioriza o trabalho quando a relação amorosa está se tornando prejudicial a ele.

História da Arte (no caso de *Retrato de uma jovem em chamas*) ou da Ciência (no caso da figura de Mary Anning em *Ammonite*), levando o conhecimento dessas histórias a um público mais amplo.

Como vimos, há vários tipos de apagamentos e causas para eles, sendo algo comum em diversos campos a dificuldade de reconhecimento institucional enquanto mulher artista ou cientista. Mas é preciso considerar que a importância de mulheres do passado segue, por vezes, outros caminhos. Dessa forma, ainda que possamos encontrar histórias de exceção, há que se levar em conta gêneros considerados menores no passado, como os retratos feitos por pintoras no século XVIII – expressão de todo um fenômeno social – e os modos de influência e participação, como os das geólogas britânicas no século XIX (fora dos meios acadêmicos da Geologia, mas importantes para o desenvolvimento do campo) ou a importância de Clara Schumann na definição do repertório musical canônico.

Filmes têm uma relação intrínseca com o imaginário social do presente em que foram feitos e, no século XXI, há toda uma tentativa de resgate de mulheres do passado. *Retrato de uma jovem em chamas* e *Ammonite* reforçam o resgate, feito em meios acadêmicos, das pintoras retratistas do século XVIII e da figura de Mary Anning, além de, ainda que menos perceptível, da música composta por Clara Schumann. No entanto, é preciso dizer que, em *Ammonite*, a exaltação de Mary Anning é feita em detrimento do apagamento da importância de Charlotte Murchison, o que mostra o quão fácil é reforçar apagamentos de mulheres, ainda que com as melhores intenções.

## Financiamento

Bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

## Referências

Alvim, L.B.A.M. (2025). A música como estranhamento em filmes de época no cinema contemporâneo. In I.M.S. Coutinho, G. Nascimento, J.T.S. Oliveira Filho, & G.T.F. Pereira (Orgs.). *Anais do 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Intercom. <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2025/listaGP.php?gp=16>

Aumont, J., & Marie, M. (1998). *L'analyse des films*. Nathan.

Bazin, A. (1991). *O cinema: Ensaios*. Brasiliense.

Buckland, A. (2025). Women geologists 1780–1840: Re-reading Charlotte Murchison. In E. Aronova, D. Sepkoski, & M. Tamborini (Eds.). *Handbook of the historiography of the Earth and Environmental Sciences* (pp. 369-402). Springer.

Carreiro, R., & Alvim, L. (2016). Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema. *MATRIZES*, 10(2), 175-193.

Carvalho, A. B. (2024). Look behind you, Orpheus: Queer archeology and mythical lesbians in contemporary film. In D. Callahan (Ed.). *Visual storytelling in the 21st century* (pp. 73-90). Palgrave Macmillan.

Citron, M. (1990). Gender, professionalism and the musical canon. *The Journal of Musicology*, 8 (1), 102-117.

Ferro, M. (1992). Sobre três maneiras de escrever a história. In *Cinema e História* (pp 69-77). Paz e Terra.

Garb, T. (1998). Gênero e representação. In F. Frascina et al. (Eds.). *Modernidade e modernismo: A pintura francesa no século XIX* (pp.219-290). Cosac Naify.

Ginach, E. L., Mota, I. O., & Soares, A. P. Q. (2025). Representações de gênero nos filmes Jurassic Park e Ammonite. *Revista de Estudos Culturais*, 10, 81-96.

Greig, D. (2021). *Baroque music in Post-War cinema: Performance practice and musical style*. Cambridge University Press.

Hammond, C. (2023, 31 de janeiro). *Requires every object to have a rich history and defined purpose*. MovieMaker. <https://www.moviemaker.com/ammonite-director-francis-lee-requires-every-object-on-set-have-a-rich-history-and-defined-purpose/>

Higgins, P. (2024). Historical women composers and the transience of female musical fame. In M. Head, & S. Wollenberg (Eds.). *The Cambridge Companion to Women Composers* (pp. 19-35). Cambridge University Press.

Holanda, K., & Tedesco, M. (Orgs.) (2017). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Papirus.

Holanda, K. (2020). Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil? *Cadernos Pagu*, 60, e206006.

Johnson, J. (1995). *Listening in Paris: A cultural history*. University of California Press.

Johri, M. (2024) Francis Lee's period film *Ammonite*: An exploration of gender, class, and sexuality. *International Journal of English Literature and Social Sciences*, 9 (1), 89-97.

Kermode, M. (2021, 28 de março). *Ammonite review – a chilly love among the fossils*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/film/2021/mar/28/ammonite-review-a-chilly-love-among-the-fossils>

Kölbl-Ebert, M. (2002). British Geology in the early nineteenth century: A conglomerate with a female matrix. *Earth Sciences History*, 21 (1), 3-25.

Kopiez, R., Lehmann, A., & Klassen, J. (2009). Clara Schumann's collection of playbills: A historiometric analysis of life-span development, mobility, and repertoire canonization. *Poetics*, 37, 50-73.

Ladoucette, V. de (2021). Grandeur et décadence des femmes peintres entre la fin de la monarchie et la première moitié du XIXe siècle. *Les Cahiers de l'École du Louvre*, 16, 1-21.

Lécole-Solnychkine, S. (2022). Concurrence des genres. Portrait, nu et paysage dans *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019). In P. Ragel (Org.). *La peinture de portrait: Enjeux cinématographiques*. Écrans, 16, 197-211.

Lott-Lavigna, R. (2020, 20 de fevereiro). *'Portrait of a lady on fire' is a horny triumph of the female gaze*. Vice. <https://www.vice.com/en/article/portrait-lady-fire-film-celine-sciamma-interview-2020/>.

Lusvarghi, L., & Vieira da Silva, C. (Orgs.) (2019). *Mulheres atrás das câmeras: As cineastas brasileiras de 1930 a 2018*. Estação Liberdade.

Mulvey, L. (2003). Prazer visual e cinema narrativo. In I. Xavier (Org.). *A experiência do cinema* (pp.435-453). Graal. (Trabalho original publicado em 1975).

Negreiros de Souza, T. (2024). Un autre ordre du regard: La peinture et le cinema dans *Portrait de la jeune fille en feu*. *Décadrages*, 51-52 (1), 220-247.

Nochlin, L. (1988). Why have there been no great women artists. In *Women, art and power and other essays*. (pp.145-178). Harper & Row. (Trabalho original publicado em 1971).

Sciamma, C. (2019a, 1 de dezembro). *Interview: Céline Sciamma on redefining the muse with Portrait of a lady on fire* (concedida a Marshall Schaffer). Slant. <https://www.slantmagazine.com/film/celine-sciamma-interview-portrait-of-a-lady-on-fire/>.

Sciamma, C. (2019b, novembro/dezembro). *Interview: Céline Sciamma* (concedida a Amy Taubin). Film Comment. <https://www.filmcomment.com/article/interview-celine-sciamma-portrait-of-a-lady-on-fire/>

Sofio, S. (2016a). *Artistes femmes: La parenthèse enchantée, XVIIIe-XIXe siècles*. CNRS.

Sofio, S. (2016b). Portrait of the artist at work. *Arts et Savoirs*, 6.

Tangorra, G. (2009). Clara Schumann: A woman of her time. *Constructing the Past*, 10 (1), 14-22.

Torrens, H. (1995). Mary Anning (1799-1847) of Lyme: 'The greatest fossilist the world ever knew'. *The British Journal for the History of Science*, 28 (3) 257-284.

Unifrance. (n.d.). Portrait de la jeune fille en feu. <https://www.unifrance.org/film/46803/portrait-de-la-jeune-fille-en-feu>

Vidal, B. (2021). New women's biopics: Performance and the queering of herstories. *The European Journal of Life Writing*, 10.

## Referências fílmicas

Chazelle, D. (Diretor). (2016). *La La Land* [Filme]. Summit Entertainment; Impostor Pictures; Gilbert Films; Marc Platt Productions, Estados Unidos da América.

Clouzot, H. (Diretor). (1956). *Le mystère Picasso* [O mistério de Picasso] [Filme]. Filmsonor, França.

Lee, F. (Diretor). (2020). *Ammonite* [Filme]. See-Saw Films, Reino Unido.

Sciamma, C. (Diretora). (2019). *Portrait de la jeune fille en feu* [Retrato de uma jovem em chamas] [Filme]. Lilies Films, França.