



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
CURSO DE AUDIOVISUAL**

**ENTRE O PRAZER E A NORMA : AS RELAÇÕES DE PODER,
GÊNERO E DESEJO EM *CULPA E DESEJO* (L'ÉTÉ DERNIER, 2024)
DE CATHERINE BREILLAT**

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



Campo Grande
DEZEMBRO/2025

MARIANA VERNOCHI DA CONCEIÇÃO

**ENTRE O PRAZER E A NORMA : AS RELAÇÕES DE PODER,
GÊNERO E DESEJO EM *CULPA E DESEJO* (L'ÉTÉ DERNIER, 2024)**
DE CATHERINE BREILLAT

Monografia apresentada como requisito parcial
para aprovação na disciplina Seminário de
Pesquisa e Produção em Audiovisual II do Curso de
Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso
do Sul.

Campo Grande
DEZEMBRO - 2025

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



ATA DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Título do Trabalho: “ENTRE O PRAZER E A NORMA : AS RELAÇÕES DE PODER, GÊNERO E DESEJO EM CULPA E DESEJO (L'ÉTÉ DERNIER, 2024) DE CATHERINE BREILLAT”

Acadêmica: Mariana Vernoche da Conceição

Orientador: Júlio Carlos Bezerra

Data: 01/12/2025

Banca examinadora:

1. Daniela Giovana Siqueira
2. Geovana Quinalha de Oliveira

Avaliação: (x) Aprovado () Reprovado

Parecer: A banca destaca a qualidade do trabalho, a escolha do objeto de análise e incentiva o desenvolvimento da pesquisa em um projeto de mestrado.

Campo Grande, 1º de dezembro de 2025.

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Julio Carlos Bezerra, Professor do Magisterio Superior**, em 01/12/2025, às 18:30, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Daniela Giovana Siqueira, Professora do Magistério Superior**, em 02/12/2025, às 09:36, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

**NOTA
MÁXIMA
NO MEC**

**UFMS
É 10!!!**



Documento assinado eletronicamente por **Geovana Quinalha de Oliveira, Professora do Magistério Superior**, em 02/12/2025, às 17:21, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufms.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6024511** e o código CRC **29FD979F**.

COLEGIADO DE GRADUAÇÃO EM AUDIOVISUAL (BACHARELADO)

Av Costa e Silva, s/nº - Cidade Universitária

Fone:

CEP 79070-900 - Campo Grande - MS

Referência: Processo nº 23104.015726/2025-41

SEI nº 6024511



AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família que, direta e indiretamente, me ajudou a concretizar essa graduação. Agradeço a Josefa, Sebastião, Aline, Caio, Bruno, Margo, Eida e Rodrigo.

Agradeço ao corpo docente do Audiovisual da UFMS pelo trabalho e ensino sobre cinema não só prático e teórico, mas de desenvolvimento de um pensamento crítico e analítico. Agradeço ao professor Julio Carlos Bezerra, cuja orientação tornou este trabalho possível.

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Maria Madalena em Êxtase	P.48
Figura 2 - Fragmento retirado de Culpa e Desejo.....	P.48

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



RESUMO

Esta monografia propõe uma análise da filmografia de Catherine Breillat, com foco no filme *Culpa e Desejo* (L'été dernier, 2024), a partir de uma perspectiva crítica que articula estudos de gênero, sexualidade e poder. A pesquisa pretende investigar como essas questões atravessam o filme e de que maneira se manifestam na construção de personagens, relações familiares e dispositivos narrativos. O referencial teórico abrange autores como Michel Foucault (relações de poder e subjetivação), Judith Butler (gênero e performatividade), Georges Bataille (desejo e transgressão) e Laura Kipnis (sexualidade e liberdade no contemporâneo), buscando compreender como a obra tenciona normas sociais e propõe formas diversas de representação do feminino.

Palavras-chave: Breillat, cinema, poder, sexualidade, gênero, erótico, femismo.

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



ABSTRACT

This research project proposes an analysis of Catherine Breillat's filmography, with a focus on the film *Culpa e Desejo* (*L'été dernier*, 2024), from a critical perspective that articulates studies of gender, sexuality, and power. The aim is to investigate how these issues traverse the film and how they manifest in the construction of characters, family relationships, and narrative devices. The theoretical framework draws on authors such as Michel Foucault (power relations and subjectivation), Judith Butler (gender and performativity), Georges Bataille (desire and transgression), and Laura Kipnis (sexuality and freedom in contemporary society), seeking to understand how the movie challenges social norms and proposes diverse forms of representing the feminine.

Keywords: Breillat, cinema, power, sexuality, gender, erotic, feminism.

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1- O CINEMA DE BREILLAT	14
1.1 Catherine Breillat - trajetória como autora	15
1.2 Gênero, a categoria “mulher” de Breillat	18
1.3 <i>Para minha irmã</i> e as marcas de autoria do cinema de Breillat	20
1.4 O contexto de <i>Culpa e Desejo</i>	24
CAPÍTULO 2 - PODER, DESEJO, GÊNERO E SEXUALIDADE: PERCURSO TEÓRICO	26
2.1 A relação como centro de poder para Foucault	26
2.2 Desejo e Bataille	30
2.3 Performance de Gênero	32
2.4 Sexualidade e Laura Kipnis	35
2.5 Referenciais teóricos sobre o cinema de Breillat	37
CAPÍTULO 3 - ANÁLISE FÍLMICA: A RELAÇÃO COMO CENTRO DE PODER, DESEJO E PERFORMANCE DE GÊNERO EM CULPA E DESEJO	40
3.1 Divisão em blocos do filme	40
3.2 Poder e Família em <i>Culpa e Desejo</i>	47
3.3 Transgressão e desejo na relação entre Anne e Théo	48
3.4 A performatividade de Anne	50
3.5 A liberdade sexual	51
3.6 As intersecções entre família, gênero e sexualidade	53
3.7 Considerações Finais	54
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	56



INTRODUÇÃO

O que motivou essa pesquisa foi primeiramente o interesse em estudar o cinema contemporâneo dirigido e protagonizado por mulheres. A motivação para esse recorte de pesquisa é devido ao *MeToo*, que desde 2017, ajudou no crescimento e consolidação de filmes dirigidos por mulheres em festivais e premiações internacionais. O *MeToo* foi um movimento de denúncias públicas e relatos de casos de assédio sexual, comportamento abusivo e de um sistema de proteção que permitiu abusos em série no contexto de Hollywood nos EUA. As denúncias foram feitas por atrizes, produtoras, assistentes, pessoas de todas as áreas do cinema contra homens da indústria, em especial diretores e produtores conhecidos como Harvey Weinstein. Dois artigos, um do *New York Times*¹ e outro da *New Yorker*², revelaram o esquema de Weinstein de calar as vítimas: são mais de 100 vítimas de assédio, estupro, abuso e coerção. Os casos ainda estão sendo julgados. O movimento ressoou na Europa. A França viveu e ainda vive variadas ondas de denúncias e julgamentos.

No Brasil houve muitos movimentos sociais em relação às mulheres entre 2013 e 2015, como a Marcha das Vadias, campanhas como #PrimeiroAssédio, embora poucas denúncias dentro da indústria cinematográfica tenham tido grande repercussão. Este foi o caso quando, em 2017, uma figurinista da Globo acusou de assédio o ator José Mayer. O apoio das atrizes da emissora com o slogan "Mexeu com uma, mexeu com todas", levaram ao afastamento e demissão do ator. Em 2020 a Globo teve outro caso de assédio que foi a público envolvendo o ator, roteirista e produtor Marcius Melhem. Reportagens³ revelaram a atuação do sistema de compliance da emissora e as dificuldades enfrentadas pelas vítimas no processo.

¹Disponível em : <https://www.nytimes.com/2017/10/05/us/harvey-weinstein-harassment-allegations.html> (acesso em 18 nov. 2025).

²Disponível em :

<https://www.newyorker.com/news/news-desk/from-aggressive-overtures-to-sexual-assault-harvey-weinstein-accusers-tell-their-stories> (acesso em 18 nov. 2025).

³ Reportagens da Revista Piauí sobre o caso. Disponível em :

<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-que-mais-voce-quer-filha-para-calar-boca> e <https://piaui.folha.uol.com.br/globo-e-o-assedio-sexual> (acesso em 18 nov. 2025).



Neste contexto nacional e internacional de destaque midiático a questão do assédio, em 2020, li pela primeira vez a entrevista ⁴ de 2017 em que Quentin Tarantino admitia saber a muito tempo e de muitas coisas sobre os abusos e comportamento de Weinstein. Dos 11 filmes de Tarantino, 9 foram realizados pelas produtoras do magnata. No final da entrevista ele diz esperar que nada aconteça com ele “Questionado sobre como as notícias sobre Sr. Weinstein afetariam como o público olha o seu corpo de trabalho, Sr. Tarantino respondeu ‘Eu não sei’, ele disse. ‘Eu espero que não’⁵”(KANTOR, 2017). De fato, nada aconteceu com ele, em 2019 seu novo filme, que muito provável teria sido produzido por Weinstein se o #MeToo não tivesse acontecido, foi recebido no festival de Cannes e depois seguiu a temporada de premiações até o Oscar. Tarantino não teve denúncias de assédio sexual, ele não era o Weinstein, mas manteve a política de silêncio e se beneficiou disso. Afinal, ele conquistou prestígio rápido na indústria e poderia encontrar dinheiro em outro lugar para fazer seus filmes. Tarantino não relata ter sofrido com o comportamento abusivo de Weinstein, que também afetava diretores com boicote ao trabalho. Ele tampouco foi o único beneficiado, mulheres foram beneficiadas, mas Tarantino, por sua fama, poder e influência, é um bom exemplo do silêncio e complacência que perpetua um sistema de violências.

Após o *MeToo*, algumas mudanças ocorreram, principalmente em relação ao comportamento no ambiente de trabalho e entre pessoas de níveis hierárquicos diferentes, o que foi gerado um pouco por medo de retaliação pública e um pouco de transformações estruturais. Ocorreu um aumento no cinema dominante comercial, no circuito de festivais e premiações, europeias e norte-americanas, de produções dirigidas, roteirizadas e protagonizadas por mulheres. Contudo, ainda são minoria e o crescimento ainda ocorre aos poucos. O Centro para o Estudo de Mulheres na Televisão e Filmes na Universidade do Estado de San Diego realiza anuários com

⁴ Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/10/19/movies/tarantino-weinstein.html?smid=url-share> (acesso em 18 nov. 2025).

⁵ “Asked how the news about Mr. Weinstein would affect how the public views his own record and body of work, Mr. Tarantino paused. “I don’t know,” he said. “I hope it doesn’t” (KANTOR, 2017).



dados da participação de mulheres tanto em cargos atrás das câmeras quanto como em protagonistas e personagens. Entre os 250 primeiros filmes com maior bilheteria de 2024, mulheres ocuparam apenas 23% dos principais cargos de produção.

Mulheres consistem em 23% de todas diretoras, escritoras, produtoras executivas, produtoras, editoras e cinegrafistas trabalhando nos top 250 filmes de 2024. Isso representa um aumento de 1 por cento de 2023, e um aumento de apenas 6 por cento desde 1998⁶ (LAUZEN, 2025, p. 6).

Em outra pesquisa, do mesmo centro, mostra que a participação aumenta um pouco mais no cinema independente estadunidense. O relatório considera documentários e filmes narrativos exibidos em festivais. No geral, há uma maior participação das mulheres em produções de documentários.

Mulheres consistem em 38% de diretoras, escritoras, produtoras executivas, editoras e cinegrafistas trabalhando em filmes independentes e produções domésticas de longas metragens de 2024-25. Isso representa um pequeno aumento de 1 por cento dos 37% em 2023-24⁷ (LAUZEN, 2024, p.5).

Neste contexto, algumas realizadoras que ganharam destaque após o *MeToo* incluem: Greta Gerwig, Emerald Fennell, Olivia Wilde, Kitty Green, Nia Dacosta, Julie Ducournau, Justine Triet, Michaela Coel, Phoebe Waller-Bridge, Lorene Scafaria, Lulu Wang, Halina Reijn, Chloé Zhao. O próprio *MeToo* virou filme em 2022. *Ela Disse* (She Said, 2022) dirigido por Maria Schrader, que acompanha as jornalistas que investigaram e publicaram as denúncias contra Weinstein.

Dentro da indústria cinematográfica estadunidense a participação de mulheres foi estabelecida, ainda em escalas pequenas, sem chegar a uma equidade de gênero, sem contar outros aspectos de desigualdade como raça e sexualidade. Essa não é a primeira vez que mulheres reivindicam participação e representação maior no

⁶ Women comprised 23% of all directors, writers, executive producers, producers, editors, and cinematographers working on the 250 top films of 2024. This represents an increase of 1 percentage point from 2023, and an increase of only 6 percentage points since 1998 (LAUZEN, 2025, p. 6).

⁷ Women comprised 38% of directors, writers, executive producers, producers, editors, and cinematographers working on independently and domestically produced feature-length films in 2024-25. This represents a slight increase of 1 percentage point from 37% in 2023-24 (LAUZEN, 2024, p.5).



cinema. Desde os anos 70, tanto no campo teórico quanto de realizadoras nos Estados Unidos e Europa, há movimentos articulando esse debate entre participação e representação das mulheres no cinema. Na conjuntura atual pós-*MeToo*, há uma adesão de valor de mercado na participação feminina. “Pega bem” e “Vende bem” ter certas mulheres fazendo certos tipos de filmes, o que facilitou a entrada no cinema comercial narrativo, mas as mudanças ainda não são estruturais nem permanentes na indústria.

No cinema contemporâneo, abriu-se um debate sobre as mulheres brancas ocidentais na heterossexualidade explorando temas como poder, sexualidade e família. Há um retrato do desencontro da mulher atual que propõe novas conciliações e vontade de vida em conflito com as normas que ainda regem a sociedade. Observa-se também uma tendência não-romântica, o relacionamento heterosexual padrão está desestabilizado, muitos homens ainda não se adaptaram a mulher moderna que ganha um pouco mais no trabalho. Essa reconfiguração das dinâmicas de gênero também tem sido tematizada de forma recorrente nas produções atuais, que dramatizam essas tensões por meio de narrativas centradas na ascensão econômica e afetiva das protagonistas. Como em *Não se preocupe, Querida* (Don't Worry Darling, 2022, de Olivia Wilde) a mulher é a única provedora do lar e em *Jogo Justo* (Fair Play, 2023, de Chloe Domont), a mulher ganha uma posição de liderança no trabalho. Com a presença de debates sociais no cinema comercial feito por mulheres é possível questionar: essas temáticas funcionam dentro da linguagem narrativa comercial que precisa atrair público e alcançar bilheteria? A quais fins discursivos o filme atende? É possível gerar reflexão crítica estrutural ou ela se perde na lógica mercadológica do entretenimento?

A descoberta do cinema de Catherine Breillat ocorre em meio a essa procura por filmes narrativos, implicados nessa tendência atual, que abordam o poder em relacionamentos gerados por diferenças hierárquicas ou econômicas. O primeiro encontro com o cinema de Breillat é com *Para Minha Irmã* (À ma soeur!, 2001) que aborda adolescentes tentando perder a virgindade, a experiência não é romântica, mas marcada por uma violenta adesão à norma e ausência de prazer. Em seguida com



Culpa e Desejo (L'été dernier, 2024), que se encaixa na ideia inicial de observar relacionamentos com diferenças de poder, mas que abria debate para outras questões mais à fundo do cinema de Breillat como o erótico. A diretora com suas marcas de autoria consegue explorar muitas temáticas de forma radical e transgressiva saindo de moralismos e dualismos: o poder não se limita a relação entre dominante e dominado, mas circula entre todos. *Culpa e Desejo* se abre para um diálogo com o cenário atual de produção feita por mulheres, mas ao mesmo tempo é só mais uma obra dentro da filmografia de Breillat que discute essas temáticas desde a década de 70. O encontro com o corpo fílmico da diretora mostra ser um campo muito fértil de estudo, não apenas das provocações iniciais que fazia do cinema narrativo contemporâneo, mas explorar sobre poder e sexualidade mais a fundo. *Culpa e Desejo* permeia questões de relações de poder, sexualidade e gênero na heterossexualidade dominante que estão em debate tanto na sociedade quanto no cinema atualmente. O filme tenciona as noções da família e heterossexualidade tradicional, debatendo com essa temática contemporânea, mas trazendo mais provocações do que respostas.

A metodologia de pesquisa escolhida para o desenvolvimento da pesquisa é a análise fílmica, em que o filme é considerado um documento histórico, que é passível de observação e interpretação analítica. Em *Sertão Mar* (1983), Ismail Xavier utiliza esse método para observar a obra de Glauber Rocha. Na abordagem de *Barravento* (1961) ele realiza uma divisão em blocos do filme, o autor explica :

No caso de *Barravento*, o segmento a ser tomado como nó da discussão é constituído de seis planos e marca a passagem entre duas sequências fundamentais do filme. Antes de sua descrição e análise, para situá-lo, apresento um retrospecto onde a divisão do filme em sete blocos narrativos e sua descrição sumária já pressupõem uma seleção e seus critérios. Ao mesmo tempo, para definir melhor traços de estilo, comento em seguida meu próprio retrospecto para poder chegar mais perto da imagem e som de *Barravento* (XAVIER, 1983, p.20).

A divisão em blocos delimita o que será observado na obra e, a partir disso, gerar a análise da construção narrativa e uso da linguagem cinematográfica. Essa organização metodológica permite que surja uma nova interpretação e reflexão sobre a obra.



Após essa introdução do encontro com o cenário atual social e do cinema de Breillat e metodologia a ser aplicada apresento o percurso que esse trabalho propõe a fim de realizar uma análise filmica de *Culpa e Desejo*. O primeiro capítulo é uma introdução a Breillat, sua biografia e filmografia, a partir da qual tento observar marcas de autoria em seus filmes como *Para Minha Irmã*, de modo a compreender como a cineasta constrói suas personagens e insere debates sociais em seus filmes. No segundo capítulo realizo a apresentação teórica que proponho dialogar: Michel Foucault e os conceitos de poder, família e sexualidade; Georges Bataille e o erótico, Judith Butler com performatividade de gênero e Laura Kipnis com um debate mais atual sobre sexualidadade. A análise com enfoque em *Culpa e Desejo* é uma conjugação das marcas de autoria do cinema de Breillat com esse aparato teórico sob o qual pretendo gerar um encontro do filme com questões sociais. Assim, no terceiro capítulo aplico a metodologia de análise filmica, na qual observo a relação com a bibliografia e proponho uma reflexão sobre a obra que relate a obra que relacione poder, gênero, desejo e sexualidade.



CAPÍTULO 1

O CINEMA DE BREILLAT

O cinema de Breillat aborda de forma central as relações e os jogos de poder presentes na contemporaneidade. A partir de uma perspectiva feminina, a diretora retrata personagens que, vivendo em ambientes familiares quase sempre estáveis (heterossexuais, religiosos e brancos da classe média francesa), buscam explorar seus desejos e sexualidade e se integrar às novas concepções de gênero da sociedade, enquanto enfrentam as contradições e opressões sociais normativas existentes. Partindo desse dilema sexual, as personagens transgridem convenções ao se confrontarem com novas concepções de gênero e com transformações nas definições sobre a condição e forma de ser mulher na sociedade contemporânea. A investigação sobre sexualidade, desejo e poder atravessa toda a filmografia da cineasta, que, sem recorrer a julgamentos morais, renova continuamente suas formas de representação e convida o espectador (a) a encarar a complexidade das relações humanas.

Nos filmes de Breillat a exploração da sexualidade precisa do outro, e o encontro com o outro é a transgressão sexual em conjunto ou o fracasso de não conseguirem dialogar sobre seus desejos. O consentimento igualitário, sem que nenhum dos lados saia desfavorecido, nunca é atingido. Quando há o vislumbre disso ele ocorre numa margem moral da sociedade, num caso extraconjugal, numa relação BDSM, num quase incesto e na morte. No contexto da filmografia de Breillat é possível observar essa extensa investigação sobre a relação com o outro e suas nuances como poder, gênero e desejo, seja no que diz respeito às temáticas narrativas, seja no que concerne à mise-en-scène. Além do impacto narrativo dos filmes, a encenação de Breillat não é moralista, não propõe julgamento ao que é exposto. Seu cinema cria um ambiente em que os desejos podem ser expostos sem dualismo moral, o que tende a manter uma chave ambígua sob os dilemas apresentados. A partir do que é exposto ela incentiva os espectadores a também abrirem sua visão de mundo ao irem de encontro



com o filme e seus personagens. Breillat apresenta as complexidades da relação e como não existe uma simples perspectiva de certo e errado para o desejo, sexo e poder.

1.1 Catherine Breillat - trajetória como autora

Breillat, assim como seus filmes, é contraditória e complexa. Cresceu em um lar tradicional francês de classe média, o seu pai era médico, e estudou em um colégio de freira. Sua juventude coincide com a segunda onda do feminismo na Europa, com o advento de métodos contraceptivos, a ascensão das lutas por liberdade sexual e a epidemia da AIDS nos anos 80. Sua carreira artística começa na literatura escrevendo já com intuito de ser chamada para adaptar e dirigir suas obras para o cinema. O seu primeiro livro publicado foi *L'Homme Facile*, de 1968, quando ela tinha apenas 17 anos, foi o pai de Breillat que assinou o contrato com a editora. O livro foi censurado devido ao conteúdo explícito que continha, só poderia ser vendido para pessoas maiores de 18 anos na França. Breillat continua escrevendo e ao longo da carreira ela transforma seus textos literários em filmes. Os livros já abordavam em suas narrativas a exploração da sexualidade pela perspectiva da mulher, entre outras temáticas que ressoam no cinema da diretora.

Breillat começa a trabalhar no cinema após fazer um curso de atuação com a irmã em Paris e consegue trabalhos em cargos menores em alguns filmes como *Último Tango em Paris* (Ultimo tango a Parigi, 1972) de Bernardo Bertolucci, em que foi assistente de figurino. O primeiro filme que Breillat dirige, *Uma Adolescente de Verdade* (Une vraie jeune fille, de 1976) explora a sexualidade de uma adolescente no interior pacato francês, marcando a forte influência da escola, religião e família na repressão da sexualidade. Esse filme teve uma distribuição muito pequena na época de seu lançamento. De 1976 a 1999, ano de lançamento de *Romance*, filme que vai alavancar a carreira de Breillat como diretora, principalmente na América do Norte, ela dirigiu cinco filmes e colaborou em roteiros para outros cineastas. Destaco sua colaboração



com Maurice Pialat em *Polícia* (Police, 1985), diretor cujo modo de trabalho com controle sobre a encenação e abordagem de temáticas que exploram a crueldade e violência são semelhantes às de Breillat. Apesar das dificuldades para conseguir financiamento de seus filmes, Breillat consolida seu método de trabalho e temáticas narrativas com abordagem à sexualidade e desejo por uma perspectiva feminina e também da transgressão erótica. Neste período, há filmes como *36 Fillette* (1988) sobre Lili, uma jovem de 14 anos de férias com a família. Ela busca perder sua virgindade, o que se torna uma experiência marcada por violência ao se envolver com um homem mais velho. Outro filme digno de nota é *Sale Comme Un Angel* (1991), em que, diferente de toda obra de Breillat um homem é o protagonista e a narrativa aborda um policial decadente que se envolve com a esposa jovem do seu colega de trabalho.

Em 2004, entre o lançamento de um filme e a produção de outro, Breillat sofre um derrame que resulta na perda de movimentos de metade de seu corpo e um longo período de recuperação. Durante esse período ela escreve um filme que se inspirava no caso real de um vigarista francês que ficou famoso na época, Christophe Rocancourt, Breillat chegou a contatá-lo e os dois mantiveram relações com o intuito de escrever um roteiro em que ele atuaria ao lado da modelo britânica Naomi Campbell, seria a primeira atriz negra de destaque no cinema da francesa. O filme não acontece e Breillat processa Rocancourt por extorsão. Essa vivência de Breillat é depois ficcionalizada em *Uma Relação Delicada* (Abus de faiblesse, 2013) que aborda sua relação de amizade e extorsão com o vigarista nesse período ainda em recuperação pós-derrame. Isabelle Huppert interpreta Maud, uma versão de Breillat. Ao longo da obra vários planos sequências mostram a personagem em dor, sofrendo o derrame, se arrastando no chão após cair ou engasgando. Mesmo com a dificuldade física e momentos de dor a personagem não assume ou demonstra vulnerabilidade. A relação com Vilko, o vigarista, é uma amizade passivo agressiva, ambos trocam verdades e ofensas com facilidade, assim como cheques de altos valores. Nessa relação mesmo sem sexo o erótico a atrevessa pela fascinação, sedução e entrega dos personagens. Maud afirma no final do filme que não era ela quem assinava os cheques, o poder



dentro da relação ultrapassa a autonomia da personagem que ainda em recuperação física se envolve em um jogo de poder e desejo.

Breillat é uma diretora que gosta de controle total sobre os atores. Com o poder de decisão final e absoluto para a composição da encenação, ela determina e o ator ou atriz deve obedecer. Esse aspecto de seu trabalho já gerou reclamações públicas de atores e atrizes como Asia Argento [*A Última Amante* (Une vieille maîtresse, 2007)] e Caroline Ducey (*Romance*). Breillat é contra o uso do cargo “Coordenador de intimidade” nos sets de filmagem, cuja função é mediar entre a direção e os atores a construção das cenas de sexo, trabalha para manter o que é confortável e possui o consentimento total dos atores. A função ganhou destaque nas produções audiovisuais principalmente depois do *MeToo*, o qual Breillat também já criticou e teve falas controversas sobre⁸. Ela realiza *Sexo é uma comédia* (Sex is a Comedy, 2002) inspirado na relação difícil com um ator na filmagem de *Para Minha Irmã*, principalmente na realização das cenas de sexo. Esse filme e *Uma Relação Delicada* mostram outro aspecto atuante nas obras de Breillat: o uso da não-ficção, o retrato de suas experiências vividas no cinema, um autorretrato sem medo de mostrar suas próprias complexidades e nuances como diretora inserida numa rede de poder.

A relação de Breillat com outros cineastas franceses de seu período começa a parecer com mais diálogo a partir dos anos 90. Com o surgimento da classificação *New French Extremity*, criada pelo crítico James Quandt para designar filmes produzidos até os anos 2000 que exploram os limites entre violência e sexo em busca de expressões transgressoras e extremas, o cinema da Breillat passou a ser associado ao de

⁸ Em um podcast em 2018, Breillat comentou a acusação de Asia Argento de estupro contra Harvey Weinstein, isso depois de Asia já ter feito declarações sobre a experiência negativa que teve ao trabalhar com Breillat. Ela fala muito mal da Asia e diz não acreditar nas acusações e crítica o *MeToo*, o coloca como um ativismo de hashtag. Em 2025, em entrevista à *New Yorker*, Breillat fala sobre a situação, diz ter suas falas tiradas do contexto, mantém críticas à Asia e ao *MeToo*, mas em um tom menos polêmico que na época. Disponível em :

<https://deadline.com/2018/03/asia-argento-catherine-breillat-heated-exchange-1202356005/> (Acesso em 04 nov. 2025) e <https://www.newyorker.com/culture/persons-of-interest/catherine-breillats-unsettling-cinema-of-desire> (Acesso em 04 nov. 2025).



cineastas como Gaspar Noé, Claire Denis, Virginie Despentes, Jean Claude Brisseau, Marina de Van e entre outros.

A *New French Extremity* as vezes parece uma versão tardia dos cavaleiros franceses esses admiradores-Céline, da extrema direita anarquista dos anos 50' determinados a arrasar a cultura burguesa; mas por todas as suas conexões (atores compartilhados, roteiristas, etc), os recentes provocadores estão muitos focados em propósito e visão para serem classificados como um movimento⁹ (Quandt, 2004).

No cinema de Breillat a transgressão da violência e sexo é presente em toda sua obra, do primeiro até seu último filme. Além disso, dentre os cineastas citados por Quandt, Breillat é a que mais atravessa questões de gênero. Não se trata apenas de uma fase de seu trabalho como de alguns cineastas inseridos nessa classificação. A *New French Extremity* não designa um movimento, mas filmes com similaridades temáticas em um certo tempo e espaço de produção. Alguns cineastas continuam na temática e outros mudam de assunto. Nesse contexto é interessante observar como a autoria e marcas de Breillat se relacionam com outras obras e cineastas de um mesmo contexto de produção, mas a *New French Extremity* não é o ponto de partida principal dessa pesquisa para compreender o cinema da diretora.

1.2 Gênero, a categoria “mulher” de Breillat

O cinema de Breillat tem protagonistas mulheres com características definidas e repetidas. Mulheres brancas heteroxessuais de classe média alta, em geral jovens da adolescência à juventude. *Tirando Sexo* é *uma Comédia* e *Uma Relação Complicada*, em que as personagens são alteregos e versões da própria Breillat, as demais protagonistas, por mais que elas possam ter algumas características em comum e

⁹ “The New French Extremity sometimes looks like a latter-day version of the hussards, those Céline-loving, right-wing anarchists of the '50s determined to rock the pieties of bourgeois culture; but for all their connections (shared actors, screenwriters, etc.), the recent provocateurs are too disparate in purpose and vision to be classified as a movement” (Quant, 2004).



serem fisicamente semelhantes, são bem diferentes entre si. A transgressão é diferente para cada uma delas, o desejo passa por camadas e noções individuais. Para Marie em *Romance*, a realização do seu prazer é encontrada em uma experiência BDSM de amarrações e submissão. Em *Anatomia do Inferno* (Anatomie de l'enfer, 2004) a personagem contrata um homem gay para a olhá-la nua.

O retrato da adolescência aparece como uma fase em que, mesmo sob o controle parental da sexualidade e da castidade feminina, aliado à influência religiosa e escolar na disciplina dos corpos e desejos que afloram, a vontade sexual se mostra mais forte: as jovens em Breillat fazem de tudo para sentir e se descobrir. O desejo faz parte da subjetividade que pulsa mesmo com o controle sobre os corpos. As adolescentes do cinema de Breillat não são inocentes nem inconsequentes; a diretora complexifica a juventude e os sentimentos dessa fase ao mostrar que suas vivências são tão contraditórias e ambíguas quanto as de qualquer adulto.

A perda da virgindade é um grande marco dessa complexidade. Em *36 Fillette* e *Para Minha Irmã* a experiência não é prazerosa para as jovens protagonistas. Em geral as adolescentes nos filmes são submetidas a relações com homens mais velhos e sofrendo dupla pressão tanto para se manterem virgens, castas e puras sob o controle da família, igreja e escola quanto para adentrarem a heterossexualidade compulsória, aderirem a serem objetos do olhar masculino. Esse controle faz com que a culpa ronde a virgindade ao mesmo tempo que o desejo, e o que as personagens buscam ultimamente é a autonomia sexual. Nas obras de Breillat virgindade é um marco que acontece sem gozo feminino, um desconforto que deve ser enfrentado.

Ao retratar a autonomia sexual da mulher em diálogo com a transgressão de interditos, Breillat tensiona a visão social da vulnerabilidade, submissão e passividade feminina. Não são apenas vítimas do patriarcado e da construção social dominante, mas mulheres, que inseridas nesse contexto, embarcam nas relações de poder e prazer e exercem sua autonomia.

Em *Barba Azul* (Barbe Bleue, 2009), Breillat adaptou um clássico conto infantil. Uma jovem no século XVII após a morte do pai e perda de todos os bens materiais da



família para um parente distante, fica à mercê da pobreza. Na região que mora surge um nobre homem rico conhecido por casar com jovens moças que logo morrem ou desaparecem. A menina por mais que tenha conhecimento do histórico duvidoso do homem e de sua própria aparência monstruosa decide casar-se com ele. Desejo e repulsa a fascinam na figura do barba azul, grande o suficiente para matá-la ou protegê-la. Breillat consegue complexificar a subjetividade de uma jovem no século XVII, mantendo a crueldade do conto original (barba azul é um *serial killer* que quase a mata, ela é salva por mosqueteiros) e explorando a autonomia e vulnerabilidade do jogo de poder e prazer dessa jovem.

1.3 Para minha irmã e as marcas de autoria do cinema de Breillat

Para uma análise mais a fundo das marcas de autoria da filmografia de Breillat, irei me aprofundar sobre *Para Minha Irmã*, e dele desdobra similaridades e diferenças com as outras obras de Breillat.

Em *Para Minha Irmã* uma família de classe média alta passa as férias no litoral europeu. Nessa viagem, as irmãs Anaïs e Elena, adolescentes com pouca diferença de idade, se enfrentam física e mentalmente ao iniciarem a exploração de suas sexualidades. Elas enfrentam desejos e sentimentos semelhantes, mas não conseguem compartilhá-los entre si, não há sororidade¹⁰ entre elas. Elena é a irmã mais velha, magra, bonita, segue o padrão de beleza e comportamento esperado, está determinada a perder sua virgindade e explorar sua sexualidade. Anaïs é a irmã mais jovem, gorda, o oposto da irmã fisicamente e socialmente. Elena consegue buscar ativamente a perda da virgindade, mesmo que isso signifique ficar submissa a um homem mais velho que ela. No começo do filme, ela sai de casa para o centro da cidade à procura de homens, encontra Fernando em um café, um italiano estudante de direito, que logo se interessa por ela. Em paralelo, Anaïs não performa como a irmã, não é ativa e apenas a observa.

¹⁰ Sororidade é o termo que designa o pacto de união, parceria e irmandade entre as mulheres em apoio umas das outras, em paralelo, ao termo fraternidade que designa a comunhão masculina. Disponível em: <https://catarinas.info/sororidade-o-valor-da-alianca-entre-as-mulheres/> (acesso em 3 de dez. de 2025).



A obra adentra a subjetividade de Anaïs, que ao observar a irmã e ouvir suas provocações, percebe que sua sexualidade e virgindade não terão o mesmo rumo que a da irmã. Anaïs não é objeto do olhar de desejo como Elena.

Na casa de férias elas dividem um quarto, Anaïs fica com a cama de solteiro no canto do quarto, no meio em uma cama de casal fica Elena. À noite, no quarto, Anaïs é obrigada a assistir e ouvir a irmã ser convencida por Fernando de que se ela ainda não quer perder a virgindade que ele possa fazer sexo anal nela. Na noite seguinte, após Fernando se declarar e entregar um anel a Elena, ela permite que eles tranzem. Anaïs, de costas para os dois, chora em sua cama enquanto o ato acontece. Na sequência final do filme Anaïs grita que não foi estuprada nem abusada pelo homem que ataca o carro de sua família e mata sua mãe e irmã com um machado. Anaïs não considera o ato uma violência porque acredita que é a única forma dela perder a virgindade. Ela reage a agressão, mas durante o ato fica paralisada. De manhã, a polícia inspeciona o corpo de Elena e da mãe. Dois policiais ajudam Anaïs a sair da floresta. Eles dizem que ela foi violentada pelo agressor, mas ela nega. O filme termina com a sentença de Anaïs : “Não acredite em mim, se quiser.” Ela perdeu a virgindade, não importa como, essa é uma conquista, mesmo vindo de uma violência. As irmãs são um retrato da imposição da sexualidade às mulheres sob a condição de objetos, submissas a heterossexualidade compulsória, ao prazer do homem e imposições do patriarcado. Tudo o que essas jovens querem é perder a virgindade e serem aceitas como mulheres. Anaïs observa a experiência de Elena com Fernando em que na negociação da perda da virgindade a irmã adere a essa ordem, a violência como algo necessário nesse processo.

Breillat retrata a sociedade que constrói suas personagens a partir da relação entre repressão-desejo, em que sentimentos são proibidos e controlados pela religião, família, escola, casamento e instituições normativas da heterossexualidade. Uma criança é considerada a vítima perfeita na sociedade em casos de abuso sexual, com a ideia da vulnerabilidade total e desconhecimento sexual. Breillat expande o debate sobre esses assuntos, explorando a subjetividade de Elena, seus desejos e vontades.



Para explorá-los, ela precisa embarcar numa relação cuja vulnerabilidade e autonomia de escolha estão em constante tensão e troca, mas nunca as retrata como vítimas.

A presença da diferença de idade em relacionamentos é constante com mulheres mais jovens e homens mais velhos em *Romance*, *36 Fillette*, *Para minha irmã*, *Barba Azul*, *Sale Comme Un Angel*. O contrário, com mulheres mais velhas e homens mais novos, se faz presente em *Breve Travessia* (Brève traversée, 2001) e *Culpa e Desejo*. Nos filmes a diferença de idade gera relações de poder, mas Breillat não retrata os mais jovens como vítimas da relação. A idade é mais uma das dificuldades da relação com o outro. Breillat joga com as nuances e intersecções da relação, não há um certo ou errado, nenhuma regra moral é cabível para analisar a interação, e é preciso encarar a complexidade.

Outras camadas da relação exploradas por Breillat são as relações familiares e a influência dos pais no controle da sexualidade dos filhos. A igreja e escola também são como ambientes de controle dos desejos e moralidade dos indivíduos. A relação entre irmãs como opostos que se espelham em desejos e vontades, como na relação entre Elena e Anaïs em *Para Minha Irmã*. Nesse filme a oposição também ocorre na forma como os pais as tratam, com mais cuidado e atenção a Elena, que precisa se manter virgem e bem vista. Anaïs não é tratada com a mesma gentileza, sua compulsão alimentar e tristeza não é levada a sério, apenas como um drama sem profundidade. Os pais também só impõem autoridade às filhas depois da descoberta da relação entre Fernando e Elena. Eles estão alheios a verdadeira intenção da relação entre os dois: não é amizade, é sexo. Após descobrir, pela mãe de Fernando sobre o caso, a mãe repreende as filhas e ameaça obrigar Elena a fazer exames médicos para comprovar sua virgindade.

No cinema de Breillat o sexo é uma transgressão do olhar. Os filmes nos convocam a olhar, mas não é o prazer fácil do olhar pornográfico falocêntrico que você irá experienciar. A realização dos desejos perpassa algum limite e não nos traz a solução de como resolver essa equação. Não é o intuito de Breillat instigar um novo regime da sexualidade na sociedade, muito menos o mero entretenimento, mas a busca



por uma reflexão que alcance o espectador. Breillat explora a provocação e o jogo com os limites morais de cada espectador. Ela aborda o sexo de forma contemplativa, por meio de planos abertos, estáticos e de cenas longas, e, esteticamente, consegue distanciar-se da lógica da produção pornográfica.

Esse distanciamento se torna evidente, por exemplo, na maneira como Breillat insere diálogos nas cenas em que ocorrem atos sexuais. Com o uso de diálogo que impulsiona desejo e fetiche do ato, como as cenas de sexo em *A Última Amante*, em que a comparação entre a pureza e passividade de Hermangerde, a esposa, e a sedução e atitude de Vellini, a amante, é usado como motivador de tesão para Ryno e Vellini ao longo do filme. Outro uso do diálogo no sexo se dá no encontro da personagem com seus desejos e subjetividade como em *Romance*, quando Maria começa a prática BDSM e aos poucos vai entendendo mais sua sexualidade. Aquilo que não conseguia explorar com seu namorado, ela encontra realizado na prática. O sexo e nudez são explícitos, mas sem ceder ao prazer normativo, ou ao olhar masculino, como observa Laura Mulvey.

Breillat não coloca o espectador (a) na projeção edipiana de mulher passiva e homem ativo em prol do entretenimento do olhar e objetificação de um corpo. O sexo no cinema de Breillat é um confronto com o obsceno, com a possibilidade de encarar a transgressão. Em *Para Minha Irmã*, na sequência de 20 minutos em que Fernando e Elena discutem se iram transar ou não, a maior vontade dela é perder a virgindade - mais até que o prazer. Ao mesmo tempo, ela sabe que se manter virgem é valioso para sua família e sociedade. O sexo é uma negociação entre os dois, e, no final, um tende a se beneficiar mais do que o outro.

Em resumo, esses elementos de autoria de Breillat, como o retrato da subjetividade feminina e de seus desejos e vontades, que transitam entre prazer e dor, tendo o sexo como o lugar de encontro entre esses elementos, revelam uma abordagem que articula desejo, poder e subjetividade sem recorrer a moralismos. O debate com a sociedade que as suas obras propõem é articulado em como essas questões determinam a construção social da mulher e sua sexualidade. Em *Para Minha*



Irmã, essa experiência é apresentada pelo ponto de vista de adolescentes que tentam exercer sua autonomia sexual num mundo regido por normas sociais de controle dos corpos, e que tendem a moldar uma identificação trágica das personagens com um certo modelo de feminilidade.

1.4 O contexto de *Culpa e Desejo*

Culpa e Desejo é o filme mais recente de Breillat e constitui o objeto central deste trabalho. A partir dessa obra, analisa-se o cinema da diretora, identificando temas recorrentes como poder, desejo e gênero, em diálogo com o referencial teórico a ser apresentado. O filme é um remake da produção dinamarquesa *Rainha das Copas* (Dronningen, 2019), dirigida por May el-Toukhy. O produtor Saïd Ben Saïd adquiriu os direitos do projeto e o apresentou a Breillat, acreditando que ela poderia oferecer uma nova perspectiva à narrativa original. A diretora só conheceu o filme após esse convite, a partir do qual desenvolveu seu próprio projeto¹¹.

O enredo do filme apresenta Anne, uma advogada, especializada em casos de abuso sexual de mulheres, em especial crianças e adolescentes. Anne é casada com Pierre, um CFO de uma grande empresa, juntos têm filhas gêmeas adotadas, moram nos arredores de Paris, e possuem uma vida estável e confortável. O filho rebelde de Pierre, de 17 anos, volta a morar com o casal, após uma briga na escola na Suíça, onde morava. Anne e Théo embarcam em um caso sexual que termina com consequências que mexem com as relações de poder e desejo entre si e abalam a estrutura da família.

Culpa e Desejo estreou na seleção oficial do 76º Festival de Cannes, em uma edição marcada por protagonistas femininas complexas e contraditórias. Dividindo espaço com *Anatomia de uma Queda* (Anatomie d'une chute, 2023), de Justine Triet, vencedor da Palma de Ouro e centrado em uma escritora acusada de assassinar o marido com

¹¹ Informações coletadas da entrevista mediada por Dennis Lem após a exibição do filme no NYFF 61 (Disponível em vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=Izs8KyID_Uk. Acesso em 04 nov. 2025.)



quem mantinha uma relação conturbada, e *Segredos de um Escândalo* (May December, 2023), de Todd Haynes, inspirado em um caso real de uma mulher de 30 anos que se envolve com um adolescente, o filme de Breillat inseriu-se em um contexto de obras que repensam as relações heterossexuais contemporâneas.



CAPÍTULO 2

PODER, DESEJO, GÊNERO E SEXUALIDADE: PERCURSO TEÓRICO

As relações de poder, desejo e gênero atravessam toda a filmografia de Catherine Breillat. Seus filmes expõem como esses elementos se entrelaçam nas experiências das personagens, revelando as tensões entre corpo, moral e autonomia feminina. Para compreender essas dinâmicas, o presente capítulo dialoga com os seguintes referenciais teóricos: o poder como forma de relação de Michel Foucault, o erotismo como experiência de transgressão de Georges Bataille e o gênero como performance de Judith Butler, e a questão da sexualidade em Laura Kipnis.

2.1 A relação como centro de poder para Foucault

O primeiro e maior encontro teórico deste trabalho é com Michel Foucault e suas definições de poder, discurso e relação. Foucault possui uma obra voltada para a arqueologia como investigação dos regimes de verdades e discursos que compõem o poder na influência e relação com o sujeito, discussão que serve de base para essa pesquisa. Primeiro discorro sobre os conceitos gerais da obra de Foucault para em seguida me aprofundar nas noções de poder, discurso e sexualidade.

Para Foucault, o sujeito se reconhece como “eu” apenas na relação com o outro e através do discurso. Não há um sujeito pré-discursivo, anterior às práticas e aos saberes que o constituem. Foucault utiliza as noções de arqueologia como forma de escavar e observar um tempo e um espaço específicos, analisando o surgimento de conceitos e noções no campo do saber. Seu objetivo é compreender como esses discursos são construídos, naturalizados e, assim, passam a influenciar a subjetividade dos indivíduos. Dessa forma, o discurso não é só aquilo produzido pela figura do autor e de autoridade, mas o que existe dentro de uma interação e que produz ou reproduz um regime de verdade, ou seja, sistemas de saber que legitimam determinadas visões do mundo como naturais.



Os regimes de verdade se instauram e se mantêm por meio de diferentes tecnologias do discurso, dispositivos sociais que produzem e reproduzem normas, atuando em esferas como a família, a escola, a ciência, o sistema jurídico e a religião. Um regime de verdade investigado por Foucault é a sexualidade, cujos dispositivos e estratégias instituídos pela família, religião e estado ainda se instauram sobre os corpos na sociedade do século XX. Por exemplo, a análise que Foucault realiza em *História da Sexualidade Vol I : A vontade de saber* sobre a histerização do corpo da mulher, pedagogização do sexo da criança, socialização das condutas de procriação e psiquiatrização do prazer perverso.

Não existe uma estratégia única, global, válida para toda a sociedade e uniformemente referente a todas as manifestações do sexo: a ideia, por exemplo, de muitas vezes se haver tentado, por diferentes meios, reduzir todo o sexo à sua função reprodutiva, à sua forma heterossexual e adulta e à sua legitimidade matrimonial não explica, sem a menor dúvida, os múltiplos objetivos visados, os inúmeros meios postos em ação nas políticas sexuais concernentes aos dois性os, às diferentes idades e às classes sociais. (FOUCAULT, 1988, p. 98).

A família reproduz as estratégias de disciplina e controle da sexualidade, reiterando o discurso social que associa essa vigilância à proteção moral e à manutenção das normas de gênero. Dessa forma, atua como um dispositivo por meio do qual se exerce o biopoder e a biopolítica, sobre os corpos e subjetividades. Foucault continua:

A separação entre adultos e crianças, a polaridade estabelecida entre o quarto dos pais e o das crianças (que passou a ser canônica no decorrer do século, quando começaram a ser construídas habitações populares), a segregação relativa entre meninos e meninas, as regras estritas sobre cuidados com os bebês (amamentação materna, higiene), a atenção concentrada na sexualidade infantil, os supostos perigos da masturbação, a importância atribuída à puberdade, os métodos de vigilância sugeridos aos pais, as exortações, os segredos, os medos e a presença ao mesmo tempo valorizada e temida dos serviços, tudo faz da família, mesmo reduzida às suas menores dimensões, uma rede complexa, saturada de sexualidades múltiplas, fragmentárias e móveis. Reduzi-las à relação conjugal, com o perigo de projetá-las sobre as crianças na forma de desejo interdito, não pode dar conta desse dispositivo que é, no que se



refere a tais sexualidades, menos princípio inibidor do que mecanismo incitador e multiplicador. (FOUCAULT, 1988, p. 46).

Foucault se preocupa com a disciplina exercida sobre o corpo a partir dos discursos da saúde. O biopoder manifesta-se na medicina e em suas práticas, que passam a gerir os corpos em nome de um suposto bem comum da população, o que serve aos interesses de uma maioria dominante e exclui os que não se enquadram em suas normas. Esse controle é naturalizado por uma visão essencialista que define no corpo noções como dor e prazer, como se fossem experiências naturais. No entanto, essas sensações também são socialmente construídas, possuem limites e significados historicamente determinados, ainda que pareçam inconscientes e irracionais.

Esses instrumentos tampouco anulam o prazer e as sexualidades não normativas. Elas resistem e geram um campo de multiplicidade de sexualidades a serem exploradas. Os discursos e dispositivos se correlacionam como uma relação saber-poder-prazer¹² nas interações sociais e escolhas dos indivíduos. A resistência é imanente ao poder, coexiste com os discursos dominantes e abre brechas para reapropriações, desvios e novos arranjos normativos.

Outra noção construída pelo dispositivo da sexualidade, para Foucault, é a própria ideia de sexo. Essa ideia envolve não apenas a definição do ato sexual, mas também os conceitos que o sustentam, como o desejo, relação com a anatomia, as diferenças biológicas e as formas socialmente definidas de sentir prazer. Todos esses conceitos e discursos mostram, para Foucault, como sexo é um efeito do dispositivo da sexualidade que vai estabelecer e legitimar ao longo do processo histórico o sexo heterossexual monogâmico. Assim, Foucault evidencia como a noção de sexo se insere nos regimes de verdade que produzem e mantêm relações de poder sobre os corpos e as subjetividades.

¹² Foucault explica : “Em suma, trata-se de determinar, em seu funcionamento e em suas razões de ser, o regime de poder—saber—prazer que sustenta, entre nós, o discurso sobre a sexualidade humana” (FOUCAULT, 1988, p. 16). O autor cita apenas uma vez “poder-saber-prazer” e repete ao longo do livro o termo “prazer-saber” .



Foucault entende o poder e o discurso como elementos constitutivos das relações sociais, e não como forças externas que as determinam. Os dispositivos, estratégias e tecnologias de poder não estão acima da sociedade, mas funcionam em conjunto com ela, estabelecendo acordos e práticas que, com o tempo, se naturalizam e passam a ser vistos como universais. O poder segundo Foucault não é vertical, é horizontal, circula entre todos na relação. O poder é uma ação: é móvel e imanente à outras relações como as econômicas ou as do saber. Essa perspectiva do poder fora da esfera institucional e da ideia entre dominante e dominado, desarticula a noção do controle exercido apenas pelo estado na sociedade e insere o poder dentro e como centro das relações sociais, abrindo debate sobre essa interação. Onde há poder, há resistência, o que gera um campo de disputa de discursos e narrativas. Poder, por mais que as pessoas não tenham consciência ou prefiram não admitir, circula entre todos nós e em todas relações da sociedade. Poder é a escolha de perpetuação de um acordo social ou do desvio da norma.

Pois, dizer que não pode existir sociedade sem relação de poder não quer dizer que aquelas que são dadas sejam necessárias, nem que de qualquer modo o “Poder” constitua, no centro das sociedades, uma fatalidade incontornável; mas que a análise, a elaboração a retomada da questão das relações de poder, e o “agonismo” entre relações de poder e intransitividade da liberdade, é uma tarefa política incessante; e que é exatamente esta a tarefa política inerente a toda existência social. (FOUCAULT, 2009, p. 16).

Ou seja, o cerne do pensamento de Foucault está na análise das relações de poder presentes nas práticas sociais, nas quais todos participam por meio de suas ações, falas, discursos e práticas em relação com o outro. Na contemporaneidade, há uma busca de vivência social consciente sobre o poder e discurso que perpassa todas as interseccionalidades de classe, raça, gênero, sexualidade, religião e entre outros aspectos existentes dentro da interação. Foucault retira o conceito de poder da esfera institucional, dominante e hierárquica e o coloca como algo exercido pelo indivíduo dentro da relação. Assim como, ele também desestrói a ideia da sexualidade como algo natural e da essência do ser, configurando-a como algo estabelecido por



dispositivos e discursos transmitidos pela família, escola e religião. Os conceitos de poder e dispositivo interagem com o cinema de Breillat e sua provocação entre o jogo do poder-prazer presente nas personagens da cineasta, que, na relação com o outro, exploram os limites entre autonomia e vulnerabilidade no exercício do poder.

2.2 Desejo e Bataille

O erotismo também atravessa as relações de poder. Foucault observa o controle e introjeção da sexualidade no indivíduo pela relação saber-poder-prazer. A partir da obra *O erotismo* (1987), de George Bataille, podemos analisar a transgressão desse controle sobre os corpos pelo erotismo na relação interdito-transgressão que, segundo ele, fazem parte da subjetividade do ser.

O interdito é a norma da lei, o limite a ser seguido que intimida e restringe as ações e desejos do ser. Esses acordos sociais do aceitável permeiam a subjetividade do indivíduo. Bataille observa os interditos aceitos na sociedade como o homicídio, assassinatos e crimes de guerra. Esses interditos existem na sociedade e passaram pelo processo de serem permitidos e aceitos enquanto outros interditos como o incesto não foram restabelecidos e continuam como um limite a não ser ultrapassado.

O interdito não pode suprimir as atividades de que a vida precisa, mas pode lhes dar o sentido da transgressão religiosa. Ele as submete a limites, regula as suas formas. Pode impor uma explicação a quem se sente culpado. Por causa do assassinio, o caçador ou o guerreiro assassino eram sagrados. Para entrar na sociedade profana, era preciso que eles se lavassem dessa sujeira, se purificassem. Os ritos de expiação tinham como fim purificar o caçador, o guerreiro. As sociedades arcaicas familiarizaram os exemplos desses ritos (BATAILLE, 1987, p. 49).

Bataille articula a transgressão como a experiência de ultrapassar os interditos. O erótico é a experiência sexual que atravessa os limites impostos pelos interditos sociais, aproximando-se das zonas da violência e da morte. Mais do que o ato em si, representa um movimento de ultrapassagem, em que o desejo confronta a finitude e o



risco da perda. Para Bataille, o erotismo toca o sagrado e pode ser pensado como uma experiência de excesso, frequentemente contida pela ordem social que converte a energia vital em força de trabalho. Na experiência interior do erotismo, o “eu” se entrega, de modo consciente e físico, se dissolve das normas que o constituem e se doa ao desconhecido. Acontece uma conjunção da continuidade do corpo com a descontinuidade. Trata-se de uma experiência-limite que suspende os princípios que organizam a vida social, se afasta do intuito da procriação do sexo, do trabalho como único uso da força vital, da finalidade e materialidade da vida.

O erotismo, eu o disse, é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer que, no erotismo, EU me perco (BATAILLE, 1987, p. 2).

Essa experiência é radical e consciente: trata-se do ser que ultrapassa os interditos, como a morte, a violência, o incesto, a monogamia, o celibato e a contenção sexual imposta pela religião. É uma vivência quase instintiva, em que o homem retorna aos seus impulsos mais primários como guia de suas sensações diante da transgressão. Há, nesse processo, uma entrega do ser à experiência sexual, uma associação entre transgressão e interdito, entre dor e prazer, que escapa às definições normativas do que a experiência erótica pode ser.

Mas se chegamos à experiência humana que temos no erotismo, estamos aparentemente afastados desses aspectos fundamentais dados na objetividade. Particularmente no erotismo, o nosso sentimento de plenitude não está ligado à consciência de gerar. Mesmo em princípio, quanto mais o gozo erótico é pleno, menos estamos preocupados com a geração de filhos. Por outro lado, a tristeza que se segue ao espasmo final pode dar um antegosto da morte, mas a angústia da morte e a morte estão no pólo oposto ao prazer (BATAILLE, 1987, p. 67).

A reflexão de Bataille reforça a ideia do erotismo como experiência de limiar, em que o prazer e a morte se aproximam sem se confundirem. Em síntese, o erotismo como experiência transgressora e sentimento interno à subjetividade do indivíduo oferece um horizonte importante para pensar o cinema de Breillat, no qual o erotismo



também se manifesta como força de ruptura, confronto e autoconhecimento. A violência para Breillat, quando consentida e inserida nas relações sexuais gera a experiência interior da transgressão, coloca o corpo no limite entre morte e vida, dor e prazer. Também retrata o sexo como resultado da regulação do corpo e prazer feminino, principalmente na perda da virgindade, em que o ato sexual fica submetido às pressões sociais do patriarcado, cuja violência não é resultado de uma experiência de prazer.

2.3 Performance de Gênero

Com a intenção de interseccionar os conceitos de poder e erotismo a partir do de gênero, em especial a categoria mulher e expressões que extrapolam a noção de binariedade, convoco a obra de Judith Butler, sobretudo *Problemas de Gênero* (2018).

Butler realiza uma genealogia da categoria mulher no campo do saber a partir de três fases do feminismo ocidental. A partir do artigo *Gênero: a história de um conceito* (2009) de Adriana Piscitelli é possível observar a construção das definições da categoria mulher no campo teórico e social, a partir das ondas feministas. Na primeira onda do feminismo na Europa, mulher é um conceito que vai ser produzido com base na diferença, diferença em relação ao homem. Observam-se diferentes percepções de padrões de comportamento atribuídos a cada sexo. O movimento feminista, nesse contexto, foi inicialmente conduzido por mulheres brancas de classe média alta que buscavam conquistar direitos civis, como o trabalho remunerado e o voto, em destaque o movimento sufragista. A segunda fase do feminismo é designada a partir da produção de Simone Beauvoir. A noção do patriarcado como uma rede de perpetuação de dominação e desigualdade entre os性os é inserida no campo do debate teórico e social. Mesmo após conquistas de direitos civis as mulheres ainda não conseguiram liberdade e equidade total, no ambiente privado as relações desiguais continuavam. Ainda se trata de um movimento de mulheres brancas que deram destaque para questões do privado como divórcio, aborto, pílulas anticoncepcionais e liberdade sexual. A terceira fase do feminismo incorpora o conceito de gênero, o debate saí da



questão biológica e observa os papéis sociais que cada categoria assume. A forma como o indivíduo exerce o seu gênero ultrapassa a concepção fixa de identidade. Essa perspectiva dialoga com conceitos como a interseccionalidade e com movimentos teóricos como o *queer*, o construcionismo, o feminismo negro e os estudos decoloniais. A contemporaneidade amplia esse debate, ao propor que as questões sociais sejam pensadas de modo relacional, em diálogo com as particularidades que se interseccionam.

Desse modo, com o conceito de gênero, Butler apresenta a noção de performatividade. A autora retira a noção de gênero de uma categoria de identidade fixa, e o estabelece como algo exercido pelo ser dentro das noções e padrões sociais existentes. Nesse exercício o ser se reconhece como eu, o sujeito se constitui na relação, na materialidade. Butler analisa como o ser se expressa a partir dessas noções existentes, observa as paródias de gênero e como se subverte padrões. Essa concepção inclui e não exclui, não se restringe a uma binariedade de gênero. Com a noção de paródia é possível observar como diferentes discursos se apropriam de uma mesma imagem e performance. Por exemplo, o movimento *queer LGBTQ+*, e a apresentação de *Drag Queens*, em que a partir da representação, o indivíduo performa feminilidades e demarcações de gênero mulher. Assim como outros grupos sociais podem se apropriar de referências semelhantes do gênero, mas para outros fins, como a performance de mulheres religiosas conservadoras. Ambos dialogam com um mesmo padrão social de mulher e estética, mas com objetivos e fazeres do ser diferentes e que coexistem em sociedade.

Como efeito de uma performatividade sutil e politicamente imposta, o gênero é um “ato”, por assim dizer, que está aberto a cisão, sujeito a paródias de si mesmo, a autocriticas e àquelas exibições hiperbólicas do “natural” que, em seu exagero, revelam seu status fundamentalmente fantástico (BUTLER, 2018, p.196).

Butler analisa o conceito de Foucault sobre a sexualidade em especial o fato de designar o sexo como efeito do dispositivo da sexualidade. Ela articula uma incoerência



no discurso de Foucault ao criticar a romantização que ele instaura sobre a vida de Herculine na organização de seus diários os quais ele editou e publicou. Herculine foi uma pessoa intersexo que viveu no século XIX, ele/ela consegue viver e assumir uma identidade feminina por um tempo até que devido a medicina e uma ordem da justiça ele/ela é obrigado a assumir o masculino como identidade. Os diários de Herculine relatam sua experiência e vida ao longo desse processo que culmina em seu suicídio. Butler observa que Foucault se refere ao momento antes da lei do sexo único impositivo como um momento libertador de não definição de um sexo específico a Herculine/ele/ela. Mas, como argumenta Butler, não existe essa possibilidade da lei não existir no imaginário de Herculine. A exploração da sexualidade e sexo antes e depois da lei (da imposição de sua mudança de identidade) já estava dada pela heterossexualidade.

Em outras palavras, a lei não é meramente uma imposição cultural feita a uma heterogeneidade de outro modo natural; ela exige a conformidade à sua própria noção de “natureza”, e ganha sua legitimidade através da naturalização binária e assimétrica de corpos em que o Falo, embora claramente não idêntico ao pênis, ainda assim exibe o pênis como seu instrumento e signo naturalizados. Os prazeres e desejos de Herculine não correspondem de modo algum à inocência bucólica que medra e prolifera antes da imposição da lei jurídica. Tampouco está ela/ele completamente fora da economia significante da masculinidade. Ela está fora da lei, mas a lei abrange este “fora”, mantendo-o em seu interior (BUTLER, 2018, p.144).

De modo geral, Butler argumenta que a heterossexualidade compulsória sustenta a cadeia do gênero binário, na qual o sexo, o gênero e o desejo são organizados para corresponder ao gênero oposto, uma lógica normativa profundamente enraizada na sociedade. Na análise romântica de Foucault sobre Herculine esse aspecto passa despercebido, mesmo ele questionando a sexualidade.

Conjugando o cinema de Breillat com a performatividade de gênero de Butler é importante ressaltar como o gênero é um exercício do ser, que não possui um certo ou errado e que existe além de uma ideia fixa imutável. Breillat tensiona o exercício da



performance da mulher principalmente questões como vítima, vulnerabilidade e agressora ou predadora sexual. Seu cinema também critica a heterossexualidade compulsória, que afeta e controla os corpos, e sustenta noções como da família tradicional.

2.4 Sexualidade e Kipnis

Para uma análise mais contemporânea do campo da sexualidade, do amor, do casamento e das relações sociais, com ênfase nos entraves de poder que permeiam a chamada era da liberdade sexual, esta seção se apoia na obra de Laura Kipnis, que oferece uma visão crítica sobre a heterossexualidade.

Em *Coisa de Mulher* (2006), Kipnis aborda a situação da mulher moderna ocidental branca após as três ondas do feminismo, como a tradição e o progresso se configuram na sociedade em temas como sexo, inveja, violência e casamento. Como a sociedade ainda se estrutura com dimensões patriarcais que determinam diferenças de gênero, em especial de sobrecarregamento da mulher no trabalho, casamento e sexo. “A pergunta que nos resta resolver é como as mulheres devem negociar o território físico da vulnerabilidade no contexto social em que a inviolabilidade física é raramente garantida, e quando é um fato corporal que a violência sexual e prazer sexual compartilham o mesmo...local.”¹³ (KIPNIS, 2006, p.131). Além disso, Kipnis analisa relatos de violência sexual publicados por autoras americanas e observa o poder que a mulher também tem ao expor e relatar sua vivência.

Em *Contra o Amor* (2003) ela aborda a propagação do casamento por amor na sociedade e o esquecimento da lógica econômica desse acordo social que predominou no passado e as dificuldades dessa instituição com a impregnação do amor como justificativa para sustentá-la. Usa como caso de estudo a traição de políticos americanos como Bill Clinton. A autora observa a fragilidade da instituição na

¹³ “The question we’re left to solve is how women are supposed to negotiate the psychical terrain of vulnerability in social context where physical inviolability is hardly guaranteed, and when it’s a bodily fact that sexual violation and sexual pleasure share the same ... venue.” (KIPNIS, 2006, p.131).



atualidade e as normas sociais que ele ainda sustenta como monogamia, família, religião e economia:

Na monogamia serial, os jogadores mudam, mas a instituição continua a mesma: reformismo liberal da ordem familiar. Do outro lado, adultério: fragmentando as convenções, jogando bombinhas na instituição; sabotagem de pequena escala social, o anarco-sindicalismo da vida privada.¹⁴ (KIPNIS, 2003, p. 176).

Por último, em *Unwanted Advances* (2017) Kipnis analisa casos de denúncia sexual em universidades estadunidenses que devido a um protocolo do governo seguem um padrão investigativo predatório que prejudica vítimas e acusados. O campus universitário é um microcosmo social do cenário da sexualidade e violência na sociedade atual. Nessas investigações Kipnis observa como a mulher é tratada como vítima, frágil e o homem pelo padrão de predador sexual. O que perpetua padrões de divisão binária sexual e ignora um debate aprofundado sobre a relação sexual na contemporaneidade, colocando consentimento também apenas a um binarismo de sim e não sem circunstâncias e complexidade. Casos de violência sexual têm como maior evidência, na maioria das vezes, o testemunho da vítima. A juridicização dos casos exige a vítima perfeita, sem direito a contradição ao erro ou esquecimento. Seu testemunho é descredibilizado justamente por se basear na ideia da memória. No cenário geral você tem pessoas mentido e pessoas relatando fatos ocorridos sobre abusos e violências, até que se prove o contrário você tem vidas afetadas e nenhuma resolução do que fato importa a perpetua e continua violência sexual.

Eu não quero ser hiperbólica, meu ponto é que “cultura do estupro” é menos uma descrição das condições sexuais vigentes do que uma discussão argumentativa sobre qual sexo será designado consensual e quais assimetrias serão designadas suficientes. Exceto que nós não realmente estamos tendo essa

¹⁴ “In serial monogamy, the players change but the institution remains the same : liberal reformism writ familial. In the other corner, adultery: milling the conventions, throwing cherry bombs at the institution; small-scale social sabotage, the anarcho-syndicalism of private life” (KIPNIS, 2003, p. 176).



argumentação em qualquer tipo de honestidade ou abertura; na verdade a barra do consentimento está sendo movida em portas fechadas, lacradas e em favor de confidencialidade e sentimentalismo sobre vulnerabilidade feminina.¹⁵ (KIPNIS, 2017, p. 96).

Em resumo, a obra de Kipnis dialoga sobre a condição desta categoria mulher (cisgênero, branca e heterosexual) na atualidade. Assim como Breillat, Kipnis não tem julgamento moral e ético sobre o que analisa, embarca na polêmica, nas entrelinhas da relação. Ela questiona o discurso da denúncia de violência sexual, o estado da vítima e como o poder de discurso se insere nessas dinâmicas. Observa a perpetuação do abuso e violência sexual, que a busca por justiça tanto jurídica quanto pública não é suficiente para acabar com ela.

2.5 Referenciais teóricos sobre o cinema de Breillat

O cinema de Catherine Breillat tem sido amplamente analisado pela crítica e pela academia a partir de temas como o erotismo, a intimidade e o encontro entre corpos. Essas leituras dialogam diretamente com os referenciais teóricos discutidos neste trabalho, em especial as reflexões sobre poder, desejo e gênero, que ajudam a compreender como sua obra tensiona as fronteiras entre sexualidade, moral e representação.

A tese de Sophie Bélot, *The Cinema of Catherine Breillat* (2017), aborda a intimidade no cinema de Breillat e o aspecto da não ficção que a diretora incorpora em suas obras. A intimidade, em Breillat, aparece como forma de representação da subjetividade e do desejo feminino. Ao longo de sua obra, essa intimidade é atravessada por nuances de

¹⁵ “I don't mean to be hyperbolic, my point is that “rape culture” is less a description of sexual conditions on the ground than an argument about what sex is going to be designated consensual and what asymmetries are going to be designated significant. Except that we're not actually having that argument in any sort of honesty or open fashion; instead the bar of consent is being moved around behind closed doors, cloaked in demands for confidentiality and nep-sentimentality about female vulnerability” (KIPNIS, 2017, p. 96).



violência, morte e sacrifício “Ao fazer inscrições culturais do desejo das mulheres explícitas pelo masoquismo, Breillat desmitologiza o romance e faz da natureza intimada do desejo feminino, ou puro desejo feminino, visível.¹⁶” (BÉLOT, 2017, p. 124).

Outra análise da intimidade no cinema é feita a partir da observação da composição de cena em Breillat, em diálogo com as pinturas discutidas por Emma Wilson em *The Reclining Nude: Agnès Varda, Catherine Breillat, Nan Goldin* (2019). Wilson analisa como a figura do nu deitado transpõe, no cinema de Breillat, as camadas do erótico e do íntimo, revelando tensões entre exposição, vulnerabilidade e desejo.

Mas Breillat avança em explorar o paradoxo da recusa da submissão figurada em cenas de exposição, desfazimento, intimidade e abandono, sendo considerado morto. Como Breillat reimagina o nu deitado, relembrando marcas de Andersson and Pinal, ela explora estados de egocentrismo, autonomia, integridade, exploração sensual autoerótica do prazer no corpo, até imóvel é mortificante¹⁷ (WILSON, 2019, p. 106).

A partir da perspectiva filosófica e da vulnerabilidade Matthew McLennan observa o cinema de Breillat na obra *Philosophy and vulnerability : Catherine Breillat. Joan Didion and Audre Lorde* (2019). O autor defende a ideia da representação do sexo como transcendental, como resistência filosófica, uma experiência que confronta valores patriarcais e ao mesmo tempo aborda questões de subjetividade e éticas. A esfera erótica no corpus de Breillat gera uma suspensão ética que afirma que o poder é um jogo que para alguém ganhar outro tem que perder (MCLENNAN, 2019, p. 127).

Em *French Film Directors Catherine Breillat* (2009), Douglas Keesey analisa grande parte da obra e realiza análises de filmes sobre grande parte da obra de Breillat observando suas marcas de autoria e temáticas predominantes. Além de um carácter biográfico sobre a autora, o contexto de produção de cada filme analisado, comentários

¹⁶ “By making the cultural inscriptions of women’s desires explicit through masochism, Breillat demythologises romance and makes the intimate nature of female desire, or pure female desire, visible” (BÉLOT, 2017, p. 124).

¹⁷ “But Breillat moves further in exploring the paradox of the refusal of submission figured in scenes of exposure, undoing, close intimacy, and abandonment, being given up for dead. As Breillat reimagines the reclining nude, remembering shots of Andersson and Pinal, she explores states of self-absorption, of autonomy, of intactness, of autoerotic sensual pleasure in the body, even in its stilling, its mortification” (WILSON, 2019, p. 106).



da própria autora sobre suas obras, a relação com a literatura e adaptação das histórias para o cinema e sua relação com outras cineastas do seu período como Maurice Pialat, Christine Pascal e Virginie Despentes.

A dissertação de mestrado de Roberta Sendacz, *Catherine Breillat e Georges Bataille: O ritual do impossível* (2008) propõe a ligação do cinema de Breillat à filosofia de Bataille. Como ambos compartilham o erotismo como a experiência do limite e da relação com a morte. Mas mesmo no encontro há divergências nessa exploração dos desejos. “Quer dizer, erotismo e morte quando se aproximam, o fazem via a ausência da forma, ou pela supressão do limite entre ambos. Tal ideia remete igualmente ao território da violência, mais prazerosa para Bataille do que para Breillat.” (Sendacz, 1987, p. 86). Em síntese, o erotismo, entendido como experiência de transgressão que atravessa a subjetividade, complementa a percepção dos personagens e dos temas explorados no cinema de Breillat. Para além das relações de poder, há um desejo pulsante e não normativo que move essas personagens, funcionando como motivação e influência em suas escolhas narrativas.

Em geral, essas obras analisam a presença do erótico, do desejo no cinema de Breillat e como ela insere suas críticas ao patriarcado e à maneira como os corpos das mulheres são configurados no século XXI. Essas referências observam principalmente a construção do obsceno nos filmes, seja pela narrativa ou pela encenação e estética, que tencionam conceitos de sexualidade dominante e de gênero presentes na sociedade. As obras ajudam a compreender pontos de interpretação em comum na obra de Breillat e aspectos que não são tão articulados ao seu cinema como o poder foucaultiano e noções mais contemporâneas da sexualidade com Butler e Kipnis. Assim, a contribuição deste trabalho é analisar *Culpa e Desejo* a partir da microfísica das relações entre os personagens, evidenciando como o desejo não apenas resiste ao poder, mas também o produz, o reproduz e o negocia; fazendo do erótico um campo de formação, disputa e transformação da subjetividade.



CAPÍTULO 3

ANÁLISE FÍLMICA: A RELAÇÃO COMO CENTRO DE PODER, DESEJO E PERFORMANCE DE GÊNERO EM *CULPA E DESEJO*

Culpa e Desejo começa com Anne questionando uma adolescente sobre sua vida social e sexual. Os planos e contraplanos fechados mostram apenas os rostos das personagens, a menina treme ao confessar quantos parceiros sexuais teve, tem medo de ser julgada e desacreditarem o seu relato de violência sexual. Anne ressalta que ela vai ser difamada: “No tribunal, as vítimas muitas vezes se tornam réus”. Ao longo do filme, Anne usa desse mesmo discurso, da descredibilização do outro, para conforto e defesa de si mesma, deixando um jovem em situação vulnerável. Essa simples descrição leva a crer que o filme é sobre uma pessoa hipócrita ou no mínimo contraditória. Mas esse talvez seja um grande marco do cinema de Breillat, seus personagens não são vítimas nem vilões. São seres mergulhados em circunstâncias complexas e contraditórias dentro de uma relação, cujas consequências de suas ações afetam a si e ao outro. A transgressão é um momento, mas suas consequências numa sociedade regida pelas normas e limites dominantes do desejo, são para sempre, como ocorre no filme.

Para analisar com mais detalhe a relação entre Anne e Théo, Anne e Pierre e Anne-Pierre-Théo realizo uma separação do filme em blocos nos quais analisarei sequências chaves do filme.

3.1 Divisão em blocos do filme

Bloco 1- Chegada Théo

Anne interroga sua cliente adolescente sobre sua vida sexual e a alerta sobre o julgamento que ela sofrerá no tribunal, mesmo sendo a vítima. Adentramos a vida pessoal de Anne e sua família, junto a notícia da vinda de Théo, enquanto Pierre arruma as malas e Anne se veste para um dia de trabalho. A chegada de Théo é



marcada por sua preguiça e rebeldia juvenil. Ele deixa pertences jogados pela casa e não possui interesse na família, principalmente com o pai, para o qual não esconde o desprezo. Até brinca e interage com as irmãs, mas joga fora o chaveiro que elas fizeram de presente para ele. Théo finge um assalto na casa e é descoberto por Anne. Em troca de não contar a Pierre, do falso assalto, Anne pede a Théo para se aproximar mais da família e das irmãs. Esse combinado leva a aproximação de Anne e Théo, de passeios no lago a conversas íntimas nas tardes solares do verão. Em contraste, a relação de Théo com o pai, continua na repulsa e aversão, o pai não consegue impor autoridade ao filho. Em uma tarde, com as crianças brincando no jardim e Anne conversando com amigas, Pierre se despede da família para uma viagem a trabalho.

Chaveiro

Anne conta a Théo que sabe do falso roubo que ele armou. Ele está deitado no sofá. Ela coloca o chaveiro sobre a visão dele. Anne senta no encosto do sofá e o interroga sobre o chaveiro que estava na sua bolsa que foi roubada. Théo não colabora, ela ameaça levar o furto para a polícia. Anne sai do encosto e senta no sofá ao lado de Théo e propõe o acordo. Plano fechado do rosto de Théo. Apenas as costas de Anne aparecem.

Essa é a primeira interação familiar mais profunda entre os dois no filme, nela Anne usa de sua autoridade como mãe e esposa da família, sem medo de ameaçar e consegue um acordo. Diferente do pai que não impõe autoridade ao filho, Anne estabelece uma relação de ordem a Théo junto a família.

Tatuagem

Anne e Théo na mesa do pátio externo da casa. É uma tarde de sol, Anne bebe vinho, Théo fuma um cigarro. Conversam sobre a adaptação de Théo a casa. Anne pergunta sobre a tatuagem no antebraço de Théo, ele pega no braço dela e sugere que ele faça uma nela. Théo começa a fazer a tatuagem com caneta tinteiro no



braço de Anne. O plano começa aberto e depois se aproxima dos personagens à medida que o diálogo e contato também se torna íntimo.

A aproximação física entre Anne e Théo é também o início da diluição da rigidez familiar na relação entre os dois. Com a tatuagem iniciam uma troca íntima de contato.

Bar

Fugindo de uma entediante recepção de convidados de Pierre em casa, Anne aceita o convite de Théo, que saía para comprar cigarros para acompanhá-lo. Eles saem da casa abraçados num patinete elétrico. Em um bar, com o incentivo do álcool, Anne conversa com Théo quase sem pudor, pergunta da menina com quem ele tem um casinho. Théo, por sua vez, questiona sobre a relação dela com o pai dele. A intimidade e troca de ambos na conversa mostra como os papéis de madrasta e enteado falando do pai/marido já estão diluídos e a norma não é um peso nesse momento. Plano fechado de Anne, ela mais à esquerda do quadro e Théo aparece de perfil à direita do quadro.

O primeiro ato de rebeldia de Anne dentro do casamento no filme é sua fuga do jantar de Pierre. A construção da intimidade com Théo avança, conversam sobre suas experiências sexuais, de forma ainda contida.

Bloco 2 - O caso

Anne entra no quarto de Théo, na noite que Pierre viaja a trabalho, eles assistem a uma animação no celular dele, com os rostos muito próximos devido ao tamanho pequeno da tela. Essa proximidade culmina na primeira relação sexual dos dois. Anne percebe a seriedade do acontecimento, mas sem sentimento de culpa sobre o que fez. O consentimento e desejo de ambos é explícito no filme. Trata-se de uma construção ao longo das aproximações anteriores que culminam no ato sexual. Depois do retorno de Pierre, eles continuam trocando mais intimidades e confidências. Na festa de aniversário das gêmeas, Mira, a irmã de Anne, flagra ela e Théo intimamente no



armazém do jardim. Após a saída de Mira, a comemoração continua, a família e amigos cantam parabéns para as gêmeas.

Após a primeira vez

Anne após o sexo diz a Théo que não devem repetir o que aconteceu. Théo reafirma que para ele está tudo bem, ele aguenta a situação, não é um garotinho que precisa de supervisão. Plano Aberto de Anne à esquerda do quadro, com seu robe creme, perto da luminária acesa. Théo à direita do quadro entre a sombra da luz da luminária que o corpo de Anne esconde. Na parede do quarto, um poster da anatomia do corpo humano, e, à direita, um pôster maior preto com desenhos de constelações brancas - corpo e o espaço astral perpendiculares um ao outro.

Depois do sexo, Anne tem uma reação de reconhecimento do ato e sua seriedade e pede para voltarem normalidade da relação familiar. Enquanto Théo não se preocupa muito com o retorno, ele até a chama de chata por cobrar responsabilidade.

Confissões no jardim

As gêmeas brincam no jardim da casa, Théo com um gravador de áudio faz perguntas a elas. Théo caminha até Anne deitada no jardim e começa a interrogá-la. Ela acaba fazendo algumas confissões. Anne conta do aborto na juventude que depois a impossibilitou de engravidar, sua comida favorita é queijo roquefort e seu desejo inconsciente de destruir as coisas boas da vida. Théo pergunta sobre com quem ela perdeu a virgindade. Anne prefere não responder, ele insiste e ela se irrita com a questão. É uma experiência que não quer reviver de nenhuma forma. Ele pede desculpas por insistir na pergunta. A cena começa com planos mais abertos dos dois deitados, e, ao longo da conversa, o enquadramento se aproxima dos personagens e termina com um plano mais fechado da cabeça dos dois encostados. A gravação é um dispositivo para Anne compartilhar mais intimidades de sua vida para Théo, num tom confessional. Também é o único registro físico, prova, do caso dos dois.



O orgasmo

No espelho da cabeira da cama é possível ver as pernas abertas de Anne e a cabeça de Théo enquanto realiza sexo oral nela. Com um movimento de câmera que sai do espelho e fecha o plano no rosto de Anne que tem um intenso orgasmo. Essa é a única cena de orgasmo de Anne no filme, é possível observar a entrega física dela ao momento.

Bloco 3 - Término e confrontos

Após o flagra de Mira, Anne decide encerrar o caso com Théo. Após o término, a normalidade da rotina não dura muito. Pierre decide viajar sozinho com Théo e Anne não gosta da ideia. Durante os dias da viagem fica ansiosa, quebra a fita cassete da conversa do jardim, descartando a única prova física do relacionamento. Bate o carro, ao checar uma ligação no celular, enquanto dirige. Na espera da volta dos dois, ela já pressente ter que se preparar para alguma acusação. Pierre chega de viagem e confronta Anne, Théo o contou que tiveram um caso. Anne acusa Théo de mentir. Pierre escolhe Anne.

O casal confronta Théo. Anne dá a chance para ele mentir, desmentir seu relato e inocentar ela da situação, para poderem voltar a viver como a família de antes, Théo não aceita. Pierre expulsa Théo da casa e o filme não explica para onde ele foi. Théo procura Anne em seu escritório. Ela novamente ressalta que mentir é o melhor caminho. Ele resolve processá-la. No natal da família, Anne refaz a amizade com a irmã, as filhas ganham um cachorro e Pierre a presenteia com uma pulseira Cartier de mais de £10.000 euros. Anne aceita um acordo com o advogado de Théo para não levar o caso para o tribunal em troca de uma compensação monetária. Em uma madrugada, Théo aparece na casa bêbado e acorda Anne. Eles discutem no quintal e depois transam. Anne retorna ao quarto do casal para o abraço de seu marido.

Término



Plano aberto com os galhos das árvores na frente da câmera, espiando os dois escondidos. Anne anuncia que precisam terminar a relação e manter a família enquanto Théo anda em círculos e olha para o chão. Théo caminha de volta para a casa e diz para Anne que ela vai ficar com inveja das namoradas bonitas e jovens dele. Ele não aceita bem a decisão. A reação de Théo, que até então agia sem se importar com a seriedade da relação, que agora se comporta como a criança que não quer ser abandonada. Anda em círculos, pede um beijo de despedida e tenta gerar ciúme em Anne com sua provação.

Pierre confronta Anne

Pierre caminha até Anne, sentada na mesa de jantar, enquanto relata o que Théo lhe contou. Ele espera a resposta de Anne. A câmera acompanha o movimento dela se levantando, no momento de sua decisão de mentir. Anne acusa Théo de mentir, o chama de *gamin*, criança em francês, mas no sentido de pirralho, menininho. Acusa Pierre de ser fraco e cair nas mentiras do filho, diz que ele deveria defender sua família, sua esposa, não aceitar a história de seu filho rebelde. A discussão continua no quarto, onde Anne arruma sua mala para ir embora. A sequência termina com um plano fechado de Pierre abraçando Anne.

Anne já pressentia que a viagem de Théo e Pierre geraria conflitos. A chegada fria de Pierre culmina no confronto e na decisão dela de desmentir as acusações e ameaçar ir embora e encerrar o casamento. O abraço de reconciliação de Pierre a Anne não é sem conhecimento da escolha que ele faz, da manutenção da família em troca da perda do filho.

Confrontação

Pierre aceita a versão de Anne e eles conversam com Théo: com Théo sentado no sofá, a frente dele na esquerda Anne e a direita Pierre, ambos em poltronas. Pierre admite se arrepender de sua ausência como pai na criação de Théo e pede que ele não conte mais mentiras como a do caso. Théo reage surpreso. Pierre ressalta ser preciso



proteger a família, ele precisa admitir que mentiu. Anne levanta e senta ao lado de Théo. Ela pede novamente para ele admitir que mentiu. Troca de olhares com um plano fechado de Théo e um mais aberto de Anne. No olhar Anne tem mais força, ela veste um vestido azul piscina da cor dos olhos dele. Théo é o mais vulnerável, contar a verdade não deu certo, agora ou mente e volta à família tradicional ou enfrenta a realidade sozinho. Théo levanta e sai da sala.

No confronto, Anne e Pierre usam do poder da família para tentar convencer Théo de retornar ao seu papel de filho e desmentir o que falou, ao não conseguirem isso o expulsam de casa.

Confronto Anne e Théo

No escritório do trabalho de Anne, Théo diz que não vai mentir sobre a relação, enquanto Anne defende a família, a volta à ordem. Théo agora se importa com o fato de Anne ter o dobro de sua idade e ser mulher de seu pai. Ele cogita judicializar o caso, acrescentar coisas a sua versão e culpar Anne. Anne assegura que ela sabe se defender e que ela também pode descredibilizá-lo, ressaltando novamente que a melhor opção é Théo mentir e voltar à família.

Nesse confronto Anne e Théo negociam suas vontades, ela do retorno à família e ele a revelação da verdade factual do caso. Ele ameaça a judicialização do caso e exposição a um julgamento moral da relação. Théo consegue se impor, mesmo com sua ainda aparente vulnerabilidade emocional.

O casamento permanece

Anne e Pierre dormem, o quarto está escuro, apenas a luz de fora da janela ilumina o quarto. Anne acorda com o barulho de pedras na janela. Na porta da casa está Théo bêbado, ele discute com Anne, o acordo não é suficiente para separar os dois. Anne e Théo transam no quintal. Anne retorna para a cama do casal, Pierre acorda, ela conta a versão simples do que aconteceu a ele : Théo apareceu bêbado na porta e ela chamou um táxi. Pierre sente o corpo frio de Anne. Ela o abraça mais forte e



o chama pelo nome como quem quer contar algo e ele pede que ela fique quieta. Fade final.

O filme, que se passa ao longo dos dias solares do verão francês, termina no escuro. O casamento se mantém, mas Théo é a lembrança da transgressão nessa família que se restabelece fragilizada.

3.2 Poder e Família em *Culpa e Desejo*

Foucault conceitua a construção e manutenção de uma família e os papéis exercidos por cada membro dentro dessa instituição que se constitui como uma “célula monogâmica e conjugal”¹⁸ que por meio de dispositivos e tecnologias agem em prol da lei e controlam os corpos e subjetividades dos membros da família. Como observa Kipnis em *Contra o Amor*, casamento foi uma instituição voltada para assegurar a propriedade patriarcal. Com a ascensão da burguesia a ideia da família surge com mais força com a perda do poder econômico que o comprometimento assegurava. O poder que a família ganhou a transformou, como analisado por Foucault, em um dispositivo de disciplina e controle sobre quem as constitui com a autoridade parental que vigia as crianças, principalmente em relação a suas sexualidades e corpos e dá para os pais poder e legitimidade social e econômica, também os prendendo a essa norma.

A representação e performance dessa família é baseada nessa normatividade burguesa que prioriza a sua estabilidade e autoridade. Imagicamente essa família está estabelecida tradicionalmente. A casa que moram tem arquitetura *maison de maître* estilo de casa do século XIV mais afastada da cidade, de origem nobre burguesa, com móveis antigos, não tem cores ou arte chamativa; assim como o figurino de Anne, que ao longo do filme só usa vestidos e saias, a única calça que usa é a de ginástica. São vestidos lisos retos de cores branca, creme, vermelho e azul piscina. Não chamam a atenção e transmitem seriedade, integridade, remete a roupas formais de

¹⁸ “[...] a família do século XIX uma célula monogâmica e conjugal? Talvez, em certa medida. Mas ela também é uma rede de prazeres-poderes articulados segundo múltiplos pontos e com relações transformáveis” (Foucault, 1988, p. 46).



trabalho de advogadas ou políticas. O que mais foge do tradicional em Anne é seu carro, um conversível Mercedes antigo azul claro, um carro não tão esperado para uma mãe de gêmeas e advogada - mas quem leva as crianças para a escola é o pai, com seu carro seguro e fechado.

No caso entre Anne e Théo, o poder se exerce de forma entrelaçada ao desejo, que resiste aos controles sobre os corpos e pulsa dentro dos sujeitos em prol da força de transgressão contra a norma. Contudo, quando a relação é exposta em público, é preciso cessá-la e voltar aos antigos postos familiares de madrasta e enteado, sem intimidade. Théo não consegue retornar à relação familiar normalmente, antes do caso ele já não pertencia à família, o deslocamento que já sentia só cresce e ele acaba contando da relação para seu pai. Anne e Pierre reorganizam o lar. Ele usa de seu poder de pai para expulsar Théo da família, enquanto o rapaz não aceita voltar ao papel de filho comportado e sob controle. O retorno à norma não é sem memória do rompimento. No final do filme, Théo reaparece na casa para mostrar que nem a mentira nem sua expulsão são decisões estáveis. Sua presença revela a Anne que o conforto do casamento já não existe mais, e que as consequências da transgressão continuam a reverberar na família. Retorna-se à aparência performática da família tradicional burguesa, mas agora com sequelas internas e o constante lembrete da transgressão batendo na porta. Poder circula entre todos, e a família e o desejo atravessam seu exercício ao longo das relações, encontros e confrontações. Na obra, o poder da norma se manifesta pelos dispositivos e controles da família, atuando tanto na manutenção da unidade familiar quanto em seus breves rompimentos.

3.3 Transgressão e desejo na relação entre Anne e Théo

O erótico como experiência transgressora em *Culpa e Desejo* é presente no caso entre madrasta e enteado. O jovem garoto desperta algo em Anne que a faz investir nesse desejo. A cena do orgasmo de Anne mostra essa entrega da personagem. Breillat usou como referência para encenação o quadro *Maria Madalena em Extase*



(FIGURA 1) de Michelangelo Caravaggio de 1606¹⁹. Essa sequência mostra a entrega física de Anne ao prazer. No filme, as cenas de sexo têm planos que focam no rosto e expressões de Anne, Théo e Pierre, não no corpo nem das anatomias sexuais. A marca dos trabalhos anteriores de Breillat é o uso de planos mais abertos, close das genitálias e penetração. Mesmo compartilhando com a pornografia o uso de planos abertos e de closes, Breillat se diferencia ao inserir, na estética e na narrativa, elementos transgressivos. A diretora destaca o prazer como experiência-limite: o sexo torna-se o espaço em que madrasta e enteado suspendem temporariamente os papéis que performam dentro da norma.



FIGURA 1 - *Maria Madalena em Extase*

Fonte: <https://www.caravaggio.org/the-magdalen-in-ecstasy.jsp> (Acesso em : 17/11/2025)



¹⁹ Informação coletada da entrevista mediada por Dennis Lem após a exibição do filme no NYFF 61 (Disponível em vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=Izs8KyID_Uk . Acesso em 22 nov. 2025.)



FIGURA 2 - Anne em êxtase

Essa supressão momentânea da norma é também parte do desejo de Théo, que no sexo consegue assumir uma posição fora do controle parental, que dita seu comportamento. A permanência do casamento é contraponto ao desejo. A transgressão não existe sem a família, ela desperta o exercício desse desejo, que é o que destrói a família. Além do poder que a instituição exerce dentro dela, há o que realiza como formadora e reguladora da subjetividade dos indivíduos, no controle dos corpos ditadores de uma sexualidade dominante. A transgressão é apenas um momento, não é durável nesse mundo regido pela lei que moraliza os desejos e corpos, reprime os desejos não dominantes em prol da estabilidade da normatividade.

3.4 A performatividade de Anne

Anne remete à mulher tradicional, burguesa, classe média alta, estudada, com seus vestidos bem cortados. No trabalho ela é a advogada que protege menores vulneráveis, vítimas de abuso. Ela já foi uma mulher que sofreu abuso jovem e hoje trabalha em prol dessas meninas. Como observado por Butler, gênero é uma performance exercida pelo sujeito que não existe sob uma estabilidade e unicidade de prática e referência. Essa primeira imagem de Anne é perfeita, íntegra, estável, a mulher branca que acendeu no trabalho e tem uma vida privada, casamento e filhos também em perfeito estado. A relação entre Anne e Théo coloca em debate a noção de vítima e vulnerabilidade. A violência que Anne combate e já sofreu também pode ser reproduzida por ela mesma. Breillat adiciona outra camada a isso, porque ela não retrata Anne como uma predadora sexual, a história não a transforma facilmente numa vilã. Ela faz coisas que podem ser consideradas erradas, mas o filme não a deixa virar um monstro ao inserir o desejo e autonomia sexual de Théo, que também não é retratado apenas como uma vítima vulnerável de uma pessoa mais velha e com mais consciência da situação.

Outra crítica de Butler é a manutenção da família e da heterossexualidade normativa. Com o caso, Anne transgride todas as concepções desta convenção, mas



para manter o casamento e a família sacrifica Théo. A sequência no natal no final do filme, mostra como apesar do conflito a família perfeita e feliz prosperou. Uma adolescente cliente de Anne a leva flores agradecendo por ajudá-la em seu caso. Após o jantar as gêmeas ganham um cachorro e Pierre presenteia Anne com uma pulseira Cartier. O natal é o ápice da performance da família tradicional burguesa, mostra como a mentira e expulsão de Théo valeu a pena para manter momentos como esse. Mas a imagem da mulher bem sucedida no trabalho e família, não existe soberanamente e só, ela é uma parte do que constitui Anne e seus desejos, essa performance sozinha não sustenta a personagem e sua complexidade.

3.5 A liberdade sexual

A performance de gênero da mulher se insere nesse campo de contraposições porque ao relacionar com o cenário social que Kipnis aborda em *Coisa de Mulher* a liberdade sexual, casamento, entrada no mercado de trabalho, a maternidade e outras questões que envolvem a relação com o outro, mesmo após três ondas feministas e algumas mudanças continuam a ser exercidas sob regime patriarcal dominante e geram relações de poder. Em que medida se pode afirmar que se tem uma liberdade sexual num mundo regido pela norma da sexualidade heteronormatividade ativa em que mesmo que você consiga estabelecer sua subjetividade e performance fora da norma ela ainda existe no dominante e pode te alcançar seja na violência, exclusão ou perversão do desejo. Anne consegue no trabalho exercer algum tipo de ativismo, reivindicação e proteção de pessoas vulneráveis, ajudando a regulamentar suas bases familiares - Como a cliente que ajuda a assegurar um lar temporário após o pai ficar doente, depois do falecimento da mãe. Em casa, Anne assume o papel tradicional de mãe, ela tem privilégio financeiro, mas mesmo assim cozinha o jantar da casa e faz o banquete do natal. A única discussão com o marido é no jantar com os convidados “chatos” que ela sai e vai para um bar com Théo e volta bêbada para casa, Pierre a repreende por ter saído, mas ela se defende e não é submissa a ele. O caso é a grande



desavença do casamento e revela todas as fragilidades e imposições dessa instituição e que o poder é forte o suficiente para que escolham mantê-lo apesar de tudo. Para Anne, uma mulher mais velha de uma geração pós AIDS (após a conquista da liberdade sexual vem uma doença sexual, que projeta medo e repressão social) sua relação entre norma e desejo existe na oposição, no sacrifício e dor para seguir o “certo” e manter sua posição de poder. Théo ainda está experimentando a norma e pode escolher um caminho, mas não significa que não sofra no processo de desligamento da ordem, o término e desequilíbrio emocional dele mostram a sua dificuldade de lidar com a imposição do papel de filho e a transgressão da relação com Anne.

Além dessas circunstâncias a liberdade sexual esbarra na contemporaneidade com consentimento e vulnerabilidade. Em relações com diferenças hierárquicas, há uma análise do poder como também hierárquico sobre a interação, não incorporando que poder é algo que permeia todos e se conjuga com essas diferenças. Seria como analisar a relação do filme apenas pela óptica hierárquica de Anne a madrasta mais velha e Théo o enteado bem mais jovem. Como Kipnis aborda em *Unwanted Advances*:

Existem de fato múltiplas assimetrias em relacionamentos, de financeiros a atração para gênero e confiança. E se diferenças de poder fazem o consentimento impossível, então qualquer pessoa em uma posição assimétrica de poder (um homem, professor, renda maior) que transa com uma pessoa com menos poder (uma mulher, estudante, renda menor), é efetivamente um estuprador mesmo que a pessoa com menos poder tenha consentido²⁰ (KIPNIS, 2017, p 95).

A liberdade sexual não existe sem as relações de poder, de norma e desejo em disputa, não em oposição binária, mas no entrelaçamento com os discursos e performatividades dos sujeitos. O que leva ao encontro entre sexo e violência, não como experiência transgressora do prazer em conjunto e consentida, mas produtora de

²⁰ “There are indeed multiple asymmetries in relationships, from finances to attractiveness to gender to confidence. And if power differentials make consent impossible, then any person in position of asymmetrical power (a male, a professor, a high earner) who has sex with a person with less power (a female, a student, a low earner), is effectively a rapist even if the less-empowered person has consented” (KIPNIS, 2017, p. 95).



abuso e violência sexual. A relação entre Anne e Théo mesmo sob as circunstâncias de uma família ocorre com consentimento, o confronto entre os personagens sobre a vivência das consequências da relação escancara os jogos de poder que os atravessam.

3.6 As intersecções entre família, gênero e sexualidade

Essa análise de *Culpa e Desejo* observou a construção da relação entre Anne e Théo, como o desejo foi estabelecido entre os dois, mesmo sob as circunstâncias da família. Desejo e controle estão em contraste no filme. Anne e Perrie são o poder parental e estabilizadores da família, Théo é a figura que não se importa com a família e a norma. A transgressão precisa da família para existir, Théo precisa de Anne para que o desejo se desenvolva e a experiência erótica possa ocorrer e desestabilizar a estrutura familiar. A decupagem do filme prioriza planos fechados frontais dos personagens, ressaltando as expressões de controle sob a situação ou vulnerabilidade das personagens em meio às confrontações que a relação gera. Quando ocorre a transgressão, a ordem é apenas momentaneamente suspensa, e o controle normativo mostra-se forte o suficiente para que as personagens prefiram retornar à família (mesmo desestabilizada), em vez de tentar seguir uma vida fora do que é socialmente dominante. Anne é atravessada pelo desejo, algo que ela se deixa experienciar sem as pressões da normatividade. Ela, com a maturidade da idade, responsabilidade do trabalho e das filhas, é mais consciente do caminho que deve ser seguido de retorno à família, mesmo que fragilizada.

A partir do filme é possível observar relações de poder, gênero, desejo e sexualidade. A relação familiar mostra o poder como algo que se exerce e circula entre todos, do pai ao filho, sempre articulado a outras intersecções que o atravessam, como o desejo, o gênero e a sexualidade. Breillat retrata a heterossexualidade compulsória e a sexualidade dominante sendo exercidas e perpetuadas no interior das famílias. A família na atualidade não é uma instituição falha ou decadente. Ela ainda continua e



perpetua o modelo tradicional, reproduzindo os dispositivos de controle do poder e subjetividade, onde os opositores são facilmente excluídos e considerados minoria.

A revisão bibliográfica que reúne autores do século XX e XXI e o drama familiar transgressivo de Breillat permite observar tanto as normas tradicionais da família, tal como analisadas por Foucault e ainda hoje performadas, quanto sua constante confrontação com o desejo. O erótico, como propõe Bataille, pulsa nos sujeitos mesmo sob o controle imposto pela ordem familiar e social. A experiência sexual transgressiva exige a suspensão momentânea dessa ordem e, por isso mesmo, pode ser seguida por repressão e restauração da norma. Esse rompimento atinge também a performance de gênero exercida pelos personagens, que precisam ajustar sua subjetividade e seus desejos às expectativas normativas da sociedade para serem aceitos, como ocorre com Anne, que busca manter o casamento, a maternidade e o controle sobre seu corpo e seu prazer. Desse modo, o filme evidencia tanto a manutenção do poder que a família exerce quanto a perpetuação da heterossexualidade compulsória, como discute Butler.

3.7 Considerações Finais

Culpa e Desejo expõe em um drama familiar as relações de poder existentes nas relações na contemporaneidade. A narrativa consegue representar como as normas e dispositivos que constituem a família e a sexualidade ainda são dominantes, que mesmo quando atravessados por uma transgressão, um caso entre madrasta e enteado, a norma retorna. O exercício do poder é evidenciado principalmente nesse restabelecimento da família e suas negociações e confrontações. No final do filme, o asseguramento da família não é uma vitória para aqueles que a constituem.

Nesse jogo, entre seguir a disciplina e explorar os desejos, se encontra a performance dos indivíduos, que como os personagens do filme demonstram são complexas e contraditórias. Anne exerce o papel da mulher burguesa, advogada defensora de crianças que ao mesmo tempo tem um caso com seu enteado menor de idade. Quando é necessário ela retorna para a família e reasssegura a normalidade. Ela



não é uma predadora sexual, como Théo também não é uma vítima, o filme não usa desse dualismo para caracterizar os personagens e suas ações. Breillat ressalta a representação da mulher inserida no jogo de poder social, sob a influência da norma, mas que também tem autonomia para explorar seus desejos. E cuja performance é o jogo arriscado entre norma e prazer dentro de uma relação, seja ela familiar ou sexual, que inevitavelmente beira a transgressão ou violência.

Culpa e Desejo se insere no conjunto canônico da obra de Breillat, especialmente no que diz respeito ao controle dos corpos femininos e de seus desejos. Essa tensão entre sofrimento e prazer que o poder dispõe sobre todas as relações sociais. A norma é essa força maior da disciplina e controle sobre os corpos, mas que onde há poder há resistência, e algo ainda resiste dentro dos sujeitos. No filme o desejo resiste e é um sopro de liberdade momentâneo dos indivíduos a norma.

O cinema de Breillat continua sendo uma provocação. Ao abordar essas temáticas sociais de gênero, sexualidade, poder e família, mesmo num modelo narrativo de drama familiar, ela não esconde as complexidades da relação, não utiliza uma visão binária e moral para retratos dos seus personagens. Assim, o filme desafia o espectador (a) a abandonar lentes normativas e a se permitir um encontro mais honesto tanto com a obra quanto com as tensões que atravessam a vida social.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA FÍLMICA

BERTOLUCCI, Bernardo. **Último Tango em Paris. Itália/França:** Produzioni Europee Associate (PEA), Les Productions Artistes Associés. 1972. 129 min.

BREILLAT, Catherine. **36 Fillette.** França : CB Films, French Productions. 1988. 88 mim.

_____. **A Última Amante.** França/Itália: Flach Film, CB Productions, France 3 Cinéma. 2007. 109 min.

_____. **Anatomia do Inferno.** França/Portugal: Flach Film; CB Productions; Canal+, 2004. 77 min. DVD.

_____. **Barba Azul.** França: Flach Film, 2009. 80 min. DVD.

_____. **Breve Travessia.** França: Arte France Cinéma; GMT Productions, 2001. 84 min. DVD.

_____. **Culpa e Desejo.** França: SBS Productions; Synapse Distribution, 2023. 104 min. Streaming.

_____. **Para Minha Irmã.** França/Itália: Flach Film; CB Productions; Arte France Cinéma, 2001. 95 min. DVD.

_____. **Romance.** França: Arte France Cinéma; Flach Film; CB Productions, 1999. 84 min. DVD.

_____. **Sale Comme Un Angel.** França: CB Films, Canal +, Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC). 1991. 102 min.



_____. **Sexo é uma Comédia**. França/Portugal: Arte France Cinéma; CB Productions; Canal+, 2002. 92 min. DVD.

_____. **Uma Relação Delicada**. França/Bélgica/Alemanha : Flach Film, Iris Films, Iris Productions Deutschland. 2013. 104 min.

_____. **Une Vraie Jeune Fille**. França: Artédis; CB Productions; Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC), 1976. 93 min. DVD.

DOMONT, Chloe. **Jogo Justo**. EUA: MRC Film, Media Rights Capital (MRC), Star Thrower Entertainment. 2023. 113 min.

EL-TOUKHY, May. **Rainha das Copas**. Dinamarca/Suécia : Nordisk Film Production, Det Danske Filminstitut, Svenska Filminstitutet (SFI). 2019. 127 min.

HAYNES, Todd. **Segredos de um Escândalo**. EUA: Gloria Sanchez Productions, Killer Films, MountainA. 2023. 117 min.

ROCHA, Glauber. Barravento. Brasil. 1961. 80 min.

TRIET, Justine. **Anatomia de uma Queda**. França: Les Films Pelléas, Les Films de Pierre, France 2 Cinéma. 2023. 151 min.

WILDE, Olivia. **Não se preocupe, Querida**. EUA : Canadian Film or Video Production Tax Credit (CPTC), New Line Cinema, New Line Productions. 2023. 123 min.

PIALAT, Maurice. **Polícia**. França: Gaumont, TF1 Films Production. 1985. 113 min.

BIBLIOGRAFIA TEÓRICA



BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BÉLOT, Sophie. **The Cinema of Catherine Breillat**. Boston: Brill Rodopi, 2017.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **O sujeito e o poder**. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GREGORI, Maria Filomena. **Limites da sexualidade: violência, gênero e erotismo**. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 21, n. 2, 2008.

KEESEY, Douglas. **French Film Directors: Catherine Breillat**. Manchester: Manchester University Press, 2009.

KIPNIS, Laura. **The Female Thing: dirt, sex, envy, vulnerability**. New York: Pantheon Books, 2006.

_____. **Against Love: a polemic**. New York: Pantheon Books, 2003.

_____. **Unwanted Advances: sexual paranoia comes to campus**. New York: HarperCollins, 2017.

_____. **Contra o amor: uma polêmica**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

_____. **Coisa de mulher: sexo, sujeira, inveja e vulnerabilidade**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.



KANTOR, Jodi. Tarantino on Weinstein: ‘I Knew Enough to Do More Than I Did’.

New York Times, Nova York, 19 Oct. 2017.

LAUREN, M. Martha. Indie Women: Behind-the-Scenes Employment of Women in U.S. Independent Film, 2024-25. San Diego : San Diego State University, 2025.

_____. **The Celluloid Ceiling: Employment of Behind-the-Scenes Women on Top Grossing U.S. Films in 2024.** San Diego : San Diego State University, 2025.

MCLENNAN, R. Matthew. Philosophy and Vulnerability: Catherine Breillat, Joan Didion and Audre Lorde. London: Bloomsbury Academic, 2019.

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Buarque de, Heloísa; SZWAKO, José. Diferenças, igualdade. São Paulo, Berlendis e Vertecchia, 2009.

QUANDT, James. **FLESH & BLOOD: SEX AND VIOLENCE IN RECENT FRENCH CINEMA.** ARTFORUM. New York, EUA, Vol: 42, N. 6, 2004. Disponível em :
<<https://www.artforum.com/features/flesh-blood-sex-and-violence-in-recent-french-cinema-168041/>> (acesso em 04/11/2025).

SENDACZ, Roberta. **Catherine Breillat e Georges Bataille: o ritual do impossível.** 2008. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome.** São Paulo. Editora Brasiliense, 1983.