



**PODER EXECUTIVO
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA**

SARA ANDRADE FLORÊNCIO

**A SUBJETIVIDADE FEMININA EM *O LIVRO DOS PRAZERES*: UMA ANÁLISE
FÍLMICA SOB A PERSPECTIVA DA TEORIA FEMINISTA**

**SÃO CRISTÓVÃO, SE
2025**



**PODER EXECUTIVO
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA**

SARA ANDRADE FLORÊNCIO

**A SUBJETIVIDADE FEMININA EM *O LIVRO DOS PRAZERES*: UMA ANÁLISE
FÍLMICA SOB A PERSPECTIVA DA TEORIA FEMINISTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema, da Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Cinema e Narrativas Sociais. Área de Concentração: Cinema e narrativas do contemporâneo.

Orientadora: Dra. Maria Beatriz Colucci

**SÃO CRISTÓVÃO, SE
2025**

SARA ANDRADE FLORÊNCIO

A SUBJETIVIDADE FEMININA EM *O LIVRO DOS PRAZERES*: UMA ANÁLISE
FÍLMICA SOB A PERSPECTIVA DA TEORIA FEMINISTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, da Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Profa. Dra. Maria Beatriz Colucci (orientadora)
Universidade Federal de Sergipe

Profa. Dra. Danielle Parfentieff de Noronha
Universidade Federal de Sergipe

Profa. Dra. Damyler Ferreira Cunha
Universidade Federal de Sergipe

São Cristóvão, 26 de fevereiro 2025

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

F632s Florêncio, Sara Andrade.
A subjetividade feminina em *O Livro dos Prazeres*: uma análise fílmica sob a perspectiva da teoria feminista / Sara Andrade Florêncio; orientadora Maria Beatriz Colucci. - São Cristóvão, SE, 2025.
103 f.: il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema) – Universidade Federal de Sergipe, 2023.

1. Cinema. 2. Cinema e mulheres. 3. Cinema – Estética. 4. Cinema – Produção e direção. 5. Feminismo e cinema. 6. Prazer. 7. Subjetividade no cinema. I. Colucci, Maria Beatriz, orient. II. Título.

CDU 791.3:396

Para todas as mulheres da minha
vida.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa de estudos que viabilizou minha dedicação integral à produção desta pesquisa no segundo ano.

Esta dissertação foi um aprendizado. Nem sempre um prazer, mas uma afirmação de quem posso ser. Uma experiência cinematográfica para além das telas, de um jeito que eu nunca vi, com novas palavras e conceitos.

O filme foi ele mesmo muitas vezes, até se tornar outra coisa... algo que só pude perceber quando decidi iniciar a minha própria jornada... algo que só é possível quando a gente segura a mão de outras pessoas. Ninguém é feliz sozinho.

Bia foi a primeira a acreditar que existia, na minha ideia, algo de muito bonito; eu nem sabia ainda o que exatamente era, ela também não, mas a gente foi descobrindo juntas, especialmente quando Ayalla se juntou ao projeto. Eu sou tão feliz por ter duas pessoas que trouxeram luz para minha jornada, sempre acreditando, incentivando, orientando... Eu tenho muita sorte por ter vocês.

Minha trajetória no mestrado foi bem diferente do esperado. Por trabalhar ao mesmo tempo, acabei trancando disciplinas e atrasando a pesquisa, buscando entender que cada pessoa tem o seu próprio tempo, pois cada aprendizado é único, cada jornada também. E olha só, eu consegui!

Mas não fiz nada sozinha, viu?! O PPGCINE me acolheu, os professores Hamilcar, Damyler, Jean, Ana e Marcos também. Cada disciplina e orientação me trouxeram até aqui. E como eu sou grata!

Sou grata por comemorar com Lucas cada pequena conquista (a gente sempre arruma motivo para comer sushi) e por ter amigos e amigas tão queridos, que sempre me incentivaram: “Venha aqui pra casa pra a gente escrever juntas” — Alana foi a primeira a dizer que eu já tinha uma dissertação, e só eu sei como aquelas palavras abraçaram meu coração.

Sou grata a mim mesma por não ter desistido, por permanecer otimista, como sempre. Não foi um caminho fácil, mas o prazer de concluí-lo é indescritível.

Ouvi dizer uma vez que felicidade é um alívio, pois bem... estou muito aliviada!!!! Agora já posso ligar pra mainha e painho e dizer que sou mestra!

Eles não vão entender muito bem, mas vão achar muito chique, viu?

*“Se não há coragem, que não se
entre”.*

Clarice Lispector

ANDRADE FLORÊNCIO, Sara. **A subjetividade feminina em *O livro dos prazeres***: uma análise fílmica sob a perspectiva da teoria feminista. 2025. 103 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2025.

RESUMO

Esta pesquisa investiga como o filme *O livro dos prazeres* (2020), dirigido por Marcela Lordy, reconstrói a subjetividade feminina e desconstrói o olhar patriarcal no cinema por meio de uma abordagem feminista. O estudo examina como as escolhas narrativas e estéticas da cineasta subvertem o olhar masculino e promovem a subjetividade feminina. A metodologia baseia-se na análise fílmica e na decupagem (Aumont & Marie, 1988; Penafria, 2009), observando elementos como enquadramentos, montagem e som. A fundamentação teórica está ancorada em teóricas feministas do cinema, como Laura Mulvey (1975), Teresa de Lauretis (1984), Elizabeth Ann Kaplan (1995) e Ana Catarina Pereira (2016), dentre outras. O trabalho demonstra como Lordy ressignifica o prazer feminino, reafirmando o protagonismo da mulher no cinema.

Palavras-chave: Subjetividade Feminina; Abordagem Feminista; Prazer Feminino; Mulher no Cinema.

ANDRADE FLORÊNCIO, Sara. **Female subjectivity in *O livro dos prazeres***: a film analysis from the perspective of feminist theory. 2025. 103 f. Dissertation (Master's in Cinema and Social Narratives) – Interdisciplinary Graduate Program in Cinema, Federal University of Sergipe, São Cristóvão, 2025.

ABSTRACT

This research investigates how the film *O livro dos prazeres* (2020), directed by Marcela Lordy, reconstructs female subjectivity and deconstructs the patriarchal gaze in cinema through a feminist approach. The study examines how the director's narrative and aesthetic choices subvert the male gaze and promote female subjectivity. The methodology is based on film analysis and *découpage* (Aumont & Marie, 1988; Penafria, 2009), observing elements such as framing, editing, and sound. The theoretical framework is grounded in feminist film theory, including scholars such as Laura Mulvey (1975), Teresa de Lauretis (1984), Elizabeth Ann Kaplan (1995), and Ana Catarina Pereira (2016), among others. The paper demonstrates how Lordy redefines female pleasure, reaffirming women's protagonism in cinema.

Keywords: Female Subjectivity; Feminist Approach; Female Pleasure; Women in Cinema.

ANDRADE FLORÊNCIO, Sara. **La subjetividad femenina en *O livro dos prazeres*: un análisis fílmico desde la perspectiva de la teoría feminista**. 2025. 103 f. Disertación (Maestría en Cine y Narrativas Sociales) – Programa de Posgrado Interdisciplinario en Cine, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2025.

RESUMEN

Esta investigación analiza cómo la película *El libro de los placeres* (2020), dirigida por Marcela Lordy, reconstruye la subjetividad femenina y deconstruye la mirada patriarcal en el cine a través de un enfoque feminista. El estudio examina cómo las elecciones narrativas y estéticas de la cineasta subvierten la mirada masculina y promueven la subjetividad de la mujer. La metodología se basa en el análisis fílmico y la desglose de escenas (*decoupage*) (Aumont & Marie, 1988; Penafria, 2009), observando elementos como los encuadres, el montaje y el sonido. El marco teórico se fundamenta en autoras feministas del cine, como Laura Mulvey (1975), Teresa de Lauretis (1984), Elizabeth Ann Kaplan (1995) y Ana Catarina Pereira (2016), entre otras. El trabajo demuestra cómo Lordy resignifica el placer femenino, reafirmando el protagonismo de la mujer en el cine.

Palabras clave: Subjetividad femenina; Enfoque feminista; Placer femenino; Mujer en el cine.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Foto da cineasta Marcela Lordy.....	38
Figura 2 – Frame: Lóri no centro da tela olhando diretamente para câmera, com título do filme na diagonal	61
Figura 3 – Lóri sentada na sala de aula olhando para o lado enquanto as crianças correm	62
Figura 4 – Lóri com insônia em seu apartamento durante a madrugada.....	63
Figura 5 – Frames de Lóri introspectiva na janela de seu apartamento	64
Figura 6 – Frames: Lóri encontra o diário de sua mãe e o lê	65
Figura 7 – Frames: Lóri, na escola, incentiva seus alunos a fazerem listas de desejos.....	67
Figura 8 – Lóri e Ulisses passeiam no parque.....	67
Figura 9 – Lóri conversa com David enquanto desmancha uma peça de crochê.....	68
Figura 10 – Lóri chega em casa e se arruma para festa dos alunos.....	70
Figura 11 – Na festa, Lóri tem um ataque de pânico e vai sozinha para avenida	71
Figura 12 – Lóri encontra Ulisses na faculdade e confessa que precisa ficar sozinha.....	72
Figura 13 – Lóri, em casa sozinha, experimenta pequenos prazeres que dão sentido à vida	73
Figura 14 – Lóri entra no mar pela primeira vez.....	74
Figura 15 – Foto de divulgação do filme O livro dos prazeres, 2020	76
Figura 16 – Lóri de perfil no centro da tela.....	77
Figura 17 – Lóri se emociona no cinema	79
Figura 18 – Lóri no restaurante com Ulisses.....	80
Figura 19 – Lóri entra no mar pela primeira vez.....	82
Figura 20 – Lóri se masturba no chão do apartamento	84
Figura 21 – Cartaz do filme.....	85
Figura 22 – Lóri em encontros sexuais no seu apartamento	86
Figura 23 – Lóri no restaurante com Ulisses com expressão mais leve e feliz.....	88
Figura 24 – Ulisses, de joelhos, abraça Lóri	89
Figura 25 – Plano-sequência da cena final de sexo entre Lóri e Ulisses.....	90

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Modelo de procedimento metodológico.....	53
Quadro 2 – Quadro de personagens	55

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 A MULHER NO CENTRO DOS ESTUDOS CINEMATOGRAFICOS.....	21
1.1 OLHAR DOMINANTE	26
1.2 A IDEIA DE GÊNERO E SEXUALIDADE NO CINEMA	30
1.3 SUBJETIVIDADE FEMININA NA TELA.....	34
2 A AUTORIA FEMININA.....	37
2.1 O CINEMA DE MARCELA LORDY	37
2.2 A OBRA NO CONTEXTO DO SEU PRÓPRIO TEMPO.....	40
2.3 <i>O LIVRO DOS PRAZERES</i> , O FILME.....	42
2.4 O PERCURSO CRIATIVO EM DIREÇÃO AO FILME.....	46
3 LÓRI EXISTE: UMA ANÁLISE CINEMATOGRAFICA.....	52
3.1 METODOLOGIA DE ANÁLISE FÍLMICA	52
3.2 ESTRUTURA NARRATIVA DE <i>O LIVRO DOS PRAZERES</i>	54
3.2.1 O Livro dos Prazeres.....	55
3.2.2 Luminescência	57
3.2.3 Uma Aprendizagem.....	58
3.2.4 A morte necessária em pleno dia.....	59
3.2.5 A origem da Primavera.....	60
3.3 A SUBJETIVIDADE DE LÓRI	60
3.4 A MULHER NO CENTRO DA TELA	76
3.5 RECONSTRUÇÃO DO PRAZER FEMININO	82
3.6 LÓRI: UMA VOZ ATIVA	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS.....	99
ANEXO A – Ficha técnica do filme <i>O livro dos prazeres</i>.....	103
ANEXO B – Premiações	104

INTRODUÇÃO

O que impulsionou o desenvolvimento desta pesquisa foram as narrativas de mulheres no cinema sob diversos recortes que nos aproximam, em pluralidades e particularidades. Partindo desse lugar, enxerguei na arte cinematográfica uma ferramenta capaz de promover transformação social e cultural.

Arrebatador. Lembro-me do primeiro contato com as palavras de Clarice Lispector. A escritora foi apresentada para a turma do terceiro ano “A” acompanhada da frase que me levou até a biblioteca da escola, que só tinha um exemplar de *A hora da estrela* (1977): “Macabéa morreu grávida de esperança”, disse o professor ao encerrar a história daquela pobre moça. Anos depois, tive o prazer de assistir à narrativa cinematográfica dirigida por Suzana Amaral (1985). O que o cinema fez com a história daquela moça... Reformulo: o que Suzana Amaral fez com Macabéa através dos recursos cinematográficos foi surpreendente.

Em 2022, deparei-me com uma nova adaptação da obra de Clarice Lispector: *O livro dos prazeres*¹ (2020), dirigido pela cineasta, produtora e roteirista Marcela Lordy, baseado no livro *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969). Fui, mais uma vez, completamente arrebatada pela narrativa fílmica, que colocou a mulher no centro da obra, tanto na frente quanto atrás das câmeras. Era exatamente sobre isto que eu queria escrever: a construção de uma personagem que inicia uma jornada em busca de independência, crescimento e amadurecimento. São narrativas como essa que me cativam e que inspiraram o desenvolvimento desta pesquisa.

Trazendo para o centro da discussão o papel da mulher no cinema e considerando a autoria feminina para fins de representação e expressão cinematográfica, a presente proposta busca responder: Como a teoria feminista no cinema contribui para compreender as escolhas narrativas e estéticas de Marcela Lordy? Qual a importância do protagonismo feminino nas produções cinematográficas, na frente e atrás das câmeras? De que maneira o filme desconstrói estereótipos de gênero e reconstrói o olhar feminino? Quais elementos narrativos e cinematográficos (como som, enquadramentos, montagem) reforçam a subjetividade feminina no filme?

As autoras que deram vida à personagem Lóri, interpretada por Simone Spoladore, são mulheres que escreveram narrativas no contexto do seu próprio tempo — e para além dele.

¹ O livro dos prazeres (2020) é uma coprodução Brasil-Argentina, entre bigBonsai, Cinematográfica Marcela, República Pureza, Rizoma Films e Canal Brasil. Direção: Marcela Lordy. Intérpretes: Simone Spoladore, Javier Drolas. Música: Edson Secco. A ficha técnica do filme está nos anexos.

Partindo desse lugar, a análise concentra-se na produção de uma obra liderada por mulheres e que revela a subjetividade de sua protagonista ao dar voz aos seus prazeres e desejos. Em sua adaptação, Lordy utilizou recursos de imagem e som para dar vida à personagem criada por Clarice Lispector em uma diferença geracional de 50 anos, conseguindo criar uma atmosfera imersiva, poética e contextualizada no presente, destacando o desejo feminino e a busca pela autonomia através de recursos audiovisuais. O processo de adaptação de Lóri para o cinema levou uma década, e o roteiro foi escrito por Marcela Lordy em colaboração com Josefina Trotta.

O enredo do longa-metragem conta a história de Lóri, uma professora do ensino fundamental que tem dificuldade em construir relações de afeto e acaba, por um encontro ao acaso, se apaixonando por Ulisses (Javier Drolas), um professor de filosofia que acredita saber muito sobre a vida devido às suas experiências, por isso está constantemente dando conselhos à protagonista. Lóri decide se mudar para o apartamento que herdou da mãe num local privilegiado do Rio de Janeiro para ter mais liberdade, já que vai estar longe da família conservadora: “É um filme em que se reconstitui, onde ela se humaniza, passa a entender a importância do outro e se vê de igual para igual. É um filme sobre cura” (Lordy, 2022c, n. p.).

A maneira como percebemos o mundo, como olhamos para ele e como interpretamos o que vemos é profundamente moldada por construções sociais que derivam das experiências individuais e coletivas de cada um. No cinema, esse processo de identificação e representação torna-se mais perceptivo, uma vez que ele não apenas reflete, mas também reforça os valores e as hierarquias de uma sociedade patriarcal. Para seguir com as discussões, segue uma definição de patriarcado:

O patriarcado é um sistema de opressão que, ao se basear em instituições como a família, as religiões, a escola e as leis, ensina que as mulheres são naturalmente inferiores. Levou milhares de anos para se estabilizar, mas hoje é percebido como natural e instintivo, o que torna o processo de analisá-lo uma desnaturalização de nossa existência. O patriarcado é um sistema estrutural que contribui para manter a hierarquia da sociedade (Lerner, 2019 *apud* Passos, 2023, p. 19).

Segundo a pesquisadora Manoela Passos (2023), o patriarcado é uma estrutura de exploração das mulheres ao longo dos anos. Considerando a existência de diversos feminismos, a pesquisadora utiliza-se da seguinte definição, que também será adotada nesta pesquisa: “feminismo é a luta e a proposta política de vida de qualquer mulher em qualquer lugar do mundo, em qualquer etapa da história, que tenha se rebelado diante do patriarcado que a oprime” (Carvajal, 2020, p. 226 *apud* Passos, 2023, p. 17).

De acordo com Joan Scott (2019), as abordagens de análise de gênero, utilizadas por pesquisadoras feministas ao longo dos anos, fundamentam-se em três momentos:

A primeira, um esforço inteiramente feminista que tenta explicar as origens do patriarcado. A segunda se situa no seio da tradição marxista e procura um compromisso com as críticas feministas. A terceira, fundamentalmente dividida entre o pós-estruturalismo francês e as teorias anglo-americanas das relações de objeto, inspira-se nas várias escolas de psicanálise para explicar a produção e a reprodução da identidade de gênero do sujeito (Scott, 2019, p. 56-57).

Ao descentralizar o feminismo dessa visão Norte Global, marcada por referências a trajetórias de mulheres brancas, estadunidenses e europeias, é possível lançar um olhar mais atento para a história do feminismo no Brasil. Esse movimento dialoga com a proposta interseccional de pensadoras como bell hooks, que defendem a importância de considerar raça, classe e gênero ao refletir sobre os processos de opressão e resistência.

No contexto brasileiro, a história do feminismo foi marcada por desigualdades estruturais, repressão política e forte presença de lutas populares. Segundo Vera Soares (1998), durante os anos de ditadura militar, as mulheres desempenharam papel fundamental nos movimentos sociais, nas mobilizações comunitárias e em organizações que enfrentavam o autoritarismo. “Durante os 21 anos em que o Brasil esteve sob o regime militar, as mulheres estiveram à frente nos movimentos populares de oposição, criando suas formas próprias de organização, lutando por direitos sociais, justiça econômica e democratização” (Soares, 1998, p. 34). Sônia Alvarez (1988) também destaca: “[...] além disso, mulheres também compuseram a coluna vertebral de muitas das organizações de sociedade civil e partidos políticos de oposição que com êxito desafiaram regras autoritárias durante os anos 70 e início dos 80” (Alvarez, 1988 *apud* Soares, 1998, p. 34).

Nesse mesmo movimento de resistência, é possível refletir como a presença das mulheres no cinema também se torna um ato revolucionário e de disputa simbólica. Teresa de Lauretis (1984) e Elizabeth Ann Kaplan (1995) apontam que a imagem da mulher no cinema foi historicamente moldada pelo olhar patriarcal. Para desafiar esse sistema, os estudos da mulher no cinema vêm denunciar como os “estereótipos impostos à mulher, através da mídia, funcionam como uma forma de opressão, pois, ao mesmo tempo que a transformam em objeto (principalmente quando endereçadas às audiências masculinas), a anulam como sujeito e recalcam seu papel social” (Gubernikoff, 2009, p. 68). No entanto, quando a mulher assume a posição de criadora, ela subverte a lógica dominante ao construir narrativas que desafiam “o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema”

(Mulvey, 1983, p. 437). É nesse contexto que a adaptação cinematográfica de *O livro dos prazeres* se insere como uma obra que ressignifica a subjetividade feminina, deslocando-a do lugar de objeto para o de sujeito de sua própria jornada. Com isso em mente, partimos do seguinte problema: Como o filme *O livro dos prazeres* reconstrói a subjetividade feminina e desconstrói o olhar patriarcal no cinema por meio de uma abordagem feminista?

Embora o filme proponha uma reconstrução da subjetividade feminina e se afaste de certas convenções do olhar patriarcal, ele não escapa de todas as armadilhas do discurso dominante. A própria dinâmica entre Lóri e Ulisses revela isso: ainda que a protagonista ocupe o centro da narrativa e possua um arco de desenvolvimento pautado em sua interioridade, é Ulisses quem carrega a autoridade intelectual e simbólica da trama. Ele é o professor, o filósofo, aquele que detém o vocabulário da escuta e da reflexão. A autoridade atribuída ao professor na narrativa está fortemente relacionada ao seu saber acadêmico, o que confere legitimidade à sua influência sobre a protagonista. Em contrapartida, Lóri surge como aprendiz, atravessada por dúvidas, inseguranças e silêncios, características frequentemente atribuídas à experiência feminina dentro de uma lógica patriarcal. É nesse movimento ambíguo que o filme revela sua complexidade e se insere na disputa simbólica.

No entanto, ao longo da narrativa, essa hierarquia vai sendo gradualmente deslocada. Lóri passa a escutar a si mesma, a experimentar o mundo com mais autonomia e presença, deslocando o saber racional do professor para o segundo plano. A própria linguagem cinematográfica acompanha essa virada, priorizando o corpo, os gestos, os silêncios e os estados afetivos da protagonista. Assim, o que inicialmente se apresenta como um processo de aprendizagem mediado pela autoridade masculina transforma-se em uma jornada de descoberta conduzida pela própria Lóri.

Essa construção é fundamental para compreender de que maneira o filme dialoga com propostas do cinema feminista. A partir disso, a pesquisa volta seu olhar para as escolhas estéticas e narrativas da cineasta, investigando como essas decisões contribuem para a construção de uma subjetividade feminina que desafia representações tradicionais e rompe com os códigos visuais estabelecidos pelo olhar patriarcal.

Como direcionamento da análise fílmica, foi elaborado um quadro (Quadro 1) dividido por categorias: cenas selecionadas, conceitos teóricos utilizados e diálogos possíveis com autoras feministas. Essa metodologia permitiu uma articulação direta entre o conteúdo narrativo e os referenciais teóricos, evidenciando elementos estéticos e discursivos que direcionam a análise para o objetivo central desta pesquisa. Ou seja, a estrutura do quadro possibilitou observar com maior precisão como a subjetividade de Lóri é desenvolvida ao

longo da narrativa e como certas escolhas de linguagem desafiam o olhar dominante.

A análise fílmica foi guiada por estudos de Jacques Aumont e Michel Marie (1988), cujas reflexões sobre a decupagem e os níveis de leitura do filme oferecem ferramentas valiosas para a compreensão das múltiplas camadas da narrativa cinematográfica. O estudo também foi fundamentado no trabalho de Manuela Penafria (2009), que propõe uma abordagem metodológica voltada à análise com ênfase na forma e no conteúdo fílmico.

Além de considerar as escolhas narrativas e estéticas do filme, a análise também se propôs a observar o processo criativo como um elemento fundamental para a construção de sentido, especialmente por se tratar de uma obra dirigida por uma mulher e realizada por uma equipe majoritariamente feminina. Essa perspectiva permite compreender a obra não apenas como resultado final, mas como uma prática permeada por posicionamentos políticos e escuta coletiva.

Nesse sentido, o olhar para o processo ganha ainda mais relevância por contribuir com a desconstrução do olhar patriarcal historicamente dominante no cinema. Para tal, entrevistas da diretora Marcela Lordy foram incorporadas ao processo como forma de ampliar o entendimento sobre suas intenções estéticas e políticas. Para aprofundar esse aspecto, a pesquisa dialoga com os conceitos desenvolvidos por Cecília Almeida Salles em *Gesto inacabado: processo de criação artística* (1998), a partir da crítica genética — abordagem que investiga a obra a partir de seus vestígios de criação, buscando compreender os caminhos, as decisões e as hesitações que compõem o percurso criativo. Embora o foco deste trabalho não seja a crítica genética em sua totalidade, os princípios desse enfoque são incorporados como ferramenta complementar, contribuindo para a análise das escolhas feitas pela cineasta ao longo do processo criativo.

A fundamentação teórica deste trabalho se apoia em estudos dedicados à representação das mulheres no cinema, dialogando com autoras que contribuíram significativamente para a construção do cinema de mulheres e do cinema feminista, tais como Laura Mulvey (1975), que cunhou o termo olhar dominante (*male gaze*) em seu artigo “O prazer visual e o cinema narrativo”, Elizabeth Ann Kaplan (1995) com as suas contribuições no livro *A Mulher e o Cinema*, Teresa de Lauretis (1984), que chama atenção para uma perspectiva múltipla dentro do feminismo em seus estudos sobre *Tecnologia de Gênero*, entre outras teóricas que compõem os estudos na área. Nesta pesquisa, optou-se por trabalhar exclusivamente com autoras mulheres, reforçando o compromisso da pesquisa com a valorização das contribuições teóricas feministas produzidas por mulheres, a partir de seus lugares de fala, experiências e perspectivas sobre o cinema.

Sendo assim, o primeiro capítulo propõe uma discussão acerca do conceito de gênero, que inicia-se a partir da conceitualização do olhar masculino (*male gaze*) – este conceito posiciona o espectador na perspectiva masculina, transformando as mulheres em objetos de desejo e prazer visual. Com as contribuições das teóricas feministas, o debate aborda as nuances da relação entre gênero, poder e representação, investigando de que maneira o cinema pode atuar como instrumento de resistência contra essas estruturas opressoras.

Na sequência, aborda-se a ideia de gênero no cinema, fundamentada nos trabalhos de Judith Butler (1999; 2019), Teresa de Lauretis (1984; 1987) e Ana Catarina Pereira (2016). A análise parte do entendimento de que gênero é uma construção social, performativa e profundamente entrelaçada às narrativas cinematográficas. Esses estudos não apenas desconstróem os papéis de gênero nas telas, mas também questionam as forças culturais que sustentam esses papéis, permitindo reflexões mais complexas sobre a interação entre identidade e representação.

Além disso, o capítulo investiga a subjetividade feminina no cinema, explorando como as mulheres têm sido retratadas como sujeitos de suas próprias narrativas – ou, muitas vezes, privadas dessa subjetividade. A análise dialoga com o deslocamento de estereótipos tradicionais, mostrando como o filme oferece novas perspectivas sobre a mulher como protagonista ativa, em vez de objeto passivo.

Por fim, explora-se a sexualidade feminina no cinema, um campo historicamente marcado por invisibilidade, tabus e distorções. Este tópico busca evidenciar como o cinema contemporâneo, especialmente o realizado por mulheres, tem desafiado as noções patriarcais da sexualidade feminina. Ao apresentar narrativas que colocam o prazer das mulheres no centro da experiência cinematográfica, essas produções contribuem para ampliar as possibilidades de representação, criando, dessa forma, novos espaços para diversidade de olhares, corpos e trajetórias.

No segundo capítulo, traço um panorama sobre questões de autoria para contextualizar a produção do livro, lançado em 1969, e do filme, produzido em 2020, destacando a importância de os artistas dialogarem com seu próprio tempo. Além disso, abordo o cinema de Marcela Lordy e seu percurso criativo até a realização da adaptação, explorando como sua visão, escolhas estéticas e narrativas, bem como as suas experiências, influenciaram na construção do cinematográfica.

No terceiro capítulo, parto da fundamentação teórica apresentada no primeiro para analisar as cenas do filme à luz das teorias feministas do cinema, investigando como as escolhas estéticas e narrativas da cineasta reafirmam a autoria feminina e subvertem o olhar dominante

que há décadas estrutura a arte cinematográfica. Por meio da decupagem e da análise dos recursos audiovisuais, exploro a construção da protagonista, destacando a subjetividade feminina sob quatro eixos principais: a subjetividade de Lóri, a mulher no centro da tela, a reconstrução do prazer feminino e Lóri como uma voz ativa. A reconstrução da subjetividade e do desejo da mulher são dois dos pilares deste capítulo.

1 A MULHER NO CENTRO DOS ESTUDOS CINEMATOGRAFICOS

O cinema surgiu como uma ferramenta poderosa de construção e disseminação de narrativas que não apenas refletem, mas também moldam as dinâmicas sociais, políticas e de gênero. Ao longo de sua história, o cinema frequentemente relegou a mulher a uma posição secundária, evidenciando a influência de uma sociedade patriarcal e da sexualidade que dela emerge. Um exemplo disso é o apagamento da primeira cineasta da história do cinema, Alice Guy Blaché, que “entre 1896 e 1920 realizou e produziu centenas de curtas-metragens, tendo sido a primeira (e ao que se sabe, até este momento, a única) mulher proprietária e directora de um estúdio cinematográfico” (Pereira, 2016, p. 30). Alice Guy Blaché foi a primeira a explorar as possibilidades narrativas do aparato cinematográfico, quando começou a contar histórias e não apenas registrar instantes do cotidiano. Mesmo diante de grandes realizações que transformaram a sétima arte, o patriarcado encontrou formas de relegá-la ao esquecimento.

Blaché é um exemplo emblemático da invisibilização das cineastas mulheres, pois por muito tempo não se falou sobre ela nos cursos de cinema, quando estudamos a história deste. Em contrapartida, atualmente ela vem sendo pesquisada como a primeira, entre homens e mulheres, directora de filmes ficcionais, gênero que se estabilizou como mais consumido mundialmente devido aos longas que chegam às salas de cinema (Passos, 2023, p. 25).

Para Joan Scott (1992), reivindicar o protagonismo feminino na história exige uma ruptura com conceitos estabelecidos como "verdadeiros", muitas vezes construídos a partir de perspectivas masculinas hegemônicas, que ignoram ou marginalizam a experiência e a contribuição das mulheres. Trata-se de uma reformulação crítica do entendimento de processos históricos, introduzindo as mulheres no contexto dessas histórias.

Nos anos 1960 e 1970, a documentação levantada da realidade histórica das mulheres esteve associada à emergência do estudo desta categoria (as mulheres), cuja necessidade de reconhecimento perante as ciências tradicionais resultou em uma afirmação de uma cultura distinta das mulheres, e que foi importante para o discurso de uma identidade coletiva (Galvão, 2018, p. 35).

Dentro desse contexto, a representação da mulher assumiu um papel central nos estudos de cinema, especialmente a partir da ascensão da teoria feminista de cinema, que possibilitou mostrar como o cinema tradicional reforça a ordem patriarcal.

Em sua primeira fase, a teoria feminista do cinema baseou-se nos escritos de Virginia

Woolf e Simone de Beauvoir², sendo também influenciada pelos conceitos psicanalíticos e semióticos, questionando a objetificação feminina, o fetichismo e os aspectos dominantes da cultura patriarcal. De acordo com Pereira (2016), Beauvoir inspirou um novo período para o feminismo e direitos humanos:

A sua influência viria a ser notória na literatura, mas também no cinema, não só pelo modo como alguns realizadores tentaram mostrar estas novas mulheres emancipadas, mas também pela própria forma como algumas realizadoras passaram a dirigir os seus filmes (Pereira, 2016, p. 54).

Durante a segunda onda do movimento feminista, críticas feministas reforçaram a necessidade de ampliar o debate para além das questões sexuais: “O feminismo não inventou apenas novas estratégias ou criou novos textos, mas, mais importante, concebeu um novo sujeito social, as mulheres: como oradoras, escritoras, leitoras, espectadoras, consumidoras e produtoras de modelos culturais” (Lauretis, 1985, p. 163 *apud* Pereira, 2016, p. 157).

Até ao início dos anos 80, a imagem da mulher no cinema corresponde a um singular processo de criação de uma identidade pelos homens que a filmaram, dentro de arquétipos fechados e estruturas narrativas lineares. Ainda assim, em alguns momentos da História do Cinema, as críticas feministas seriam absorvidas, ao ponto de se procurar atingir a espectadora-mulher e incitar os seus mecanismos de identificação (Pereira, 2016, p. 113).

Ana Cristina Pereira (2016), em seu livro *A Mulher-Cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação*, afirma que, segundo Annette Kuhn (1982), tanto as teorias feministas quanto os filmes feministas não são apenas formas de expressão cultural ou intelectual; elas carregam uma dimensão política que é fundamental para seu propósito. O livro de Pereira é de grande relevância para esta pesquisa, por reunir o pensamento de várias teóricas feministas e dialogar com os principais debates que estão no centro da crítica feminista de cinema, inclusive, sobre a análise fílmica permeada por ela, já que a crítica feminista, segundo Claire Johnston (1973), desconstrói estruturas ao desafiar e revelar como o signo “mulher” é representado (Pereira, 2016).

Avaliar as imagens cinematográficas de mulheres segundo a sua maior ou menor veracidade será, por conseguinte, um processo redutor e sintomático da

² Em *Um Teto Todo Seu* (1929), ensaio fruto de palestras realizadas em 1928, Woolf revelou as dificuldades das mulheres que desejavam ser escritoras, como a maternidade, dependência financeira e a falta de um local para produzir artisticamente. Já em *O Segundo Sexo* (1949), Beauvoir ofereceu uma análise filosófica e histórica sobre a condição feminina, desmistificando as ideias essencialistas que limitavam as mulheres ao papel de "Outro" em relação ao homem e o mito do “eterno feminino”. Essas obras influenciaram as teóricas feministas das décadas de 1960 e 1970, ofereceram a base para debates sobre emancipação, subjetividade e igualdade de gênero da segunda onda feminista. São contribuições que permeiam os estudos das mulheres em diversas áreas até hoje

incompreensão de que as repercussões ou significados extraídos de um filme se originam na organização dos signos verbais e visuais. O objecto de análise deverá, portanto, ser a própria estrutura textual, uma vez que, segundo a autora, é nela que se concentra toda a ideologia dominante ou o sistema representacional oferecido ao espectador como ‘natural’ e ‘universal’ (Pereira, 2016, p. 98).

Para Laura Mulvey (1989), o diálogo entre o feminismo e o cinema não ocorre de forma isolada, mas faz parte de uma dinâmica mais ampla de confronto entre as ideias feministas e as estruturas patriarcais que moldam a sociedade como um todo. Desde o início, o movimento feminista reconheceu que a cultura não é neutra, chamando atenção para o fato de as mulheres terem sido excluídas dos processos de criação nas artes e na literatura dominante. Essa exclusão não era vista apenas como um reflexo da opressão, mas como um elemento central que reforçava o controle patriarcal sobre a produção cultural e simbólica.

Amplamente excluídas das tradições criativas, submetidas à ideologia patriarcal dentro da literatura, artes populares e representações visuais, as mulheres tiveram que formular uma oposição ao sexismo cultural e descobrir meios de expressão que quebrassem com uma arte que tinha dependido para sua existência de um conceito exclusivamente masculino de criatividade (Mulvey, 1989, p. 111).

Em um cinema dominado pelo inconsciente masculino, não existe autonomia nem completude para mulher dentro da narrativa, em vez disso, sua presença na tela é construída para simbolizar a falta do falo (Johnston, 1973) — um termo cunhado por Jacques Lacan que se refere a um símbolo de poder masculino dentro dessa ordem simbólica.

Numa ideologia machista e num cinema dominado por homens, a mulher é apresentada como aquilo que ela representa para o homem. [...] Apesar da enorme ênfase que foi dada ao tema ‘a mulher como espetáculo no cinema’, é provável que a mulher, como mulher, se encontre ausente deste (Johnston, 1973, p. 25 *apud* Pereira, 2016, p. 93).

No anterior, 1972, Sharon Smith³ já havia feito uma análise crítica sobre a falta de representatividade das mulheres nos filmes, tornando-se a primeira a aplicar a teoria feminista ao cinema (Pereira, 2016). Em seus escritos, Smith denunciou como o cinema tradicional, amplamente dominado por homens, restringiu as mulheres a papéis limitados e estereotipados: “as mulheres proporcionam aos homens sarilhos ou intervalos sexuais, ou pura e simplesmente não se encontram presentes” (Smith, 1972, p. 13 *apud* Pereira, 2016, p. 90). Ao propor um

³ “No primeiro número da revista *Women and film*, considera o “não surpreendente” processo de exclusão das mulheres da História do Cinema equivalente ao do universo literário, sendo igualmente notória a escassez de escritoras elogiadas ou reconhecidas pela crítica especializada” (Pereira, 2016, p. 89-90).

exercício de inversão de papéis⁴, Smith chama todas as pessoas que trabalham na indústria cinematográfica à reflexão para criação de modelos culturais que enfrentem o instrumento repressivo consolidado em relação ao feminino.

[...] dirigindo-se, em particular, aos leitores masculinos, pede-lhes que, por breves instantes, pensem ‘no feminino’, como se todos os meios de comunicação social utilizassem artigos femininos (ela, dela,...), referentes a homens e mulheres; como se o Parlamento, em Washington, tivesse um único senador (homem), e as restantes instituições de poder fossem lideradas por mulheres; como se os filmes mostrassem apenas personagens masculinas a desempenhar as suas naturais funções de pais e maridos, ou, no extremo oposto, de prostitutas e maus da fita; como se os homens fossem exclusivamente exibidos enquanto objectos sexuais e aqueles que se revoltassem contra o seu destino fossem castigados ou eliminados (Pereira, 2016, p. 91).

As abordagens foram desenvolvidas nos anos seguintes por Claire Jonhston (1973) e Laura Mulvey (1975), com textos que revolucionaram os estudos feministas aplicados à sétima arte. Johnston trouxe uma crítica incisiva à imagem da mulher nos filmes ao denunciar as imagens estereotipadas e sexualizadas presentes no cinema dominante. Já Mulvey ampliou essa discussão ao trazer a psicanálise para o debate, introduzindo o conceito de *male gaze*, que será explorado no próximo tópico. As autoras apontam o conceito de contra-cinema⁵, cunhado por Johnston e também desenvolvido no artigo de Mulvey, como estratégia de desconstrução do cinema tradicional focado na produção de uma nova linguagem do desejo desvinculada do olhar masculino, possibilitando, assim, novas formas de subjetividade e narrativa.

A insistência de Claire Johnston na necessidade de mudança de paradigma a partir do próprio texto filmico salienta o próprio filme como ‘texto’ ou combinação de estruturas linguísticas e códigos visuais complexos, organizados com o objectivo de reproduzir determinados significados, e não apenas imagens ou estereótipos (Pereira, 2016, p. 98).

Concretizando a sua proposta, Mulvey desafia os padrões de representação de gênero no cinema ao introduzir o conceito de um contra-cinema, propondo questionar as narrativas

⁴ Pereira (2016) traz a tradução da citação de Smith (1972) na qual a autora propõe o exercício de inversão de papéis: “Então imagine que, ao queixar-se, lhe é dada uma explicação biológica: quanto ao design, os órgãos genitais femininos são compactos e internos, protegidos pelo próprio corpo. Os órgãos genitais de um homem encontram-se expostos e devem ser protegidos de qualquer ataque. A vulnerabilidade dos mesmos exige um abrigo, pelo que os homens, nos filmes, devem ser mostrados no exercício de profissões pouco simpáticas e viris. Os dramas psicológicos relembram os homens da sua infância, quando as irmãs gozavam com os seus órgãos genitais que eles ridiculamente tapavam e destapavam, enquanto elas podiam cavalgar, trepar e correr livremente. Os homens são passivos, e é dessa forma que devem ser mostrados nos filmes, para que se possa reflectir e proteger a realidade. A anatomia comanda o destino” (Smith, 1972, p. 17 *apud* Pereira, 2016, p. 92).

⁵ O conceito de contra-cinema foi cunhado por Claire Johnston em um ensaio chamado “Cinema de Mulheres como Contra-Cinema”, publicado no livro *Notes on Women’s Cinema* (1973). O conceito propõe uma prática cinematográfica que questione e combata o cinema dominante.

tradicionais e ampliar a representatividade dentro do universo da sétima arte. Se no cinema tradicional a câmera opera sob o ponto de vista masculino, uma dinâmica de poder que Mulvey descreve como *male gaze*, a proposta de um contra-cinema cria uma experiência cinematográfica que não está centrada nesse olhar dominante, mas que promove novas narrativas com múltiplos pontos de vista: “O cinema alternativo por outro lado cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante” (Mulvey, 1983, p. 439).

Para aprofundar a análise, é essencial destacar a contribuição de Teresa de Lauretis, uma das principais teóricas a defender que os estudos cinematográficos deveriam considerar o contexto social, cultural e histórico na qual as mulheres estão inseridas. Sua abordagem trouxe à tona a necessidade de compreender o gênero como uma construção social complexa, moldada por discursos e práticas culturais que vão além das questões de diferença sexual (Lauretis, 1987). Além disso, Lauretis faz uma crítica a destruição do prazer visual, pois ele não deveria ser enxergado como uma forma de opressão: “O objectivo central de qualquer proposta ou movimento feminista aplicado ao cinema deveria centrar-se em reconstruir o desejo feminino a partir do ponto de vista da espectadora” (Pereira, 2016, p. 156).

Assim, as críticas de cinema feministas, primeiro na Grã-Bretanha, depois cada vez mais nos Estados Unidos, começaram a abraçar teorias semióticas e psicanalíticas que pareciam capazes de explicar as maneiras pelas quais a ideologia patriarcal fazia desaparecer por completo a representação das mulheres. Da mesma forma, ao formularem práticas cinematográficas, começaram a conceber alternativas radicais de vanguarda (inicialmente formuladas segundo um modelo modernista e godardiano) às formas tradicionais de representação (Doane; Mellencamp; Willians, 1984, p. 7 *apud* Zétola, 2020, p. 27).

De forma complementar, bell hooks (1992), em sua abordagem interseccional, argumenta que a representação cinematográfica é uma ferramenta poderosa para a construção de novos sujeitos, desafiando narrativas dominantes e criando espaços para que a experiência feminina seja reconstruída. Segundo Ana Maria Veiga (2019), bell hooks oferece grande contribuição essencial ao movimento ao denunciar a invisibilidade das mulheres negras na teoria feminista, destacando ainda a carência de representatividade no cinema, evidenciada pela ausência de protagonistas negras e pela marginalização de suas narrativas.

A teoria feminista do cinema direciona para uma linha de trabalho psicanalítica a-histórica, que privilegia ativamente a diferença sexual, suprime o reconhecimento da raça, reproduzindo e espelhando o apagamento do mundo das mulheres negras que ocorre nos filmes, silenciando qualquer discussão da diferença racial – ou da diferença sexual racializada (hooks, 2009, p. 263 *apud* Veiga, 2018, p. 274).

Este capítulo tem como objetivo explorar como o olhar masculino, as construções de gênero, a subjetividade e a sexualidade feminina são abordadas no campo cinematográfico, destacando as contribuições de teóricas que propuseram novas formas de pensar a mulher no cinema. Dessa forma, busca-se centralizar a mulher nos estudos cinematográficos, promovendo um diálogo entre diferentes abordagens teóricas e ressaltando a importância de repensar o cinema como um espaço de luta, emancipação e reconfiguração de narrativas.

1.1 OLHAR DOMINANTE

Segundo Pereira (2016), os debates sobre a presença da mulher no cinema ganham força na segunda onda feminista, entre as décadas de 1970 e 1980, quando começa a ser discutido a exploração da imagem feminina nas grandes telas. Isso porque, como o cinema consolidou-se como um meio de comunicação que alcançava as massas, o aparato cinematográfico também atuava como um mecanismo efetivo para reforçar normas sociais restritivas e reprimir a construção e a expressão da identidade feminina.

Em meio à efervescência do movimento feminista, Laura Mulvey publica, em 1975, aquele que se tornaria um marco nos estudos feministas sobre o cinema, o artigo “O prazer visual e o cinema narrativo”. No Brasil, o ensaio foi incluído na coletânea *A experiência do cinema* (1983), organizada por Ismael Xavier. A partir desse artigo, surgiram novas teorias, e a própria autora revisitou sua análise à luz das discussões introduzidas pelas novas tecnologias de gênero.

Compreender a imagem da mulher no cinema, utilizando a psicanálise como instrumento, foi o grande aspecto inovador trazido por Mulvey, pois foi na teoria psicanalítica que a teórica fundamentou o conceito de *male gaze*, traduzido como “olhar dominante”, que tem como base a escopofilia e o narcisismo. O termo faz referência à perspectiva masculina em relação à imagem da mulher dentro da narrativa fílmica. A teórica examina o cinema narrativo estadunidense e se posiciona contra o olhar masculino dominante, que retrata a mulher como um objeto passivo desse olhar. A princípio, Mulvey não previa que seu artigo alcançaria tamanha notoriedade acadêmica, uma vez que sua motivação estava enraizada em um contexto político vinculado ao movimento feminista. Seu objetivo era ampliar o debate sobre questões de representação para além do âmbito social, incorporando as perspectivas da semiótica e da psicanálise (Mulvey, 2005).

Após 50 anos desde sua primeira publicação, o estudo de Mulvey ainda é uma

referência importante nas pesquisas sobre cinema e gênero, especialmente por introduzir a ideia do olhar masculino. No entanto, o texto também apresenta limitações, pois não considera questões como raça, classe e sexualidade. Autoras como bell hooks e Tereza de Lauretis chamam atenção para a importância de incluir essas experiências diversas nas análises. Por isso, embora o trabalho de Mulvey seja um marco, ele também precisa ser revisitado e ampliado a partir de outras perspectivas.

Concentrando-se na experiência das espectadoras e espectadores durante a exibição do filme, Mulvey entrelaça os conceitos de Sigmund Freud⁶ e Jacques Lacan⁷ para fazer a sua análise. A partir dessa leitura, é possível identificar os prazeres possíveis que o cinema oferece ao considerar os códigos presentes no processo de produção e recepção da obra, a exemplo da escopofilia — associada ao prazer em olhar o objeto de desejo ao permitir ao outro o controle do corpo feminino em função das fantasias voyeurísticas do espectador. Mulvey divide o prazer visual no cinema entre ativo (masculino) e passivo (feminino):

O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de 'para-ser-olhada' (Mulvey, 1983, p. 444).

“Tradicionalmente, a mulher mostrada funciona em dois níveis: como objeto erótico para os personagens na tela e para o espectador no auditório” (Mulvey, 1983, p. 444). Mulvey compreende em sua análise como o cinema opera dentro de um sistema de significados socialmente construídos, principalmente quando aborda a diferenciação sexual que, no cinema, controla imagens em um processo que dita formas eróticas e modos de olhar. Essa dinâmica transforma a diferenciação sexual em um espetáculo cinematográfico, estruturando o prazer visual do espectador dentro de uma ordem simbólica na qual prevalece o olhar masculino, que reduz a mulher ao papel de objeto de desejo. Ao fazer uso dos conceitos da psicanálise para examinar o cinema narrativo, Mulvey centraliza a diferenciação sexual no cerne da teoria psicanalítica. O objetivo da autora é mostrar como o cinema dominante utiliza a linguagem cinematográfica para perpetuar o olhar masculino reforçado por uma sociedade patriarcal, que coloca a mulher como objeto do olhar da câmera.

Baseando-se nas ideias de Freud, Mulvey argumenta que o corpo feminino representado

⁶ As obras de Sigmund Freud citadas no artigo por Mulvey, que fundamentaram seus estudos, são: *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (1905) e *Instintos e Suas Vicissitudes* (1915).

⁷ A obra de Jacques Lacan à qual Mulvey faz referência para abordada conceitualização aplicada em seu estudo é *Os Escritos*, publicada em 1966

no cinema é percebido pelo inconsciente masculino do espectador como uma "ameaça de castração" decorrente da ausência do falo no corpo feminino, o que representa, de maneira simbólica, a perda ou a falta. Sendo assim, duas estratégias principais são empregadas pelo cinema para lidar com a ansiedade causada pela castração: fetichização, quando o corpo da mulher é erotizado, tornando-se objeto de contemplação, e voyeurismo, que subjuga a mulher ao olhar masculino para diminuir a ameaça simbólica.

São prazeres cinematográficos que constituem e reforçam a mesma dinâmica de poder que se busca combater pela teoria feminista de cinema. Partindo dessa discussão, Mulvey (1983, p. 452) considera que o cinema evoca três tipos de olhar: “O da câmera que registra o acontecimento pró-filmico, o da plateia quando assiste ao produto final, e aquele dos personagens dentro da tela”.

O pensamento de Elizabeth Ann Kaplan, em seu livro *A Mulher e o Cinema* (1995), utiliza a psicanálise como instrumento para examinar a imagem da mulher no cinema, aproximando-se da abordagem de Laura Mulvey acerca do "olhar dominante". Kaplan problematiza como o cinema tradicional reforça as estruturas patriarcais ao posicionar o espectador em uma posição de poder, consolidando a lógica do *male gaze*. Ao discutir os tipos de olhar provocados pelo cinema, Kaplan dialoga com a conceitualização de Mulvey e explica:

Há o olhar da câmera na situação que está sendo filmada (chamada de evento pró-filmico); apesar de ser tecnicamente neutro, esse olhar é, como já vimos, essencialmente voyeurístico e via de regra ‘masculino’ no sentido de que normalmente é um homem que está fazendo a filmagem; há o olhar do homem dentro da narrativa, que é estruturado para fazer da mulher objeto de seu olhar; e, finalmente, há o olhar do espectador masculino (que discutimos acima) que imita (ou está necessariamente na mesma posição que) os dois outros olhares (Kaplan, 1995, p. 54).

O debate sobre a representação feminina no cinema revela camadas complexas de poder e desejo. A autora discute e problematiza a forma que o espectador masculino olha a mulher, pois “o homem não olha, simplesmente; mas em seu olhar está contido o poder de ação e de posse que faltam ao olhar feminino” (Kaplan, 1995, p. 54).

Para a teórica, o problema central não está em erotizar e objetificar os corpos no cinema, pois a objetificação “pode ser um componente inerente tanto do erotismo masculino quanto do feminino” (Kaplan, 1994, p. 54), a grande questão gira em torno da dinâmica de poder que transforma o olhar em um instrumento de controle para além do erotismo. Isso se dá porque: “A mulher recebe e retorna o olhar, mas não tem poder de ação sobre ele” (Kaplan, 1995, p. 54); ou seja, não se trata apenas da erotização e objetificação, mas de um processo de

aniquilação por causa do que a mulher representa para o inconsciente masculino: uma ameaça. Essa ameaça, derivada da ausência de um pênis — que, segundo a psicanálise freudiana, é interpretada como castração — provoca angústia no espectador masculino. Para lidar com essa tensão, a mulher é transformada em um objeto fetichizado.

A câmera, que simula o olhar humano e estrutura a percepção narrativa, é construída para atender e seguir as necessidades do ego masculino. Assim, o cinema utiliza o prazer visual de forma estratégica: a sexualização e a objetificação da figura feminina não apenas satisfazem o desejo masculino, mas também servem como uma forma de domesticar o "perigo" que o feminino representa na ordem simbólica patriarcal. “Os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um desejo, de tal forma a produzir uma ilusão talhada à medida do desejo” (Mulvey, 1983, p. 452).

Dessa forma, a mulher é constantemente subordinada às dinâmicas de poder e do olhar dominante, ocupando um lugar passivo, um lugar de não-sujeito. Isso significa que a figura feminina não expressa sua subjetividade; em vez disso, ela existe apenas em função do protagonista e para o prazer voyeurístico do público masculino na sala escura, ambiente no qual “as condições de projeção e as convenções narrativas dão ao espectador a ilusão de espionar um mundo privado” (Mulvey, 1983, p. 441).

Para Mulvey, o estilo hollywoodiano (heterossexual) manipula a estrutura fílmica para o prazer visual e codifica o erótico dentro de uma linguagem patriarcal, colocando a mulher como vítima e objeto de desejo, “presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico; ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado” (Mulvey, 1983, p. 438).

Essas representações favorecem a indústria cinematográfica patriarcal, como é possível identificar no cinema hollywoodiano, em narrativas incontáveis nas quais as mulheres não têm voz ativa, sujeitando-se aos desejos masculinos. Elizabeth Ann Kaplan (1995), em seu livro *A Mulher e o Cinema*, afirma: “Os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica, maneira tal que reflete as necessidades patriarcais” (Kaplan, 1995, p. 45).

As análises de Mulvey e Kaplan apontam para o inconsciente da sociedade patriarcal, diretamente ligado à produção de filmes, tendo em vista variados aspectos que estão entrelaçados à perspectiva masculina, que transforma a mulher em objeto de desejo sexual, já que o cinema parte de uma divisão binária entre os olhares masculino e feminino — enquanto um é controlador, o outro é colocado num lugar de submissão. Isso reflete uma cultura estruturada por uma ordem simbólica patriarcal, comprometida com os mitos que reforçam

diferenças sexuais marcadas, definidas como "masculino" e "feminino", “que, por sua vez, sua vez giram em torno, em primeiro lugar, de um complexo aparato do olhar e depois de modelos depois de modelos de domínio-submissão” (Kaplan, 1995, p. 52).

Nesse contexto, o cinema perpetua um olhar dominante, frequentemente masculino, branco, rico e do norte global, que organiza as representações visuais e narrativas a partir de perspectivas que sustentam a lógica patriarcal. Os papéis ocupados pelas mulheres nas narrativas cinematográficas são definidos por uma concepção de gênero que reduz a mulher a um lugar de não-sujeito, no qual prevalecem os desejos masculinos, sempre moldados por uma estrutura patriarcal.

Assim como Mulvey, Kaplan analisa as dinâmicas de prazer visual e como estas reproduzem as estruturas de dominação de gênero; e vai além, ao propor maneiras de subverter essas convenções através de uma estética feminista que desafie as narrativas dominantes e abra espaço para vozes e experiências femininas mais complexas.

Teóricas como Teresa de Lauretis (1987), Miriam Hansen (1986) e Ella Shohat (1993) realizaram críticas ao texto inaugural de Laura Mulvey, apontando limitações em sua análise. Entre os principais questionamentos estão a distinção entre o feminino e o masculino, que coloca a mulher como passiva e o homem como ativo, a ausência de uma perspectiva descolonizada e a desconsideração do olhar e da experiência das mulheres negras. Essas críticas contribuíram para ampliar o debate que permeia a crítica feminista de cinema. Em resposta a essas reflexões, Mulvey revisitou e reavaliou seu texto em um ensaio chamado: “*Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by Duel in the Sun*”, publicado em 1981.

De acordo com Galvão (2018), Lauretis descreve esse período dos escritos feministas dos anos 1980 como um “potencial epistemológico radical”. Nesse contexto, a autora vislumbra uma transformação que se direciona para:

[...] conceber o sujeito social e as relações da subjetividade com a socialidade de outra forma: um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito ‘engendrado’ não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito portanto, múltiplo, em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido (Lauretis, 1994, p. 208 *apud* Galvão, 2018, p. 36).

1.2 A IDEIA DE GÊNERO E SEXUALIDADE NO CINEMA

Teresa de Lauretis, em seu livro *Tecnologia de Gênero* (1987), critica o aparato cinematográfico e destaca a necessidade de uma perspectiva múltipla dentro do feminismo, enfatizando a importância de considerar uma variedade de fatores na formação de gênero. Dessa

forma, o debate sobre a interseccionalidade⁸ entre classe, gênero e raça passou a influenciar a teoria feminista, que, até então, era amplamente centrada em perspectivas heterossexuais e brancas. “Mulheres negras, índias, mestiças, pobres, trabalhadoras, muitas delas feministas, reivindicaram uma ‘diferença’ – dentro da diferença” (Pedro, 2007, p. 287 *apud* Galvão, 2018, p. 36).

Para Lauretis, ao analisar o cinema e suas representações, é fundamental ir além do contexto social e psicanalítico, incorporando também as influências de classes sociais, diferenças raciais, diversidades culturais, nacionalidades e outras distinções que moldam as identidades individuais. Esse questionamento se torna ainda mais relevante a partir da década de 1980, quando debates sobre gênero, raça e identidade ganham força: “A noção de gênero como diferença sexual era central para as críticas e os protestos, a releitura de representações culturais e narrativas, o questionamento das teorias da subjetividade e da sexualidade, da textualidade, para escrever, ler e para o espectador” (Lauretis, 1994, p. 206).

Além disso, a teórica italiana expõe a universalização da categoria "mulher" como uma das principais limitações do feminismo da época. Ela questiona, por exemplo, a abordagem de Laura Mulvey, que não estabelece uma distinção clara entre as personagens femininas na tela e as espectadoras, desconsiderando as complexidades de gênero e as interseccionalidades que permeiam essas experiências. Isso porque o conceito de gênero como diferença sexual, no centro da crítica feminista nos anos 1960 e 1970, “acabaram por se tornar uma limitação, como que uma deficiência do pensamento feminista” (Lauretis, 1987, p. 206).

A teórica aponta a necessidade de enriquecer o estudo ampliando as suas representações, fora de uma visão generalizada das mulheres, para “que se delineie e se compreenda com mais clareza a diferença entre mulheres e Mulher, ou seja, as diferenças entre mulheres” (Lauretis, 1992, p. 267 *apud* Silva, 2020, p. 51), a universalidade da categoria “mulher” já não se sustenta.

[...] essa universalidade promove uma falsa promessa ontológica de eventual solidariedade política. Em uma cultura em que a falsa ideia de ‘homem’ universal é normalmente entendida como sinônimo de humanidade, teorias feministas têm buscado com sucesso dar visibilidade às especificidades femininas e reescrever a história da cultura de maneira que a presença, a influência e a opressão das mulheres sejam reconhecidas (Butler, 2019, p. 228).

⁸ O conceito de interseccionalidade tornou-se central para a teoria feminista, sendo introduzido em 1989 pela jurista estadunidense Kimberlé Crenshaw, que desenvolveu uma das contribuições teóricas mais significativas sobre o tema em seu artigo *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics* (1989). Em seu artigo, Crenshaw busca compreender as dificuldades enfrentadas por mulheres negras em fazer com que os tribunais reconheçam as formas específicas de discriminação que sofrem no ambiente de trabalho.

Como observa Judith Butler: “Se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo que esse alguém é” (Butler, 2003, p. 21), destacando a complexidade e multiplicidade das identidades femininas que são se constituem a partir de “interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas” (Butler, 2003, p. 21), pois “se tornou impossível separar a noção de ‘gênero’ das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida” (Butler, 2003, p. 21).

No livro *Problemas de gênero* (1990), Judith Butler, assim como Lauretis, questiona as afirmações universalistas de algumas abordagens feministas que indicam que há um conjunto comum de experiências compartilhadas por todas as mulheres. A teórica faz uma crítica à existência de perspectivas singulares (feminilidade, maternidade, sexualidade etc.) que se baseiam em um único modo de conhecer e compreender o mundo, o que acaba por ignorar as diferenças fundamentais que estabelecem as experiências de gênero e o que significa ser “mulher” em diferentes contextos.

A ideia de que poderia existir uma ‘verdade’ do sexo, como Foucault ironicamente a denomina, é criada precisamente por práticas reguladoras que geram identidades coerentes por meio de uma matriz de regras de gênero igualmente coerentes. A heterossexualização do desejo requer e instaura a produção de oposições discretas e assimétricas entre ‘feminino’ e ‘masculino’, compreendidos estes conceitos como atributos que designam ‘homem’ e ‘mulher’ (Butler, 1999, p. 23 *apud* Pereira, 206, p. 312-313).

Nesse sentido, compreende-se que as diferenças de gênero não devem ser explicadas ou reduzidas a um único ponto de vista. As diferenças estruturadas em diferentes perspectivas são construídas dentro de discursos que reforçam os significados atribuídos às identidades de gênero. Ou seja, o gênero é o resultado de múltiplas referências discursivas enraizadas nos sistemas de linguagem, narrativas e práticas simbólicas.

Para Butler (1999), o gênero se constrói como performance por meio da repetição de ações, comportamentos, gestos, discursos, ou seja, por meio de atos que sustentam as normas de gênero dentro do contexto cultural e social. Em seu estudo, a autora compreende que “todo ato produz significado ao mesmo tempo que performa esses significados” (Butler, 2019, p. 224). Sendo assim, Butler constata como a teoria feminista analisa as estruturas culturais e políticas, demonstrando que essas são continuamente determinadas e reproduzidas por meio de atos e práticas individuais, os quais, ao serem repetidos, consolidam normas sociais e reforçam concepções de gênero. No cinema, ao apresentar performances de gênero, os filmes podem influenciar os seus espectadores, abrindo espaço para novas representações e para a construção de novas subjetividades, com enredos que desafiam os padrões patriarcais em um processo

aberto à subversão.

Gênero é aquilo que colocamos, invariavelmente, sob controle, diária e incessantemente, com ansiedade e prazer. Mas se essa ação contínua é confundida com um dado natural ou linguístico, o poder é colocado de lado, para que aconteça uma expansão do campo cultural, corporalmente, por meio de performances subversivas diversas (Butler, 2019, p. 239).

Lauretis (1987) amplia o conceito de tecnologia de gênero a partir da abordagem foucautiana, garantindo que, assim como a sexualidade é uma tecnologia de gênero, o próprio gênero também se constrói como representação, sendo “produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana” (Lauretis, 1987, p. 208). Pensar o gênero dessa forma é fundamental para entender a multiplicidade nas suas representações, incluindo as que aparecem no cinema.

Para explicar como a representação é construída e depois aceita e absorvida, Lauretis recorre a Michel Foucault, no primeiro volume da *História da sexualidade* (1976), no qual Foucault argumenta que a sexualidade se constrói socialmente, atravessado por discursos, normas, e regulamentações que definem o que é aceitável ou reprimido, além de moldar os papéis atribuídos a homens e mulheres, apontando que, em sua conceitualização, Foucault compreendeu que as proibições e regulamentações impostas por instituições religiosas, legais ou científicas acabam produzindo a sexualidade como um objeto de discurso e controle. São normas que moldam como a sexualidade é percebida, discutida e vivida na sociedade. “Daí o conceito de uma “tecnologia social”, que ele define como “um conjunto de técnicas para maximizar a vida”, criadas e desenvolvidas pela burguesia a partir do final do século XVII para assegurar a sobrevivência da classe e a continuação da hegemonia” (Lauretis, 1987, p. 220).

De acordo com Ana Cristina Pereira (2016), em seu livro *A mulher-cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação*, Lauretis não se identifica com abordagens feministas do cinema que se limitam a apenas desafiar a invisibilidade de mulheres e que reforçam a dualidade de gênero (homem/mulher, ativo/passivo). Teresa de Lauretis (1984) aponta para a quebra do padrão dominante dessas produções quando as mulheres retratam outras mulheres, proporcionando uma narrativa que desloca o olhar cinematográfico para diferentes perspectivas da existência e da representação fílmica, desafiando as repressões reproduzidas pela cultura patriarcal. “O objetivo central de qualquer proposta ou movimento feminista aplicado ao cinema deveria centrar-se em reconstruir o desejo feminino a partir do ponto de vista da espectadora” (Pereira, 2016, p. 156).

Na sua perspectiva, os objetivos políticos, sociológicos e estéticos devem passar pela criação de um objeto visual próprio e correspondentes condições de visibilidade. Aos estudos feministas caberia, na sua versão, uma articulação das relações do sujeito feminino na representação, no significado e na visão, delineando-se novos modelos referenciais e novas formas de perspectivar o desejo (Pereira, 2016, p. 156).

“A conexão entre a mulher e a sexualidade, e a identificação do sexual com o corpo feminino, já há muito vem sendo uma das preocupações centrais da crítica feminista e do movimento de mulheres” (Lauretis, 1987, p. 221). Ainda, segundo Lauretis, “a mulher não pode transformar os códigos; ela apenas pode transgredi-los, complicá-los, provocá-los, subvertê-los, fazer da representação uma armadilha” (Lauretis, 1993, p. 267 *apud* Silva, 2020, p. 51). Mesmo sem o controle direto dos sistemas de representação cultural, as mulheres podem desafiar os padrões esperados pela sociedade em relação ao papel que devem exercer, colocando em destaque as complexidades da identidade feminina e provocando os espectadores ao transformar a representação cultural numa ferramenta de resistência e crítica para reformulação dos discursos. A autora de *Tecnologia de gênero* defende um cinema que reconstrói o desejo feminino e que se atenta à análise focada na realizadora do filme (Pereira, 2016).

Essa perspectiva é absolutamente relevante no estudo da sexualidade feminina no cinema, em que "é apenas com o feminismo contemporâneo que surgem os conceitos de uma sexualidade feminina diferente ou autônoma e de identidades sexuais feministas não relacionadas ao homem" (Lauretis, 1987, p. 223). Nesse sentido, a análise feminista do cinema expõe como as representações audiovisuais de gênero e sexualidade são construídas dentro de estruturas culturais e políticas que reforçam normas tradicionais, mas que também podem criar novas possibilidades de subversão.

1.3 SUBJETIVIDADE FEMININA NA TELA

O silenciamento provocado pelo patriarcado reverbera no cinema, no qual a mulher é frequentemente objetificada e reduzida a um objeto de desejo que reforça a visão masculina, apagando sua complexidade subjetiva. Essa ideia, central ao conceito de *male gaze*, evidencia como a perspectiva da câmera reflete e reforça estruturas patriarcais.

Teóricas feministas desde o início das críticas ao aparato cinematográfico reforçam como é importante a representação da mulher no cinema, focando em colocar mulheres no centro da narrativa, desafiando a ordem patriarcal dominante e controlando o enredo das suas próprias histórias. Para Teresa de Lauretis (1987), os conceitos trazidos pelas teóricas do

feminismo contemporâneo desvinculam a sexualidade feminina da figura masculina. Como a subjetividade feminina está profundamente relacionada à sexualidade, essa abordagem abre espaço para a reconstrução do desejo feminino. E, segundo Lauretis, esse é o foco de qualquer proposta feminista voltada para o cinema.

A subjetividade feminina também pode ser uma forma de resistência. bell hooks, em *Olhares negros: raça e representação* (2019), propõe o conceito de "olhar opositor" como uma estratégia para desafiar narrativas dominantes e criar novos espaços de representação. Essa ideia converge com a visão de Judith Butler e Simone de Beauvoir ao enfatizar que a experiência feminina é dinâmica e que o corpo pode ser um local de resistência, onde as normas culturais são contestadas e novas subjetividades emergem.

Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (1949), diz que a feminilidade se estrutura por meio de um ordenamento patriarcal que subjuga as mulheres à posição de “Outro”, ocupando uma posição subalterna no âmbito social porque “no momento em que o homem se define como sujeito e liberdade, a ideia de Outro se mediatiza” (Beauvoir, 2016, p. 115-116). Para Beauvoir, a problemática dessa dinâmica patriarcal recai na dominação masculina da subjetividade feminina, que tende a colocar a mulher como objeto. “A mulher é definida em relação ao homem, não ele em relação a ela. O homem é o sujeito, o absoluto; ela é outra pessoa.” (Beauvoir, 2016, p. 12-13).

Em sua análise, a autora, considerada um dos pilares do movimento feminista, expõe os mitos⁹ criados pelo inconsciente masculino, com o objetivo de libertar as mulheres das amarras ideológicas e abrir caminhos para que se tornem protagonistas de sua própria liberdade, escrevendo e vivendo a sua própria história. Para tal, ela desconfigura o que chama de “eterno feminino”, ou seja, a feminilidade (Beauvoir, 2016, p. 272).

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro (Beauvoir, 2016, p. 11).

A construção da subjetividade feminina é um processo profundamente influenciado por forças sociais, culturais e históricas, o que torna impossível desvinculá-la da relação com o

⁹ Para Simone de Beauvoir, o conceito de mito está em torno de muitas complexidades: “[...] Ele não se deixa apanhar nem cercar, habita as consciências sem nunca prostrar-se diante delas como um objeto imóvel [...]” (Beauvoir, 1970, p. 181). Segundo Mircea Eliade (1972), o mito integra o processo de socialização do sujeito: “A principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto da alimentação ou casamento; quanto o trabalho; a educação, a arte ou a sabedoria [...]” (Eliade, 1972, p. 13).

corpo e a experiência vivida.

Judith Butler cita Simone de Beauvoir e Merleau-Ponty para afirmar que "o corpo é um processo ativo de incorporação de certas possibilidades culturais e históricas" (Butler, 2019, p. 224), levando à reflexão sobre como as normas sociais moldam a experiência do "ser mulher", pois a mulher é uma situação histórica e não um fato natural. Até porque, conforme a autora de *Problemas de gênero*, "o corpo¹⁰ ganha significado a partir das suas experiências com o mundo" (Butler, 2019, p. 225). Butler discorre, fundamentando-se na conceitualização de Merleau-Ponty acerca do corpo como um conjunto de possibilidades que: "1) a forma como ele existe no mundo e como é percebido pelos outros não é determinada por uma essência interior; e, 2) a sua expressão concreta no mundo deve ser entendida como a aceção e a expressão de um conjunto de possibilidades históricas" (Butler, 2019, p. 225).

Partindo da conexão feita por Butler sobre o corpo e as experiências com o mundo, pressupõe-se que, segundo Lauretis, o entendimento do conceito de experiência esteja relacionado a "um envolvimento pessoal e subjectivo nas práticas, discursos e instituições que atribuem significado (valor, importância e afecto) aos acontecimentos do mundo" (Lauretis, 1982, p. 159 *apud* Pereira, 2016, p. 310). O termo "experiência" é utilizado para designar o processo pelo qual a subjetividade é formada em todos os indivíduos dentro do contexto social.

No caso da subjetividade feminina, a sua construção está ligada à criação de espaços onde as mulheres possam ser autoras de suas próprias narrativas. Ao trazer essas autoras para o debate, é possível entender que a subjetividade feminina é plural e interseccional, resultado de um processo contínuo de interação com fatores sociais, culturais, históricos e políticos.

¹⁰ Butler afirma que o corpo é um elemento fundamental da sexualidade, que pode ser definido como uma construção performática e também discursiva.

2 A AUTORIA FEMININA

As mulheres foram acostumadas a ler sobre o próprio corpo sob uma ótica masculina. Se o prazer sempre foi um tabu para a mulher, escrever ou falar sobre isso ainda hoje é problemático. Como realizadora mulher, sempre convivi com diretores homens e cansei de assistir histórias contadas por eles. Senti que era hora de contar as nossas próprias histórias (Lordy, 2022b, n. p.).

Segundo Pereira (2016), um cinema feito por mulheres traz para a tela diferentes perspectivas e representações. Não se trata apenas de desafiar o olhar dominante, mas também de ocupar um espaço no qual “as mulheres deixam de ser meras leitoras, consumidoras ou espectadoras, passando a ser também autoras, realizadoras e produtoras dos objetos culturais que as identificam” (Pereira, 2016, p. 349).

Este capítulo explora o cinema de Marcela Lordy¹¹, com foco no percurso criativo que levou à adaptação de *O livro dos prazeres* (2020). A análise parte do entendimento de autoria feminina como um espaço de resistência e reinvenção, destacando como a cineasta dialoga com seu tempo ao adaptar uma obra que, em sua origem, já refletia as questões de sua própria época. O resultado é uma narrativa cinematográfica ancorada na subjetividade e na experiência feminina.

Assim, este capítulo investiga de que forma o olhar autoral de Marcela Lordy subverte convenções cinematográficas historicamente moldadas pelo olhar masculino, inserindo o filme em um contexto contemporâneo e reafirmando o cinema como um espaço de expressão e transformação para as mulheres.

2.1 O CINEMA DE MARCELA LORDY

Eu gosto dos projetos que me desafiam como linguagem. Gosto de coisas que instigam criativamente, coisas que são impossíveis. O ‘Livro dos Prazeres’, da Clarice Lispector, começa com uma vírgula e termina com dois pontos. É um fluxo de pensamento, todo mundo fala que é inadaptável (Lordy, 2022a, n. p.).

O Livro dos Prazeres, longa-metragem de estreia da diretora, evidencia o protagonismo da mulher na frente e atrás das câmeras, com mulheres na liderança da maior

¹¹ Marcela Lordy é diretora, roteirista e produtora com formação em Cinema pela FAAP e especialização em direção de atores pela Escuela Internacional de Cine y TV, em Cuba. Com uma trajetória marcada pelo diálogo entre diferentes linguagens artísticas, transita com naturalidade entre o cinema, a televisão, o teatro, a literatura e as artes visuais. Trabalhou ao lado de grandes nomes do cinema brasileiro e construiu uma filmografia premiada, que inclui títulos como *Sonhos de Lulu* (2009), *A Musa Impassível* (2010), *Aluga-se* (2012), *Ouvir o Rio: uma escultura sonora de Cildo Meireles* (2012), *Ser O Que Se É* (2018) e *O Amor e a Peste* (2021), exibidos e reconhecidos em diversos festivais internacionais.

parte das equipes que compõem a sua produção. Lordy assumiu o compromisso de transformar a personagem criada por Clarice Lispector no final dos anos 1960 em uma protagonista contemporânea, preservando a essência clariceana enquanto incorpora novos elementos à obra cinematográfica. A cineasta constrói a sua filmografia trazendo a mulher para o centro da obra, colocando em destaque os seus prazeres e desejos. “Na literatura estamos muito acostumados a ver a sexualidade feminina através do olhar masculino. Você começa a ter outra perspectiva com Sylvia Plath, com Virginia Woolf e com Clarice. Elas foram precursoras” (Lordy, 2022c, n. p.). Com base nas referências feministas, a diretora realiza um cinema de mulheres e desafia a estrutura patriarcal de um cinema dominante.

Clarice coloca a mulher no centro da narrativa, algo raro no país tanto na literatura quanto no cinema da época. O lugar secundário destinado às mulheres já não nos serve mais, estamos ganhando força graças a autoras que contaram com a Clarice abrindo portas. Ela é uma referência fundamental na nossa formação (Lordy, 2022 *apud* Lerina, 2022, n. p.).

Figura 1 – Foto da cineasta Marcela Lordy



Fonte: Bernd (c2025).

Em uma entrevista para o *podcast Narrativa Feminina – Mulheres fazem Cinema*, conduzido por Ana Paula Barbosa, a diretora compartilhou detalhes sobre sua formação e trajetória profissional.

Movida por sua paixão pela fotografia still, Lordy iniciou sua carreira como assistente de direção, acumulando uma década de experiência nessa função. Posteriormente, aprimorou seus conhecimentos em direção de personagem em Cuba, reconhecendo a importância fundamental da construção e interpretação dos personagens no cinema. Ela também começou a

explorar o mundo audiovisual através da realização de videoclipes e curtas-metragens¹², experimentando e vivenciando diferentes aspectos e estéticas da sua produção cinematográfica.

Antes de focar todo o seu trabalho na produção audiovisual, a diretora atuou no mercado publicitário, onde trabalhou como assistente de direção. Lordy revela que foi através de convites de atrizes e produtoras mulheres que começou a construir sua filmografia. Com o passar do tempo e as experiências compartilhadas, ela encontrou a confiança e segurança necessárias para iniciar a produção de seus próprios filmes. Ela conta que essa rede de apoio e colaboração entre mulheres foi essencial para sua jornada como cineasta.

Eu estava louca para falar minhas histórias e, muitas vezes, escutei de diretores arrogantes que eu deveria usar as minhas ideias quando fizesse os meus próprios filmes. Mas, claro, que usavam as minhas ideias como se fossem deles. Não aguentavam ter alguém mais experiente e com mais ideias do que eles (Lordy, 2022c, n. p.).

Atualmente, constam na filmografia de Lordy os respectivos filmes: *O amor e a peste* (2022), *O livro dos prazeres* (2020), *Ser o que se é* (2018), *Aluga-se* (2012), *Ouvir o rio* (2011), *A musa impassível* (2010), *Sonhos de Lulu* (2009), sendo *Ouvir o rio* o único documentário entre as obras de ficção. A sua produção transita entre o cinema, a televisão, o teatro e as artes visuais (Lordy, 2021, n. p.).

Eu sempre gostei muito do humor e dos personagens da Miranda July ('Eu, você e todos nós'), uma diretora que também é artista plástica e faz um cinema com uma linguagem fora do convencional. Eu gosto do cinema avant-garde, de Meliès, essa coisa de play-reverse, efeitos mecânicos, que inclusive estão presentes já na abertura do filme. Gosto também de coisas como Frances Ha, esses personagens excêntricos, que parecem não caber muito em padrões. A própria Clarice falava sobre as próprias pernas ('uma é maior que a outra, eu nunca me encaixo'). Tudo o que parece estranho, inadequado. Gosto de Paul Thomas Anderson, de Lars von Trier. Ao mesmo tempo, eu tenho uma coisa meio Bergman, de cortar os pulsos (risos), então acaba ficando uma mistura dessas coisas (Lordy *apud* Alves, c2025, n. p.).

Através dos recursos cinematográficos de imagem e som, Lordy trouxe para as telas do cinema nacional uma personagem complexa, melancólica e, acima de tudo, dona de si e de suas próprias escolhas. Embora Lóri habite um mundo solitário e confuso, ela se apresenta como uma mulher que enfrenta suas frustrações, sua melancolia, seus prazeres e desejos. "É uma personagem que se isola por livre e espontânea vontade para se refazer. Ela tem uma melancolia

¹² Os videoclipes *Solto no tempo* (2007), *Certeza* (2008) e o curta-metragem *Sonhos de Lulu* (2009) são algumas das suas obras.

de ser uma mulher livre e independente. Ela se autorrealiza, se autoafirma. Ela termina inteira, mas é um processo para encontrar a própria voz que custa. E eu também vivi isso na pele” (Lordy, 2022c, n. p.).

O processo criativo de adaptação cinematográfica revela camadas profundas da relação entre criadora e obra, essa relação pode evidenciar trajetórias autorais singulares e até mesmo semelhantes quando se trata do processo de adaptação fílmica. Tomemos como exemplo a cineasta Suzana Amaral que partilha o mesmo ponto de partida literário com a cineasta Marcela Lordy — ambas adaptaram para o cinema obras de Clarice Lispector em épocas bem diferentes. Suzana Amaral adaptou *A Hora da Estrela*, em 1985, e tornou-se referência do cinema nacional com o seu processo de transmutação ficcional e criação documentarista.

Em entrevista mediada pela jornalista Flávia Guerra e pelo roteirista Ricardo Tiezzi no b_arco, Amaral enfatiza que o processo é a essência de seu trabalho. Para ela, o ato de pensar o filme é tão crucial quanto sua materialização: antes do set, há uma longa imersão em ideias, pesquisa e escrita, etapas que considera fundamentais para estruturar a gênese criativa. Ela declara que não realiza filmes baseados em roteiros de outras pessoas, pois precisa se conectar com a história desde sua concepção. A cineasta descreve sua abordagem como uma transmutação, em que a obra literária serve como semente para a criação de uma nova realidade. Em seu processo criativo, lê o livro várias vezes, absorve sua essência e, em seguida, "joga o livro pela janela" (Amaral, 2020, n. p.) para construir uma nova obra que seja sua imagem e semelhança: “Eu já aviso logo que não vou respeitar nada. Eu mato personagem, crio personagem, faço o que tenho vontade de fazer” (Amaral, 2020a, n. p.).

Marcela Lordy, ao adaptar Clarice Lispector também demonstrou um processo que dialoga com essa prática reflexiva e sensível de Amaral, ainda que com nuances distintas. Ambas trabalham a adaptação como recriação, em que a literatura não é uma mera fonte, mas uma provocação criativa que impulsiona a construção de novas realidades. O olhar atento às camadas do texto e a liberdade para extrapolá-las fazem parte do processo de criação, que, à sua maneira, perpetua e renovam o legado de Clarice Lispector no cinema brasileiro.

2.2 A OBRA NO CONTEXTO DO SEU PRÓPRIO TEMPO

Cada artista cria à sua maneira obras que dialogam com o seu próprio tempo. Em 1969, Clarice Lispector criou uma protagonista forte e corajosa, que encontrou na própria liberdade a força para fazer escolhas e buscar a própria felicidade, desafiando a lógica patriarcal da época. Cinco décadas depois, embora a sociedade tenha avançado em muitos aspectos, ainda perpetua

discursos opressores, agora revestidos pela ilusão da modernidade. Nesse sentido, os contextos sociais e históricos não apenas moldaram a escrita de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), mas também influenciaram a adaptação cinematográfica de *O livro dos prazeres* (2020), que ressignifica a jornada de Lóri ao atualizá-la dentro de um novo cenário.

Segundo Alana Menezes (2017), a dominação masculina enraizada no inconsciente da sociedade patriarcal anula a mulher enquanto sujeito de direitos. Ao se tratar das persoagens da dramaturgia clariciana, a pesquisadora afirma que as narrativas revelam como a escritora aponta esse movimento criado para a exclusão da identidade feminina.

As identidades que Lispector delineia em suas personagens transcendem a arquitetura textual e assumem um contexto que evidencia muitas chagas de uma sociedade machista. Não se trata de simples ‘pessoas imaginadas’. Trata-se, sobretudo, da representação de máscaras que estão em colisão no jogo de poder social, pautado no interesse pela desigualdade econômica, pela exploração do mais fraco, pela manutenção da figura mítica da ‘mulher tradicional’, virgem e imaculada, subserviente e disponível (Menezes, 2017, p. 347).

No filme, a trajetória da personagem da literatura clariciana não apenas ecoa os dilemas do passado, mas dialoga com as complexidades do presente, reafirmando a importância da autonomia, do desejo e da construção da própria voz em um mundo que ainda impõe limites ao seu percurso. Marcela Lordy, em um artigo publicado no blog "Mulher no Cinema" (Lordy, 2022d, n. p.), destaca a ousadia de Clarice Lispector ao propor, em seu livro, uma revolução feminista interior logo após a revolução cultural de maio de 1968 e em meio à ditadura civil-militar no Brasil.

Com o tempo, ficou claro pra mim que para fazer isso acontecer é necessário trazer nossas histórias pessoais, da roteirista, e da própria Simone. Uma das sacadas, que é um método do roteiro, é fazer com que essa Clarice de 50 anos atrás, as angústias que ela sente, que pouco mudaram 50 anos depois, tem a ver conosco, com a nossa geração. Continuamos numa sociedade patriarcal (Lordy, 2022c, n. p.).

A experiência de Lordy como mulher e cineasta transparece na maneira como ela transforma Lóri em uma personagem mais ousada e consciente de sua autonomia, ao mesmo tempo em que a insere em um contexto social permeado por tensões contemporâneas.

Tanto Clarice Lispector quanto Marcela Lordy utilizaram suas respectivas linguagens para construir narrativas que exploram a potência da experiência feminina de maneira profunda e sensível. A literatura de Lispector, ao se entrelaçar com o discurso feminino, reflete as tensões de uma sociedade patriarcal e opressiva. Já a adaptação cinematográfica, feita décadas depois, não apenas dialoga com essas questões, mas também responde aos desafios contemporâneos,

questionando as estruturas estabelecidas e reivindicando o direito da mulher a ser ouvida, ao seu próprio corpo e à autonomia sobre sua história.

O filme *O livro dos prazeres* é o objeto central desta pesquisa, mas não podemos deixar de lado o fato de que a obra cinematográfica nasceu a partir de uma obra literária. Portanto, são duas obras de formatos e épocas diferentes que compartilham a essência e o gosto pela liberdade criativa.

O processo de adaptação do romance para o cinema levou uma década. No roteiro, escrito pela cineasta Marcela Lordy, em colaboração com Josefina Trotta, uma atmosfera sensorial e poética é construída, destacando o desejo feminino e a busca pela autonomia: “Conseguimos trazer a escrita de Clarice para o cinema, que é ação, usando elementos de outros contos dela, além de experiências e referências pessoais para fazer isso funcionar” (Lordy, 2022a, n. p.). No filme, o fluxo de pensamento de Clarice é trazido para obra por meio dos silêncios da personagem e da poética visual e sonora da cinematografia, que permitem a imersão do espectador na subjetividade da protagonista.

2.3 *O LIVRO DOS PRAZERES, O FILME*

Começar com uma vírgula é, por si só, um gesto de ruptura. No livro que deu origem ao filme, a primeira palavra não é palavra: é uma vírgula como quem entra em uma conversa já iniciada. No filme de Marcela Lordy, essa vírgula inicial se traduz em imagem: são quase dez minutos de tela sem diálogos, onde acompanhamos Lóri (Simone Spoladore) em sequência, entre gestos cotidianos, silêncios, olhares para o mar. Cada plano parece funcionar como uma vírgula visual. Como na gramática, essas vírgulas não finalizam nada: apenas preparam o próximo pensamento, a próxima ação, o próximo movimento de escuta.

O início do filme, assim como o do livro, não se presta a explicar, mas a mostrar. A câmera observa Lóri em fragmentos, em um ritmo que evoca a escrita modernista de Clarice Lispector, rompendo com formas lineares e buscando uma linguagem íntima de uma narrativa que não obedece a um tempo cronológico. Nos primeiros dez minutos do filme, o silêncio da personagem é atribuído a uma ambientação sonora. Na adaptação, a narrativa conta também com o elemento sonoro, pontuando cenas, emoções e, muitas vezes, o que está por vir.

Apesar das comparações em relação ao filme, o objeto central desta pesquisa não está em colocar as obras lado a lado e identificar como o filme foi feito em relação ao livro, mas sim colocar a narrativa cinematográfica escrita e dirigida por mulheres no centro do estudo com foco na construção subjetiva da protagonista.

O filme conta a história de Lóri, uma professora do ensino fundamental que mora no Rio de Janeiro em um apartamento de frente para o mar, que foi herdado de sua mãe. Ao longo da trama, descobrimos que Lóri se mudou para a capital em busca de maior liberdade, algo que não conseguiria em Campos, onde sua família conservadora vive. Esse movimento de sair da casa do seu pai marca o início simbólico da construção de sua independência e liberdade, tanto do ponto de vista espacial como sexual. A própria Lóri comenta que não conseguiria ter seus encontros casuais sem gerar um escândalo para família se ainda estivesse no interior.

É neste espaço novo, onde ela não precisa mais corresponder às expectativas alheias, que ela começa a ensaiar uma liberdade que vai se desenhando lentamente. A sua relação com Ulisses (Javier Drolas), um professor de filosofia, é um dos elementos que compõem o seu caminho de autodescoberta, mas não centraliza o corpo do aprendizado — este só pode ser completado por ela. À medida que conhecemos Lóri, vamos compreendendo os seus conflitos internos, buscando aprender a amar por meio das relações com o outro e consigo.

Na trama, o nome do professor aparece salvo no celular de Lóri como “O Sábio” — um detalhe que ganha destaque na tela quando a câmera foca intencionalmente no contato. A primeira aparição do personagem acontece ainda nos primeiros dez minutos de filme, quando Lóri assiste a uma de suas aulas na faculdade, sinalizando desde o início o impacto que ele terá em sua trajetória. A escolha de nomeá-lo assim não é aleatória, pois revela a forma como Lóri o enxerga naquele momento da narrativa: como alguém que detém respostas, alguém que ensina. Ao destacar esse nome, o filme convida a espectadora e o espectador a perceberem as camadas simbólicas dessa relação.

O romance com Ulisses não é o centro da narrativa, pois o foco recai sobre a jornada de Lóri, que reconhece a necessidade de estar sozinha para poder amar de maneira plena e livre. As conversas com Ulisses, embora significativas, funcionam como provocações filosóficas, mas em nenhum momento a personagem é subjugada à sabedoria dele. Ao contrário, ela se posiciona como sujeito ativo em um discurso no qual não é um sujeito passivo, mas uma força que impulsiona a ação. Dessa forma, existe uma ruptura na lógica tradicional das histórias de amor centradas na figura masculina, colocando Lóri como protagonista de sua própria aprendizagem.

É no apartamento do Rio de Janeiro que Lóri inicia o seu processo de descoberta ao encontrar, em um quarto fechado entre pertences empoeirados, o diário de sua mãe. Essa conexão geracional marcada pelas palavras traz à tona a urgência em viver e amar verdadeiramente. As roteiristas do filme optam por inserir trechos do romance *Uma*

Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres nesse diário, embaralhando os limites entre a voz da mãe e a própria narrativa de Lóri. Além disso, uma fotografia de Clarice é usada para representar a mãe da personagem, criando um jogo metalinguístico que reforça a presença simbólica da autora. Para quem conhece a obra e o rosto de Clarice, esse detalhe se revela de imediato; já para quem não está familiarizado, a imagem e os textos parecem apenas compor uma parte importante do enredo. Esse gesto sutil é uma maneira potente de reafirmar que o processo de libertação de Lóri também é uma travessia literária, como se ela mesma fosse escrita (e reescrita) a partir das palavras de Clarice das roteiristas.

Essa costura entre linguagem, literatura e audiovisual não se faz à toa. Ela nasce de um protagonismo feminino também por trás das câmeras, que inscreve no próprio corpo do filme uma sensibilidade comprometida com outras formas de narrar a experiência de Lóri. A direção de Marcela Lordy, bem como o roteiro escrito por duas autoras, imprimem uma camada íntima e poética à jornada de Lóri, recusando os clichês da representação feminina no cinema. É uma obra que fala do desejo como território de descoberta e autonomia, um olhar que só é possível porque há mulheres criando e conduzindo a narrativa em todos os seus aspectos.

A ficha técnica do filme (Anexo A) revela um protagonismo expressivo de mulheres em cargos-chave da produção. A começar pela direção e coautoria do roteiro, imprimindo uma sensibilidade particular à adaptação da obra. O roteiro, assinado por Marcela Lordy e Josefina Trotta, já indica um olhar feminino sobre a travessia subjetiva da protagonista. Além disso, temos Camila Nunes e Simone Spoladore (que também atua como Lóri) como produtoras associadas, demonstrando que mulheres também participam ativamente das decisões estratégicas e criativas. A montagem é de Rosário Suárez e a direção de arte é assinada por Iolanda Teixeira. Ainda há outras presenças importantes como Renata Braz na assistência de direção e Marcela Altberg na produção de elenco, ampliando o espectro de mulheres envolvidas em áreas diversas da produção.

O longa-metragem teve sua estreia na 44^a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em outubro de 2020, exatamente no dia em que começa a primavera no Hemisfério Sul, uma coincidência que a própria diretora lê como um gesto simbólico. Com distribuição da Vitrine Filmes, o projeto é uma coprodução entre Brasil e Argentina, envolvendo produtoras como bigBonsai, Rizoma Films, República Pureza e Cinematográfica Marcela, esta última criada pela própria diretora para desenvolver obras autorais. A circulação internacional foi ampla: o filme passou por festivais em países como Argentina, Holanda, Canadá, Noruega, Bélgica e Índia — sempre com destaque para a atuação de Simone

Spoladore, que recebeu prêmios em festivais como o Festival Internacional de Cinema Independente de Buenos Aires (BAFICI) e o Festival de Vitória.

Durante os anos de produção, a equipe enfrentou desafios ligados à desvalorização do setor cultural: como relembra Marcela Lordy, o último recurso foi captado em dezembro de 2019, pouco antes da posse de um governo que implementaria sucessivos ataques à cultura. A estreia do filme, portanto, não deixa de ser também um gesto de resistência. Como observa a própria diretora, Clarice Lispector foi uma autora que ousou colocar mulheres no centro de suas narrativas em uma época em que isso era raro. Ao adaptar essa obra com um olhar feminista e coletivo, Lordy atualiza o gesto de Clarice, transformando *O Livro dos Prazeres* em um percurso artístico que também reivindica espaços de poder e afeto para as mulheres.

A narrativa escapa das soluções fáceis ao lidar com uma personagem introspectiva, optando por ações sutis, sugestões visuais e construções sensoriais que evocam mais do que explicam. Esse cuidado se reflete não apenas na linguagem, mas também na forma como o filme foi produzido e lançado. Após anos de dificuldades para captação de recursos, e em meio ao desmonte das políticas culturais no país, o longa teve estreia em 2020 na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e percorreu um circuito expressivo de festivais nacionais e internacionais. Recebeu prêmios (Anexo B) por sua fotografia, roteiro, direção e especialmente pela atuação de Simone Spoladore, reconhecida por sua entrega silenciosa e intensa.

A recepção crítica foi marcada por leituras que reconheceram a densidade subjetiva da obra e a potência de sua linguagem visual. Críticas especializadas e acadêmicas destacaram o modo como o filme representa a interioridade feminina sem recorrer a discursos prontos ou didáticos, utilizando o espaço, os objetos e o corpo da personagem como elementos narrativos. O uso de técnicas artesanais e analógicas, como o 16mm, as aquarelas e as imagens em pinhole, contribui para construir um universo sensorial que convida à imersão. Hoje disponível em plataformas digitais, o filme segue vivo, encontrando novos públicos e mantendo sua força como obra autoral, política e profundamente feminina — na forma, no conteúdo e no processo de realização.

Essas escolhas compõem uma rede de criação com forte presença feminina, que influencia diretamente a forma como a narrativa é construída, os temas são tratados e as personagens são representadas, especialmente quando se trata de uma mulher redescobrando seu corpo e a sua própria voz.

2.4 O PERCURSO CRIATIVO EM DIREÇÃO AO FILME

As primeiras experiências nasceram a partir da ideia e da estrutura narrativa em torno dos atores incorporando o que o acaso envolvesse no percurso, o imprevisto, o inesperado e o frescor como meta. Pura diversão. Processo criativo colaborativo envolvendo elenco e equipe do início ao fim (Lordy, [2022], n. p.).

As escolhas impulsionam o processo e têm o poder de mudar tudo, inclusive o resultado final de cada obra. No cinema, assim como em qualquer outro tipo de arte, escolhas muitas vezes são tomadas devido às circunstâncias financeiras, geográficas, temporais, físicas, dentre outras. Os esboços estão cheios de traços que nunca saíram do papel. Na prática, os traços tomam vida e forma. No cinema, os roteiros também se transformam. O objeto desta pesquisa trata-se de uma adaptação cinematográfica de uma obra literária consagrada pelo tempo e pelo poder das palavras de uma das maiores escritoras do Brasil.

Partindo do princípio de que toda criação artística nasce de uma ideia, de um desejo de materializar algo que inicialmente reside na imaginação, no campo dos sonhos, neste tópico pretendo desvendar o percurso traçado pela cineasta Marcela Lordy em direção à obra final apresentada ao público: o seu primeiro longa-metragem *O livro dos prazeres* (2020). A análise baseia-se nos conceitos desenvolvidos por Cecília Almeida Salles no livro *Gesto inacabado: processo de criação artística* (1998), com o objetivo de explorar os caminhos percorridos e as escolhas feitas ao longo dessa jornada. O método utiliza a crítica genética¹³, uma ferramenta que investiga a obra a partir de seu processo de criação.

No entanto, como o foco desta pesquisa é a análise fílmica a partir da teoria feminista de cinema, adotaremos, neste tópico, um percurso analítico baseado exclusivamente em entrevistas da cineasta, que revelam seu processo criativo e de execução, sem aprofundar no campo da crítica genética.

Salles (1998) descreve que o objeto desse estudo são os documentos do processo, sempre acompanhados de uma ideia de registro. Esses documentos servem como armazenamento e experimentação, a partir deles o crítico consegue realizar o estudo de caso e registrar o próprio percurso em detrimento do outro. É um trabalho minucioso que requer bastante atenção para refazer os passos do artista e recuperar os rastros deixados para trás.

¹³ A crítica genética é uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção. Acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, o crítico genético preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação. É um pesquisador que comenta a história da produção de obras de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores. Narrando a gênese da obra, ele pretende tornar o movimento legível e revelar alguns dos sistemas responsáveis pela geração da obra. Essa crítica refaz, com o material que possui, a gênese da obra e descreve os mecanismos que sustentam essa produção (Salles, 1998, p. 12-13)

Sendo assim, Salles (2008, p.14) acrescenta que:

Os estudos genéticos nascem de algumas constatações básicas. Na medida em que lidamos com os registros que o artista faz ao longo do percurso de construção de sua obra, ou seja, os índices materiais do processo; estamos acompanhando seu trabalho contínuo e, assim, observando que o ato criador é resultado de um processo. Sob essa perspectiva, a obra não é, mas vai se tornando, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos.

Os documentos de processo são variados, muitos são os mecanismos que podem ser utilizados no momento de pesquisa. O objetivo principal deste método é o de mapear o percurso e compreender os passos que levaram à criação da obra. Sobre isso, Salles (1998, p. 18) reitera:

Outra função desempenhada pelos documentos de processos é a de registro de experimentação, deixando transparecer a natureza indutiva da criação. Nesse momento de concretização da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo testadas. Encontramos experimentação em rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, copiões, projetos, ensaios, contatos, story-boards. Mais uma vez, a experimentação é comum, as singularidades surgem nos princípios que direcionam as opções.

Desde o seu surgimento, a crítica genética revela os bastidores da criação com o intuito de mostrar que a obra que chega aos olhos do público resulta de “um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações. Não só o resultado, mas todo esse caminho para se chegar a ele é a parte da verdade que a obra carrega” (Salles, 1998, p. 25). Ao romper a barreira que limitava a crítica genética aos estudos literários, os processos de criação de outros meios de expressão ganham forma.

O Centro de Estudos de Crítica Genética da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo contribuiu muito com essa expansão, o que findou por possibilitar que pesquisadores pudessem narrar os processos criativos oriundos do cinema, arquitetura, artes plásticas, teatro e dança. Dessa forma, “entra-se, assim, no universo da criação além dos limites da palavra. Não há perda, ganha-se muito com a diversidade” (Salles, 1998, p. 14).

A produção de uma obra desde a sua gênese, passando pela execução até a sua forma final, é atravessada de muitos processos. No caso de um filme, o processo passa por muitas mãos, criando uma rede de ideias e ações em benefício do artefato final: o próprio filme. De acordo com Salles, diante de um longo caminho permeado por complexidades e apropriações, “o crítico genético procura entrar na complexidade desse processo. A grande questão que impulsiona os estudos genéticos é compreender a tessitura desse movimento” (Salles, 1998, p.

13).

À luz dessas informações, como entrevistas e depoimentos também carregam a essência do ato criador (Salles, 1998, p. 18-19), utilizaremos entrevistas e textos da cineasta Marcela Lordy para conhecer o processo de construção da obra filmica.

Em nota introdutória do livro *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, Lispector afirma: “Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu”. Segundo a pesquisadora Ma Lin (2015), a escritora ficou isolada durante nove dias em um hotel do Rio de Janeiro para escrever este livro. Fragmentos de várias crônicas publicadas nos jornais entre os anos de 1967 e 1969 foram para as páginas dessa obra com modificações. Juntar porções de outros textos como se estivesse montando um quebra-cabeça era um traço característico do processo de criação clariciano.

No processo de criação de seu primeiro longa-metragem, Marcela Lordy relata que a trajetória foi marcada por um caráter empírico e espontâneo. A verbalização da ideia de fazer a adaptação surgiu durante a conclusão das filmagens de *A musa impassível* (2011), realizadas no Jardim da Luz, em São Paulo, em meio às esculturas. Foi nesse cenário, enquanto conversava com a atriz Simone Spoladore, protagonista daquele média-metragem, que a diretora compartilhou o desejo de adaptar o livro *Uma Aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969). Uma confissão em forma de convite, pois seu desejo era que Spoladore aceitasse protagonizar o seu primeiro longa-metragem. Curiosamente, esse mesmo local havia sido cenário do filme *A hora da estrela* (1985), um convite intencional feito em um lugar cinematográfico. Para selar o novo pacto, comeram cachorro-quente em homenagem à personagem Macabéa. Simbologia pura. Poesia também.

Simone Spoladore foi a primeira pessoa a ser convidada para o projeto. O convite refletia não apenas a admiração mútua, mas também a urgência que sentiam em trazer mulheres para o centro da obra, mulheres protagonistas das suas próprias histórias. Um ato revolucionário contra uma indústria que tende a objetificar mulheres e colocá-las em papéis secundários. A escolha do livro como base para o filme foi motivada por sua potência narrativa e pela força de uma personagem que termina sua trajetória inteira. Para Lordy, a história representa um manifesto de autoafirmação feminina.

A trajetória de Lóri é a de toda mulher em busca de autonomia. Não só da mulher, mas de toda pessoa que tem coragem de olhar para dentro e enfrentar o que nem sabe que existe. Vivemos com Lóri o encontro com suas sombras e o mergulho profundo em sua crise existencial. Da escuta silenciosa à descoberta de sua própria voz, Lóri aprende a se colocar atravessando uma jornada de autoconhecimento que culmina na

expressão do seu canto de sereia. Ao mesmo tempo selvagem e suave (Lordy, 2022d, n. p.).

“O processo de adaptação cinematográfica do livro foi tão desafiador quanto instigante” (Lordy, 2022). A diretora relata que, para adquirir os direitos de adaptação, precisou negociar uma licença, o que marcou o início de uma jornada árdua.

O primeiro tratamento do roteiro era excessivamente literário e pouco cinematográfico, o que a levou a experimentar abordagens inovadoras. Em uma tentativa de estruturar melhor a narrativa, desmembrou o livro em capítulos, desenhando e destacando tudo que pudesse ser transformado em ação cinematográfica. Seu objetivo era extrair o máximo de essência visual da obra original, mas o resultado ainda não atendia às exigências de um roteiro adequado para o cinema.

Foi nesse momento que Luciana Pena, uma colega e colaboradora, sugeriu a presença de Josefina Trotta¹⁴, uma argentina especializada em adaptações literárias. A oportunidade surgiu durante a participação no BrLab, um laboratório de criação e produção cinematográfica. Foi quando Josefina se uniu ao projeto e a colaboração revelou-se transformadora. Segundo a diretora, a parceria com Josefina foi essencial para reimaginar a obra: “Entendemos que era necessário pegar o livro, jogá-lo pela janela e assumir aquela história, trazendo elementos pessoais e contemporâneos” (Lordy, 2022 *apud* EP. 11..., 2022, n. p.). Essa abordagem permitiu à equipe capturar a essência do livro, mas também integrar novas perspectivas e experiências.

Josefina trouxe uma dinâmica criativa que impactou profundamente o desenvolvimento do roteiro. Ao revisitar cenas ou explorar ideias, sua habilidade em sugerir diferentes abordagens ampliou as possibilidades narrativas. A diretora destacou que esse processo colaborativo foi um aprendizado constante, em que ambas as profissionais evoluíram juntas na compreensão da história e da sua protagonista.

Segundo Lordy, dar vida a Lóri foi, por si só, um dos maiores desafios do projeto. “É muito difícil personificar uma entidade literária” (Lordy, 2022 *apud* EP. 11..., 2022, n. p.), refletiu a diretora, apontando os riscos e as responsabilidades de dar uma forma concreta a

¹⁴ Josefina Trotta é argentina e roteirista profissional, cursou roteiro na Universidade da Califórnia e foi contemplada com uma bolsa da Fundación Carolina, dentro do Programa Ibermedia, participando do Curso de Desenvolvimento de Projetos Ibero-americanos em 2005. Entre os trabalhos que assina como roteirista estão os longas *Meu nome é Bagdá* (2019), dirigido por Caru Alves de Souza, *O Livro dos Prazeres* (2019), de Marcela Lordy, *O pastor e o guerrilheiro* (2019), de José Eduardo Belmonte, e *El día trajo la oscuridad* (2014), dirigido por Martín Desalvo. Também colaborou no roteiro de *La Vingança* (2016), de Fernando Fraiha. Na televisão, atuou como criadora e roteirista em produções como *Manhãs de Setembro* (AMAZON Prime Video, 2021), *Amigo de Aluguel* (NBC UNIVERSAL, 2018), *Destino* (HBO, 2018) e *Casados con Hijos* (TELEFÉ Argentina, 2007).

uma personagem tão simbólica. Durante anos, ela e a atriz Simone Spoladore se dedicaram a explorar e moldar essa figura.

Simone, que acompanhou todo o processo de desenvolvimento, participava ativamente das leituras dos tratamentos do roteiro. O desenvolvimento do projeto foi um exercício de paciência e persistência. Foram dez anos de trabalho até que o roteiro atingisse a maturidade necessária, com seis desses anos dedicados a reescrever intensamente o roteiro após a entrada de Josefina Trotta, que se tornou a co-roteirista do projeto.

A essência da história original permaneceu no filme, com toda a simbologia que permeia a narrativa de Clarice Lispector. A diretora destacou como Clarice Lispector subverte a estrutura clássica da narrativa ao criar uma inversão nos papéis tradicionalmente associados aos gêneros. Enquanto o Ulisses da mitologia é o explorador que dá a volta ao mundo, com Penélope aguardando em casa, em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, é Lóri quem assume o papel de exploradora, com Ulisses permanecendo à espera. Essa inversão ressignifica o encontro amoroso, que só se concretiza quando Lóri se sente em pé de igualdade com Ulisses, enfatizando a mutualidade como essência do relacionamento. Esse princípio de igualdade e respeito também se reflete na maneira como o filme aborda o prazer feminino (Lordy, 2022 *apud* EP. 11..., 2022, n. p.).

A preparação dos atores para as cenas de sexo foi conduzida de forma sensível e colaborativa. A diretora, que se especializou em direção de atores, buscou criar um ambiente de confiança e conforto. Durante um mês de pré-produção no Rio de Janeiro, ela trabalhou intensamente com os atores principais da trama, envolvendo-os em laboratórios de imersão, como assistir a aulas de artes plásticas e observar cavalos, elementos que dialogam diretamente com a narrativa. Essa abordagem não se restringiu à leitura de textos ou ensaios tradicionais, mas priorizou exercícios corporais e abstratos que capturassem a essência emocional das cenas.

Ao todo, a filmagem contou com 23 diárias no Rio de Janeiro, um desafio considerável para um projeto de tamanha complexidade. A parceria com Mauro Pinheiro, diretor de fotografia, foi fundamental para garantir que cada cena fosse cuidadosamente planejada. Juntos, eles desenharam um plano de decupagem detalhado, analisando cada sequência com base na planta baixa das locações e na direção emocional que queriam imprimir. Apesar das limitações, como a impossibilidade de ensaiar em todas as locações previamente, a equipe utilizou aplicativos de gravação para simular enquadramentos e testar movimentos de câmera antes das filmagens.

O trabalho de preparação foi essencial para que, na prática, a filmagem fluísse com eficiência. A experiência da diretora como assistente de direção em longas-metragens anteriores

foi crucial para lidar com as demandas de tempo e organização. Ainda assim, o processo manteve espaço para a espontaneidade e a experimentação, especialmente nas cenas mais intensas.

A abordagem sensível na condução das cenas, aliada a um processo colaborativo entre equipe e elenco, foi essencial para a realização do projeto. O filme se desenvolveu a partir de rodas de conversa com mulheres que participaram ativamente de sua criação, promovendo trocas de experiências sobre a vida. Afinal, estavam construindo uma obra sobre a subjetividade feminina, assumindo também o protagonismo por trás das câmeras.

O resultado desse processo coletivo foi um filme que dialoga com as teorias feministas e, claro, com o pensamento clariceano, ao mesmo tempo que traz interpretações contemporâneas para temas universais como autodescoberta, igualdade e prazer. Marcela Lordy conseguiu equilibrar rigor técnico com sensibilidade artística, trazendo para atualidade uma personagem tão potente como Lóri.

3 LÓRI EXISTE: UMA ANÁLISE CINEMATOGRAFICA

Inicia-se, neste capítulo, uma análise aprofundada da construção da personagem Lóri no filme *O Livro dos Prazeres*. A investigação parte das teorias feministas apresentadas no primeiro capítulo, com ênfase nas discussões sobre subjetividade, corporeidade, desejo e representação. Ao trazer uma protagonista que rompe com padrões tradicionais e reivindica sua autonomia, o longa propõe uma experiência sensível que se entrelaça às urgências contemporâneas em torno da vivência feminina.

Antes de entrar nos tópicos de análise, será apresentado o recorte metodológico adotado para esta pesquisa, seguido por uma breve exposição da estrutura narrativa do filme. Ainda neste momento introdutório, um quadro com os personagens que interagem com a protagonista será incluído, de modo a auxiliar a compreensão da leitura crítica proposta, especialmente para leitoras e leitores que não assistiram ao longa, já que a análise não seguirá, de forma linear, os acontecimentos da narrativa cinematográfica.

A seguir, a investigação será organizada em quatro eixos principais, cada um deles explorando uma dimensão fundamental da personagem e de sua subjetividade. O primeiro eixo, “A subjetividade de Lóri”, discute a interioridade da personagem, sua construção emocional e o modo como a narrativa acolhe seus silêncios, hesitações e descobertas. Em seguida, o eixo “A mulher no centro da tela” aborda o enquadramento e a mise-en-scène como estratégias que deslocam o olhar masculino e reposicionam Lóri como sujeito do olhar, refletindo uma estética que privilegia a perspectiva feminina.

No terceiro eixo, “A reconstrução do prazer feminino”, o foco está nas formas como o filme ressignifica o erotismo e o desejo a partir da vivência de Lóri, desafiando os estereótipos do prazer feminino historicamente construídos pelo imaginário patriarcal. Por fim, em “Lóri: uma voz ativa”, será analisada a maneira como a personagem encontra sua linguagem, suas escolhas e sua autonomia, tornando-se agente de sua própria transformação.

Cada um desses tópicos se articula para evidenciar como a adaptação cinematográfica não apenas atualiza a obra literária de Clarice Lispector, mas também propõe uma leitura crítica que reposiciona a mulher como centro da narrativa e sujeito de sua própria história.

3.1 METODOLOGIA DE ANÁLISE FÍLMICA

A metodologia desta pesquisa baseia-se na análise fílmica, utilizando a decupagem de cenas selecionadas como estratégia central para examinar o filme à luz das teorias feministas

de cinema. Foram escolhidas 22 cenas que apresentam forte potencial analítico, por revelarem camadas significativas de subjetividade, construção visual e impacto narrativo, e por evidenciarem aspectos fundamentais da construção da personagem Lóri. A seleção não seguiu a linearidade da narrativa, mas priorizou sequências que revelam a subjetividade da protagonista, sua interioridade, seus gestos, silêncios, desejos e transformações ao longo do filme.

Essas cenas foram organizadas com base em quatro eixos temáticos: a subjetividade de Lóri, a mulher no centro da tela, a reconstrução do prazer feminino e Lóri: uma voz ativa. Esses eixos não foram definidos previamente, mas emergiram da articulação entre as observações da linguagem cinematográfica e a fundamentação teórica construída ao longo da pesquisa. Cada eixo temático guiou a seleção e a interpretação das sequências, estabelecendo diálogos entre as imagens fílmicas e os conceitos desenvolvidos por autoras como Teresa de Lauretis, Laura Mulvey e Ana Catarina Pereira.

O procedimento metodológico incluiu várias visualizações do filme, a identificação das cenas mais relevantes, a organização dessas cenas em uma tabela de análise e a separação dos elementos visuais e narrativos de acordo com os eixos temáticos propostos. A análise considerou aspectos como a composição das cenas, os enquadramentos, a montagem e o uso do som, além dos diálogos e silêncios. O objetivo foi entender de que forma a linguagem audiovisual contribui para a construção da personagem Lóri e para colocá-la no centro da narrativa como sujeito ativo.

Quadro 1 – Modelo de procedimento metodológico

Cena Selecionada	Conceito Teórico Aplicado	Diálogo com Autoras Feministas
Lóri recorda da mãe usando uma máscara em eventos sociais; depois, o irmão comenta que ela está ficando igual à mãe, que "fugia da realidade" e "quase não casou".	Performatividade de gênero: a máscara simboliza os papéis sociais impostos às mulheres e o esforço contínuo de adaptação às normas sociais.	Judith Butler (1990): conceito de performatividade e construção social do gênero. Laura Mulvey (1975) e Kaplan (1995): crítica às narrativas que reforçam a dependência feminina.

Fonte: Elaborado pela autora (2025).

Após a organização das cenas e dos conceitos teóricos correspondentes, realizou-se a descrição detalhada de algumas sequências selecionadas, enfatizando os elementos formais e discursivos que sustentam a construção da subjetividade de Lóri, bem como as demais dimensões propostas nos eixos temáticos. Esse processo permitiu identificar estratégias

cinematográficas que tensionam as convenções do olhar dominante e promovem a reconstrução da representação feminina na obra. Através dessa abordagem, busca-se evidenciar como o cinema feito por mulheres pode subverter o imaginário patriarcal, deslocando a mulher da posição tradicional de objeto passivo para afirmá-la como sujeito ativo de sua própria narrativa.

A decupagem foi conduzida seguindo as orientações metodológicas de Jacques Aumont, Michel Marie e Manuela Penafria, que enfatizam a importância da análise detalhada do enquadramento, da montagem, da movimentação de câmera, dos planos e da composição imagética para a compreensão dos significados produzidos pelo filme. Como argumenta Aumont (2009), a análise fílmica exige um olhar atento à forma cinematográfica, considerando não apenas os elementos narrativos, mas também os recursos audiovisuais que constroem a significação no cinema.

Penafria (2009) destaca a decupagem como um método essencial para evidenciar os sentidos que emergem das relações entre imagem, som e montagem, ressaltando a importância de uma análise minuciosa. Segundo a autora, a decupagem engloba a descrição de elementos como planos, enquadramentos, ângulos, composição, som *off* e *in*, cenas e sequências. Nesse processo, o filme é o ponto de partida, e embora não exista uma metodologia universal de análise, o percurso dos pesquisadores necessariamente passa pela decupagem e pela compreensão dos elementos que a compõem.

Dessa forma, esta pesquisa combina uma abordagem teórica fundamentada nas contribuições das estudiosas feministas com um método de análise fílmica sustentado por referências especializadas no campo cinematográfico, buscando construir uma leitura crítica e reflexiva sobre a representação da mulher no cinema.

3.2 ESTRUTURA NARRATIVA DE *O LIVRO DOS PRAZERES*

O filme inicia apresentando a atmosfera de incerteza e suspensão que envolve Lóri, antecipando os dilemas existenciais que irão atravessar sua jornada. A partir daí, quatro intertítulos criados em película 16mm pela artista visual Leticia Ramos — “Luminescência”, “Uma aprendizagem”, “A morte necessária em pleno dia” e “A origem da primavera” — passam a pontuar simbolicamente o enredo. Cada uma dessas fases revela não apenas os ciclos emocionais da protagonista, mas também mudanças em sua relação com o prazer, com o outro e com ela, num percurso de amadurecimento subjetivo e abertura para a vida. Para compreender a análise do tópico seguinte, precisamos compreender a estrutura narrativa

começando pelo quadro de personagens.

Quadro 2 – Quadro de personagens

Personagem	Relação com Lóri	Papel na narrativa
Lóri	Protagonista	Mulher em processo de reconstrução subjetiva. Representa a jornada existencial do autoconhecimento, da dor, do desejo e da aprendizagem.
Ulisses	Professor de filosofia; interesse amoroso	Provoca o enfrentamento dela com o amor, a solidão e os limites do afeto.
David (irmão)	Irmão distante	Representa os vínculos familiares conservadores. Tensiona o passado e questiona suas escolhas, evocando as contradições entre liberdade e pertencimento.
Amiga cartomante	Única amiga próxima; mãe de aluno (Otto) de Lóri	Voz acolhedora e sensível no meio do caos. Representa escuta, afeto não-romântico e sabedoria intuitiva. Oferece um espelho de dor e resiliência.
Professor de Educação Física	Colega de trabalho	Presença afetiva lateral. Representa uma tentativa de acolhimento simples, sem grande complexidade emocional. Também simboliza um ponto de fuga e humanidade para Lóri.
Mãe (ausente/pós-morte)	Referência memorial e espiritual	Figura simbólica central. Sua presença através do diário e dos quadros marca o elo com a memória, o feminino, o trauma e a herança emocional de Lóri.
Mulher da piscina/livraria	Possível parceira sexual de Ulisses	Representa o ciúme, a insegurança e a pluralidade do desejo. Sua aparição provoca reações em Lóri que ajudam a revelar suas inseguranças afetivas.
Rapaz da universidade/casa de Ulisses	Possível parceiro sexual de Ulisses	Presença discreta mas simbólica. Sugere a bissexualidade de Ulisses e serve como gatilho para o ciúme e o conflito.
Diretora da escola	Autoridade escolar	Representa o sistema normativo e a repressão da subjetividade no ambiente escolar. Repreende a abordagem sensível de Lóri em sala de aula.
Alunos	Estudantes do ensino fundamental	Abertos à sensibilidade de Lóri. Representam a possibilidade de transformação através da escuta e do afeto pedagógico. São parte do amadurecimento dela como educadora.
Homem que a observa da janela	Estranho	Elemento de tensão e medo. Gatilho para uma nova crise e momento de revelação sobre a dependência emocional de Lóri em relação a Ulisses.
Parceiros ocasionais (homem/mulher)	Encontros sexuais não afetivos	Representam o vazio relacional e o desejo fragmentado. São contrapontos ao vínculo que ela desenvolve com Ulisses e à busca por algo mais profundo.
Pai (ausente, mencionado)	Figura rejeitada por Lóri	Não aparece diretamente, mas simboliza o distanciamento familiar e a recusa de Lóri a certas estruturas políticas e patriarcais.

Fonte: Elaborado pela autora (2025).

3.2.1 O Livro dos Prazeres

Na primeira parte, o filme apresenta a protagonista em um momento inicial de instabilidade e reconfiguração subjetiva. Nos primeiros dez minutos, Lóri é mostrada em diferentes espaços que sugerem tanto movimento quanto desencaixe: ela está em sala de aula,

em casa durante a madrugada, lidando com a insônia e a desordem de um apartamento ainda não plenamente habitado — caixas empilhadas, colchão provisoriamente colocado na sala e gestos que indicam desconforto ou adaptação incompleta.

Após não conseguir dormir, observa a rua da janela e decide sair e retorna acompanhada de um parceiro ocasional, com quem compartilha uma noite sem vínculo afetivo. Na manhã seguinte, ele já se foi, e o foco volta para as caixas na sala, que ganham destaque como símbolo de uma vida ainda em suspensão. Lóri então aparece andando nos corredores da Universidade entrando em uma aula, é nesse momento em que Ulisses é apresentado pela primeira vez, ainda sem identificação direta. A sequência avança para uma interação íntima entre os dois, seguida pelo retorno dela ao cotidiano: ela organiza maçãs no cesto da cozinha, percebe a ausência de água e, ao ligar para o zelador, ouvimos sua voz pela primeira vez de forma direta — um marco narrativo importante, já que até então seu silêncio havia predominado.

Enquanto se arruma apressadamente para sair, atende a uma chamada de vídeo do irmão, David. A conversa revela a distância emocional entre Lóri e sua família. Ela demonstra pouco tempo e interesse para conversar, enquanto o irmão insiste em prolongar o contato. Ele pede para ver a vista do apartamento e, ao perguntar com quem ela vai sair, Lóri encerra a ligação bruscamente. Em seguida, vemos uma cena silenciosa de contemplação à janela, acompanhada por fragmentos de uma fala em *off* de Ulisses. A montagem sobrepõe imagens e sons, intensificando a atmosfera introspectiva e poética que marca essa primeira parte. Nesse mesmo momento, escutamos um trecho de uma ligação em que Lóri desmarca o encontro com Ulisses. Seus pensamentos são interrompidos pelo retorno abrupto da água.

Em uma nova sequência, já vestida com outra roupa, Lóri está na frente do restaurante onde encontraria Ulisses, mas hesita em entrar. Ele a vê pela janela e a chama. É nesta cena, durante o encontro, que o primeiro diálogo direto entre os dois personagens acontece, revelando traços da personalidade de Lóri, bem como sua postura diante da vida e da possibilidade de se envolver afetivamente. Ela não aceita ir para casa com o professor, mas a cena que segue revela seu desejo: ela se masturba no chão do apartamento e o espelho gera um efeito prismático potencializando a narrativa visual do prazer feminino no centro da tela. E, assim, a primeira parte se encerra com uma sensação de inquietação interna, desejo e o prenúncio das transformações que estão por vir.

A partir daqui, visualizamos quatro intertítulos que marca o processo de aprendizagem: Luminescência; Uma aprendizagem; A morte necessária em pleno dia; A origem da primavera — são intertítulos em 16mm, criados pela artista plástica Letícia Ramos.

3.2.2 Luminescência

Neste momento da narrativa, as emoções de Lóri mostram-se mais densas e complexas. Ela mergulha em lembranças, afetos e desconfortos que revelam tanto sua solidão quanto sua resistência em se conectar com o passado e com os outros. Lóri abre um quarto até então fechado e encontra os pertences da mãe. Entre os objetos, está um diário. Ao folhear o caderno, encontra uma fotografia guardada entre as páginas e começa a ler os pensamentos deixados ali. Na cena seguinte, já em sala de aula, escreve no quadro parte da lista de desejos da mãe e propõe a atividade para seus alunos do ensino fundamental. A partir desse momento, passa a compartilhar com eles reflexões sobre a vida, conectando as palavras da mãe com seu próprio processo de ensino. Ao fazer isso, Lóri adota uma didática que foge do convencional, valorizando a subjetividade e estimulando a sensibilidade das crianças

A sexualidade de Lóri é apresentada de forma natural na narrativa, evidenciando uma possível bissexualidade, especialmente no encontro íntimo que ela tem em casa com uma mulher. As reações de Lóri após esses encontros casuais revelam que ela ainda não estabeleceu conexões afetivas profundas, como se algo permanecesse inacessível. Ao reencontrar Ulisses em um bar, em um diálogo mais direto, questiona por que ele nunca fala sobre seu passado, perguntando se teria medo de cair do pedestal. Quando Ulisses revela que gosta dela, Lóri decide ir embora.

Seu irmão, David, surpreende-a na porta da escola, causando-lhe desconforto. Lóri não concorda com o julgamento conservador da família nem com a maneira inconveniente como ele tratou seu colega de trabalho, o professor de educação física. Após esse encontro, os três vão a uma lanchonete, onde David insinua que Lóri está se envolvendo com o colega e faz comentários invasivos sobre sua vida afetiva, mas Lóri não escuta calada. Quando ele leva uma mulher para o apartamento, Lóri o confronta, argumentando que, se ele pode trair, a esposa também deveria ter essa liberdade.

Na escola, ela propõe aos alunos a leitura de mais um trecho do diário da mãe. Conhecemos a sua única amiga, mãe de um de seus alunos e cartomante. A amiga insiste para que Lóri vá à festa de aniversário do filho. Ela hesita, mas acaba cedendo.

O evento acontece em um espaço aberto e, por acaso, Lóri reencontra Ulisses. Ali, compartilha mais de si: fala da mãe, das viagens em família e do incômodo da mãe em viver no interior. Conta que a mãe usava uma máscara em eventos sociais, voltando a ser ela mesma só em casa. Ulisses então pergunta como Lóri era antes de se fechar.

Em casa, Lóri desfaz um trabalho de crochê com o olhar fixo para o nada. David comenta que ela está ficando igual a mãe, sempre fugindo de tudo. Ao se despedir, ele a incentiva a procurar o pai, que está envelhecendo. Lóri, no entanto, se recusa, pois não aceita o apoio dele ao presidente da época, demonstrando sua posição política.

Na sequência, uma cena emblemática: Lóri se emociona ao assistir a *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, no cinema. Em um gesto de entrega, decide embalar sua coleção de cavalos para dar a Ulisses. No reencontro, revela que nunca entrou no mar. Ele então menciona a lenda da sereia Loreley, diz gostar do jeito exagerado com que ela se maquia, mas teme ser destruído como os pescadores do mito. Em outra cena, em uma piscina, Lóri o observa com outra mulher. Ele a convida para entrar na piscina, mas Lóri recusa. O confronto que se segue é direto: Ulisses diz que ela esconde o corpo assim como esconde a alma, e que ele a deseja por inteiro. Propõe um recomeço, se um dia ela estiver pronta, e despede-se dizendo que pode esperar o tempo que for.

Essa parte do filme se encerra em tensão e abertura. Lóri está diante de escolhas, de confrontos internos e externos que exigem dela algo além da contemplação: o enfrentamento de suas dores, da memória, do medo e da possibilidade de amar.

3.2.3 Uma Aprendizagem

Lóri está em casa, em um momento de introspecção, e prega na parede um dos quadros pintados por sua mãe. Lóri atende à porta e é sua amiga cartomante, de mala pronta para uma reunião de trabalho. Lóri vai cuidar do filho dela por uma noite. Em outro momento, com um endereço em mãos, vai até a casa de Ulisses e observa à distância. Vê um homem saindo da residência e deduz que os dois estiveram juntos. Aqui, o filme sugere também uma possível bissexualidade de Ulisses.

No lançamento do livro de Ulisses, Lóri chega até a porta da livraria, mas hesita ao ver o autor em uma interação próxima com a mulher que estava com ele na piscina. O mesmo rapaz que viu na casa de Ulisses, e que também vai aparecer na universidade conversando com ele em outro momento, entra na livraria. Lóri demonstra estar chateada com esses dois contatos do professor e decide ir embora. De volta ao apartamento, ouve música no escuro, mergulhada em seus próprios pensamentos.

Ao notar que um homem estranho olha para sua janela à sua procura, Lóri, assustada, liga para Ulisses. Ele vai até seu apartamento para explicar que aquele homem achava que ela estava interessada nele, pois a viu olhando muito para ele. Ulisses demonstra visível

incômodo por ter sido chamado como se precisasse salvar Lóri, deixando claro que não era a primeira vez e que ele já estava cansado disso. Lóri o convida para entrar e tomar vinho, mas Ulisses recusa e diz que tem alguém no carro à sua espera. Ao olhar pela janela, ela reconhece o mesmo rapaz de antes.

Lóri vai até a universidade questionar Ulisses. Afirma que não sente vergonha do próprio corpo e pergunta por que ele nunca se casou. Ulisses responde que nunca sentiu necessidade, pois sempre teve as mulheres que quis. Lóri se irrita com a resposta, chama-o de arrogante e o acusa de machucar as pessoas por precisar ser o centro das atenções. Ulisses então sai, deixando-a sozinha. Ela grita de raiva, encerrando essa parte da narrativa.

3.2.4 A morte necessária em pleno dia

Lóri está aflita, sozinha em casa durante a madrugada. Liga para a amiga cartomante e desabafa que tudo parecia estar indo bem, mas, de repente, as coisas começam a dar errado. A amiga responde que entende, que também sofre, mas lembra que a solidão não é um sentimento exclusivo de Lóri, e aconselha que ela aguente firme.

Na manhã seguinte, Lóri vai dar aula usando óculos escuros. Lê um trecho do diário da mãe, no qual ela escreve sobre o silêncio como a profunda noite secreta do mundo, vazio e sem promessa. Logo depois, é chamada à diretoria. A diretora afirma que ela está deprimindo a turma e diz que os alunos não têm maturidade para compreender o pensamento existencialista que ela vem trazendo para as aulas.

Mais tarde, o professor de educação física a convida para a festa organizada pelos alunos do ensino médio. Lóri responde de forma ríspida, dizendo que não sabe se vai. Ele insiste, lembrando ela sempre faz falta nos eventos. Em casa, Lóri decide ir e começa a se arrumar.

Na festa, ela confessa que achou importante comparecer, tanto para socializar quanto para ajudar as pessoas. Mas Lóri está visivelmente descompassada, tomada por uma confusão interna crescente. Diante da música alta, das luzes e da multidão, acaba tendo uma crise de pânico e foge do local.

Na avenida deserta, caminha sozinha até que o professor de educação física a encontra e oferece uma carona. Ela aceita e vai para casa com ele, onde passam a noite juntos. Na manhã seguinte, ele conserta a torneira do banheiro.

Lóri começa a conversar com ele sobre a dor de existir, sobre o sentimento de pertencer a alguma coisa e a angústia de simplesmente ter nascido. Diz que conheceu alguém

por acaso e compreendeu que não se pode simplesmente cortar a dor.

3.2.5 A origem da Primavera

Lóri está no corredor da universidade, se preparando para falar com Ulisses. Ela sussurra para si mesma que quer ser livre e que precisa entender que amar não é morrer. Quando o encontra, diz que ainda precisa ficar sozinha.

Na cena seguinte, aparece lavando o rosto, Lóri está vestindo uma blusa colorida diferente de tudo que usou antes. Na escola, dá aula com mais leveza, é perceptível que seu semblante mudou. Em casa, refaz a peça de crochê que havia desfeito, dança sozinha e toma vinho.

Durante a madrugada, desperta e vai até a praia. Quando entra no mar pela primeira vez já está amanhecendo. Em um gesto simbólico, poético e visual: Lóri renasce.

Na sala de aula, um tucano entra inesperadamente pela janela, surpreendendo e alegrando a todos. Lóri é visivelmente outra pessoa, mais aberta e mais luminosa.

Ela decide reencontrar Ulisses. Caminham juntos até um restaurante. Lóri se desculpa por ter desaparecido e diz que precisa contar algo.

Revela que certa noite saiu sozinha e foi até o mar. Conta como foi a experiência e como não sentiu medo. Diz que sentiu a água tocando seu corpo como a presença de Deus. Admite que está se apaixonando cada vez mais pela vida, que deseja ensinar a amar e preparar seus alunos da forma como ela mesma nunca foi preparada.

Na cena seguinte, os dois estão na casa de Ulisses. Ela permanece em pé, enquanto ele se ajoelha e a abraça, como se a estivesse esperando há muito tempo. Acontece, então, a sequência mais longa de sexo entre eles.

Os dois despertam aos poucos na cama ao amanhecer. É quando acontece o último diálogo. Ulisses diz que a ama, e Lóri responde perguntando: “Amar será dar de presente um ao outro a própria solidão?” O diálogo se encerra com dois pontos seguintes

3.3 A SUBJETIVIDADE DE LÓRI

Uma tela escura começa a ganhar tons de azul e branco à medida que flashes de luz a perpassam. Uma citação de Clarice Lispector aparece aos poucos em uma sequência de quatro versos: “O coração tem que se apresentar diante do Nada sozinho e sozinho bater em silêncio de uma taquicardia nas trevas”. Nos quatro cantos da tela, uma figura surrealista e iluminada

emerge e desaparece gradualmente. A atmosfera celestial é preenchida por um som cósmico e, logo, dois corpos, no ápice do prazer sexual, têm a imagem refletida formando uma moldura na tela. As figuras seguem sumindo e voltando, num espaço etéreo que mistura corpos e sensações. A figura feminina flutua e funde-se dentro de sua própria forma. O ciclo continua focado exclusivamente naquele corpo, que emerge na solidão em uma transição suave e misteriosa. Subitamente, o som de uma sirene escolar penetra a atmosfera cósmica, e vozes de alunos gritando e conversando se juntam à cena. Estamos diante da personagem em um close *contra-plongé*, assumindo o controle da relação sexual e o centro da cena. Ao quebrar a quarta parede e olhar diretamente para a câmera, uma frase aparece em diagonal atravessando o seu rosto: “O Livro dos Prazeres” (Figura 2).

Figura 2 – Frame: Lóri no centro da tela olhando diretamente para câmera, com título do filme na diagonal



Fonte: Lordy (2020, 3'43").

O espectador encontra-se diante de uma ação que rompe a relação tradicional de um cinema que privilegia o olhar masculino (Mulvey, 1975) em que a mulher é apresentada como objeto passivo. O close *contra-plongé* e a quebra da quarta parede são dois aspectos fundamentais que colocam Lóri em uma posição de sujeito ativo nessa cena, subvertendo a lógica do *male gaze*. Esse gesto simboliza uma autonomia que ressignifica a relação entre o espectador e a personagem, já que ela se coloca como participante ativa na construção da narrativa. A personagem assume o controle de sua sexualidade e de sua presença na tela, desconstruindo a ideia de que o prazer da mulher deve ser mediado pelo desejo masculino e deixando claro que o ato de olhar é uma escolha dela. Conforme discutido por diversas teóricas, como Teresa de Lauretis (1987), Judith Butler (1990), bell hooks (1996), entre outras, o cinema feminista pode criar espaços para a construção de novas subjetividades.

A cena descrita acima são os primeiros quatro minutos do filme, que já nos apresenta a

intensa atmosfera que envolve a personagem principal. A frase destacada da autora sugere uma reflexão profunda sobre a solidão, convidando-nos a confrontar a própria existência diante do vazio. Clarice Lispector frequentemente explorava temas como a solidão, o silêncio e o vazio existencial em suas obras, usando-os como ferramentas para revelar as profundezas da subjetividade humana e as nuances da experiência feminina (Lin, 2015).

No filme, a essência da protagonista permaneceu. As escolhas estéticas feitas pela cineasta para transmutação da linguagem têm efeito significativo na construção da subjetividade feminina, colocando as emoções de Lóri no centro da narrativa desde os primeiros minutos.

Lóri é introduzida à narrativa por meio dos sons que a cercam. Na cena descrita, em um espaço etéreo e cósmico onde corpos flutuam e se entrelaçam, escutamos uma sirene escolar e vozes que retrata alunos correndo em uma sala de aula. A origem desses sons é revelada em uma sala de aula infantil, estabelecendo a conexão entre o ambiente sonoro e a introdução da personagem (Figura 3).

Figura 3 – Lóri sentada na sala de aula olhando para o lado enquanto as crianças correm



Fonte: Lordy (2020, 4'15").

A câmera está centrada em Lóri, enquanto ela observa a movimentação dos alunos saindo entusiasmados da sala de aula. Um suave zoom aproxima o espectador da sua expressão angustiada e o som vai ficando mais distante, com uma camada misteriosa, assemelhando-se à mente da personagem que divaga no vazio, sugerindo uma tensão mental da professora. Apesar da atmosfera visual diferente, a tensão dramática da cena anterior prevalece nos efeitos sonoros.

Acompanhamos a personagem por dez minutos sem ouvir a sua voz, apenas os sons ao redor compondo a matéria sonora das cenas: ruídos da escola, um diálogo ininteligível entre dois professores, um certo interesse por um dos professores que será revelado no decorrer da narrativa, passos, respiração, barulho de ventilador, um colchão sendo arrastado para sala do

apartamento, ondas do mar, ruídos urbanos, etc.

Na mesma sequência, notamos a personagem com insônia sentada na sala escura de seu apartamento de frente para o mar, até que um som externo chama sua atenção e uma música pulsante e energética penetra a cena. A princípio, ouvimos o que Lóri ouve; depois a música torna-se extradiegética. O contexto sonoro sugere que a personagem vai sair para balada. A escolha da direção para iniciar o longa dessa forma indica a busca por traduzir o silêncio presente intensamente nas palavras de Clarice Lispector, criando uma atmosfera de introspecção da personagem ao demonstrar uma estranheza em relação à vida¹⁵ (Figura 4).

Figura 4 – Lóri com insônia em seu apartamento durante a madrugada



Fonte: Lordy (2020, 6'50").

Ao longo do filme, o ambiente externo desempenha um papel fundamental na construção da subjetividade de Lóri, um exemplo disso são as cenas frequentes em sua janela que fica de frente para o mar, atuando como uma metáfora visual para os limites entre o íntimo e o mundo. Esses elementos visuais funcionam como extensões do estado emocional da personagem, sugerindo um desejo latente por liberdade e conexão. Nesse sentido, o fluxo sonoro também atua como reflexo das emoções internas da protagonista, acompanhando essas transições. Como é possível identificar na cena em que o plano geral revela o mar, o céu e a avenida em uma panorâmica contemplativa. A imagem, aliada à sonoridade, cria um momento de suspensão e introspecção, traduzindo o estado de alma de Lóri e sua relação com o mundo que a cerca.

¹⁵ Sobre os silêncios que permeiam Lóri, Clarice Lispector escreveu (1969, p. 36): “É um silêncio, Ulisses, que não dorme: é insone: imóvel mas insone e sem fantasmas. É terrível – sem nenhum fantasma. Inútil querer povoá-lo com a possibilidade de uma porta que se abra rangendo, de uma cortina que se abra e ‘diga’ alguma coisa. Ele é vazio e sem promessa. Como eu, Ulisses?”.

O som potente de um trovão introduz a personagem na cena, indicando uma mudança iminente em seu estado emocional. A câmera captura a personagem na janela do apartamento em um plano geral, como se o espectador estivesse dentro da diegese, parado na avenida, observando aquela mulher tão distante em silenciosa introspecção. O som da solidão é palpável (Figura 5).

Figura 5 – Frames de Lóri introspetiva na janela de seu apartamento



Fonte: Lordy (2020, 13'45").

Uma nota de piano precede um fragmento de ligação, são notas que surgem quase todas as vezes quando Lóri recebe ou realiza uma ligação para Ulisses. É uma marca de ambiência misteriosa e conflitante, servindo como pontuação para determinadas ações. Ouvimos o que Ulisses diz em resposta à desistência de Lóri. Embora ela estivesse completamente arrumada para o encontro, foi engolida por um vazio existencial que pode ser percebido pelos espectadores por meio dos efeitos sonoros e visuais destacados na ação dramática. A nota de piano toca novamente e ouvimos palavras reverberadas e ecoadas misturadas a camadas diferentes de sons distorcidos e sobrepostos, sugerindo um efeito de confusão mental. Imagens com efeitos de sobreposição e desfoque também são adicionadas, formando uma orquestração do vazio. Os mesmos efeitos visuais são usados apenas em dois momentos do filme: quando Lóri hesita em profunda perturbação se deveria ir ao encontro de Ulisses e, já na parte final do filme denominada 'Na origem da primavera', quando ela se abre às alegrias dos afetos e do amor.

A construção narrativa e estética da cena propõe uma afirmação de que a subjetividade feminina pode ser sentida e vivida fora do controle masculino. Tendo em vista os conceitos abordados por Teresa de Lauretis (1984), a subjetividade feminina é construída a partir de interações com o ambiente social, cultural e político. Nessa cena, a personagem é

contextualizada em relação ao mar, ao trovão e ao espaço urbano, sugerindo como esses elementos externos influenciam e refletem seu estado interno. A solidão da personagem evoca o processo de reconstrução da sua subjetividade, possibilitando um encontro entre o interno e o externo. A cena cria um espaço possível à subjetividade feminina e significação da mulher como sujeito.

Um dos principais elementos que colaboram com o desenvolvimento de Lóri é o reencontro simbólico com sua mãe¹⁶ por meio de um diário que encontra no apartamento (Figura 6). O diário, presente ao longo de toda a narrativa, funciona como um elo entre gerações de duas mulheres que, cada uma a seu modo, subvertem a lógica patriarcal em busca de liberdade e autonomia. A partir das palavras escritas no diário e da própria voz de Lóri, conhecemos fragmentos da história da figura materna, estabelecendo uma conexão profunda entre passado e presente. Essa construção narrativa permitiu que as roteiristas do filme explorassem a subjetividade da protagonista, dialogando diretamente com a biografia de Clarice Lispector e suas reflexões sobre a experiência feminina.

Figura 6 – Frames: Lóri encontra o diário de sua mãe e o lê



Fonte: Lordy (2020, 21'21").

No filme, a mãe de Lóri deixa como herança o apartamento no Rio de Janeiro, onde estão guardados seus pertences, incluindo o diário. É a voz da mãe, expressa por meio de suas palavras no diário, que guia Lóri em seu processo de transformação — um contraste com o livro, no qual as orientações vêm apenas de Ulisses. São palavras que procuram dar sentido à simplicidade da existência em meio à complexidade do existir.

Nas palavras de Lispector, Lóri não encontrava uma resposta ao se perguntar “quem eu sou” (Lispector, 1998, p. 132), por isso decidiu escrever uma lista¹⁷ de coisas. Na obra filmica,

¹⁶ Embora esta pesquisa não tenha como objetivo realizar uma análise comparativa entre a obra literária e a cinematográfica, é relevante destacar que a figura materna ganha um destaque significativo no filme, algo ausente no livro

¹⁷ Lispector, 1998, p. 129: “Sentou-se diante do papel vazio e escreveu: comer – olhar as frutas da feira – ver cara de gente – ter amor – ter ódio – ter o que não se sabe e sentir um sofrimento intolerável – esperar o amado com impaciência – mar – entrar no mar – comprar um maiô novo – fazer café – olhar os objetos – ouvir música – mãos dadas – irritação – ter razão – não ter razão e sucumbir ao outro que reivindica – ser perdoada da vaidade

ouvimos através da voz *off*¹⁸ parte dessa mesma lista, incluída na trama pelo diário da mãe da personagem. Vejamos:

Off: Comer. Olhar as frutas da feira. Ver cara de gente. Ter amor. Ter ódio. Ter o que não se sabe, sentir um sofrimento intolerável. Fazer café. Ouvir música. Mãos dadas. Ter razão, não ter razão e sucumbir ao outro que reivindica. Ser mulher. Dignificar-se. Rir do absurdo da minha condição (Lordy, 2020, n. p.).

Logo após, vemos Lóri lendo e escrevendo no quadro a mesma lista para as crianças em sala de aula, incentivando-as a criarem suas próprias listas no caderno de caligrafia (Figura 7). Mais adiante, em outra cena, ela convida os alunos a lerem um texto sobre “a mulher que viajou o mundo”¹⁹, fazendo, assim, a primeira referência direta à sua mãe. De acordo com a cineasta Marcela Lordy, a decisão de colocar o texto de Clarice Lispector na voz das crianças foi uma escolha estética e narrativa cuidadosamente planejada. Essa abordagem permitiu traduzir para o cinema a profundidade e a subjetividade do monólogo interior²⁰ presente na literatura de Lispector, ao mesmo tempo que trouxe leveza ao texto. Ao fazê-lo, a diretora não apenas preservou a essência introspectiva da obra original, mas também estabeleceu uma nova dinâmica narrativa, conectando a subjetividade da protagonista com a inocência e curiosidade infantil, elementos que enriquecem a atmosfera emocional do filme.

de viver – ser mulher – dignificar-se – rir do absurdo de minha condição – não ter escolha – ter escolha – adormecer – mas de amor de corpo não falarei. Depois dessa lista ela continuava a não saber quem ela era, mas sabia o número indefinido de coisas que podia fazer.

¹⁸ Segundo Mary Ann Doane, “a voz *off* refere-se a momentos nos quais ouvimos a voz de um personagem o qual é visível no quadro. Neste caso, o filme, por meio de sequências anteriores ou por outros determinantes contextuais, afirma a ‘presença’ do personagem no espaço da cena, na *diegese*” (Doane, 1983, p. 462)

¹⁹ Filme *O livro dos prazeres* (2020): 32min21seg.

²⁰ O monólogo interior é, então, a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada (Humphrey, 1976, p. 20).

Figura 7 – Frames: Lóri, na escola, incentiva seus alunos a fazerem listas de desejos



Fonte: Lordy (2020, 23'01").

A única amiga de Lóri é a cartomante, mãe de um de seus alunos, que insiste para que ela compareça ao aniversário da criança. Embora relutante, ela decide ir, e é nesse evento que acaba se encontrando com Ulisses, iniciando uma interação carregada de significados. O diálogo que surge entre os dois traz à tona, pela segunda vez, aspectos sobre a figura materna em uma menção breve que reafirma o papel central da memória materna na jornada emocional e subjetiva da personagem, conectando passado e presente de forma poderosa (Figura 8).

Figura 8 – Lóri e Ulisses passeiam no parque



Fonte: Lordy (2020, 35'47").

Lóri: Quando a minha mãe ficou doente a gente parou de viajar, ela também não gostava de morar no interior. Ela dizia que usava uma máscara nos eventos sociais. Quando ela ia pra casa ela tirava a máscara e voltava a ser ela mesma. **Ulisses:** como era antes de se fechar?"

Lóri: quem? Minha mãe?

Ulisses: Não, você! (Lordy, 2022).

A referência à máscara usada pela mãe de Lóri nos eventos sociais pode ser interpretada com base nos conceitos de performatividade, como proposto por Butler (1990). A máscara simboliza a imposição de papéis sociais e de gênero que são construídos culturalmente, exigindo da mulher uma adaptação constante às expectativas externas. A afirmação de Lóri sugere que a mãe só conseguia ser ela mesma quando se desvincilhava desses papéis impostos, o que reflete a dualidade entre o público e o privado na vida das mulheres.

É uma memória que revela um espelhamento entre mãe e filha, mas que retorna à Lóri com a pergunta de Ulisses, que também possibilita uma reflexão sobre o silêncio como expressão do feminino. A narrativa pessoal de Lóri sobre sua mãe conecta sua própria subjetividade à memória e à história familiar. Em outra cena o irmão de Lóri, David, comenta que ela está ficando igualzinha a mãe. O diálogo revela não apenas a visão distinta que cada um tem da mãe, mas também os julgamentos e as projeções que recaem sobre as escolhas de uma mulher que viveu à margem das expectativas convencionais, levando à reflexão sobre o que significa ser mulher dentro e fora das normas sociais.

A interação revela que não é apenas fisicamente que Lóri parece com a mãe, mas no jeito de estar sempre fugindo de tudo. O irmão também fala que a mãe fazia só o que ela queria, e que por pouco não casou: “sorte que o papai chegou a tempo” (Lordy, 2020, n. p.). A colocação de David reforça a ideia de que a mulher precisa ser salva do destino de uma vida independente, como se a ausência de um marido e filhos fosse um risco a ser evitado (Figura 9).

Figura 9 – Lóri conversa com David enquanto desmancha uma peça de crochê



Fonte: Lordy (2020, 47'17").

Enquanto David enxerga a mãe como alguém que fugia da realidade ao se refugiar na arte, Lóri começa a perceber que a busca da mãe por um espaço próprio foi um ato de resistência. Segundo Mulvey (1975) e Kaplan (1995), as mulheres são frequentemente representadas dentro de uma narrativa que reforça papéis fixos e relações de dependência. No entanto, quando uma personagem feminina ocupa um lugar de introspecção e autonomia, como a mãe de Lóri e a própria Lóri, ela se torna uma ameaça à ordem simbólica.

Quando David diz que faz sentido a mãe ter deixado o apartamento para Lóri como pedido de desculpas, pode ser interpretado como um movimento de ruptura. Aqui, a casa pode ser como um espaço simbólico de transmissão, onde Lóri poderá reconstruir sua própria identidade feminina. A mãe de Lóri, vista pelos filhos como ausente, lutou por uma existência

autêntica. E é nesse reconhecimento, ainda que tardio, que Lóri pode encontrar um caminho para si mesma.

Na parte intitulada “A morte necessária em pleno dia”, Lóri encontra-se em um momento de extrema vulnerabilidade emocional. Com insônia e angustiada, liga para amiga cartomante: “Estava indo tudo bem, mas de repente eu estou indo muito mal” (Lordy, 2020, n. p.). A resposta que tem da amiga não minimiza a sua dor, mas a insere em uma experiência coletiva: “Eu também sofro. A solidão não é um sentimento só seu. Agente” (Lordy, 2020, n. p.). É uma cena que merece destaque por ter um peso simbólico importante na construção da subjetividade de Lóri e na representação fílmica da subjetividade de outra personagem que é mulher, mãe solo e tenta conciliar a maternidade com a vida profissional.

Nesta narrativa, Lóri não busca um salvador masculino nem vai em busca de Ulisses para desabafar sobre seu momento de vulnerabilidade. Em vez disso, ela recorre à outra mulher, estabelecendo um espaço de acolhimento feminino que, embora não solucione sua angústia, legitima sua dor e compartilha sua experiência.

Lóri segue seu caminho de aprendizagem por meio de um processo interno de autodescoberta e aceitação. A solidão que a personagem sente não é um mero obstáculo a ser vencido, mas parte fundamental de sua trajetória subjetiva, um estado emocional que revela as complexidades da experiência feminina distante de uma lógica patriarcal.

Na manhã seguinte, Lóri vai dar aula de óculos escuros depois de uma noite difícil de crise existencial, e mais uma vez lê fragmentos do diário da sua mãe. Uma passagem sobre o silêncio: “O silêncio é aprofunda noite secreta do mundo. Ele é vazio e sem promessa. Quando menos se espera, ele volta de repente e o coração bate ao reconhecê-lo dentro da gente, depois nunca mais se esquece. Se não há coragem que não se entre, que se espere” (Lordy, 2020, n. p.), em seguida ela pergunta às crianças se elas já haviam sentido o silêncio.

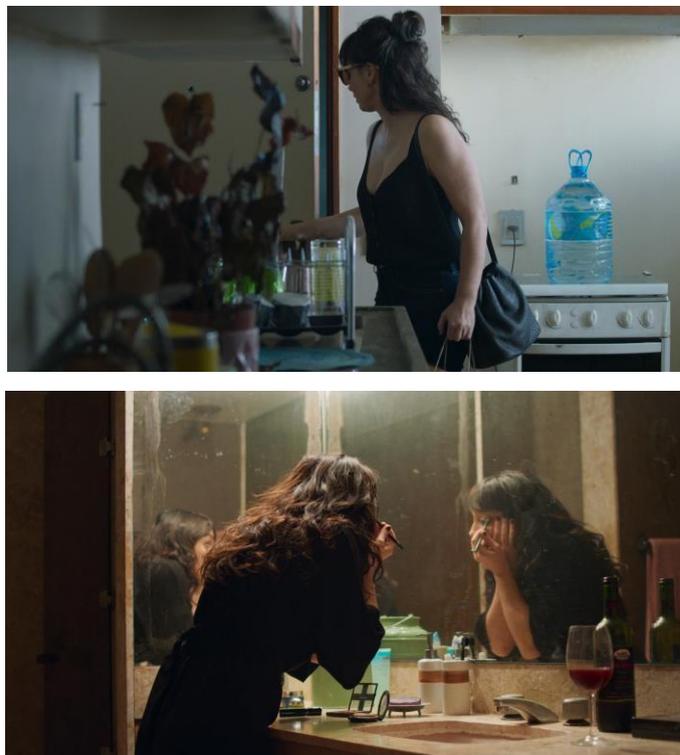
A relação de Lóri com os alunos, assim como o reencontro com a sua mãe através do diário, é um dos aspectos mais simbólicos de seu processo de transformação. Na sala de aula, Lóri não apenas ensina, também aprende. É um espaço de escuta, experimentação e troca, onde ela pode se expressar de maneira mais livre, sem as amarras e máscaras sociais. As crianças não são apenas suas alunas, mas também um espelho de sua própria busca por um novo modo de existir no mundo.

É possível visualizar as sensações da personagem através da música que preenche o seu processo de aprendizado. A trilha sonora não é apenas um complemento estético, mas um elemento ativo na construção da subjetividade de Lóri, sendo constantemente usada para indicar as suas emoções, se tornando aliada na expressão da interioridade de Lóri. No filme, a trilha

sonora minimalista é utilizada estrategicamente para enfatizar momentos de tensão e deslumbramento, conduzindo o espectador a uma imersão sensorial na experiência da protagonista.

Um exemplo marcante ocorre quando Lóri é convidada para uma festa organizada pelos alunos do ensino médio. Vale ressaltar que ela naqueria ir, mas o professor de educação física insiste. Ao chegar em seu apartamento com as compras do dia, uma música extradiegética começa a tocar e vai se intensificando à medida que a personagem se arruma. Neste momento, Lóri se maquia com intensidade, especialmente ao destacar os olhos, o que confere um aspecto marcante ao seu rosto. Em uma cena anterior, Ulisses já havia comentado que gostava do jeito "exagerado" como ela se pinta, e aqui essa escolha estética ganha novo sentido: não apenas como elemento de vaidade ou sedução, mas também como camada performativa de sua identidade. A maquiagem pode ser lida como máscara simbólica, um artifício de autoproteção, revelando como Lóri lida com o desejo, a insegurança e a necessidade de controle sobre sua própria imagem, sobretudo em momentos de exposição social. A escolha por uma trilha minimalista, caracterizada por intervalos dissonantes, cria um efeito de inquietação, sugerindo que algo está prestes a acontecer (Figura 10).

Figura 10 – Lóri chega em casa e se arruma para festa dos alunos



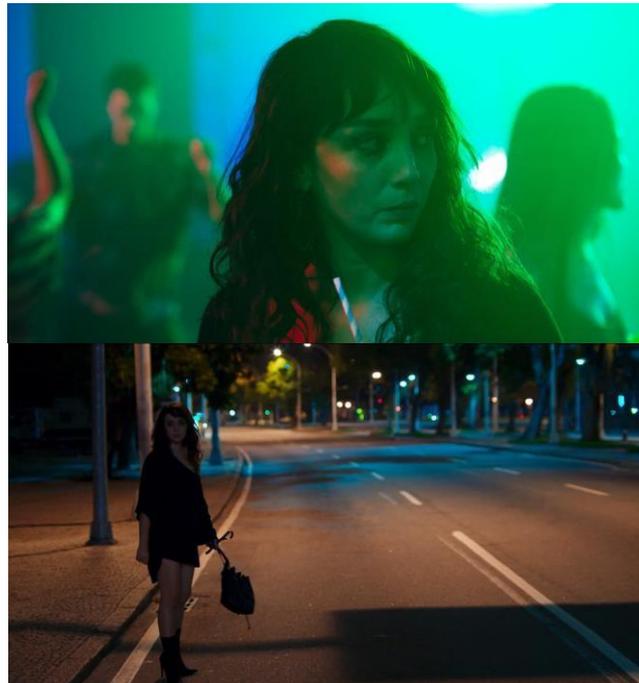
Fonte: Lordy (2020, 69'04").

Na festa, um ambiente de instabilidade é construído por meio de ações simultâneas,

luzes intermitentes e ruídos conflitantes, refletindo a inquietação interna de Lóri. O ambiente é tão sufocante que ela acaba fugindo da festa e começa a caminhar pela avenida vazia. Há nesta cena uma alternância entre a música diegética e a música extradiegética – de tonalidade minimalista. A crescente intensidade da trilha sonora acompanha o ápice de sua crise de ansiedade.

O clímax musical se intensifica em sincronia com o ápice da crise de ansiedade, estabelecendo uma conexão profunda entre a personagem e o espectador (Figura 11).

Figura 11 – Na festa, Lóri tem um ataque de pânico e vai sozinha para avenida



Fonte: Lordy (2020, 71'19").

“A morte em pleno dia” precisa acontecer para que Lóri encontre “A origem da primavera” — que se desenvolve na quinta parte do filme que marcará uma transformação interna da personagem. Lóri verbaliza para si mesma: “Eu quero ser livre. Não quero mais me esconder. Eu preciso entender que amar não é morrer”, as palavras vêm como um incentivo para compreender sobre si mesma antes de encarar de frente Ulisses. O professor é abordado saindo da sala de aula, em um plano fechado do perfil dos rostos, Lóri fala: “Ulisses, eu ainda preciso ficar sozinha” (Lordy, 2020) (Figura 12).

Figura 12 – Lóri encontra Ulisses na faculdade e confessa que precisa ficar sozinha



Fonte: Lordy (2020, 80'09").

Lóri, embora reconheça seu desejo por Ulisses, escolhe permanecer sozinha. Sua decisão não segue os apelos românticos típicos do cinema tradicional, onde o desfecho amoroso frequentemente define a trajetória da protagonista. Em vez disso, sua jornada é marcada pela busca por autonomia e pela reconstrução de sua subjetividade. Ao compreender que o amor e a liberdade não precisam ser excludentes, Lóri rejeita a ideia de que sua identidade deve se dissolver na idealização do outro. Seu processo de transformação revela uma protagonista que reivindica a própria existência como sujeito ativo, capaz de amar sem abrir mão de sua independência. Depois disso, vemos Lóri lavando o rosto, tirando a maquiagem marcante. A partir daqui o figurino da personagem torna-se mais leve, simbolizando uma mudança significativa.

A presença de uma nova música minimalista retorna quando a personagem se encontra diante do seu processo de aprendizagem. Lóri está crochetingando uma peça, a mesma que ela desfez em outro momento do filme, como se estivesse agora refazendo e entrelaçando a própria história com as mãos. A música faz emergir uma atmosfera de expansão e liberdade, evocando a sensação de plena solitude e revelando, mais uma vez, o estado da protagonista.

À medida que as ações se desenrolam, nota-se os mesmos efeitos de sobreposição e desfoque usados na cena da janela do início do filme. No primeiro momento, a *voz off* foi usada para reproduzir fragmentos da ligação durante um momento de confusão mental da personagem. Agora, vemos Lóri em seu apartamento, sozinha e feliz, enquanto sua voz em *off* lê o diário de sua mãe (Figura 13):

Off: Apesar de inteiramente selvagem, tem uma doçura primeira de quem não tem medo, ele come as vezes na minha mão. Seu focinho é úmido e fresco. Quando eu morrer, o cavalo preto vai ficar sem casa, vai sofrer muito. A menos que ele escolha outra casa, que não tenha medo daquilo que é ao mesmo tempo selvagem e suave. Se ele fareja que um corpo-casa é livre, ele trota sem ruídos e vai. Não se deve

*temer seu relinchar. A gente se assusta com o excesso de doçura do que é isso pela primeira vez.*²¹

Figura 13 – Lóri, em casa, sozinha, experimenta pequenos prazeres que dão sentido à vida



Fonte: Lordy (2020, 82'09").

Uma suspensão abrupta da música para a cena de Lóri acordando dá lugar à sua respiração ofegante e à paisagem sonora do mar. Os sons mudam completamente pontuando a transição, mas a ambiência sonora construída pelo som do mar é marcante em toda a sequência. O mar possui uma presença sonora e visual simbólica que enriquece a construção narrativa, além de definir e caracterizar o desenvolvimento da personagem através de um fluxo sonoro interno.

A utilização do mar e dos sons associados à sua presença não apenas contextualiza o cenário, mas também intensifica a conexão emocional do público com a protagonista, visto que até então Lóri nunca havia entrado no mar. É também no mar que Lóri vive um dos momentos mais lindos e simbólicos do filme: o seu renascimento.

Outra diretora que utiliza bastante o elemento da água em seu cinema é Lucrecia Martel. A cineasta argentina revelou em entrevista a forma que pensa a água dentro dos seus filmes: “A ideia de imersão sempre me pareceu muito fascinante. A água é algo que resiste à ideia de propriedade, é um material que te obriga a pensar. Sobre a água é difícil cravar uma estaca ou construir um alambrado. Você consegue contê-la, mas não alterá-la” (Martel, 2016, n. p.).

No filme *O livro dos prazeres*, o mar está profundamente conectado à jornada de Lóri, funcionando como metáfora de seu fluxo interno, de sua busca por liberdade e

²¹ O texto é um dos fragmentos retirados do livro (p. 28-29). Marcela Lordy revela em entrevista que escolheu não usar com frequência a voz off para adaptar a obra de Clarice, que é o que muitos fazem na hora de adaptar a literatura para o cinema. Muito pelo contrário, ela elabora uma saída criativa colocando uma leitura coletiva do diário da mãe de Lóri na sala de aula infantil

autoconhecimento (Figura 14).

Figura 14 – Lóri entra no mar pela primeira vez



Fonte: Lordy (2020, 84'05").

Há também a simbologia dos mitos presentes de maneira subversiva na narrativa. Não é Ulisses que sai para desbravar o mundo, é Lóri, a sereia sedutora, que vai em sua própria jornada, guiada pelo seu anseio por liberdade. O próprio Ulisses comenta: “Uma pena que seu apelido seja Lóri, gosto tanto de Loreley, uma sereia. Loreley é o nome de uma personagem do folclore alemão. Ela morava no alto de um penhasco e seduzia os pescadores com a sua voz. Eles terminavam morrendo no fundo do mar”²² (Lordy, 2020, n. p.), em seguida Lóri revela que nunca entrou no mar.

A pesquisadora Ma Lin (2015) analisa a inversão de papéis realizada por Clarice Lispector na releitura da Odisseia, especialmente na relação entre Ulisses e a sereia. Segundo Lin, a autora subverte a estrutura tradicional do mito, originalmente conduzido por uma narrativa masculina ou mesmo expectativas masculinas, ao reconfigurar as dinâmicas de poder e introduzir uma inversão também no jogo de sedução.

Dentro do jogo da sedução entre os dois, também existe uma inversão, que é do papel de sedutor. Quando Ulisses conhece Lóri, ele é o sedutor que a queria seduzir, porém, no encontro, conta a Lóri a lenda germânica da sereia Loreley, a posição de seduzir e ser seduzido começa a mudar. Ulisses se sente seduzido por Lóri e não consegue deixar de ser assim, o que o diferencia do Ulisses de Odisseia que não sucumbe à sedução da sereia. Ele é somente o ser humano que sofre da angústia do ser humano, percebendo seus pontos de fraqueza e não tem vontade de exercer ‘salvação’ heroica, pois é impotente diante da dor alheia. Além disso, Ulisses é quem espera com muita

²² Silva (2008): Lori (Loreley), uma referência implícita, e Ulisses, uma referência explícita ao canto XII da Odisseia de Homero. É então que é narrado o episódio em que o herói Ulisses resiste ao canto sedutor das sereias, ninfas aquáticas que atraem os homens para dentro do mar, levando-os à morte por afogamento. Para escapar à sedução das sereias, Ulisses comanda seus companheiros a taparem os ouvidos com cera, enquanto ele, desejoso de ouvir o canto sedutor das ninfas, é amarrado ao resistente mastro do navio. É assim que o herói supera mais um obstáculo na sua odisseia de retorno ao lar.

paciência enquanto Lóri se aventura e até ela esteja pronta (Lin, 2015, p. 92).

Marcela Lordy complementa:

Neste livro a autora não reproduz padrões tradicionais de oposição masculino/feminino. Ao processar sua investigação existencial a partir da sua condição de gênero, Clarice acaba por estabelecer articulações que vão muito além da diferenciação sexual. Ela toca o lado humano dos personagens brincando justamente com o feminino e o masculino de cada um. Nesta inversão ousada, Clarice mistura os papéis predestinados a cada gênero nas narrativas clássicas e faz com que a mulher saia em busca de aventura para ganhar o mundo. Algo corriqueiro nos dias de hoje (Lordy, 2022d, n. p.).

Essa inversão de papéis ressaltada por Ma Lin (2015) e reafirmada por Marcela Lordy (2022d) reforça a ressignificação da jornada feminina da personagem – característica narrativa que se mantém forte nas duas obras. Ao trocar a posição passiva da mulher pela figura da aventureira, tanto a escritora como a diretora desconstruem as narrativas clássicas, nas quais o masculino é historicamente associado à ação e à descoberta, enquanto o feminino é relegado à espera e à permanência. A ação reflete-se na jornada interna de Lóri, marcada por momentos de solidão, silêncio e autodescoberta, momentos nos quais a sua subjetividade é evidenciada.

Assim como o mar, que está em constante movimento e transformação, a identidade feminina da personagem se refaz continuamente. Dessa forma, o mar não apenas contextualiza a jornada de Lóri, mas também se torna uma metáfora viva de sua busca por autonomia e reinvenção.

Ao se afastar de estruturas narrativas que vinculam a identidade feminina à dependência de uma relação romântica, o filme amplia as possibilidades de existência da protagonista, permitindo que seu aprendizado seja pautado pela autonomia e pluralidade de experiências. É uma transformação que envolve a linguagem cinematográfica da obra, que adota uma estética revolucionária e feminista repleta de simbolismos que expressam a subjetividade em reconstrução.

Filmes como *O livro dos prazeres*, ao explorar uma personagem feminina que desafia padrões estabelecidos e reivindica o direito de ser a protagonista da sua própria história, ressignifica o amor, o desejo e a liberdade das mulheres dentro das produções cinematográficas. Dessa forma, o cinema se torna um espaço de reflexão e de novas possibilidades para a representação feminina, abrindo caminhos para narrativas que abracem a complexidade e a autenticidade da experiência das mulheres.

3.4 A MULHER NO CENTRO DA TELA

Como o posicionamento da protagonista no centro da tela influencia a narrativa? No cinema tradicional, a presença feminina foi enquadrada sob a ótica masculina, por vezes reduzida a um elemento de contemplação. No entanto, direções feministas como as de Marcela Lordy ressignificam essa lógica, colocando a mulher no centro da cena não apenas física, mas narrativamente, revelando suas emoções, desejos e conflitos por meio da construção visual (Figura 15).

Figura 15 – Foto de divulgação do filme *O livro dos prazeres*, 2020



Fonte: Lordy (2021).

Sendo assim, propõe-se nesta seção uma análise articulada com a teoria feminista sobre o olhar enquanto narrativa em *O livro dos prazeres*, filme que coloca a mulher no centro não apenas da história, mas também da construção visual. Sob a direção de uma cineasta mulher, a obra desafia os padrões normativos de um cinema historicamente moldado pelo olhar masculino, afirmando o olhar feminino como um ato político de resistência e subversão. Por meio de enquadramentos, montagem e escolhas estéticas, a narrativa não apenas apresenta a protagonista, mas a posiciona como sujeito ativo de sua própria experiência, ressignificando a forma como a mulher é vista e representada na tela.

Com uma equipe majoritariamente liderada por mulheres, o filme coloca no centro uma protagonista que assume a narrativa de sua própria experiência. Esse protagonismo se manifesta não apenas no enquadramento, mas também na montagem, nos sons, nos diálogos e em outros elementos que conduzem as cenas e provocam sensações, reforçando sua presença e subjetividade ao longo da história. Para a diretora (Lordy, 2020, n. p.), o filme pode ser definido com um romance psicológico erótico, sob a perspectiva de uma mulher contemporânea em busca de conexões afetivas reais.

A vontade de adaptar o livro de Clarice para o cinema surgiu da minha necessidade de olhar mais de perto para a velocidade com que as relações afetivas se formam e se desfazem nos dias de hoje. Estava morando sozinha pela primeira vez, quando me deparei com Lóri e seus desafios existenciais da maturidade. Ao ler o livro, senti que havia algo sagrado ali sobre o amor e a autorrealização feminina na sociedade patriarcal brasileira que ainda precisava ser resgatado (Lordy, 2020 *apud* Passos, 2020).

E esse resgate se deu em uma cinematografia contemporânea que revela a força do olhar de uma diretora mulher em ação, com objetivos estéticos e narrativos que evidenciam uma produção alinhada com as ideias feministas. O conjunto da obra na disposição da nova linguagem colocou no centro do quadro a subjetividade da protagonista, possibilitando um conexão entre o filme e o espectador. veremos a seguir alguns recortes desses momentos.

Os planos recorrentes de perfil, por exemplo, evidenciam a dificuldade de acessar por completo o mundo da personagem. Como aponta a resenha da Revista Continente: “Os planos de Lóri de perfil também expressam essa dificuldade de acessar o mundo daquela mulher. Não é possível ver sua expressão completa, seus olhos, causando uma certa distância de quem a vê” (Passos, 2020). Essa construção visual reforça o espaço subjetivo da protagonista, tornando visível a complexidade de sua jornada emocional (Figura 16).

Figura 16 – Lóri de perfil no centro da tela



Fonte: Lordy (2020, 79'04").

Outro elemento central nesse processo é o apartamento de Lóri, que funciona como uma extensão simbólica de sua subjetividade. No início do filme, o espaço se apresenta desorganizado, com caixas espalhadas, como se ela tivesse acabado de se mudar ou ainda estivesse tentando encontrar seu lugar. Ao longo da narrativa, à medida que Lóri passa por um processo de reconstrução interna, o apartamento também vai se transformando, refletindo a maneira como ela reorganiza a si mesma.

A professora e psicanalista Maria Homem, ao comentar essa cena no Colóquio Internacional 100 anos de Clarice, destacou essa relação entre o espaço e o estado emocional da protagonista: “Existe um atravessamento de um túnel com essa angústia. Há transbordamento de si, de quem não se aguenta. O colchão é um microterritório, uma representação de si, que se desloca para achar uma paisagem para reconstruir seu próprio lugar. É uma metonímia dessa subjetividade em busca. É um processo analítico, em última instância (Homem, 2020 *apud* Passos, 2020)”. O apartamento não é apenas um cenário, mas um reflexo da subjetividade de Lóri, um território que se reorganiza conforme ela se permite sentir e compreender suas emoções.

O olhar da diretora Marcela Lordy na escolha dos enquadramentos do filme reflete a poesia presente nos planos usados para conduzir as emoções da personagem e traduzem sua interioridade na *mise-en-scène*²³, revelando um traço estilístico presente na obra da cineasta.

Os enquadramentos no interior desse espaço seguem a mesma lógica. Lóri ocupa o centro da tela, com planos fechados que intensificam sua expressão e planos mais abertos que, mesclados a trilha sonora, revelam o estado de suas emoções. A câmera não desvia de sua angústia; pelo contrário, mantém-se próxima, permitindo que cada sensação se estampe na tela sem filtros. Esse é um gesto cinematográfico de grande importância, pois coloca as emoções da personagem feminina no centro da imagem, um recurso muitas vezes negado às mulheres no cinema tradicional, que tende a suavizar ou idealizar suas experiências internas.

Na ida de Lóri ao cinema com a sua amiga, a personagem se emociona profundamente na passagem de uma cena do filme *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. O impacto das palavras ressoa em Lóri a sua própria travessia emocional. O enquadramento prioriza sua expressão, enquanto ela se entrega à força das palavras ditas pela personagem na tela. O rosto de Lóri, iluminado apenas pela projeção do filme, ocupa o centro da composição, destacando a intensidade de sua experiência emocional e sua conexão íntima com aquela fala (Figura 17).

²³ A *mise-en-scène* refere-se a todos os elementos visuais presente no quadro. Conforme explica Silva (2020): “A *mise en scène* é compreendida como todos os aspectos da filmagem sob a direção da cineasta, incluindo a montagem, o som e os movimentos de câmera” (Silva, 2020, p. 11)

Figura 17 – Lóri se emociona no cinema



Fonte: Lordy (2020, 106'27").

A potência do olhar feminino no cinema de uma diretora mulher mostra como o discurso visual rompe com a tradição de um cinema historicamente moldado pelo olhar masculino²⁴. A escolha dos enquadramentos, que mantêm Lóri no centro da tela, não a expõe como objeto de contemplação, mas como sujeito de sua própria história.

É possível perceber a intenção da diretora em destacar a personagem também nos diálogos com Ulisses. Um exemplo disso é o primeiro diálogo dos personagens, quando Lóri tem para si o controle de toda narrativa visual das cenas. Segue o exemplo a seguir.

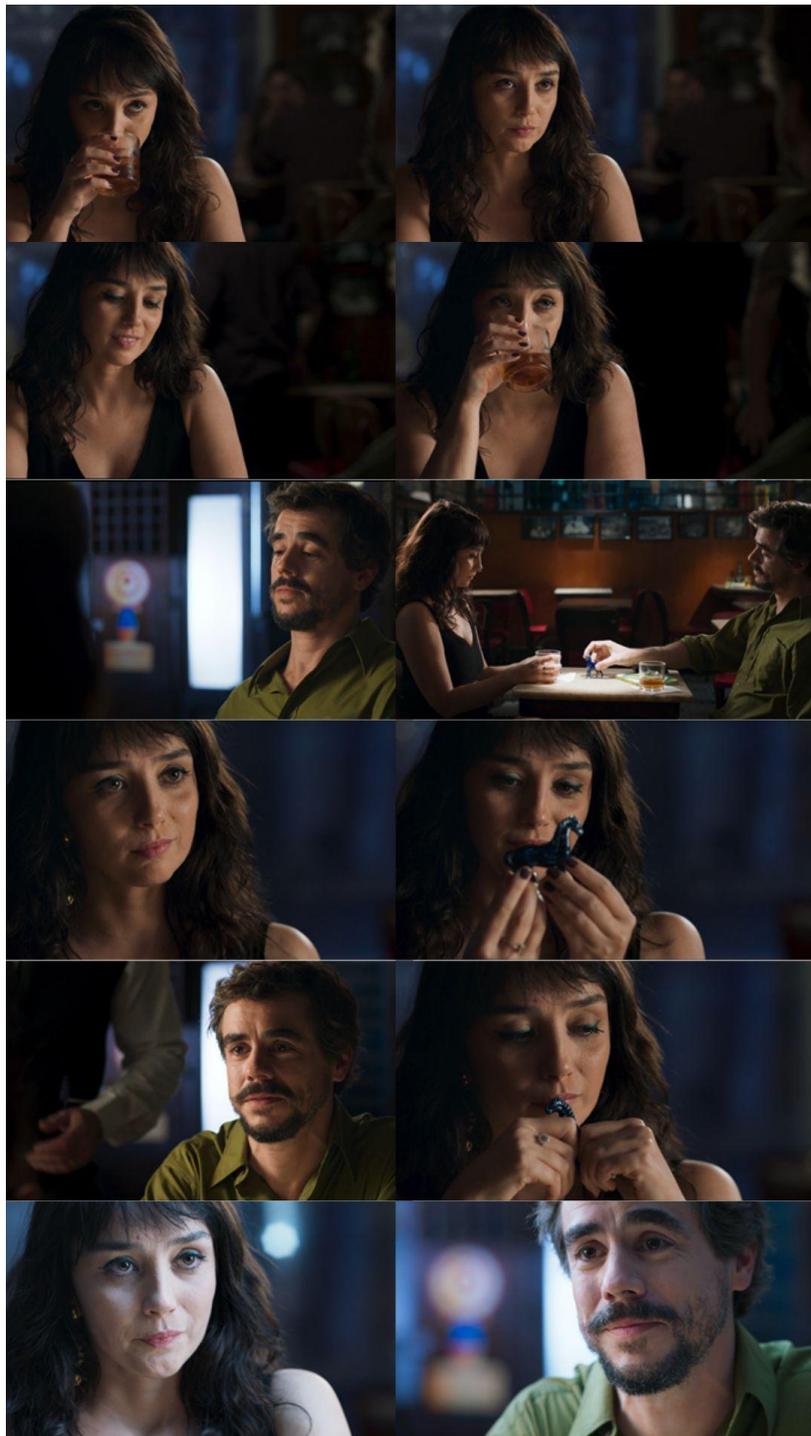
No restaurante, Lóri bebe seu drink enquanto observa Ulisses. O professor rompe o silêncio e pergunta por que ela decidiu se mudar para o Rio, já que em Campos também havia escolas primárias. A câmera permanece fechada em Lóri, captando sua expressão intrigada diante da pergunta. Ela responde que buscava mais liberdade, algo impossível de alcançar sob a vigilância da família e dos irmãos controladores. A câmera corta para Ulisses, que, com um leve movimento de cabeça, indica que já imaginava sua resposta. Em seguida, retorna para Lóri, que esboça um sorriso malicioso antes de bebericar sua bebida, mantendo o olhar fixo em Ulisses. No quadro, agora vemos os dois em plano médio quando tira do bolso um pequeno cavalinho azul para Lóri. Surpresa, ela pergunta como ele sabia de sua coleção de miniaturas, e Ulisses responde que ela mesma havia contado.

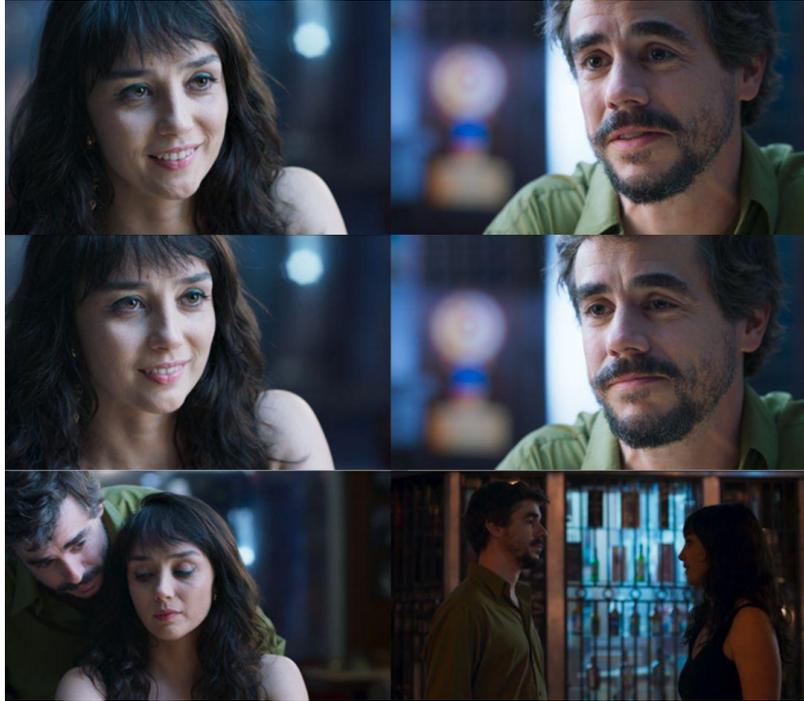
Lóri expressa felicidade ao olhar o cavalo de perto. Pouco depois, o garçom entrega a conta, informando o encerramento do expediente. O enquadramento retorna para Lóri, ainda segurando o presente, agora olhando fixamente para a mesa. A luz do ambiente se torna mais fria abruptamente, e sua expressão se transforma. Ela encara Ulisses, que comenta que, ao lado dela, o tempo parece passar mais rápido. Lóri sorri, mas ironiza a fala como um clichê. Ele a

²⁴ “Numa ideologia machista e num cinema dominado por homens, a mulher é apresentada como aquilo que ela representa para o homem. [...] Apesar da enorme ênfase que foi dada ao tema ‘a mulher como espetáculo no cinema’, é provável que a mulher, como mulher, se encontre ausente deste” (Johnston, 1973, p. 25 *apud* Pereira, 2016, p. 93).

convida para ir à sua casa, mas ela recusa, alegando ter compromisso e ele pergunta se ela tem namorado, mas Lóri fala que não. Ao se despedirem do lado de fora do restaurante, a câmera os captura de perfil em plano médio. Lóri rejeita a carona e caminha em direção ao ponto de táxi, encerrando a cena (Figura 18).

Figura 18 – Lóri no restaurante com Ulisses





Fonte: Lordy (2020, 16'01").

Essa sequência reforça o protagonismo de Lóri não apenas narrativa, mas visualmente. Durante quase três minutos de cena, ela aparece onze vezes, enquanto Ulisses é enquadrado apenas seis vezes, e os dois juntos dividem o quadro em apenas três momentos. A decisão estética de manter o foco nela, mesmo nos momentos de silêncio, evidencia o olhar da diretora sobre sua personagem e mostra que não se trata de uma personagem secundária, muito pelo contrário, a câmera se mantém em Lóri, captando suas expressões, hesitações e silêncios, atribuindo centralidade às suas emoções e subjetividade. Isso reforça a noção de que a protagonista é agente de sua própria história, e não apenas uma figura passiva no jogo de sedução. A câmera, ao privilegiar sua presença na tela, reafirma o direito da mulher de ser vista como sujeito, e não apenas através do olhar do outro.

O enquadramento utilizado para centralizar Lóri no centro da tela, em planos abertos, também indica uma estética de contemplação que vai além de uma decisão estilística. Ao posicioná-la no centro do quadro, a diretora cria um espaço onde a subjetividade da protagonista pode se desenvolver plenamente.

Tudo é linguagem, na fotografia, no cenário, no figurino. No começo, tudo é fechado, claustrofóbico. À medida em que ela vai se conhecendo, as paisagens vão se abrindo, as roupas dela ganhando tons fortes, estampas grandes. O filme vai realmente ganhando dimensões de uma pessoa que está aberta para o mundo (Lordy *apud* Alves, c2025).

Os planos abertos contribuem para essa atmosfera de contemplação ao situar Lóri dentro de um espaço maior (Figura 19). Esses enquadramentos ampliados não apenas ressaltam sua presença na cena, mas também sugerem seu processo interno de transformação e autodescoberta. Diferente de uma abordagem que poderia objetificá-la, esses planos permitem que sua presença seja vista em sua totalidade, sem reduzi-la a estereótipos.

Figura 19 – Lóri entra no mar pela primeira vez



Fonte: Lordy (2020).

Além disso, essa estética reforça um olhar feminino dentro da linguagem cinematográfica, alinhando-se à proposta do filme de colocar a mulher no centro da experiência cinematográfica. O tempo estendido em que a câmera permanece sobre Lóri, mesmo nos momentos de silêncio, convida o espectador a compartilhar sua introspecção, acompanhando sua jornada de maneira sensível e imersiva. Dessa forma, o enquadramento não apenas enfatiza sua importância narrativa, mas também cria um espaço onde sua subjetividade pode existir de maneira plena e autônoma.

3.5 RECONSTRUÇÃO DO PRAZER FEMININO

O prazer de Lóri é uma força transformadora. Ao longo da jornada da personagem, observa-se a desconstrução das normas sociais que historicamente reprimem a sexualidade feminina. A narrativa evidencia que a sexualidade vai além do ato físico, sendo uma experiência totalizante que integra mente, corpo e alma. Dessa forma, no processo de aprendizagem, Lóri se abre para a exploração do prazer como um caminho de autoconhecimento, autonomia e subversão. Essa abordagem se alinha a um cinema que busca reconstruir a representação do prazer feminino (Lauretis, 1984).

A proposta de Lauretis para o que ela chama de ‘cinema de mulheres’ é criar outras

formas de visão capazes de gerar a identificação com as espectadoras, que não se reconheceriam nas imagens retratadas pelo cinema clássico. Uma nova linguagem do desejo que desloque a figura da mulher como objeto para tomá-la como sujeito da ação (Alves; Coelho, 2015, p. 166).

O enquadramento também opera em função do prazer visual e na constituição dessa “nova linguagem de desejo”, que no filme estabelece uma via de mão dupla com códigos que traduzem os prazeres da personagem. No primeiro encontro em que há diálogo com Ulisses, por exemplo, a personagem deixa transparecer sua vontade de estar com ele. Suas ações evidenciam essa expectativa: apressada para encontrá-lo, ela escolhe seu melhor vestido, usa uma maquiagem marcante, como de costume, mas hesita na hora de sair (ver figura 4).

A cena constrói esse momento de introspecção e angústia por meio de planos contemplativos na janela, com vista para o mar. A sonoridade reforça o seu conflito interno entre o desejo e a hesitação. Não fica claro se o encontro aconteceu naquela mesma noite, pois, logo em seguida, Lóri aparece no local do encontro vestindo outra roupa (a dúvida surge porque, antes, ela molha o vestido no chuveiro quando vai verificar se a água voltou). No encontro, que foi descrito no tópico anterior referente à Figura 19, o desejo e a recusa coexistem sem que um anule o outro, uma ação que reafirma a sua sexualidade.

No livro, Lóri e Ulisses demoram um ano para transar pela primeira vez, e isso não seria coerente com os dias de hoje. Optei por adaptar de uma forma que esse encontro fosse tão intenso a ponto de assustá-los, e então provocar esse distanciamento, no qual ocorre a grande transformação dela (Lordy *apud* Alves, c2025).

Na cena seguinte, a câmera inicia um movimento suave em *traveling*²⁵. O som de respiração ofegante antecede a visualização de Lóri no chão do apartamento se masturbando. O espelho, com seu efeito prismático, potencializa a reivindicação do gozo feminino e afirmação do prazer na tela (Figura 20).

²⁵ *Traveling* é um movimento de câmera que se desloca no espaço, geralmente sobre trilhos, dolly ou steadycam, acompanhando uma ação ou explorando o cenário. Esse recurso pode gerar diferentes efeitos estéticos e narrativos, como aproximação, afastamento ou imersão na cena.

Figura 20 – Lóri se masturba no chão do apartamento



Fonte: Lordy (2020, 18'21").

Dentre as diversas interpretações que a escolha estética possibilita, os reflexos no espelho podem simbolizar a multiplicidade de identidades e desejos que coexistem em Lóri, evidenciando as nuances de sua subjetividade. Esses reflexos estabelecem uma conexão direta com sua experiência íntima, que é emoldurada e destacada pelo artifício (Silva, 2020). Percebe-se que as cenas de sexo anteriores são curtas, pois Lóri não está conectada com os parceiros sexuais. Pela primeira vez, a personagem sente prazer com ela mesma, por isso a cena é mais longa que as evidenciadas nos sexos casuais.

O olhar²⁶, tradicionalmente masculino no cinema, é aqui direcionado por Lóri para si mesma e do espectador para Lóri. Diferente da lógica voyeurista que Laura Mulvey (1975) identifica no cinema clássico, em que a mulher é objetificada para o prazer do olhar masculino, a presente ação propõe um deslocamento: Lóri não é reduzida a um corpo para ser contemplado, mas sim um sujeito que experimenta e reivindica seu próprio prazer. A câmera acompanha Lóri de forma íntima, mas sem invadir ou fetichizar sua experiência.

A cineasta Marcela Lordy comenta que a construção da cena da masturbação foi intuitiva. Ela percorreu o imóvel buscando o local mais adequado para filmagem e chamou a atriz Simone Spoladore para opinar sobre a escolha do local.

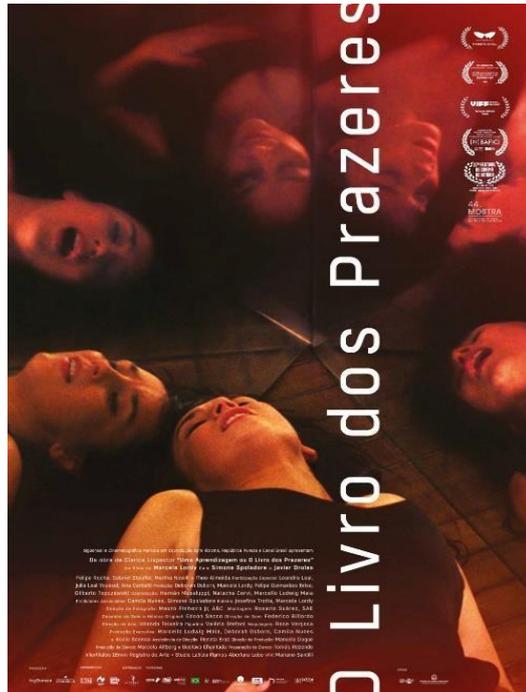
Eu já tinha pensado naquele canto, onde tem um jogo de espelhos, e ela comprou na hora. O Mauro (Pinheiro Jr, diretor de fotografia) achou o conceito muito estetizado, argumentou contra, chamando a atenção para o fato de que o começo do filme já usava um conceito parecido, baseado em espelhos. Mas eu rebati: peraí, porque ele, um homem, tem que dizer onde é melhor a personagem fazer isso? (risos) Minha intuição

²⁶ “Há o olhar da câmera na situação que está sendo filmada (chamada de evento pró-filmico); apesar de ser tecnicamente neutro, esse olhar é, como já vimos, essencialmente voyeurístico e via de regra ‘masculino’ no sentido de que normalmente é um homem que está fazendo a filmagem; há o olhar do homem dentro da narrativa, que é estruturado para fazer da mulher objeto de seu olhar; e, finalmente, há o olhar do espectador masculino (que discutimos acima) que imita (ou está necessariamente na mesma posição que) os dois outro olhares” (Kaplan, 1995, p. 54)

dizia que esse caminho seria bom, ele se deu por vencido e ainda me falou: então, tá bom, fala onde você quer a câmera, em que altura etc. Mas, à medida que a gente foi filmando, ele foi gostando também, e no fim a cena é uma das mais emblemáticas, comentadas e virou até cartaz do filme (Lordy *apud* Alves, c2025).

Cartaz a que Lordy se refere (Figura 21):

Figura 21 – Cartaz do filme



Fonte: Lordy (2020).

Em entrevista, a diretora menciona sobre o cuidado com que as cenas de intimidade foram tratadas no filme, contrastando com a forma como a pornografia tradicionalmente enquadra o corpo feminino. No longa-metragem, o prazer é apresentado de maneira mútua e respeitosa, explorando o processo de autoconhecimento de Lóri antes de seu envolvimento com Ulisses. Os encontros sexuais da protagonista com outros personagens no longa são carregados de simbolismo e subjetividade. Quando há conexão da personagem com o outro, as cenas de sexo são mais longas e intimistas, quando não, são rápidas pois Lóri não se conecta com aquelas pessoas verdadeiramente (Lordy, 2002 *apud* EP. 11..., 2022).

Ao explorar a sexualidade da personagem, característica essencial para o seu desenvolvimento, a cineasta não objetifica o corpo feminino e assume uma abordagem cuidadosa para manter os atores confortáveis nas cenas de nudez. Em entrevista para o site da Bravo, Lordy revela que “em uma obra em que o desejo e a emancipação feminina são centrais, a relação de confiança com Simone era fundamental para que a obra se concretizasse de maneira fiel e sem objetificar qualquer uma das partes” (Lordy, 2022c, n. p.).

Para Mulvey, no cinema clássico, a mulher opera em dois níveis: “como objeto erótico para os personagens na tela e para o espectador no auditório” (Mulvey, 1983, p. 444). No entanto, nessa cena é a direção feminina que redefine essa dinâmica, colocando a protagonista no centro da narrativa. Esse olhar, guiado por uma cineasta mulher, potencializa a construção de uma perspectiva feminina sobre o prazer, ressignificando a experiência da espectadora e contribuindo para sua identificação e reconhecimento.

Como defende Teresa de Lauretis (1984), é nessa construção de um novo discurso visual, que retira a mulher da posição de objeto do desejo para sujeito da ação, que o cinema feito por mulheres pode subverter as estruturas patriarcais.

Segundo Doane (1987), um cinema moldado por estruturas patriarcais tende a controlar e direcionar a representação do prazer feminino, submetendo-o a uma lógica que serve, prioritariamente, aos interesses e ao olhar masculino. Entretanto, um cinema feminista sempre contestará esse tipo de representação (Johnston, 1972). Pereira (2016) destaca que, para Teresa de Lauretis, os estudos feministas aplicados ao cinema devem “partir das relações do sujeito feminino na representação, no significado e na visão, para que possa construir novos modelos referenciais e perspectivas sobre o desejo” (Pereira, 2016, p. 205).

A narrativa apresenta uma personagem mulher que decidiu sair da sua cidade para morar na capital longe da família e dos olhares de uma sociedade conservadora que vê as suas escolhas como um escândalo. No filme, Lóri se envolve com homens e com uma mulher (figura 22), mas sua aparente bissexualidade não é tematizada como um conflito ou questão central, sendo apresentada como parte natural de sua vivência. Além disso, a personagem mostra uma ausência de julgamento diante da relação entre Ulisses e seu aluno, quando vê o rapaz saindo da casa do professor em uma das cenas, o que reforça um afastamento da lógica heteronormativa, sugerindo um olhar que não se prende a padrões binários de desejo.

Figura 22 – Lóri em encontros sexuais no seu apartamento



Fonte: Lordy (2020).

A narrativa constrói a sexualidade de Lóri de forma fluída, sem fixá-la em categorias rígidas, o que ressoa com as teorias de Judith Butler sobre a performatividade de gênero e a desconstrução das identidades sexuais normativas. Como Butler afirma, "o corpo culturalmente construído será então libertado, não para seu passado 'natural', nem para seus prazeres originais, mas para um futuro aberto de possibilidades culturais" (Butler, 2003, p. 164), o que enfatiza a liberdade de experiências sexuais fora das estruturas tradicionais. Como reforça Mariana Pombo (2017) em seu artigo “Desconstruindo e subvertendo o binarismo sexual e de gênero: apostas feministas e queer”: As consequências dessa ação são o abalo das categorias de corpo, sexo, gênero e sexualidade, e a sua resignificação subjetiva além da estrutura binária” (Pombo, 2107, p. 7).

Como vemos, a diretora Marcela Lordy construiu uma Lóri contemporânea que representa uma ruptura com a tradição cinematográfica que historicamente posiciona a mulher como objeto erótico para satisfazer o olhar masculino. Laura Mulvey (1975) demonstrou como o cinema dominante estrutura um olhar controlador sobre os corpos femininos, de modo que “o cinema dominante codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante” (Mulvey, 1983, p. 440). No entanto, a narrativa de Lóri desafia essa codificação ao apresentar uma sexualidade que não está sujeita ao desejo masculino, rompendo com o “*male gaze*”.

O olhar fetichizado, conforme Mulvey explica, se baseia no prazer de ver a mulher como objeto de contemplação e desejo. Esse mecanismo, enraizado na tradição cinematográfica, está ligado ao “prazer de olhar outra pessoa como objeto” (Mulvey, 1983, p. 441), que pode se manifestar de maneira extrema, gerando “*voyeurs* obsessivos e abelhudos, cuja única satisfação sexual vem do ato de olhar, num sentido ativo e controlador, um outro objetificado” (Mulvey, 1983, p. 441). No entanto, Lóri não se enquadra nesse modelo de objetificação. Sua sexualidade não está subordinada ao olhar de Ulisses, tampouco existe para sua satisfação exclusiva. Em vez disso, sua jornada erótica acontece por meio da reconexão com seu próprio corpo, do reconhecimento do prazer como uma dimensão integral de sua existência.

Ao explorar a sexualidade feminina sob outra perspectiva, a obra filmica desafia as convenções da narrativa tradicional e abre caminho para novas representações do desejo. Como sugere Mulvey, é necessário ter a “ousadia de romper com as expectativas normais de prazer de forma a conceber uma nova linguagem do desejo” (Mulvey, 1983, p. 440). Lóri encarna essa ruptura ao experienciar o prazer não como um meio de validação masculina, mas como um elemento fundamental de sua autonomia.

Dessa forma, sua trajetória contribui para a desconstrução do prazer feminino como um

espetáculo para o outro, ou seja, não é algo que existe apenas para ser visto e consumido pelo olhar masculino. Muito pelo contrário, sua experiência erótica não ocorre para agradar Ulisses, mas como parte de sua experiência.

A relação com Ulisses, mais do que um romance convencional, funciona como um incentivo para essa transformação, mas só se realiza plenamente quando Lóri se percebe em pé de igualdade com ele. Como professor de filosofia, ele instiga reflexões que ajudam Lóri a perceber sua própria subjetividade e a ressignificar sua relação com o corpo e o desejo. Contudo, sua evolução não ocorre apenas por influência externa, mas por um processo interno de libertação, em que o prazer assume um papel essencial.

O filme traz o sexo sob uma perspectiva feminina. O encontro que culmina na explosão sexual inicia no restaurante, com vinho e galinha ao molho pardo. Após ter ficado sem ver o professor por um tempo, enquanto vivia o seu período de aprendizagem, Lóri compartilha sua experiência com ele, agora com uma aparência mais leve e feliz (Figura 23), expressando sua transformação interna em palavras:

Lóri: Desculpa ter sumido [...] preciso te contar uma coisa: um dia eu saí sozinha de madrugada e fui até o mar, não tinha ninguém. Eu entrei na água e não tive medo. Eu entrei no mar, Ulisses, e eu senti como se a água batendo no meu corpo fosse a presença de Deus. Sinto que estou me apaixonando cada vez mais. Quero ensinar, amar, preparar os meus alunos como eu nunca fui preparada (Lordy, 2020).

Figura 23 – Lóri no restaurante com Ulisses com expressão mais leve e feliz



Fonte: Lordy (2020, 88'02").

A cena seguinte dá continuidade a essa jornada. Os personagens estão na casa de Ulisses, onde a penumbra da noite envolve o casal em uma atmosfera íntima. A linguagem cinematográfica utilizada por Lordy reforça a conexão emocional do casal sem recorrer a uma hierarquia tradicional de poder entre homem e mulher. Lóri está de pé, enquanto Ulisses se encontra de joelhos, abraçando-a (Figura 24). Essa disposição dos corpos tem um forte

simbolismo: Lóri, após sua jornada de autoconhecimento, retorna, sendo aguardada por Ulisses. Trata-se de uma inversão da simbologia clássica da mitologia de Ulisses e Penélope, subvertendo o papel feminino da espera e colocando Lóri no lugar de quem parte e retorna, enquanto Ulisses assume a posição daquele que acolhe, como já foi dito anteriormente.

Essa inversão na obra filmica é ressignificada por meio de escolhas estéticas e narrativas que reforçam a desconstrução de papéis de gênero convencionais. Como pontua Ann Kaplan (1995), o cinema feminista tem o potencial de desestabilizar narrativas patriarcais ao reposicionar a mulher como agente de sua própria história. É exatamente isso que acontece com Lóri: ela não é apenas objeto de desejo ou expectadora da própria vida, mas uma mulher que se transforma, que faz escolhas e que retorna para o amor sem que isso signifique abrir mão de si mesma.

Figura 24 – Ulisses, de joelhos, abraça Lóri



Fonte: Lordy (2020, 91'01").

Lóri se abaixa devagar, apoiando sua testa na de Ulisses. A respiração intensa revela a ânsia dos corpos atraídos pelo desejo mútuo que transborda a alma. O toque antecede o beijo, e o beijo aproxima a nudez dos amantes, que se demoram na urgência da própria intimidade. Lispector escreveu: “Foi então deitados no chão que se amaram tão profundamente que tiveram medo da própria grandeza deles” (Lispector, 1998, p. 149).

A cena é filmada com uma sensibilidade que destaca a complexidade da relação entre os personagens, através de uma direção feminina que valoriza a subjetividade e o protagonismo da mulher. A utilização do plano-sequência, que acompanha de perto os movimentos dos dois em plano médio, é crucial para a representação da intimidade, uma vez que permite que o momento se desenrole de forma contínua, sem interrupções, refletindo a fluidez do desejo e a conexão entre os amantes (Figura 25). A câmera, ao se aproximar, enfatiza a grandeza de Lóri, não apenas fisicamente, mas também simbolicamente, conferindo a ela uma posição de poder e protagonismo dentro da cena.

Figura 25 – Plano-sequência da cena final de sexo entre Lóri e Ulisses



Fonte: Lordy (2020, 91'45").

Embora a cena também inclua Ulisses, a forma como a câmera constrói a intimidade entre os dois reforça esse protagonismo de Lóri, que não é reduzida ao papel de objeto passivo do desejo masculino, mas sim uma parceira ativa na construção do prazer. Ao manter o foco na

interação entre eles e seguir seus movimentos com suavidade, a câmera ressignifica a, sexualidade feminina, afastando-se da lógica do olhar masculino e oferecendo uma representação mais empoderada do desejo feminino. Assim, a autonomia e entrega se materializam em um plano-sequência de quatro minutos, em que o prazer de Lóri é retratado sem pressa e sem ter o seu corpo objetificado.

Essa cena culminante não foi ensaiada nem coreografada. Em vez disso, os atores se prepararam por meio de exercícios de respiração e conexão dos sentidos, numa abordagem que privilegiava a presença no momento e a entrega dos corpos em interação. Com um set reduzido ao essencial, o ambiente foi cuidadosamente construído para preservar o conforto e a verdade emocional da cena. “Vá com a sua verdade e confie em mim” (Lordy, 2022 *apud* EP 11..., 2022), orientou a diretora reforçando um pacto de confiança entre direção e elenco.

A decupagem de *O livro dos prazeres* foi realizada ao longo de todo o filme em colaboração com o diretor de fotografia, Mauro Pinheiro. No entanto, as cenas de sexo foram concebidas exclusivamente pela diretora, que buscava uma abordagem singular para a representação da intimidade. A grande cena final, em particular, fugiu da lógica da decupagem tradicional. A diretora optou por evitar cortes excessivos e uma fragmentação do corpo da mulher em gestos e expressões isoladas, pois essa estética não correspondia à sua intenção narrativa.

A diretora confessou que viu muitas cenas de sexo em filmes nacionais e internacionais, mas decidiu “fugir do clichê” e abrir mão da coreografia tradicional para privilegiar a espontaneidade e a entrega dos atores, “que sabiam mais do que ninguém o que estavam fazendo” (Lordy, 2022 *apud* EP 11..., 2022).

“Como coreografar uma cena de sexo?” (Lordy, 2022 *apud* EP 11..., 2022), ela questiona em entrevista, sugerindo que a espontaneidade poderia ser mais potente do que uma construção rigidamente planejada. Uma escolha que rompe com padrões convencionais de representação da sexualidade no cinema. Mais do que um momento erótico, a sequência final se torna uma experiência sensorial e emocional, alinhada à jornada da protagonista, que propõe a sexualidade como espaço de descoberta, liberdade e reconexão consigo e com o outro.

3.6 LÓRI: UMA VOZ ATIVA

No filme *O livro dos prazeres*, o aprendizado de Lóri também concentra-se em uma luta para apropriar-se da palavra. A palavra escrita na alma e que se manifesta no corpo, no contato

com o outro, nas ações e nas escolhas da protagonista diante de uma narrativa que subverte a lógica dominante, que historicamente nega às mulheres autonomia sobre a voz e o próprio corpo. Ma Lin (2015), ao analisar o percurso da personagem literária, com foco na formação da mulher, compreendeu que “a recuperação da identidade feminina em Lóri também se dá pela organização do discurso diante do outro” (Lin, 2015, p. 69). Logo, essa luta pela apropriação da palavra está fortemente ligada com a construção da subjetividade de Lóri, assim como à oposição ao silenciamento imposto às mulheres pelo patriarcado.

Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (1949), argumenta que a mulher não nasce mulher, mas torna-se mulher, pois sua identidade é moldada na sociedade de acordo com as expectativas patriarcais. Segundo Teresa de Lauretis (1993), enquanto integrantes da sociedade, a identidade das mulheres é moldada por meio da linguagem e das representações culturais que as cercam. “A importância do conceito de identificação [...] deriva do seu papel central na formação da subjetividade; identificação ‘não é simplesmente um mecanismo psíquico entre outros, mas a operação em que o sujeito humano é constituído’” (Lauretis, 1984, p. 141 *apud* Silva, 2020, p. 158).

Em outras palavras, o ser social se constrói dia a dia como ponto de articulação de formações ideológicas, um encontro sempre provisório entre sujeito e códigos na intersecção (sempre mutável) entre as formações sociais e sua história pessoal. Enquanto os códigos e as formações sociais definem as proposições de sentido, o indivíduo as reelabora numa construção pessoal, subjetiva (Lauretis, 1993, p. 99 *apud* Arelari, 2021, p. 31).

Ou seja, é na relação com os discursos sociais e códigos culturais que o sujeito se constitui diariamente. No caso de Lóri, a apropriação da palavra diante do outro desafia as normas sociais que lhe foram impostas, o que reforça a sua identidade e constrói um novo modo de existir no mundo. É nessa configuração narrativa que a linguagem desempenha um papel central no processo de construção de sujeito ativo. Pois, é quando Lóri aprende a se expressar de maneira mais autêntica e a organizar seu discurso diante do outro, que ela também se afirma como sujeito. Essa relação pode ser entendida com base no pensamento de Butler (2015), conforme explica Baltar (2019): “feminismo e performance compartilham, enquanto regimes estéticos e discursivos, a ideia de que as tensões e os questionamentos se expressam no corpo, no cotidiano e estão implicadas no próprio corpo” (Baltar, 2019, p. 313 *apud* Silva, 2020, p. 75).

Nas cenas com seu irmão, David, que surge em uma visita surpresa e permanece alguns dias em seu apartamento, destaca-se a assertividade de Lóri ao enfrentar embates gerados pelas

expectativas sociais sobre a sua vivência enquanto mulher, especialmente no que se refere à sua sexualidade, aparência e papel dentro da estrutura familiar. Ao longo da interação, Lóri desafia essas imposições com assertividade, recusando-se a aceitar os comentários depreciativos e os padrões normativos sugeridos por David.

David: Você sumiu de novo. A gente fica preocupado, você não dá notícia. Pelo menos dessa vez papai vai ficar contente por você ter arranjado um namorado.

Lóri: Ele não pe meu namorado.

David: Se eu fosse você, eu agarrava esse aí, viu? Apesar da maquiagem dá pra ver que você já passou dos trinta.

Lóri: Idiota.

David: Você vai querer ser mãe na terceira idade?

Lóri: Bom, eu prefiro isso do que trancar minha faculdade, ficar cuidando dos meus filhos enquanto meu marido fica dando um voltinha no Rio de Janeiro.

David: Tava com saudade do seu bom humor (Lordy, 2020, n. p.).

O tom da conversa revela que Lóri sempre teve uma postura questionadora diante dos padrões estabelecidos. Quando David ironiza que estava com saudade de seu bom humor, fica claro que sua atitude já era a mesma desde os tempos em que morava em Campos. A personagem se posiciona contra a desigualdade nas relações ao observar que sua cunhada renunciou à formação acadêmica para se dedicar exclusivamente aos filhos, enquanto o marido viaja sozinho e trai a esposa, perpetuando o modelo tradicional de uma estrutura patriarcal dominante. Em outro momento, Lóri se irrita com o irmão por levar uma amante para o seu apartamento, demonstrando sua insatisfação com a liberdade que ele tem para trair, enquanto sua esposa não desfruta da mesma condição na relação. O que a incomoda não é a traição em si, mas a desigualdade implícita nesse comportamento. Recusando-se a compactuar com essa lógica, Lóri se posiciona de forma clara e contundente contra o machismo.

Antes de partir, David aconselha Lóri a retomar o contato com o pai, argumentando que ele já está velho. No entanto, Lóri recusa a ideia, pois não consegue dissociá-lo de suas escolhas políticas: “Não consigo engolir até hoje que ele votou nesse cara” (Lordy, 2020, n. p.). O fato de seu pai ter apoiado um presidente de extrema direita — que simboliza o conservadorismo em sua forma mais rígida, reforçando práticas machistas, misóginas e preconceituosas — faz com que ela se afaste ainda mais.

Esse conflito familiar não é apenas um drama pessoal, mas um reflexo do contexto social e político no qual a narrativa está inserida. O filme captura seu próprio tempo ao trazer debates políticos para o centro da história, mostrando como ideologias conservadoras impactam diretamente as relações interpessoais. O posicionamento de Lóri diante do pai evidencia sua recusa em aceitar discursos que legitimam opressões estruturais, reafirmando sua postura crítica

diante do mundo.

A adaptação cinematográfica apresenta uma Lóri que confronta e questiona as imposições e discursos de Ulisses, recusando o papel de aluna passiva diante do professor de filosofia. A cineasta Lordy constrói uma protagonista alinhada ao seu tempo, que se posiciona politicamente, critica os papéis de gênero e subverte a lógica patriarcal.

Em um dos diálogos entre Lóri e Ulisses, a personagem questiona o fato do professor nunca falar sobre a sua vida. Na conversa é perceptível o pedantismo de Ulisses.

Lóri: O grande sábio nunca fala de si. Tem medo de cair do seu pedestal? **Ulisses:** A primeira vez que te vi eu já sabia que ia gostar de você, lembra? **Lóri:** Lembro, você quase não me deixou falar.
Ulisses: Mas logo percebi que você tem uma alma ofuscada por uma fumaça densa, difícil de limpar.
Lóri: Você acha que você sabe tudo.
Ulisses: Desculpa, sou professor. No dia em que eu perder minha importância, tô fudido. Pra manter a minha força, eu não tenho o menor pudor, ao contrário de você.
Lóri: você continua sem falar sobre o seu passado, por que será? (Lordy, 2020, n. p.).

O diálogo evidencia a dinâmica de poder entre Lóri e Ulisses, na qual ele tenta se afirmar como detentor do conhecimento, enquanto ela resiste a essa hierarquia e questiona sua autoridade. O pedantismo de Ulisses fica evidente quando ele assume um tom professoral, tentando definir Lóri como alguém com uma alma ofuscada, como se ele fosse capaz de enxergar verdades sobre ela que nem mesmo ela percebe. No entanto, Lóri não aceita passivamente esse discurso e o confronta, expondo a fragilidade por trás da postura arrogante do professor.

Ao questionar por que Ulisses nunca fala sobre si, Lóri expõe um paradoxo: aquele que se coloca como guia e detentor do saber se esconde atrás de uma figura construída, evitando revelar sua própria história. A resposta de Ulisses reforça a ideia de que sua suposta superioridade não é uma verdade absoluta, mas uma performance necessária para sustentar sua identidade intelectual. A conversa exemplifica um aspecto importante da narrativa, pois Lóri não assume o papel de discípula submissa, mas de uma mulher que questiona, desafia e recusa a autoridade masculina como verdade incontestável. Vejamos a parte final da conversa:

Lóri: Você parece um homem do século passado, lembra o meu pai.
Ulisses: Pode ser que eu seja um homem antiquado. [...] Sou um pouco machista, preconceituoso, egocêntrico, mas gosto muito de você.
Lóri: acho que eu já vou
Ulisses: Outra vez?
Lóri: Eu queria ficar, mas eu vou.
Ulisses: Tem que confiar mais *en la persona*, Lóri. Mas tudo bem, vai pra casa

sozinha, Loreley. Você é livre, vai (Lordy, 2020, n. p.).

A conversa exemplifica um aspecto importante da narrativa, pois Lóri não assume o papel de discípula submissa, mas de uma mulher que questiona, desafia e recusa a autoridade masculina como verdade incontestável.

Para Silva (2012), “os discursos e os sistemas de representação constroem lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar” (Silva, 2012, p.18 *apud* Farias, 2015, p. 71). Quando Lóri deixa sua cidade natal, onde sua liberdade era limitada pelo controle familiar, ela inicia uma nova fase de construção da própria identidade. Esse processo também se reflete na descoberta e afirmação de sua sexualidade, possibilitada pela autonomia que encontra longe da família. Apesar de reconhecer semelhanças entre Ulisses e seu pai — ambos representantes de uma estrutura patriarcal — Lóri se recusa a se submeter a essa lógica. Seu caminho não é o da transformação, na busca por uma existência pautada por escolhas próprias. No filme, essa trajetória é evidenciada não apenas por suas ações, mas também por sua apropriação do discurso — ação que se reforça na última cena do longa-metragem.

O diálogo final que encerra o filme simboliza a centralidade do discurso e a afirmação de Lóri como sujeito de sua própria história. Ao atribuir à protagonista uma fala que, no livro, pertencia a Ulisses, a adaptação cinematográfica subverte a dinâmica original da relação entre os personagens, deslocando o lugar de autoridade masculina e reafirmando o protagonismo feminino. Dessa forma, o filme reafirma seu compromisso com uma leitura contemporânea da obra, resignificando as relações de poder e conferindo à personagem um desfecho que enfatiza sua emancipação e o rompimento com estruturas patriarcais.

Após uma noite de entrega plena entre corpos e almas, a luz suave da manhã invade o quarto. Lóri e Ulisses estão nus, deitados lado a lado com as mãos entrelaçadas. Lóri desperta primeiro e observa Ulisses por um momento, depois desvia o olhar para a mesa ao lado, onde sua coleção de cavalos se mistura aos objetos dele. Lóri sorri. A câmera, em um plano mais fechado, captura de cima o instante em que Lóri volta a olhar para Ulisses. Com delicadeza, seus dedos deslizam pela face dele, despertando-o suavemente. Os olhos se encontram em um silêncio cheio de significado, até que Ulisses diz que a ama. Sem pressa, os dois voltam a encarar o teto. Lóri observa o reflexo da rua projetado no teto sobre a cama. Vemos por um tempo o que a personagem vê: pessoas e carros passando na rua. Depois a câmera retorna para o casal em plano médio olhando ainda olhando para o teto.

Lóri: Amar será dar de presente ao outro a própria solidão?

Ulisses: Não sei, só sei que chegamos no começo.

Lóri: Você quer saber o que eu penso?

Ulisses: Claro.

Lóri: Eu penso o seguinte: (Lordy, 2020, n. p.).

A pergunta de Lóri não busca respostas definitivas, mas sugere uma visão do amor que se distancia das lógicas tradicionais de posse. Ulisses surpreende ao não ter uma resposta para Lóri, o que contrasta com o perfil intelectual que adotou ao longo do filme. Quando Lóri pergunta se ele quer saber o que ela pensa, há uma inversão simbólica do poder discursivo. Na obra de Lispector, essa era uma fala dele. Ao colocá-la na boca da protagonista, a adaptação cinematográfica altera maneira significativa a dinâmica entre os personagens. Lóri, que antes hesitava e duvidava, agora reivindica seu espaço de pensamento e enunciação, assumindo a centralidade do discurso. Ao quebrar a quarta parede e olhar diretamente para câmera, o recurso audiovisual potencializa a sua resposta. A afirmação “eu penso o seguinte” (Lordy, 2020, n. p.), é seguida de uma tela preta com dois pontos centralizados e uma música suave que antecede os créditos.

A jornada de Lóri não culmina em um ponto final, mas em uma abertura, um horizonte de possibilidades. Os dois pontos seguintes se tornam um convite para além da tela, uma abertura para que Lóri continue sua jornada, para que sua voz continue ecoando. O filme não oferece uma conclusão fechada, mas sim a afirmação de que Lóri seguirá transformando solidão em liberdade e a palavra em território de existência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na década de 1970 surgiram os primeiros estudos sobre a presença da mulher no cinema. De lá para cá, novas teorias foram construídas apontando reformulações que abordam a representação da mulher com múltiplos recortes. Em 1975, Laura Mulvey publica um artigo de grande repercussão, que até hoje reverbera na academia. Já em 1984, Teresa de Lauretis apresenta um estudo valioso sobre a análise representativa da mulher no cinema levando em conta a variedade de fatores na formação de gênero. Isso é um exemplo de como os estudos sobre a presença da mulher no cinema devem continuar explorando os mais diversos recortes.

Ao longo desta análise, ficou evidente que as escolhas estéticas e narrativas de Marcela Lordy desempenham um papel essencial na representação feminina, oferecendo novas subjetividades e reconstruindo o prazer a partir de uma linguagem própria do desejo. Lóri atravessa um longo processo em busca de liberdade, mas em nenhum momento sua voz é silenciada. Pelo contrário, sua jornada reafirma a mulher como sujeito ativo, rompendo com as convenções de um sistema patriarcal que historicamente a marginalizou. Como a própria Marcela Lordy ressalta sobre a importância de produções realizadas por mulheres: “E eu brinco que o filme termina com dois pontos porque é para seguirmos criando histórias, onde a mulher esteja no centro e não sirva de escada em grandes dramas construídos, o tempo todo, por homens” (Lordy, 2022c, n. p.).

A adaptação de *O livro dos prazeres* nasce desse protagonismo feminino, tanto na narrativa quanto no processo de criação. Desde a escolha de uma equipe majoritariamente feminina até a abordagem sensível sobre desejo e prazer, o filme reafirma a centralidade da mulher, dentro e fora da tela. A fluidez do pensamento característico da escrita de Clarice Lispector é traduzida por Marcela Lordy em uma linguagem cinematográfica que dá corpo às emoções e silêncios de Lóri, humanizando sua trajetória. “É um filme em que se reconstitui, onde ela se humaniza, passa a entender a importância do outro e se vê de igual para igual. É um filme sobre cura” (Lordy, 2022b, n. p.).

Ainda que a narrativa tenha um tom intimista e psicológico, centrado na solidão e nos conflitos internos da protagonista, o filme não deixa de trazer discussões feministas, como as pressões sociais impostas às mulheres. Em diálogos pontuais, por exemplo, a relação entre Lóri e seu irmão expõe o machismo cotidiano, rapidamente contestado por ela, evidenciando sua voz ativa na trama. Lóri não é um objeto do olhar masculino nem uma figura passiva dentro da história; sua jornada é guiada por sua própria subjetividade.

Marcela Lordy utiliza a linguagem do cinema como ferramenta de subversão. Ao

enquadrar Lóri no centro da tela e transformar o espaço ao seu redor em reflexo de sua transformação interior, a cineasta ressignifica o prazer e o desejo feminino, deslocando-os do olhar masculino e reafirmando-os como potência subjetiva. *O livro dos prazeres* não apenas questiona os padrões impostos à sexualidade da mulher, mas propõe um novo olhar, onde o desejo não é fragmentado ou limitado por convenções sociais. A relação entre Lóri e Ulisses não se reduz a um romance, mas representa um ponto de virada, no qual ela se reconhece como um ser desejante e autônomo.

Ao reposicionar o prazer como um direito inegociável da mulher, Marcela Lordy reafirma o cinema como um espaço de transformação. Assim como Clarice Lispector rompeu com a estrutura patriarcal ao criar, em um cenário político conturbado, uma protagonista que reconhece o prazer como elemento essencial de sua existência, Marcela Lordy expande esse movimento ao transpor essa jornada para o cinema, garantindo que o corpo e o desejo feminino ocupem o lugar que lhes foi historicamente negado. *O livro dos prazeres* emerge, portanto, como uma celebração da autoria feminina, rompendo silêncios, ressignificando narrativas e reafirmando a mulher como protagonista de sua própria história.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Alessandra. O Livro dos Prazeres: uma jornada de libertação. **Cinema em cena**, c2025. Disponível em: <https://cinemaemcena.com.br/coluna/ler/2696/o-livro-dos-prazeres-uma-jornada-de-libertacao>. Acesso em: 17 ago. 2024.
- AMARAL, Suzana. **A hora da estrela**. 1985. Brasil: Acrópole Filmes, 1985. 135 min.
- AMARAL, Suzana. Entrevista com Suzana Amaral. [Entrevista cedida a] Flávia Guerra e Ricardo Tiezzi. **B_arco**, São Paulo, 14 jul. 2020. Disponível em: <https://barco.art.br/entrevista-com-suzana-amaral/>. Acesso em: 13 dez. 2024.
- ARELARI, Kelly. A mulher, o discurso e o tempo: apagamento e inscrição do cinema de mulheres. **Leitura Flutuante**, v. 22, n. 2, p. 28-54, jan. 2022. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/leituraflutuante/article/view/56372>. Acesso em: 10 dez. 2024.
- AUMONT, J. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **L'Analyse des Films**. 2. ed. Paris: Nathan, 1999. [original, 1988].
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 1. Fatos e Mitos. 4. ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: DIFEL, 1970.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 2. A experiência vivida. 2. ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: DIFEL, 1967.
- BERND, Gabriela. **A diretora Marcela Lordy**. c2025. 1 fotografia. Disponível em: <https://cinemaemcena.com.br/coluna/ler/2696/o-livro-dos-prazeres-uma-jornada-de-libertacao>. Acesso em: 17 ago. 2024.
- HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Heci Regina Candiani. São Paulo: Elefante, 2019.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLANDA, H. B. (org.). **Pensamentos feministas: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 222-244.
- DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia de gênero. In: HOLANDA, H. B. (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- DE LAURETIS, Teresa. **Alice doesn't: feminism, semiotics and cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- DE LAURETIS, Teresa. **Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction**.

Bloomington: Indiana University Press, 1987.

DOANE, Mary. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. *In*: XAVIER, Ismael (org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 1983. p. 457-475.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELSAESSER, T.; HAGENER, M. **Teoria do cinema: Uma introdução através dos sentidos**. Campinas: Papyrus, 2018.

EP. 11 | MARCELA LORDY. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (98 min). Publicado pelo canal Filme Falado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VwbDzaOb628>. Acesso em: 13 dez. 2024.

FARIAS, Ronaldo Soares. **A (des)construção da identidade erótica nos romances Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres, de Clarice Lispector, e as Parceiras, de Lya Luft**. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal de Goiás, Catalão, Goiás, 2015.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I: a vontade de saber**. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

GALVÃO, Yanara. **Cinema com mulheres em Pernambuco: trajetórias, políticas, estéticas**. 2018. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Sergipe, 2018.

GRANT, Catherine. Secret Agents: Feminist Theories of Women’s Film Authorship. **Feminist Theory**, v. 2, n. 1, p. 113-130, abr. 2001.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão – Comunicação e Cultura**, v. 8, n. 15, p. 65-77, 2009.

HOUEL, A. **O adultério no feminino e o seu romance**. Porto: Ambar, 1999.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KUHN, Annette. **Women’s pictures: Feminism and cinema**. London: Verso, 1982.

LERINA, Roger. “O Livro dos Prazeres” traduz Clarice Lispector para o cinema. **Matinal Jornalismo**, 22 set. 2022. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/cinema/o-livro-dos-prazeres-traduz-clarice-lispector-para-o-cinema/>. Acesso em: 17 ago. 2024.

LIN, Ma. **A formação da Mulher em Uma Aprendizagem ou o livro dos prazeres, de Clarice Lispector**. 2015. 109 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e Crítica Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

LISPECTOR, C. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 24. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LORDY, Marcela. About. **Marcela Lordy**, [2022]. Disponível em: <https://www.marcelalordy.com/filter/films/ABOUT>. Acesso em: 17 ago. 2024.

LORDY, Marcela. 'É um filme de cura', diz diretora de longa sobre obra de Clarice Lispector. [Entrevista cedida a] Fernanda Grilo. **UOL**, 2022a. Disponível em: <https://www.bol.uol.com.br/entretenimento/2022/09/22/obra-de-clarice-lispector-vira-filme-e-mergulha-nas-feridas-de-mulher-de-40.htm>. Acesso em: 30 maio 2024.

LORDY, Marcela. 'Senti que era hora de mulheres contarem suas histórias', diz cineasta. [Entrevista cedida a] Gabrielle Gonçalves. **IG Delas**, 2022b. Disponível em: <https://delas.ig.com.br/2023-05-27/entrevista-cineasta-marcela-lordy.html>. Acesso em: 30 maio 2024.

LORDY, Marcela. Marcela Lordy. Disponível em: <https://www.marcelalordy.com/filter/FILMS>. Acesso em: 30 maio 2024.

LORDY, Marcela. Marcela Lordy leva Clarice Lispector para o cinema. [Entrevista cedida a] Humberto Maruchel. **Bravo**, 2022c. Disponível em: <https://bravo.abril.com.br/cinema-tv/marcela-lordy-leva-clarice-lispector-para-o-cinema>. Acesso em: 30 maio 2024.

LORDY, Marcela. Uma Lóri dentro de si: Marcela Lordy escreve sobre como foi adaptar Clarice Lispector para o cinema. **Mulher no Cinema**, set. 2022d. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/especiais/uma-lori-dentro-de-si-marcela-lordy-escreve-sobre-como-foi-adaptar-clarice-lispector-para-o-cinema/>. Acesso em: 11 fev. 2025.

MALUF, Sônia W.; MELLO, Cecília A. de; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 343-350, 2005. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2005000200007>.

MENEZES, Alana. A tragédia de Clarice: mulher, punição e silêncio. *In*: SILVA, Natali; CRUZ, Lua; TATIM, Janaína; PEREIRA, Marcos (org.). **Mulheres e a literatura brasileira**. Amapá: Unifap Editora, 2017. p. 326-356.

MIRANDA, Marcelo. Entrevista com Lucrécia Martel. **Revista Cinética**, [S. l.], jan. 2016. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-lucrecia-martel/>. Acesso em: 13 dez. 2024.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 1983. p. 437-453.

O LIVRO dos prazeres. Direção: Marcela Lordy. Produção: República Pureza Filmes, Rizoma Films, bigBonsai. Intérpretes: Simone Spoladore, Javier Drolas. Música: Edson Secco. [S. l.]: Vitrine filmes, 2020. 1 filme.

PASSOS, Manoela Veloso. **Cinema de mulheres em Sergipe: um mapeamento de filmes e trajetórias de cineastas (1974 – 2023)**. 2023. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Sergipe, 2023.

PASSOS, Paula. "O livro dos prazeres: ou a busca por ser uma mulher em si". **Revista Continente**, [S. l.], out. 2020. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/resenha/o-livro-dos-prazeres--ou-a-busca-por-ser-uma-mulher-em-si>. Acesso em: 13 dez. 2024.

PEREIRA, Ana Catarina dos Santos. **A mulher cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação**. 2014. 357 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal, 2014.

POMBO, M. F. Desconstruindo e subvertendo o binarismo sexual: apostas feministas e queer. **Revista Periódicus**, [S. l.], v. 1, n. 7, p. 388–404, 2017. DOI: 10.9771/peri.v1i7.21786. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/21786>. Acesso em: 5 jan. 2025.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. 151 p. (Coleção Brasil Urgente).

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SILVA, Natália. **O cinema de Chantal Akerman: estilo e claustrofobia em Saute ma ville (1968) e Jeanne Dielman 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975)**. 2020. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, da Universidade de São Carlos, São Carlos, 2020.

SOARES, Vera. Muitas faces do feminismo no Brasil. In: BORBA, Ângela; FARIA, Nalu; GODINHO, Tatau (org.). **Mulher e política: gênero e feminismo no Partido dos Trabalhadores**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998. p. 33-54.

SCORSOLINI-COMIN, F. Reverberações do feminino na adaptação de “Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres” para o cinema. **Revista Desenredo**, v. 19, n. 3, 2023. DOI: <https://doi.org/10.5335/rdes.v19i3.14853>. Acesso em: 13 dez. 2024.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: HOLANDA, H. B. (org.). **Pensamentos feministas: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 50-83.

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Mapa Filmes, 1967. 1 filme (106 min), son., color.

VEIGA, Ana Maria. Teoria e crítica feminista: do contracinema ao filme acontecimento. In: HOLANDA, Karla (org.) **Mulheres no cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

ZÉTOLA, Anna. **Cinema de mulheres em Curitiba: subjetividade feminista indireta livre na construção de um contracinema**. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cinema e Audiovisual) – Universidade Tuiuti, Curitiba, Paraná, 2020.

ANEXO A – Ficha técnica do filme *O livro dos prazeres***FICHA TÉCNICA**

Direção: Marcela Lordy

Produção: Deborah Osborn, Marcela Lordy, Felipe Briso e Gilberto Topczewski

Coprodução: Hernán Musaluppi, Natacha Cervi e Marcello Ludwig Maia

Produtoras Associadas: Camila Nunes, Simone Spoladore

Roteiro: Josefina Trotta e Marcela Lordy

Direção de Fotografia: Mauro Pinheiro Jr, ABC

Montagem: Rosário Suárez, SAE

Desenho de Som e Música Original: Edson Secco

Direção de Som: Federico Billordo

Direção de Arte: Iolanda Teixeira

Produção Executiva: Marcello Ludwig Maia, Deborah Osborn, Camila Nunes e Rocío Scenna

Direção de Produção: Manuela Duque

Assistência de Direção: Renata Braz

Produção de Elenco: Marcela Altberg e Gustavo Chantada

Preparação elenco: Tomás Rezende

Empresas Produtoras: bigBonsai e Cinematográfica Marcela

Empresas Coprodutoras: Rizoma, República Pureza e Canal Brasil

Elenco: Simone Spoladore (Lóri), Javier Drolas (Ulisses), Felipe Rocha (Davi), Gabriel Stauffer (Carlos), Martha Nowill (Luciana) e Teo Almeida (Otto)

Participação Especial: Leandra Leal, Julia leal Youssef e Ana Carbatti

Disponível em: <https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/o-livro-dos-prazeres/>

ANEXO B – Premiações

PRÊMIOS E FESTIVAIS

44ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (Brasil/2020)

– Competição Oficial – Top 3 filmes mais vistos e votados pelo público

27º Festival de Cinema de Vitória (Brasil/2020)

– Competição Oficial – Prêmio de Melhor Roteiro, Melhor Interpretação para Simone Spoladore e Menção Honrosa para Fotografia (Mauro Pinheiro Júnior, ABC)

013 Cinecitta International Film Festival Tilburg (Holanda/2021)

– Audience Awards for Most Popular Film

4º Graba Festival Audiovisual de Mendoza (Argentina/2021)

– Competencia Iberoamericana

52º Film Festival of India – IFFI, Goa(India/2021)

– World Panorama

3º Festival Internacional de Cine de Entre Rios – FICER (Argentina/2021)

– Seleção Oficial

International FilmFestival Gorinchem – IFFG (Holanda/2022)

Festival de Cinema de Vassouras (Brasil/2022)

– Competitiva – Prêmio de Melhor Fotografia, assinada por Mauro Pinheiro Jr, e de Melhor Atriz para Simone Spoladore

FIM – Festival Internacional de Mulheres no Cinema (Brasil/2020)

– Filme de Encerramento

22º BAFICI (Argentina/2021)

– Competição Americana – Prêmio de Melhor Atriz para Simone Spoladore e Menção Honrosa para o longa

40º Vancouver International Film Festival (Canadá/2021)

– Contemporary World Cinema

Films from the South Festival (Oslo-Noruega/2021)

– New Voices Competition

3º Festival Internacional de Cine de Ensenada – FICE (Argentina/2021)

– Filme de Abertura

23º Festival Internacional do Rio de Janeiro (Brasil/2021)

– Première Brasil

Moov Films Festival (Bélgica/2022)

– Behind The Scenes Award

Fonte: <https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/o-livro-dos-prazeres/>