

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

Ana Carolina Couto Espindola

**A Jornada da Mãe:
representatividade matriarcal no cinema brasileiro**

**São Paulo
2020**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

**A Jornada da Mãria:
representatividade matriarcal no cinema brasileiro**

Ana Carolina Couto Espindola

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Especialista em Mídia, Informação e
Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Ana Laura Maria Gamboggi Taddei

São Paulo

2020

A Jornada da Mãria: representatividade matriarcal no cinema brasileiro. ¹

Ana Carolina Couto Espindola²

Resumo: O trabalho desse artigo visa compreender como a Jornada do Herói de Joseph Campbell, contemplou a imagem da mãe nas civilizações latino americanas e como essa construção é resultado dos diversos processos de colonização e da (re)produção desses imaginários e imagens, assimiladas pelo imaginário coletivo. O foco deste trabalho é a análise de como a indústria cinematográfica brasileira pode contribuir para que essa representação auxilie na emancipação do que Omar Rincón chama de um país "bastardo". Para tanto, analisaremos filmes nacionais dirigidos por mulheres brasileiras no período de 2011 a 2017.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro. Mãria. Mãe. Imagem. Filosofia. Política. Indústria Cinematográfica Brasileira.

Abstract: The work of this article aims to understand how Joseph Campbell's Hero's Journey contemplated the image of the mother in Latin American civilizations and how this construction is the result of the various colonization processes and the (re) production of these imaginary and images, assimilated by the collective imaginary . The focus of this work is the analysis of how the Brazilian film industry can contribute so that this representation helps in the emancipation of what Omar Rincón calls a "bastard" country. To this end, we will analyze national films directed by Brazilian women in the period from 2011 to 2017.

Key words: Brazilian Cinema. Image. Philosophy. Mother. Politics. Brazilian Cinematographic Industry. Motherland.

Resumen: El trabajo de este artículo tiene como objetivo comprender cómo el viaje del héroe de Joseph Campbell contempló la imagen de la madre en las civilizaciones latinoamericanas y cómo esta construcción es el resultado de los diversos procesos de colonización y la reproducción de estos, asimilados por el imaginario colectivo. El foco de este trabajo es el análisis de cómo la industria cinematográfica brasileña puede contribuir para que esta representación ayude en la emancipación de lo que Omar Rincón llama un país "bastardo". Para ello, analizaremos las películas nacionales dirigidas por mujeres brasileñas en el período de 2011 a 2017.

Palabras clave: Cine Brasileño. Madre. Imagen. Filosofía. Política. Indústria Cinematográfica brasileira.

¹ Trabalho de conclusão de curso apresentado como condição para obtenção do título de Mídia, Informação e Cultura.

² Pós-graduando em Mídia, Informação e Cultura

1 INTRODUÇÃO

Comunicar conhecimento através de narrativas parece ser uma característica inerente ao ser humano; provém das pinturas rupestres em paredes de cavernas, passa pelas tradições orais, pela escrita e chega às imensas produções cinematográficas do contexto da modernidade tardia. Segundo Campbell: “A função primária da mitologia e dos ritos sempre foi a de fornecer símbolos que levam o espírito humano a avançar, opondo-se àquelas outras fantasias humanas que tendem a levá-lo para trás”. (CAMPBELL, 1949, p. 21).

Com o avanço da tecnologia os veículos de comunicação pluralizam e as linguagens se multiplicam, a função da narrativa imaginária, no entanto, não se distancia de tal função original. As religiões, por exemplo, têm por objetivo esclarecer a finitude da vida; os mitos e lendas, tais quais os rituais dos povos originários, são instrumentos para que o indivíduo interprete as transformações de seu corpo físico e psíquico ao longo da existência; as histórias das civilizações são guias de manutenção social; enquanto as novelas e filmes de largo alcance se tornam meio para a construção da identidade comum do corpo coletivo.

Em seu livro “O Herói de Mil Faces”, Joseph Campbell sistematiza a jornada do herói, fazendo uso de lendas e mitos provindos de diferentes civilizações humanas. Em seus relatos, podemos observar um padrão comum na construção das ações da protagonista dessas narrativas, que têm por objetivo auxiliar o desenvolvimento psíquico do receptor através do processo de associação.

(...) quer se apresente nos termos das vastas imagens, quase abismais, do Oriente, nas vigorosas narrativas dos gregos ou nas lendas majestosas da bíblia, a aventura do herói costuma seguir o padrão da unidade nuclear acima descrita: um afastamento do mundo, uma penetração em alguma fonte de poder e um retorno que enriquece a vida. (CAMPBELL, 1949, p. 40).

Este artigo pretende analisar como os passos da jornada do herói, estruturados por Campbell, foram usados na construção da imagem de mãe e como as representações desse arquétipo formam o imaginário no contexto cultural do Brasil, assim como relacionar as consequências dessa formação com as representações políticas da estrutura social do país. A metodologia aplicada visando este fim contou com revisões bibliográficas e filmográficas, pesquisa de dados quantitativos no que tange bilheteria, público e festivais de cinema, assim como presença feminina dentro de cargos públicos e análise comparativa entre os objetos da pesquisa.

A base deste estudo será a indústria cinematográfica brasileira, mídia de massa que, de acordo com Octavio Getino, possui forte influência como veículo de disseminação ideológica

e, conseqüentemente, alicerce para as estruturas políticas, sociais e econômicas de um país. Ecoando o pensamento de Laurent Desbois sobre o filme “Central do Brasil”, em seu livro “A Odisséia do Cinema Brasileiro”, faremos uma reflexão sobre o olhar masculino de Walter Salles no desenvolvimento da protagonista Dora. A compreensão de Laura Mulvey sobre os impactos desse formato de construção narrativa na recepção psíquica da audiência será usada para estabelecer um contraponto.

Para tanto, faremos uso do conceito de país bastardo de Omar Rincón, que compreende as nações latino-americanas como filhas de muitos pais não reconhecidos e uma só mãe, assim como dos estudos sobre representatividade cultural de Stuart Hall, visando compreender a recepção dessa metáfora para a identidade nacional. Com o objetivo de estabelecer uma distinção da imagem de mãe — entre os olhares masculino e feminino —, dentro do cinema brasileiro, analisaremos filmes nacionais dirigidos por mulheres brasileiras no período de 2011 a 2017. Pensaremos a jornada das heroínas Rosa, Val, Jussara e Margarete, protagonistas dos filmes: “Como Nossos Pais”, “Que Horas Ela Volta?”, “Sem Asas” e “Qual Queijo Você Quer?”, respectivamente.

Tabela 1 - Relação de Filmes e Personagens Analisados no Artigo

Número	Ano	Duração	Filme	Realizadora	Personagem	Público	Renda
#001	2017	1h46'	"Como Nossos Pais"	Láís Bodanzky	Rosa	206.893	R\$ 3.510.304,99
#002	2015	1h54'	"Que Horas Ela Volta?"	Anna Muylaert	Val	493.022	R\$ 6.876.314,80
#003	2019	20'	"Sem Asas"	Renata Martins	Jussara	não convém	não convém
#004	2011	11'	"Qual Queijo Você Quer?"	Cíntia Domit Bittar	Margarete	não convém	não convém

FONTE: Anuário do Observatório Brasileiro de Cinema e do Audiovisual - ANCINE

FONTE: portacurtas.org.br

Para compreender os impactos dessas narrativas nas estruturas sociais brasileiras, analisaremos também a construção da imagem da ex-presidenta Dilma Rousseff, a partir dos estudos realizados por Ricardo Fabrino Mendonça e Ana Carolina Ogando, no artigo “Discursos Sobre o Feminino: um mapeamento dos programas eleitorais de Dilma Rousseff”. Uma breve biografia da trajetória da ex-presidenta será apresentada, para que se estabeleça um panorama da distância existente entre a imagem da mãe construída pela campanha e seu histórico como militante de esquerda.

Ao concluir o artigo, apresentaremos os impactos quantitativos da presença de mulheres nos cargos de criação cinematográfica — roteiro e direção — a partir de uma análise dos números de mulheres que passaram a ocupar cargos de representação pública no período dos filmes aqui analisados. Assim, compreendemos a importância da pluralidade de mulheres liderando narrativas cinematográficas, assim como a urgência de políticas públicas de inclusão na indústria cinematográfica brasileira, para que a construção do imaginário coletivo tenha como destino uma identidade nacional na qual a população brasileira possa se alicerçar: a *mátria*.

2 A IMAGEM DA MÃE LATINA

A propagação de significados através de símbolos não é algo recente na história da espécie humana. As religiões, os mitos e as fábulas foram grandes veículos de distribuição de sentidos, através de representações. Levando em consideração o trabalho que Campbell realizou ao sistematizar a jornada do herói, é possível compreender o impacto que as narrativas ficcionais possuem na psique do ser humano. Trata-se de uma relação que acontece entre o objeto protagonista e o indivíduo receptor da mensagem, que se identifica com as várias fases do processo de evolução da personagem e, mesmo que de forma inconsciente, associa-as à sua própria evolução pessoal. Segundo Campbell: “(...) os símbolos da mitologia não são fabricados; não podem ser ordenados, inventados ou permanentemente suprimidos. Esses símbolos são produções espontâneas da psique e cada um deles traz em si, intacto, o poder criador de sua fonte.” (CAMPBELL, 1949, p. 72).

A narrativa bíblica, por exemplo, ao longo dos anos regeu civilizações inteiras, garantindo a manutenção do controle social através do uso de arquétipos — imagens que, de acordo com Carl Jung, habitam o inconsciente coletivo e são compartilhadas pela humanidade. As hegemonias ocidentais, que usavam a religião como instrumento de repressão cultural, fixaram no inconsciente dos latino-americanos a imagem da Virgem Maria de Nazaré como um símbolo de tolerância, mãe do mundo. Sua história começa no novo testamento com a Anunciação — chegada do anjo Gabriel anunciando que ela foi escolhida por Deus para ser mãe de seu filho.

Apesar da tenra idade, cabe a ela fiar, ou bordar, a cor púrpura e a cor escarlate do manto sagrado. O tecer e fiar estão intimamente relacionados ao gerar e parir. (...) Maria recebe a incumbência de fiar o fio púrpura e o escarlate depois de ir para junto de José e antes de receber a visita do anjo da anunciação. (MARQUETTI, 2012, p. 56).

A evolução de Maria é contada a partir do protagonismo de Jesus, exaltando a sua dedicação na criação desse herói e as qualidades que a fizeram ser escolhida por Deus para gestar o salvador dos homens. Maria de Nazaré talvez seja uma das primeiras personagens femininas construída e narrada pelo ponto de vista masculino e ocidental, visto que sua jornada é vivida em função dos homens que lhe rodeiam, cuidando para que esses atinjam seus propósitos épicos.

A colonização, no entanto, não se deu sem resistência e muito do imaginário latino-americano, assim como das culturas que aqui desembarcaram ao longo da expansão territorial ocidental, se mesclaram às imagens da narrativa bíblica, dando novas características aos

arquétipos que habitam a psique e, conseqüentemente, seus processos. As religiões afro-brasileiras, por exemplo, carregam forte presença feminina em seus mitos, entre eles Oxum que, de acordo com Cláudia Cerqueira do Rosário, em seu artigo “Oxum e o Feminino Sagrado: algumas considerações sobre mito, religião e cultura”, teve os sentidos de sua representação reduzidos frente à visão dominante ocidental.

Como objeto feminino de culto, é reduzida à "deusa da fertilidade", como quis boa parte da pesquisa arqueológica e ou antropológica, que tendo por modelo mítico dominando do feminino uma virgem-mãe, reduz ao aspecto da maternidade o único sagrado relacionado ao feminino. (DO ROSÁRIO, 2008, p. 7).

Nesse caso, a colonização acarreta uma subjugação do arquétipo feminino de Oxum e, como fez ao difundir Maria de Nazaré, limita sua jornada à função de gestar personagens destinadas ao protagonismo, às grandes aventuras e às conquistas épicas. Para melhor compreender como se deu essa redução da personagem matriarcal pelo processo de colonização, podemos ainda citar um último mito desenvolvido dentro do território latino-americano.

Na cosmovisão andina, o runa veio do subsolo, do barro, de uma caverna ou manancial. Esse "lugar" é o chamado de *paqarina*: esta "é a representação do útero materno e a vagina de onde brota a vida; por isso a existência de palavras de língua quéchua que aludem a mãe terra ou 'Pachamama' a quem tem que adorar (...)". (OLIVEIRA, 2017, p. 70).

Os povos originários do Peru, Bolívia e Equador — países cuja presença indígena pode chegar a ultrapassar 67% da população — conservam suas representações de fertilidade na imagem de *Pachamama*. Segundo David Mesquiatti de Oliveira, em seu artigo “Pachamama, Paqarini e Pachakamaq: uma perspectiva religiosa quéchua sobre natureza e religião”, a palavra *Pacha* refere-se a mundo, terra, natureza, espaço e tempo. Sendo os países andinos mais próximos ao Brasil, no que tange ao território, é compreensível que as narrativas indígenas dos povos originários brasileiros sejam compostas por representações cujo significado se aproxime da imagem de *Pachamama*. No livro “A Queda do Céu: palavras de um xamã Yanomami”, Davi Kopenawa e Bruce Albert contam que o início da criação se deu através de *Omama* e seu irmão *Yoasi*, e que as mulheres seriam capturadas mais tarde, em forma de peixe: “Nós saímos, mais tarde, da vagina da esposa de *Omama*, *Tueyoma*, a mulher que ele tirou da água. Os xamãs fazem descer sua imagem desde sempre. Chamam-na também *Paonakare*. Era um peixe que se deixou capturar na forma de uma mulher.” (KOPENAWA; ALBERT, 2019, p. 1212).

Ao definir os países latino-americanos como bastardos, Ómar Rincón faz uso da figura da mãe, que povoa o imaginário coletivo dos países colonizados, para explicar a desvalorização

da cultura local perante a cultura externa. Considerando a forma como as matriarcas foram inseridas nas narrativas ao longo da história, é compreensível que a psique social aspire e busque por algo além dessa personagem, que não possui uma jornada própria, mas em função de um protagonista.

As culturas bastardas dão conta do sujo, do impuro, do promíscuo porque não tem pai reconhecido; por isso são herança de muitos pais e imitam de todas as partes para tentar ter uma identidade ou, ao menos, um estilo próprio. As culturas bastardas têm sentido porque se sabem filhas de uma só mãe, a que adoram, odeiam e celebram simultaneamente: a cultura local, a própria, a que tocou o destino. (RINCÓN, 2016, p. 32).

Cabe, então, às estruturas que trabalham com construção narrativa e com o imaginário social no contexto atual — tal como a literatura e o audiovisual — desconstruir essa visão de mãe passiva, cujo progresso se realiza em função das conquistas de um outro ser. Ao enxergar a cultura local como mãe e aceitar que existe um descontentamento com essa, entende-se que o próximo passo é reconstruir a estrutura que sustenta a jornada das progenitoras e, assim, colocá-las como protagonistas da narrativa e estabelecer uma relação com a psique do receptor que fortifique a construção de uma identidade heroica.

3 A SAGA DAS HEROÍNAS BRASILEIRAS

No contexto em que o exercício da brasilidade vem se dando, é possível perceber que esta movimentação acontece há algum tempo, e que seus impactos nas narrativas políticas, econômicas e sociais do país começaram a se manifestar, intensificando a força de oposição à mudança do imaginário coletivo. Ao analisar os formatos de entretenimento e as personagens protagonistas que vêm sendo veiculados na mídia de massa nos últimos dez anos, observa-se que as transformações arquetípicas provêm, em grande parte, de uma diversificação de gênero, raça e classe, nos cargos de construção destas representações, tais quais roteiro e direção.

Para melhor analisar esse processo usamos o cinema, arte de massa que, de acordo com Walter Salles no prefácio do livro “A Odisséia do Cinema Brasileiro”, de Laurent Desbois, chegou ao Brasil em 1898 e, desde então, passa por um processo contínuo de morte e renascimento, com o objetivo de refletir a identidade nacional.

A história do cinema brasileiro exprime, antes de mais nada, o desejo de refletir uma identidade nacional em construção na tela. Cinema plural, impuro, de correntes que muitas vezes colidem, mas convergem no desejo de oferecer um reflexo multifacetado de nós mesmos. Das nossas contradições, imperfeições e querências, dos embates sociais, políticos, existenciais que nos caracterizam. (SALLES, 2009, p. 10).

Salles é responsável pela direção de um dos grandes clássicos do cinema brasileiro: o filme “Central do Brasil”, que traz como protagonista Dora (Fernanda Montenegro), uma mulher que vivencia suas transformações quando chamada a uma aventura pelo menino Josué, que busca por seu pai. São diversas as interpretações que podemos retirar da história roteirizada por Walter Salles, no entanto, ainda assim é possível identificar a problemática anteriormente apontada, de uma personagem feminina que se compreende a partir da relação e da doação a um outro indivíduo, sendo ele do gênero masculino.

A construção da narrativa cinematográfica é um trabalho de criação que se procede à construção das personagens, à externalização dos processos psíquicos de quem conta a história, assim como à busca por mesclar tais transformações com as observadas e compartilhadas com o meio externo. O roteiro de “Central do Brasil” é sensível e humano, transcende a concepção unitária do diretor, atinge o grande público e desperta a identificação, podendo ser analisado como exemplo de arte de massa. No entanto, o ponto de partida criador reside na experiência masculina, e em sua visão da imagem feminina.

Ao analisar os filmes nacionais — que foram produzidos dentro do período de 2011 a 2019 —, é possível mudar a posição da partida criativa da narrativa, e assim constatar

importantes distinções na jornada de protagonistas que carregam o título de mãe, assim como no chamado que lhes desperta a aventura. No filme “Como Nossos Pais”, dirigido por Laís Bodanzky, conhecemos a história de Rosa (Maria Ribeiro), que se inicia em uma discussão com a própria mãe (Clarisse Abujamra), cuja imagem mescla a arquetípica de doação da Virgem de Nazaré com a mulher contemporânea que já conquistou algum espaço dentro do campo acadêmico. Neste primeiro contexto, acompanhamos a protagonista descobrir que o homem que a criou — de imagem desconhecida até então — não é seu pai biológico e, após a recusa ao chamado, ela embarca na jornada por sua identidade, em busca do homem que lhe concebeu.

O roteiro de Bodanzky, em parceria com Luiz Bolognesi, faz uso da estrutura da jornada do herói e movimenta a protagonista a partir das personagens masculinas que a rodeiam — o marido, o amante, o pai biológico e o pai de criação. Através das ações de Rosa (Maria Ribeiro), a narrativa de “Como Nossos Pais” reflete sobre a origem do desprezo pela figura da mãe, associando-a à idolatria pelo conceito de pátria, figurativamente representado no filme tanto como o pai biológico da protagonista (Herson Capri), quanto com a cidade de Brasília – capital brasileira. Para melhor compreender a metáfora elaborada fazemos uso do conceito de pátria de Fernando Catroga, em seu texto “Pátria e Nação”.

Recorde-se que é costume situar a genealogia do vocábulo “pátria” em Homero, onde *patra*, *patris* (e seus derivados: *patrões*, *patrios*, *patriôtes*) remetem para a “terra dos pais” (*hê patris*) e possuem uma semântica que engloba, tanto o enraizamento natálico, como a fidelidade a uma terra e a um grupo humano identificado por uma herança comum, real ou fictícia. (CATROGA, 2011, p.13)

A metáfora do filme “Como Nossos Pais” se assemelha a de “Central do Brasil”, e vai de encontro à elaboração de Rincón, trabalhando a associação de pátria a figura de pai não conhecido. No entanto, ao contrário do filme dirigido por Salles, nesse caso o chamado é matriarcal, ele provém da imagem feminina e desenvolve uma ruptura para a reformulação dessa simbologia. A ressurreição, se dá quando Rosa (Maria Ribeiro) compreende, a partir da própria aventura, as motivações de sua mãe e retorna com o elixir, aprendendo com os erros da matriarca e honrando seus acertos com admiração.

Considerando os dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual³, os números conquistados pela cinematografia encabeçada por Bodanzky refletem um interesse do

³ O filme “Como Nossos Pais” foi lançado em 2017, gerou um público de 206.893 pessoas, uma bilheteria de R\$3.510.304,99, e recentemente foi adquirido pela plataforma Netflix.

coletivo na diversificação da narrativa matriarcal e uma identificação com a mesma. Esse desejo social já havia sido acusado em 2015, pelo filme “Que Horas Ela Volta”⁴.

A personagem Val (Regina Casé), uma empregada doméstica pernambucana que vive no quatinho dos fundos da casa da patroa, conquistou o público brasileiro em quantidade e qualidade, sendo seu filme um sucesso de bilheteria e de crítica. Enquanto o filme dirigido por Bodanzky traz a jornada de uma filha em busca da mãe, o de Muylaert faz o caminho inverso, contando a odisseia de uma mulher em busca da maternidade que lhe foi negada por um sistema desigual. O chamado de sua aventura é através de sua própria filha, que já carrega em sua imagem os reflexos da mudança da representação feminina no imaginário coletivo.

Jéssica (Camila Márdila) — filha de Val — também é mãe e, assim como sua progenitora, deixou seu filho em Pernambuco para viver em São Paulo. No entanto, enquanto a escolha da protagonista tem por objetivo proporcionar estrutura financeira à família situada em outro estado, sua descendente realiza a mesma opção visando a conquista de um desejo individual: o diploma de arquiteta. Assim como no filme “Como Nossos Pais”, a narrativa desenvolve o desprezo pela figura da mãe metafórica de Rincón, personificado na personagem de Dona Bárbara (Karine Telles) — patroa de Val —, e traz uma reflexão sobre a cadeia opressora que esse pode acarretar. A grande diferença reside nas representações figurativas de pátria que, nesse caso, não possuem grande espaço, são versões secundárias, distantes de serem admiráveis.

O filme encabeçado por Muylaert proporciona uma nova ruptura na jornada do arquétipo de mãe dentro do cinema, ele a coloca na posição da heroína que embarca em busca de algo pessoal, não apenas a serviço do outro. A personagem interpretada por Regina Casé encontra sua ressurreição no pedido de demissão e na mudança para uma nova casa, que abre a oportunidade a uma reconexão com sua filha e a opção de novos horizontes. Neste caso, observamos o triunfo da progenitora na conquista do autodesenvolvimento, assim como o despertar de uma relação, entre mãe e filha, rodeada de esperança e companheirismo.

As diferentes perspectivas na jornada do herói — entre o filme de Walter Salles e os de Laís Bodanzky e Anna Muylaert — refletem na receptividade da audiência a essas imagens e impactam o processo de associação individual e coletivo, uma vez que direcionam a construção do olhar do espectador. Isso pode ser compreendido pela ótica de Laura Mulvey, explicada por Sônia, Cecília e Vanessa, sobre o olhar e a imagem.

⁴ Dirigido por Anna Muylaert e protagonizado por Regina Casé, o filme “Que Horas Ela Volta”, gerou uma bilheteria no valor de R\$6.876.314,80 e um público de 493.022 pessoas.

Ao falar em “olhar masculino”, ela está falando da masculinização da posição do espectador, e da masculinidade como ponto de vista, e da mulher na posição de espectadora assumindo o lugar masculino do prazer, revivendo o que seria para a psicanálise o aspecto perdido de sua sexualidade, ou seja, a fase ativa, fálica e pré simbólica da vida sexual. (MALUF; MELLO; PEDRO, 2005, p. 345).

A interpretação de Fernanda Montenegro, em “Central do Brasil”, está a serviço de uma personagem construída a partir do imaginário masculino e, portanto, ainda relativamente distante da concepção que a psique feminina tem de si própria. Aqui, o espectador é posicionado no território do “olhar masculino”, assistindo à Dora reencontrar sua humanidade através da sexualidade — contido no batom que lhe é dado em um banheiro feminino —, do caminhoneiro que lhe auxilia em sua missão e em Josué, que lhe desperta a afeição maternal.

Rosa (Maria Ribeiro) e Val (Regina Casé), por sua vez, são imagens de uma geração de cineastas que buscam uma ruptura visando abrir caminho para que novas representações da mãe possam ocupar o espaço das que foram construídas pelo processo colonizador e, quem sabe, assim, auxiliar na conquista de uma identidade para o cinema brasileiro. Bodanzky expressa a sexualidade de sua personagem na liberdade de um corpo, que é objeto do próprio indivíduo, seja nos atos transgressores ao casamento, ou ainda na belíssima cena de nudez na janela de Brasília. No caso de Muylaert, a sexualidade é simbolizada na segurança de Jéssica (Camila Márdila), em sua determinação de conquistar o que quer e na recusa de ser inferiorizada por outros.

Muylaert e Bodanzky são diretoras consagradas dentro da indústria cinematográfica brasileira, conquistaram seu espaço em uma profissão predominantemente masculina, possuem um extenso currículo de produção e seus trabalhos abriram caminhos para a construção do “olhar feminino” no espectador, assim como para a ascensão de novos talentos. A mudança, no entanto, ainda tem baixo resultado, como apontam as estatísticas sociais apresentadas no livro “Mulheres Atrás das Câmeras – As Cineastas Brasileiras de 1930 a 2018”, que traz o percentual de 2% de diretoras do gênero feminino, sendo que até 2016, apenas uma mulher negra havia dirigido um filme exibido no circuito comercial.

4 EXPERIMENTANDO NOVOS RUMOS

A ideia de construir uma identidade plural e impura para o cinema brasileiro, como sugere Salles, vai de encontro à metáfora de mãe apresentada por Rincón. No entanto, os dados que fornecem as características dos profissionais por trás dessas narrativas cinematográficas demonstram uma homogeneidade que caracteriza uma considerável distância dessa utopia. A indústria brasileira de cinema se alicerça nas bases coloniais que estruturam a nação e na concepção narrativa de diretores do gênero masculino — brancos e de classe média alta —, afinal, a produção de um filme demanda capital de investimento.

O cinema é uma arte impura. E isso desde os primórdios, pois suas condições de possibilidade configuram um sistema material impuro. Em última análise, tal impureza é irreduzível a uma realidade bem conhecida: o cinema demanda dinheiro. Muito dinheiro. (BADIOU; 2016; p.67)

A palavra “impuro” é usada de distintas formas pelos diferentes autores aqui citados; enquanto Salles e Rincón se referem a uma mistura de raças variadas, Badiou trabalha com a ideia de corromper a sétima arte. Em um contexto de colonização, ambos os significados se cruzam, uma vez que a dificuldade de construir uma cinematográfica plural — que abarque os diversos olhares compostos na sociedade brasileira — passa, necessariamente, pela desigualdade econômica que assola o país e que atinge, principalmente, os descendentes das culturas que foram oprimidas ao longo da história nacional.

Renata Martins, diretora e roteirista do curta “Sem Asas”, conta — em entrevista ao “30º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo” — que fez parte da primeira turma de cinema provinda de políticas afirmativas resultantes da pressão da militância sobre o Ministério da Educação que, na época, se encontrava sob gestão de Fernando Haddad. A cineasta ressalta que os resultados da ação reverberam quatorze anos depois no conteúdo cinematográfico disponível no Festival.

O filme encabeçado por Martins conta a história do menino Zu (Kaik Pereira)— filho de Jussara (Grace Passô) — que, a pedido da mãe, sai de casa para buscar farinha de trigo e acaba levando um tiro de um agente de segurança pública. Na narrativa de “Sem Asas” podemos observar uma nova imagem de mãe emergir nas grandes telas para o público brasileiro, a de uma mulher que exerce a maternidade com prazer e cuidado, mas que, devido à estrutura na qual se encontra inserida, ela se depara com dificuldades em gestar a infância de seu filho. O desenvolvimento da psique da personagem direciona o olhar da audiência para os empecilhos

políticos e sociais dos deveres maternos difundidos pelas narrativas de colonização, na vida cotidiana das mães negras brasileiras.

Para expandir o conceito de “impuro” dos roteiros de cinema brasileiro, sairemos do eixo cinematográfico Rio–São Paulo, e vamos ao Sul. Cíntia Domit Bittar é uma diretora de Florianópolis — Santa Catarina — com forte presença em festivais por meio dos curtas que encabeça. Seu filme “Qual Queijo Você Quer”, realizado em 2011, foi sucesso de crítica e público, tendo alta quantidade de acessos no site “Porta Curtas”.

A narrativa é protagonizada por Margarete, uma senhora já na terceira idade, que vive com o marido em um apartamento de aparência quente. A atmosfera de calor criada pela estética visual do curta de Bittar externaliza a psique de uma personagem à beira de um colapso. Margarete é a imagem da mulher que viveu buscando atingir os arquétipos de mãe que construíram em seu imaginário e, ao chegar na velhice, percebe que esses não lhe satisfazem. “Qual Queijo Você Quer?” apresenta uma protagonista que se rebela, exausta de oferecer sua existência aos outros e distante demais da possibilidade de escutar o chamado para iniciar sua própria aventura.

Segundo Badiou: “Vale destacar que o cinema nos apresenta o outro mundo, na sua intimidade, no seu modo de se relacionar com o espaço e com o mundo. O cinema amplia enormemente a possibilidade de pensar o outro.” (BADIOU, 2005, p. 60). Cíntia e Renata trazem às grandes telas a força do Brasil “impuro” citado por Salles, assim como o grito das mães iradas com seus filhos que, na busca pelo pai que não lhes reconhece, a sufoca em meio a narrativas limitadas.

Ao trabalhar com o formato curta, as cineastas encontram espaço para experimentar novas imagens sem grandes preocupações com a repercussão mercadológica do material. No entanto, alcançam a visibilidade dos festivais, ambas as diretoras tiveram projetos selecionados pela competição do “Grande Prêmio do Cinema Brasileiro de 2020”, e o curta “Sem Asas” foi vencedor de sua categoria, o que estabelece um indicador dos rumos que aspira a indústria cinematográfica brasileira.

5 MÁTRIA VIVA

Os exemplos de filmes — dirigidos por mulheres e aqui apresentados — foram produzidos ao longo dos governos Lula, Dilma, Temer e Bolsonaro. Os longas metragens foram exibidos durante o período de gestão, e do processo de impeachment, da primeira e única figura feminina que já ocupou o cargo da presidência do país. Podemos observar ⁵que a introdução da visão feminina a respeito desse arquétipo nas narrativas cinematográficas comerciais é posterior ao ingresso de Rousseff na candidatura do cargo público que, por sua vez, foi apresentada por sua campanha como a mãe do povo.

Tabela 2 - Relação de Filmes Brasileiros com Mães Protagonistas no Período do Governo Dilma Rouseff

ANO	FILME	DIRETOR(A)
2012	Até Que a Sorte Nós Separe	Roberto Santuci
	De Pernas Pro Ar 2	Roberto Santuci
2013	Minha Mãe é Uma Peça	André Pellenz
	Até que a Sorte Nós Separe 2	Roberto Santuci
2014	O Candidato Honesto	Roberto Santuci
2015	Até Que a Sorte Nós Separe 3	Roberto Santuci e Marcelo Antunez
	Linda de Morrer	Carolina Castro
	Que Horas Ela Volta?	Anna Muylaerte
	Divã à Dois	Paulo Fontenelle
2016	Minha Mãe é Uma Peça 2	César Rodrigues
	Aquarius	Kleber Mendonça Filho
	Pequeno Segredo	David Schurmann
2017	Fala Sério Mãe	Pedro Vasconcelos
	Duas de Mim	Cininha de Paula
	Como Nossos Pais	Laís Bondanzky

FONTE: Anuário do Observatório Brasileiro de Cinema e do Audiovisual - ANCINE

Segundo Pires: “O epíteto *Mãe do povo* mostrou-se um recurso retórico – construído no interior da cultura – muito eficaz do ponto de vista político, uma estratégia sensível, capaz de apresentar o modelo de bom governo com forte apelo emocional.” (PIRES, 2011, p. 103). Inicialmente, a então candidata tem como função dar continuidade ao legado do ex-presidente Lula — tido como “pai do povo” — e, portanto, sua narrativa se alicerça à odisseia de um homem destinado à jornada do herói. A análise da campanha publicitária de Dilma Rousseff ao longo de seus anos como figura pública, apresenta a construção de uma personagem pautada

⁵ De acordo com os dados do “Anuário do Observatório Brasileiro de Cinema e do Audiovisual”, entre o período de 2012 a 2019, filmes protagonizados por matriarcas envolveram mulheres na função de direção somente em 2015.

pelo olhar masculino do espectador, visando a identificação com o imaginário do eleitorado brasileiro, preconcebido pelo processo de colonização.

Analisando discursos do então presidente Lula, o filme sobre a vida dele dirigido por Fábio Barreto e vinte programas do HGPE veiculados no primeiro turno das eleições, Pires advoga que Dilma foi retoricamente construída como a continuadora do Lulismo, um jeito de governar que cuida do povo. (MENDONÇA; OGANDO, 2003, p. 197).

Em uma palestra sobre representação e mídia, concedida pela “*Media Education Foundation*”⁶, Stuart Hall discorre sobre os conceitos que compartilhamos como sociedade e constata que, sem essa partilha, não seríamos capazes de compreender o mundo externo. Sua exposição explica que os significados de uma imagem provêm do denominador comum que ela desperta no imaginário coletivo, o que ele chama de “mapa conceitual”. Partindo dessa premissa, é compreensível que uma cultura colonizada — cujas representações da personagem de mãe existem a partir de um olhar masculinizado — resista a uma representante matriarcal que carrega como legado a imagem da guerrilheira.

A trajetória e mentalidade da mulher na sociedade brasileira, historicamente, foi marcada pela subordinação e pelo domínio de estruturas e dinâmicas sociais impostas por sistema hegemônico masculino. A influência desse sistema também perpassou o cinema desde sua origem, transformando-o num meio que reforçava estereótipos de mulheres e uma hierarquia sexual, desvalorizando o feminino e mitificando o masculino. (DA SILVA, 2019, p. 13).

Ao estudar a narrativa biográfica de Rousseff, a partir da perspectiva de Darlan Montenegro e Regina Hippolito⁷, encontramos uma protagonista que se associou, desde muito cedo em sua carreira acadêmica, às organizações voltadas para a ideologia da esquerda. A jornada de Dilma contempla a prática de atividades consideradas clandestinas pela ditadura militar brasileira instaurada em 1964, assim como a ligação a grupos guerrilheiros que aderiram à luta armada. Suas escolhas, ao longo deste período, estabelecem uma distância considerável do mapa conceitual de mãe ao qual o povo brasileiro foi habituado e, portanto, dificulta a associação do arquétipo usada pela campanha para introduzir a então candidata à presidência da república.

Diferente das protagonistas de ficção analisadas anteriormente, a mãe aqui apresentada é sujeito histórico e político, possui papel fundamental na manutenção e no desenvolvimento do corpo coletivo nacional. A construção de sua personagem pública, impacta as esferas

⁶ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=pGh64E_XiVM&t=158s> Acesso em 23 Nov.2020.

⁷ Fonte: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/dilma-vana-rousseff>. Acesso em 23 Nov.2020.

metafísicas do país, podendo proporcionar mudanças concretas no cotidiano do povo brasileiro. No entanto, o imaginário legado pelo processo colonizador, que alicerçou as bases narrativas brasileiras, não possibilita a psique coletiva enxergar a imagem da mãe como líder do povo. Ao usar o arquétipo na construção narrativa da campanha, a imagem da presidenta herda as limitações históricas empregadas à um personagem que tem como função dar suporte ao herói e, assim, implica que esta, não possui as ferramentas necessárias para exercer o protagonismo que requer o cargo.

Ainda fazendo uso dos estudos de Stuart Hall, devemos problematizar o impacto dessas representações no que tange à psique feminina, que as tem como referências para a construção da própria identidade e, a partir delas, age como corpo político e social. Sendo os significados culturais, de acordo com Hall, reguladores das práticas sociais, podemos concluir que as narrativas prevaletentes voltadas para a figura de mãe, apresentadas pelo cinema brasileiro, têm contribuído de forma a cercear a atividade feminina dentro dos campos de atuação política. Seguindo o raciocínio de Isadora Maria Gomes Da Silva, em seu artigo “Questão de Representatividade: mulheres realizadoras no Cinema Marginal”, a falta de mulheres nas produções cinematográficas é um dos principais fatores responsáveis pelo resultado insatisfatório que esse potente veículo cultural vem apresentando no âmbito político nacional.

O cinema cria e transmite subjetividades - ao criar personagem ou desenvolver uma narrativa, é estabelecida uma relação sensorial com o espectador, o que, por conseguinte, possibilita transformações no imaginário individual e coletivo. Por isso é fundamental pensar a presença de mulheres nas produções cinematográficas, pela ampliação e diversidade de perspectivas que sua contribuição gera nas mais variadas experiências do cotidiano. (DA SILVA, 2019, p. 19).

Ao colocar juntas as mulheres aqui apresentadas, que encabeçaram as jornadas de mães heroínas nas grandes telas do cinema — Bodanzky, Muylaert, Martins e Bittar — encontraremos o denominador comum do olhar feminino perante o arquétipo que lhe foi concebido pela colonização: a insatisfação. Esse traço nos é dado pela personagem interpretada por Montenegro, já no início da narrativa, quando distante das características da maternidade que são comuns ao imaginário social. Enquanto no filme de Salles o encontro com o arquétipo da mãe é o que leva à emancipação, nos filmes concebidos pela liderança feminina a emancipação consiste em livrar-se dessa imagem para que assim seja possível estabelecer algo novo.

Assim como a personagem Dora de “Central do Brasil”, criada a partir de um olhar masculino, Dilma Rousseff, quando apresentada ao povo para sua candidatura, não tem a força

da imagem feminina construída pelo olhar de uma mulher. A consequência da problemática da “masculinização do olhar”, estabelecida ao longo da história do cinema brasileiro, encontra ecos na construção e na recepção das figuras públicas que ocupam cargos políticos do país. No entanto, é possível perceber que esse movimento de emancipação feminina em tais representações — construídas pelo olhar masculino — começou a reveberar no campo de atuação política, e que existe uma tendência de reprimi-lo para que não conquiste o espaço que se almeja⁸.

⁸ De acordo com os dados do “*Women in National Parliaments*”, no ano de 2011 a porcentagem de mulheres ocupando cadeiras na câmara dos deputados era de 8,6% e de 16% no senado, enquanto em 2019 essa porcentagem subiu para 15% e caiu para 14,8%, respectivamente.

6 CONCLUSÃO

Em seu livro “O Herói de Mil Faces”, Joseph Campbell apresenta a jornada do herói e demonstra a importância que as narrativas mitológicas tiveram ao longo da história das civilizações humanas. O autor conta que através dos personagens fictícios, das lendas e dos rituais, era possível modificar não apenas os hábitos conscientes do indivíduo, mas também os inconscientes. Campbell discorre, ainda, sobre os incômodos que tais arquétipos podem causar na identidade individual e coletiva daqueles que as recebem, assim como as grandes transformações que essas podem acarretar.

Esses mensageiros são perigosos porque ameaçam as bases seguras sobre as quais construímos nosso próprio ser ou família. Mas eles são, da mesma forma, diabolicamente fascinantes, pois trazem consigo chaves que abrem portas para todo o domínio da aventura, a um só tempo desejada e temida do eu. Destruição do mundo que construímos e no qual vivemos, assim como nossa própria destruição dentro dele; mas, em seguida, uma maravilhosa reconstrução, de uma vida mais segura, límpida, ampla e completamente humana (...) (CAMPBELL, 1989, p. 19).

Entendendo os filmes de ficção como um desdobramento das narrativas mitológicas, é possível observar essas destruições e reconstruções nas bases que estruturam uma nação a partir da indústria cinematográfica. Octavio Getino aponta o uso do cinema como veículo ideológico para a construção de uma identidade nacional, e demonstra que o investimento estadunidense no imaginário social, foi essencial para que o país se tornasse a nação mais poderosa do mundo. Em seu depoimento para o documentário “CTRL-V” (2011), dirigido por Leonardo Brandt, o autor sintetiza a questão com a seguinte frase: “a economia dos EUA, assim como a política, não teria a força mundial que tem hoje, se a indústria cinematográfica não houvesse existido”.

Ao analisar a indústria cinematográfica brasileira através de um comparativo entre os dados apresentados pelo último censo realizado pelo IBGE⁹ e os estudos quantitativos da ANCINE¹⁰, fica evidente a longa distância entre o olhar de quem comanda a criação de heróis e suas jornadas nas grandes telas do cinema, e a impureza da população brasileira. Uma vez que a construção das protagonistas parte da hegemonia do olhar masculinizado, branco e de classe

⁹ De acordo com o último censo realizado pelo IBGE, em 2010, a população preta e parda passou a ser considerada a maioria no país (50,7%), a região do Nordeste demonstrou o maior aumento na taxa de crescimento populacional e 51,03% da população declararam ser do gênero feminino.

¹⁰ Em 2016, a Agência Nacional de Cinema — ANCINE — lançou dados de um estudo sobre a direção dos filmes que foram comercializados pelo país, apresentando 75,4% de longas dirigidos por homens brancos, 19,7% por mulheres brancas, 2,1% por homens negros e nenhum filme dirigido por mulheres negras.

alta, aceitá-lo como modelo torna-se uma forma de encontrar uma mínima identificação com a pátria, e assim, enxergar as possibilidades de ação como corpo político e social dentro do legado de colônia do país.

O cinema, ao longo do século XX, desenvolveu-se e consolidou-se como um instrumento e meio de transmissão de valores e papéis sociais, servindo para a manutenção ou a modificação destes. (...) esse meio, assim como acontece em outras esferas intelectuais, culturais e midiáticas, tinha figuras masculinas como determinantes e dominantes nas produções cinematográficas. Isso, por conseguinte, favoreceu a predominância de uma perspectiva masculina na abordagem dada aos temas e às narrativas em diferentes momentos e movimentos no cinema. (DA SILVA, 2019, p. 4).

Ao definir os países latinos como bastardos, Omar Rincón associa o desprezo pela cultura local à figura que o imaginário coletivo faz do arquétipo de mãe que, quando analisada pelos mitos que povoam a cultura colonizada, tem como função gerar uma protagonista masculina, cuja jornada se desenrola de maneira independente. Ao comparar tais construções narrativas com as que alimentam o cinema brasileiro, fica evidente que essa influência colonizadora chega ao povo brasileiro no atual contexto através do “olhar masculinizado” hegemônico, que domina as estruturas políticas e econômicas, e que insiste em buscar uma identidade em um pai que não lhes reconhece.

Seguindo os estudos de Campbell, uma das formas de proporcionar mudança nas partes inacessíveis da psique — que ainda resistem a mudança — é através das construções de narrativas que, quando expostas em veículos de entretenimento, impactam o espectador em seu momento de baixa guarda, como constata Getino. Compreendendo o contexto em que o país se encontra inserido, aceitando sua natureza impura e bastarda, e observando a atual polarização política da sociedade, o cinema se torna, então, uma poderosa ferramenta para a construção de uma imagem materna heróica, que se distancie da figura desprezada metaforizada por Rincón, levando o coletivo a reconhecer uma identidade nacional da qual possa se orgulhar.

No entanto, para que o movimento tenha chances de sucesso, é preciso aceitar de fato a impureza do país descrita por Salles, e, assim, entender a necessidade de devolver o espaço ocupado pela mentalidade colonizada, para que outros olhares desenvolvam uma nova visão da figura de mãe de acordo com sua própria experiência. Dessa forma a recepção do espectador a essa imagem passa a ser feminina, e o olhar masculino inicia sua saga em busca das semelhanças entre suas experiências e processos psicológicos e aquelas vivenciadas pelas mães brasileiras.

Quando a mulher se posiciona atrás das câmeras, muitas vezes sua intenção é justamente essa, imprimir uma nova ótica da representação de homens e mulheres que não se restrinja aos parâmetros ainda muito próximos a uma sociedade tradicional. O que muitas se propõem e estabelecer a construção de um olhar

cinematográfico em bases diversas, originadas de uma nova forma de pensar as relações de gênero. (KAMITA, 2017, p. 1395).

As demonstrações de insatisfação feminina com as imagens de mãe aqui apresentadas, e sua busca por não mais se adaptar aos arquétipos que lhes foram dados, já demonstram a potência que possuem as mães do cinema brasileiro quando apresentadas pelo olhar feminino. Se Bodanzky e Muylaert iniciaram o movimento no grande circuito comercial; Bittar e Martins o ecoam no cinema independente e de experimentação, e, assim, a imagem de mãe passiva do imaginário coletivo, cuja jornada reside em servir ao herói, vai se destruindo aos poucos. A sociedade, no entanto, precisa passar por uma reconstrução dessa representação, de forma a compreendê-la como uma heroína e a leve à ressurreição.

As narrativas cinematográficas carecem urgentemente da liderança de mulheres negras, indígenas, transexuais e toda a pluralidade que o gênero apresenta dentro do território nacional. No que tange à impureza do cinema como arte apresentada por Badiou, concluímos que essa diversidade na criação passa, necessariamente, pela implementação de políticas públicas de inclusão, seja na educação cinematográfica democrática ou na regulamentação da distribuição de editais. Quanto maior a diversidade de mulheres dirigindo filmes nacionais, mais a insatisfação feminina com o arquétipo estruturado pelo olhar colonizador começará a se manifestar. Conseqüentemente, as camadas de desenvolvimento da imagem de mãe que povoam as grandes telas do cinema brasileiro encontrarão espaço para a expansão, apresentando heroínas de jornadas independentes e conflituosas, dispensando a necessidade da adaptação da psique para identificação.

Rompendo com a passividade da figura da mãe no cinema, não de forma a unificar suas características, mas sim centralizando-a na narrativa em toda a sua pluralidade, a sociedade brasileira começa a se aproximar de sua cultura local, e se distancia das bases colonizadoras e bastardas. Dessa forma, os instrumentos mitológicos do contexto atual podem ser colocados em função da construção de um imaginário com uma maior variedade de personalidades heróicas, que dialogue com a pluralidade do país e que, à longo prazo, reflitam em mudanças narrativas que impactem as estruturas sociais e políticas da nação.

BIBLIOGRAFIA

ABDALLAH, A. Marcela Temer. Em entrevista exclusiva, a mulher do vice-presidente do Brasil, abre sua casa e fala à Tpm. **Revista TRIP**, São Paulo, 15 Fev. 2011. Disponível em <<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/marcela-temer>> Acesso em: 23 Nov. 2020.

ABREU, Márcia. **Cultura letrada: literatura e leitura**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

BADIOU, Alain. **O Cinema Como Experimentação Filosófica**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2015.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Editora Pensamento, 2007.

DE OLIVEIRA, David Mesquiati. **Pachamama, Paqarina e Pachakamaq: uma perspectiva religiosa quéchua sobre natureza e religião**. Em: Estudos de Religião, V.31, n.1, janeiro - abril de 2017, p.61-76.

DESBOIS, Laurent. **A Odisséia do Cinema Brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2016.

DA SILVA, Isadora Maria Gomes. **Questão de Representatividade: mulheres realizadoras no Cinema Marginal**. Disponível em: <http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/isadora_maria_gomes_da_silva.pdf> Acesso em: 23 Nov.2020.

DO ROSÁRIO, Cláudia Cerqueira. **Oxum e o Feminino Sagrado: algumas considerações sobre mito, religião e cultura**. Em: IV ENECULT. Salvador. maio de 2008.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Stuart Hall: esboço de um itinerário biointelectual**. Em: Revista FAMECOS. Porto Alegre. N.21. agosto 2003. P. 61-74.

CATROGA, Fernando. **Pátria e Nação**. Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/portal/cedope/files/2011/12/Pátria-e-Nação-Fernando-Catroga.pdf> Acesso em 13 Jan.2020.

GETINO, Octavio. **Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable**. Buenos Aires: Editora Ciccus, 1998.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015.

LUSVARGHI, Luiza; DA SILVA, Camila Vieira. **Mulheres Atrás das Câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2019.

MALUF, Sônia Weidner; DE MELLO, Cecilia Antakly; PEDRO, Vanessa. **Políticas do Olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey**. Em: Estudos Feministas. Florianópolis. maio-agosto/2005, P.343-350.

MARQUETTI, Flávia R. **A Virgem e o Deus de Judá**. Em: Revista *Ártemis*. Edição V.14. ago-dez de 2012. P.54-66.

MENDONÇA, Ricardo Fabrino; OGANDO, Ana Carolina. **Discursos Sobre o Feminino**: Um mapeamento dos programas eleitorais de Dilma Rouseff. Em: Revista Brasileira de Ciências Sociais. Scielo. Vol.28. N.83. São Paulo Out de 2013. p.195-243.

MOREIRA, Thiago. **Representação Sobre a Mulher no Cinema Brasileiro Contemporâneo**. Em: Revista GEOGRAPHOS. Alicante. Vol.6. N.80. agosto de 2015. p.180-201.

LOPES, Denise. **A Mulher no Cinema Segundo Ann Kaplan**. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/contracampo/article/viewFile/17331/10969>>.

PIRES, Teresinha Maria de C. C. (2011), “A construção da imagem pública política de Dilma Rouseff como “mãe do povo” brasileiro”. *Debates*, 5 (1): 139-162.

RINCÓN, Omar. **O Popular na Comunicação**: culturas bastardas + cidadanias celebrities. Em: Revista Eco Pós. V.19. N.3. 2016. P.27-49.

TENFEN, M. A História do Ogro Michel e da Donzela Marcela. Como entender o caso? **VEJA**, São Paulo, 27 Jul. 2018. Disponível em < <https://veja.abril.com.br/blog/o-leitor/a-historia-do-ogro-michel-e-da-donzela-marcela-como-entender-o-caso/>> Acesso em: 23 Nov. 2020.

FILMOGRAFIA

CENTRAL DO BRASIL. Ficção. Direção:Walter Salles. Roteiro: Walter Salles, João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein. Elenco:Fernanda Montenegro e Vinícius de Oliveira. Rio de Janeiro: Video Filmes, Europa Filmes e RioFilme, 1998. Son. Cor. 110 min.

COMO NOSSOS PAIS. Ficção. Direção: Laís Bodanzky. Roteiro: Laís Bodanzky e Luiz Bolognesi. Elenco: Maria Ribeiro, Paulo Vilhena, Clarisse Abujamra, Jorge Mautner, Sophia Valverde, Annalara Prates. Participação especial: Herson Capri. São Paulo: Buriti Filmes e Gullane Filmes. Brasil, 2017. Son. Cor. 102 min. Digital.

QUAL QUEIJO VOCÊ QUER? Ficção. Direção e Roteiro: Cíntia Domit Bittar. Elenco: Amélia Bittencourt e Henrique César. Santa Catarina: Novelo Filmes. Brasil, 2011. 12 min. Son. Cor. Digital.

QUE HORAS ELA VOLTA? Ficção. Direção e Roteiro: Anna Muylaerte. Elenco: Regina Casé, Camila Márdila, Michel Joelsas, Karine Telles, Lourenço Mutarelli. São Paulo: Pandora Filmes. Brasil, 2015. 110 min. Son. Cor. Digital.

SEM ASAS. Ficção. Direção Roteiro: Renata Martins. Elenco: Grace Passô, Kaik Pereira e Melvin Santhana. São Paulo: Mahin Produções Audiovisuais e Culturais. Brasil, 2019. 20 min. Son. Cor. Digital