

**“QUE HORAS ELA VOLTA?” E “DOMÉSTICA” - UMA
ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DO TRABALHO
DOMÉSTICO FEMININO REMUNERADO NO CINEMA
BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

Jeferson Reis Santos

RESUMO

Este trabalho busca trazer algumas reflexões sobre a representação do emprego doméstico feminino no cinema contemporâneo brasileiro a partir dos filmes “Que Horas Ela Volta?” (*Anna Muylaert, 2015*) e “Doméstica” (*Gabriel Mascaro, 2012*); por serem de gêneros diferentes, ficção e documentário, foi necessário levantar uma discussão sobre as diferenças e aproximações destes diferentes produtos cinematográficos. Entender a produção fílmica como parte do contexto histórico-político-social levou o autor a traçar um breve panorama historiográfico do cinema no Brasil. As questões de gênero presentes no filme são cruzadas com os trabalhos de Ana Alice Costa, Simone de Beauvoir, Nancy Fraser e Christine Delphy.

Palavras-chave: Gênero. Cinema; Emprego. Doméstica. Trabalho.

ABSTRACT

Some reflections on the representation of homemaker employment on contemporary brazilian cinema with the movies “Que Horas Ela Volta?” (*Anna Muylaert, 2015*) and “Doméstica” (*Gabriel Mascaro, 2012*) was proposed in this article; it was necessary to talk about the differences between fictional movies and documentaries. Also, there is a brief history of brazilian cinema. The reflections on gender questions was based on works by Ana Alice Costa, Simone de Beauvoir, Nancy Franser and Christine Delphy.

Palavras-chave: Gender. Cinema. Employment. Housemaker.

Introdução

Este trabalho visa analisar as representações do trabalho doméstico em duas produções recentes do cinema brasileiro e as suas interseccionalidades com os estudos de gênero, tendo nos trabalhos de Joan Scott e Ana Alice Alcantara Costa um importante arsenal teórico

para entendermos a importância do gênero em nossas análises e como ele, o “gênero”, se relaciona profundamente com o mundo do trabalho; assim como a produção intelectual de Simone de Beauvoir nos ajudará à entender os motivos que tornam o emprego doméstico majoritariamente feminino; além da análise de como o feminismo dentro de uma lógica liberal pode hierarquizar diferentes mulheres, a partir da leitura de Nancy Fraser.

Os dois filmes que servirão como objetos de análise são de diferentes gêneros cinematográficos, um filme-documentário e um filme de ficção, o que criou a necessidade de levantar as especificidades de cada um destes formatos, tendo como referencial o trabalho de Bill Nichols, Jacques Aumont além de uma análise sobre o hibridismo no cinema a partir das ideias de Maria Helena Braga e Vaz da Costa; além de oferecer ao leitor uma rápida historiografia da produção cinematográfica no Brasil a partir do trabalho de Hilda Machado, Fernão Pessoa Ramos, Esther Hamburger, Leonor Souza Pinto, André Piero Gatti e Bruno Surian Ramos.

A situação das empregadas domésticas tem sido assunto amplamente discutido em diversos setores da sociedade, tendo o MTE (Ministério do Trabalho e Emprego), em 2006, reeditado a cartilha “Trabalho Doméstico – Direitos e Deveres”, publicada inicialmente em 2004 e em 2005. A própria apresentação da cartilha feita pelo então ministro Luiz Marinho define reedição da cartilha como um ato reconhecimento à importância dos trabalhadores domésticos no mercado de trabalho brasileiro. Temos também a lei complementar 150 de 01/06/2015 que regulamentou a Emenda Constitucional 72/2013, conhecida como PEC (Projeto de Emenda à Constituição) das domésticas, que tem sido alvo de amplo debate sobre os interesses das trabalhadoras domésticas e dos seus patrões e patroas.

“Que Horas Ela Volta?” dirigido por Anna Muylaert e “Doméstica”, de Gabriel Mascaro, surgem neste contexto, levando o

trabalho doméstico ao cinema e trazendo as empregadas domésticas, comumente personagens coadjuvantes, para os papéis principais.

Ficção, Não-ficção e Hibridismo no cinema

Ao pensarmos em filmes de ficção e não-ficção podemos conceber, inicialmente, um enorme distanciamento entre os dois gêneros; as afirmações “Todo filme é um documentário” (NICHOLS, 2005, p.26) e “Qualquer filme é um filme de ficção” (AUMONT e colaboradores, 2011, p.100) desafiam as nossas ideias pré-concebidas sobre os limites que supostamente distanciariam estas diferentes produções cinematográficas. Em seu argumento, Nichols (2005) classifica os filmes em dois tipos:

iv. Documentários de satisfação de desejos: Normalmente chamados de “filmes de ficção”, expressam os desejos do cineasta. Este tipo de filme busca oferecer ao espectador um “mundo plausível”, suspendendo a incredulidade do público.

v. Documentários de representação social: São os “documentários”. Este gênero de filme fornece ao espectador a apresentação de objetos que, mesmo em casos que não são parte do cotidiano do espectador, são identificáveis como uma representação da realidade. Além da suspensão da incredulidade, como nos filmes de ficção, há um apelo muito forte dos documentários em pretender-se enquanto verdade, implantar a crença no que está sendo representado.

Além desses aspectos, existe uma diferença significativa entre os indivíduos participantes de um filme de ficção e de um documentário. Nichols problematiza o tratamento dispensado aos

atores de um filme de ficção e de um documentário evidenciando a maneira pela qual é possível obter o que se deseja incorporar ao filme:

Nos filmes de ficção, a resposta é simples: pedimos que façam o que queremos. As “pessoas” são tratadas como atrizes. Seu papel social no processo de filmagem é definido pelo papel tradicional do ator [...]. Tanto o ator quanto o cineasta detém certos direitos, recebem determinada remuneração e trabalham para atender a certas expectativas [...]. No caso da não-ficção, a resposta não é tão simples. As “pessoas” são tratadas como “atores sociais”, continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera [...]. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. (Nichols, 2005, p.31)

No entanto, a nossa resistência à crença total no que o documentário apresenta pode surgir ao pensarmos em como agiríamos se estivéssemos no lugar daqueles atores sociais. Até que ponto a rotina daqueles indivíduos permanece inalterada mesmo com a presença de uma câmera? Quais aspectos eles escolheram evidenciar e quais segredos foram escondidos? Qual as possibilidades das imagens terem sido alteradas ou do documentarista ter decidido excluir determinado acontecimento da edição final? Estas e muitas outras perguntas minam à nossa disposição inicial em aceitar o mundo do documentário como um registro fiel do nosso mundo real. O documentário é, portanto, uma representação da realidade, a partir de uma perspectiva e um argumento.

As supostas barreiras entre o documentário e o filme de ficção são, portanto, flexíveis. A inevitável alteração que acontece entre a representação filmíca e a realidade torna o documentário, em determinado nível, um filme de ficção; e elementos incorporados ao filme de ficção, como o uso de não-atores nos filmes neo-realistas italianos ou o desenvolvimento da história a partir de um acontecimento real, desafiam a ideia inicial deste gênero como distante da realidade.

Costa (2014) levanta a possibilidade de coexistência entre elementos da ficção e do documentário em uma mesma produção fílmica mostrando como há uma tendência em utilizar este gênero híbrido de narrativas em obras que tratam de temáticas cotidianas.

Cinema Brasileiro – Breve panorama historiográfico

Focando no Brasil, Hilda Machado aponta o mito da origem do cinema brasileiro com uma filmagem da Baía de Guanabara, realizada pelo italiano Afonso Segretto. Durante os primeiros anos, as atividades fílmicas realizadas no país eram, predominantemente, um tipo de documentário chamado de “filmes de cavação”: registros de cerimônias públicas e privadas, propagandas políticas, reclames e outras filmagens realizadas sob encomenda.

A produção cinematográfica brasileira foi fortemente influenciada pelos momentos sócio-políticos vivenciados no país. Os anos em que Getúlio Vargas esteve no poder, por exemplo, foram caracterizados, na dimensão cinematográfica, pelo auxílio de cineastas vinculados ao Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) e ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) na criação de uma nova nacionalidade brasileira.

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, com a produção de filmes oficiais, educativos e turísticos, há uma valorização, durante a década de 50, do *exotismo brasileiro*, com a produção de longas-metragens representando os índios brasileiros.

Temos, na década de 60, um momento especialmente interessante na produção cinematográfica brasileira com o dito *cinema novo*. Fernão Pessoa Ramos afirma:

Os principais movimentos artísticos surgidos neste período, e em particular o Cinema Novo, mantêm vínculos estreitos com o quadro ideológico do populismo nacional-desenvolvimentista esboçado no pós-guerra. Trata-se de uma realidade com duas faces: de um lado, uma ideologia nacionalista e desenvolvimentista, priorizando os vínculos com a burguesia nacional em oposição aos setores internacionalizados do capital; de outro, um radical projeto político de esquerda, tendo como objetivo uma aliança com as classes populares e a instauração de um regime socialista. (Ramos, 2000, p.1)

Temos momentos específicos dentro do próprio movimento: o início do movimento foi marcado por filmes como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963), que trazem uma imagem realista do sertão nordestino e conflitos de cunho político; no pós-64 há uma forte auto-crítica por parte dos próprios cineastas ao seu grupo social de classe média urbana, destacam-se filmes como *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) e *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967); por fim, o fortalecimento da censura propiciou a existência de um terceiro momento dentro do Cinema Novo, fortemente marcado por filmes que representavam o país em tons alegóricos, como, por exemplo, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969) e *Os Deuses e os Mortos* (Ruy Guerra, 1970).

Segundo Machado (2007), na década de 60 houve uma “explosão” do documentário, acompanhando a emergência do movimento Cinema Novo. Ramos (2000) classifica os documentários produzidos no período como “seco e pouco glamouroso”, em consonância com os seus objetos de registro: o universo das populações populares e miseráveis na luta pela sobrevivência.

Segundo Pinto (2006), os tons alegóricos das produções cinematográficas diminuem na década de 70 e inicia-se um processo de reaproximação com o grande público. Acontece, nesta mesma década, dois eventos marcantes na história do cinema brasileiro: O “Curso de Mensagens Justapostas nos Filmes (de teor subversivo)”,

em 1972, sendo o primeiro curso de formação de censores do qual se tem registro; e a revogação do Ato Institucional Número Cinco (AI-5), em 1978, que acabou com a censura prévia.

Nos anos 80 a Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), criada através do Decreto nº862 de 12 de dezembro de 1969, começa a dar sinais de desgaste. A empresa, que em 1980 teve quarenta e um filmes lançados; lançaria apenas quatro em 1984. Segundo Gatti (2008) a recessão econômica que o Brasil enfrentava no período atingiu duramente a Embrafilme, sentida através do queda na arrecadação da estatal.

Para Costa (2014), a produção cinematográfica brasileira após o fim da Embrafilme, que teve suas atividades encerradas no início dos anos 1990 pelo governo Collor, representa o chamado “cinema brasileiro contemporâneo”. Hamburger (2007) identifica nesta produção cinematográfica contemporânea a presença de novos protagonistas, como negros e pobres; e novos espaços, como favelas e periferias.

Os filmes são produtos culturais influenciados pelo contexto em que são produzidos; a economia, a política, as discussões sociais, o ativismo social e diversos outros elementos influenciam a indústria do cinema. Este panorama histórico auxilia na compreensão de que a existência de *Que horas ela volta?* e *Doméstica* está profundamente ligada aos processos e contradições presentes no cenário político-social brasileiro.

Gênero, Emprego Doméstico e Produção Cinematográfica Brasileira

Os filmes servem, também, como veículo de propaganda e manutenção de ideologias e valores sociais. As lutas feministas e a

consolidação dos estudos de gênero influenciam diversas produções cinematográficas que apresentam uma outra possibilidade de enxergar as masculinidades e feminilidades para além dos padrões clássicos e hegemônicos; no entanto, a maior parte das produções cinematográficas ainda traz o discurso normativo em seus personagens.

[..] o papel da mulher é construído para ser imagem e objeto do olhar do espectador masculino [...] esta construção possui consequências nas mulheres espectadoras e na imagem do feminino para a sociedade. A representação da imagem da mulher como objeto corresponde aos ideais do patriarcado e da sociedade heteronormativa. (ANACLETO, TEIXEIRA, 2013, p.8)

Há, portanto, uma grande influência da sétima arte na construção e reprodução sobre os gêneros. Um método de observação deste fenômeno é o chamado “Teste de Bechdel” onde os filmes devem ser submetidos a três critérios:

- 1 Possuir pelo menos duas personagens femininas com nomes próprios
- 2 Estas duas personagens devem manter, no mínimo, uma conversa entre si
- 3 O assunto do diálogo entre as duas pode ser qualquer um, desde que não se refira à homens.

Por mais simples que possa parecer, a maior parte das obras cinematográficas não consegue atender as condições do teste, evidenciando o quanto o olhar e o fazer do cinema ainda estão sob uma lógica masculina e heterossexual.

As duas obras escolhidas como objeto de estudo deste trabalho atendem tranquilamente as condições do teste de Bechdel; no entanto,

são filmes que precisam tomar cuidado, principalmente, com outro estereótipo além do de gênero: o da representação das empregadas domésticas. Para Jordão (2011), os veículos de mídia contribuem na desvalorização da desvalorização do trabalho doméstico assalariado a partir da representação que fazem das mulheres que ocupam estes cargos, trazendo em seus próprios discursos uma certa repulsa por sua situação e um desejo de livrar-se de tal situação subalterna.

“Que Horas Ela Volta?” e “Doméstica”

Que Horas ela Volta? (Anna Muylaert, 2015) e *Doméstica* (Gabriel

Mascaro, 2012) são filmes de diferentes gêneros cinematográficos, ficção e documentário, mas que trazem uma narrativa central sobre um mesmo tema: as empregadas domésticas. O primeiro é um filme de ficção, tendo como protagonista a personagem “Val”, interpretada por Regina Casé; outros personagens importantes são “Jéssica”, filha de Val e que vem do Recife para São Paulo prestar vestibular em arquitetura para a Universidade de São Paulo; Bárbara, mulher bem sucedida e patroa de Val; Carlos, herdeiro de uma fortuna e casado com Bárbara e, por fim, Fabinho, filho de Carlos e Bárbara e que mantém uma relação de cumplicidade e amizade com a empregada.

O filme *Doméstica*, de Gabriel Mascaro, não pode ter suas personagens sintetizadas de maneira tão fácil, visto se tratar de um documentário com diversas personagens; portanto, segue abaixo uma tabela com todas as informações que foram reveladas no filme.

DOMÉSTICA (Gabriel Mascaro, 2012)			
Empregada	Empregador	Tempo de serviço	Outras informações
Lucimar	Luiz Felipe	Aproximadamente dezesseis anos	Lucimar é filha da caseira da tataravó de Luiz Felipe
Não Informado	Helena	Dezesseis Anos	-----
Vanuza	Neto	Dezessete Anos	- É empregada e motorista da família - Tem um filho viciado em drogas - É separada de um relacionamento que durou vinte e três anos
Não Informado	Não Informado	Não Informado	- Trabalha na casa de judeus
Gracinha	Alana	Treze Anos	- Por ter hábitos noturnos, desenvolve as atividades domésticas durante a noite - Teve seu único filho assassinado
Lena	Lucia	Não Informado	- Lucia é filha dos empregados da fazenda dos pais de Lena, tendo sido trazida de lá para trabalhar na casa da patroa - Tem uma filha recém-nascida que mora com ela no quarto dos fundos da casa dos patrões
Flavia	Bia	Não Informado	- A sua patroa é, também, uma empregada doméstica - Perdeu um filho durante a gravidez, por causa de uma agressão cometida pelo seu ex-marido

Sérgio	Jennifer	Não Informado	- Único homem empregado doméstico registrado no documentário
--------	----------	---------------	--

Para entendermos as problemáticas e contradições levantadas nas duas obras, é necessário entender os processos histórico-sociais que levaram as mulheres à ocuparem estes postos de trabalho.

A análise de Ana Alice Costa (2014) sobre a mulher na força de trabalho inicia com informações sobre o processo que definiu as divisões do trabalho a partir do sexo desde as sociedades primitivas:

Inicialmente, nas chamadas “sociedades primitivas”, a produção e sua distribuição eram coletivas. Produzia-se e consumia-se coletivamente, adequando-se as necessidades biológicas e sociais à própria capacidade do grupo. Ao homem cabiam tarefas mais próximas do livre e permanente desempenho físico, como a caça e a guerra e à mulher, tarefas mais sedentárias, devido aos seus períodos cíclicos de procriação. Nesta divisão do trabalho entre os sexos, a mulher ficou limitada à atividade doméstica: seu trabalho assumiu um caráter privado, dirigido à elaboração de valores de uso de consumo imediato. (COSTA, 2014, p.14).

Para Delphy (2015), esta divisão relegou as mulheres e o trabalho exercido por elas à um local de desvalorização. A exploração do trabalho doméstico feminino sem remuneração é comparável, segundo a autora, com um processo de servidão. Esta lógica que definiu o trabalho dentro da esfera privada como feminino perdurou durante muito tempo; no entanto, as fábricas do século XIX abriram novas possibilidades para as mulheres que encontraram nelas possibilidades de romper o isolamento doméstico, mas Beauvoir, ao analisar este fenômeno, afirma:

No princípio do século XIX a mulher era explorada mais vergonhosamente ainda do que os trabalhadores do outro sexo. O trabalho em domicílio constituía o que os ingleses chamam *sweating system*: apesar de um trabalho contínuo, a operária não ganhava o

suficiente para atender as suas necessidades. (BEAUVOIR, 1970, p.148).

Desta quebra de isolamento doméstico feminino surge a “jornada dupla de trabalho”, ou seja, o trabalho remunerado nas fábricas não equiparou a situação feminina à dos homens, apenas acrescentou mais uma responsabilidade; as mulheres deveriam, agora, trabalhar pelo salário e cuidar das obrigações domésticas e cuidados do restante da família.

Para Costa (2014), o sistema patriarcal encontra na dependência econômica da mulher um instrumento vital para manutenção do seu estado submisso. A saída do ambiente doméstico, nesta lógica, deve ser feita de forma a não produzir possibilidades de independência feminina. A autora afirma, também, haver uma educação que defende o casamento como a principal preocupação da vida feminina.

Ao analisar os trabalhos exercidos pelas mulheres, Costa (2014) afirma:

O tipo de trabalho que a mulher realiza no mercado é um reflexo da sua tradicional atuação no lar. Geralmente, suas tarefas representam projeção social do trabalho doméstico, quando não constituem o próprio trabalho doméstico realizado com remuneração, como é o caso das faxineiras, serventes, empregadas domésticas, etc. (COSTA, 2014, p. 19).

Em *Que Horas Ela Volta?* temos na protagonista “Val”, interpretada por Regina Casé, uma ilustração destes fenômenos; a personagem não está em seu ambiente doméstico mas está realizando as funções domésticas em troca de um salário que – considerando que ela vive no quarto dos fundos da casa do patrão, precisa mandar dinheiro pra filha que mora em Recife, possui um ventilador que funciona mal, dentro outros diversos indícios – não deve ser suficiente

para atender suas necessidades, para fazer uma analogia com o que Beauvoir afirmava sobre as operárias do século XIX.

As duas obras buscam retratar as dimensões e os conflitos que cercam essas mulheres tanto no âmbito dos seus trabalhos quanto em suas vidas pessoais. O documentário registrou rapidamente informações sobre a dinâmica de trabalho e fatos relevantes sobre a vida pessoal das suas atrizes sociais; a ficção tem em Val uma personagem que aglutina diversas dessas questões: o distanciamento da família, o problema de relacionamento com o ex-marido, a ausência na vida da filha, o trabalho e diversos outros elementos fazem-se presentes tanto na vida da Val quanto na das empregadas retratadas no documentário.

Doméstica, entretanto, não tensiona as relações entre patrões e empregados; ao contrário de *Que horas ela volta?* que traz uma abordagem bastante perturbadora sobre o assunto. Na obra de

Gabriel Mascaro, todas as entrevistadas, entre patroas e empregadas, ressaltam a boa convivência, a sensação de pertencimento, o apoio e o registro de frases como “ela é mais do que uma empregada” ou “ela faz parte da minha família” são constantes durante a narrativa.

O filme de Anna Muylaert também traz em seu início uma relação semelhante entre Val e Bárbara, que é profundamente balanceada pela introdução de Jéssica na trama; a filha de Val serve como elemento de denúncia dos marcadores de locais sociais que distanciavam patroa e empregada. Não havia a necessidade de regras ditas, no não-dito a Val assumia quase que naturalmente uma posição de subalternação em relação a sua patroa. Bárbara e Val são duas mulheres, mas não são iguais. Nancy Fraser (2009) faz uma análise do movimento feminista e conseguiu perceber a sua apropriação pelo capitalismo e pelo neoliberalismo; Bárbara, a patroa, é uma mulher

bem sucedida, independente, reconhecida socialmente e semelhante as mulheres que a Nancy Fraser (2009) consegue entender como aglutinadas pela versão capitalista e neoliberal de interpretação das lutas feministas, mas por trás dela existe outra mulher, Val, que não tem acesso aos mesmos bens de consumo e cultura que ela. A chegada de Jessica evidencia esse fato mostrando como existia uma relação tensionada entre patroa e empregada, que só funcionava pelo comportamento subserviente da funcionária.

O triângulo formado por Bárbara, Fabinho e Val também é objeto de destaque; a ausência da mãe por causa do trabalho criou um vácuo de carinho e cumplicidade que foi preenchido pela relação com Val.

Além disso, Carlos representa o privilégio masculino; sua relação com a empregada Val é amigável porém, necessariamente, hierárquica; apesar disso, esta superioridade não se resume em sua relação com a personagem da Regina Casé, sua relação com Bárbara também reproduz os padrões clássicos de casamento tradicional, mostrando que, apesar do sucesso dela, era ele o principal provedor da família; e nem mesmo Jéssica, que representa uma quebra de diversos paradigmas, sofre assédio por parte do patrão de sua mãe.

Considerações Finais

A representação das empregadas nas duas obras trazem duas dimensões diferentes e importantes; o documentário de Gabriel Mascaro busca mostrar uma dimensão humana das empregadas domésticas, levar os patrões à reflexão sobre as pessoas com quem convivem todos os dias e de quem muitas vezes não se sabe nada, de

vidas que não importam, de pessoas tratadas quase como objetos que compõem o cenário da casa; já a obra de Anna Muylaert revela uma tensão constante e latente na relação entre patrões e empregados, tensão que é amenizada quando cada um cumpre o seu papel dentro de um acordo tácito e de uma lógica hierarquizante de vidas. As três principais mulheres do filme - Jéssica, Bárbara e Val - trazem a representação de uma lógica social e de como atitudes mínimas podem perturbá-la e denunciar atitudes que são naturalizadas. São três mulheres, mas não são três mulheres iguais; há um abismo social que as separa dentro de uma sociedade capitalista. É preciso quebrar com os discursos universalizantes e entender as interseccionalidades, e estes dois filmes mostram claramente que não existe apenas um “ser mulher”, mas várias possibilidades de existência feminina relacionada a todos os outros fatores que formam a identidade de cada uma.

Referências Bibliográficas

COSTA, Ana Alice. *A Mulher na Força de Trabalho*. Revista Feminismos, Vol 2, N 2. 2014

MACHADO, Hilda. *Cinema de Não-Ficção no Brasil*. Revista Alceu, Vol 8, N 15. 2007

ANACLETO, Aline; TEIXEIRA, Fernando. *A Questão do Feminino e o Cinema Brasileiro*. Anais Eletrônicos – Seminário Internacional Fazendo Gênero X – Florianópolis. 2013

JORDÃO, Janaina. *Trabalhadoras Domésticas: Representação Midiática e Identidade*. Revista Sociedade e Cultura, Vol 14, N 1. 2011

RAMOS, Fernão. *Breve Panorama do Cinema Novo*. Revista Olhar. Ano 02, N 14. 2000

COSTA, Maria Helena. *Ficção e Documentário: Hibridismo no Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Revista O Percevejo, Vol 05, N 02. 2014

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Ed. Papirus – Campinas, SP. 2005

PINTO, Leonor. *O Cinema Brasileiro Face à Censura Imposta pelo Regime Militar no Brasil 1964- 1988*. Secretaria Nacional da Justiça. Brasília. 2006

HAMBURGER, Esther. *Violência e Pobreza no Cinema Brasileiro Recente*. Revista Novos Estudos 78. 2007

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo – Fatos e Mitos*. Difusão Européia do Livro. São Paulo. 1970

FRASER, Nancy. *O Feminismo, O Capitalismo e a Astúcia da História*. Revista Mediações, Vol 14, N 2. 2009

AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. Ed. Papirus. 9ª Edição. Campinas, SP. 2011

GATTI, André. *Embrafilme e o Cinema Brasileiro*. Centro Cultural São Paulo. 2007

DELPHY, Christine. *O Inimigo Principal: A Economia Política do Patriarcado*. Revista Brasileira de Ciência Política. N 17. Brasília. 2015.