



“DIZEM QUE LÁ É MELHOR”
LUTO E RESISTÊNCIA NO FILME “MULHER DO PAI” DE CRISTIANE OLIVEIRA

“DICEN QUE ALLÁ ES MEJOR”
DUELO Y RESISTENCIA EN LA PELÍCULA “MULHER DO PAI” DE CRISTIANE OLIVEIRA

“THEY SAY IT'S BETTER THERE”
MOURNING AND RESISTANCE IN THE FILM “MULHER DO PAI” BY CRISTIANE OLIVEIRA

*Héctor Luis Baz Reyes*¹

*Augusto Claudio Andrés Obando Cid*²

RESUMO

Este artigo apresenta uma análise do processo de luto e emancipação vivenciado por uma mulher, a partir da abordagem de três personagens no filme “Mulher do Pai” (2017), dirigido por Cristiane Oliveira. O objetivo é examinar como o luto desencadeia práticas disruptivas entre mulheres em contextos historicamente associados à colonialidade do cuidado. Desse modo, busca-se identificar discursos patriarcais em um ambiente rural de fronteira, especialmente no que se refere aos papéis de gênero. A metodologia adotada prioriza a Análise Foucaultiana do Discurso, explorando as representações estéticas presentes nesta obra cinematográfica, bem como no seu roteiro. Os resultados destacam a contribuição da produção literária de autoras mulheres, ressaltando a necessidade de uma abordagem decolonial, especialmente no cinema, para essas temáticas, contrapondo-se à prevalência das masculinidades hegemônicas na própria obra de arte.

PALAVRAS-CHAVE: Mulheres. Decolonial. Luto. Discursos patriarcais.

¹ Doutorando em Educação. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil.

² Doutor em Ciências Sociais. Universidad de La Frontera, Temuco, Araucanía, Chile.

RESUMEN

Este artículo presenta un análisis del proceso de duelo y emancipación vivido por una mujer, a partir del enfoque de tres personajes en la película “Mulher do Pai” (2017), dirigida por Cristiane Oliveira. El objetivo es examinar cómo el duelo desencadena prácticas disruptivas entre mujeres en contextos históricamente asociados a la colonialidad del cuidado. De este modo, se busca identificar discursos patriarcales en un ambiente rural fronterizo, especialmente en lo que respecta a los roles de género. La metodología adoptada prioriza el Análisis Foucaultiano del Discurso, explorando las representaciones estéticas presentes en esta obra cinematográfica, así como en su guion. Los resultados destacan la contribución de la producción literaria de autoras mujeres, subrayando la necesidad de un enfoque decolonial, especialmente en el cine, para abordar estos temas, en contraposición a la prevalencia de las masculinidades hegemónicas en la propia obra de arte.

PALABRAS CLAVE: Mujeres. Decolonial. Duelo. Discursos patriarcales.

ABSTRACT

This article presents an analysis of the mourning and emancipation process experienced by a woman, through the approach of three characters in the film *Mulher do Pai* (2017), directed by Cristiane Oliveira. The aim is to examine how mourning triggers disruptive practices among women in contexts historically associated with the coloniality of care. In this way, it seeks to identify patriarchal discourses in a rural border environment, especially regarding gender roles. The methodology adopted prioritizes Foucaultian Discourse Analysis, exploring the aesthetic representations present in this cinematic work, as well as in its script. The results highlight the contribution of literary works by female authors, emphasizing the need for a decolonial approach, especially in cinema, to address these themes, contrasting with the prevalence of hegemonic masculinities in the very artwork.

KEYWORDS: Women. Decolonial. Grieving. Patriarchal discourses.

* * *

Introdução

Ainda existem desafios no cinema nacional quanto à inserção de mulheres como autoras e diretoras de filmes. Pesquisas em órgãos oficiais, como a Agência Nacional de Cinema (Ancine) e o Observatório de Cinema e Audiovisual (OCA), registram a participação escassa, principalmente quando consideramos a integração de mulheres na direção e no roteiro. Embora casos excepcionais alcancem sucesso, essas produções frequentemente têm uma permanência curta em cartaz ou são de difícil acesso para o público que não é assinante de plataformas de streaming.

Há diversas conjecturas acerca das dificuldades de manter filmes em plataformas de streaming, que emergem quando contemplamos o panorama brasileiro. O pagamento de valores reduzidos por parte dessas plataformas frequentemente não justifica a renovação dos contratos para as distribuidoras. Por outro lado, exigências contratuais de

exclusividade fazem com que os diretores de filmes os divulguem apenas em uma ou outra plataforma. Após o tempo de exclusividade, algumas produtoras optam por comercializar seus filmes diretamente ao público. Um exemplo ilustrativo é a Okna Produções, que já disponibiliza a aquisição do filme “Mulher do Pai” (2017) pelo seu canal no Vimeo.

Há ainda muitos filmes que sequer são adquiridos pelas plataformas. A falta de investimento em publicidade é um desafio, afetando não apenas filmes dirigidos por mulheres, mas toda a produção cinematográfica brasileira de baixo orçamento. Independente da identidade de gênero, cineastas brasileiros enfrentam essas e outras questões, dada a problemática estrutura do sistema de streaming. Diante dessas considerações, é possível constatar que o desafio de manter filmes nacionais, especialmente aqueles com orçamento mais modesto, é uma questão abrangente no cenário cinematográfico brasileiro.

Segundo Luísa Pécora, jornalista e criadora do site Mulher no cinema:

Mesmo questões que aparentemente não estão relacionadas à sala de cinema são importantes para fortalecer o audiovisual do país. É o caso, por exemplo, da regulamentação do streaming e do vídeo sob demanda (VoD), outra reivindicação antiga e urgente. Além de garantir a presença de obras nacionais nessas plataformas, colaborando para a formação de público, a regulamentação obrigaria as empresas a pagar a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional, ou Condecine, taxa que é revertida ao fomento da produção. (...) “O espaço nos cinemas é importante, mas investimento para que o público conheça as obras, também”, definiu. “Assim, as salas encham e todos saem ganhando.” (Luísa Pécora, 2023, p. 9).

Conforme a autora de “Mulher do Pai” (2017), Cristiane Oliveira, ao longo da história, as mulheres têm buscado transcender um destino entravado, um desejo que já nasce extinto. Nos contextos rurais, especialmente quando se trata de mulheres jovens, os papéis de gênero praticamente aniquilam essa busca. A narrativa, sem almejar excessos ou uma trama complexa, reproduz, no melhor estilo de um recorte de vida, um dilema familiar pós-efeitos de diversos processos de luto. Esses eventos afetam uma adolescente de 16 anos e seu pai, um homem cego de 40 anos que perdeu a visão aos 22 anos devido a uma doença.

Ruben e Nalu compartilham uma relação peculiar de pai e filha, contudo, essa conexão só se estabelece após a morte da mãe de Ruben. Ela assume o papel de mãe

para ambos, criando assim uma dinâmica que quase se assemelha a uma relação entre irmãos. A doença de Ruben interrompeu um futuro promissor como desenhista de jornal e como pai. Pouco se menciona sobre a mãe de Nalu, mas sabemos que faleceu no parto e que Ruben escolheu não se casar com ela, uma situação que gerou comentários na vila, conforme Nalu relata em uma das cenas: “morreu foi de vergonha. Não é isso que dizem?”.

Nalu nutre o sonho de conhecer o Uruguai e inicia um “namoro” com um uruguaio que, em poucos dias, abandona a vila após se envolver em negócios ilícitos de contrabando. Sua professora de Artes, demonstrando empatia, se aproxima dela e de seu pai, com quem desenvolve uma relação amorosa, afastando Nalu desse novo envolvimento com Ruben – processo que será analisado em detalhes posteriormente.

Essa breve e concisa apresentação da narrativa tem o propósito de justificar os lutos que permeiam a vida da adolescente: a perda da mãe, do pai, da avó, do namorado, alguns simbólicos e outros literais. Estas perdas são cruciais para compreender como a resistência, como mencionado no título, desafia a colonialidade do “território mulher” em um contexto psíquico-geográfico que parece à beira da desistência iminente.

Destaca-se a paisagem que o filme nos apresenta, capturada por uma fotografia que mescla casas rústicas, pobreza e simplicidade, em uma planície pouco acidentada onde cavalos e cavaleiros gaúchos se camuflam sutilmente, entre o cinza e o ocre, como em uma clássica pintura de Juan Manuel Blanes³. Em determinadas cenas, estabelece-se um *paralelismo psicocósmico* que acompanha Nalu, com dias ensolarados quando está com sua amiga ou namorado, contrastando com dias envoltos em bruma ou cenas noturnas quando a solidão e a confusão se fazem presentes. O mundo de Nalu é intrinsecamente introspectivo, com poucas exceções em que os diálogos escassos enunciam desejos, com os inúmeros olhares e silêncios que transbordam significados.

No artigo, a abordagem do luto será conduzida sob a perspectiva de Jean Allouch (2004), permitindo-nos analisar de que maneira se constrói, na protagonista, uma resistência na constituição de sua subjetividade, assumindo os papéis de possível “substituta” da mãe, mulher do pai, e “substituta” da avó, mulher que cuida, entre outras possibilidades. Genealogicamente, questionamos, com base em Michel Foucault (2018; 2021), como se desencadeia esse processo de subjetivação, explorando os dispositivos e

³ Pintor uruguaio que se destacou por retratar o gaúcho e cenas rurais: <https://acervo.mnav.gub.uy/obras.php>

práticas de objetivação envolvidos, estabelecendo um diálogo entre os dois autores e outras fontes que abordam a decolonialidade e os papéis de gênero.

Luto - sucessão e substituição

No início do longa-metragem, apresenta-se, em um plano inicial sem cortes, acompanhado por ruídos de alguma maquinaria não especificada, um espaço de tecelagem artesanal, com detalhes de mãos e corpos, sem rostos claramente visíveis, permitindo a identificação sutil de um homem em uma roca de madeira, uma mulher idosa com duas cardas nas mãos desembaraçando fibras de lã, e uma adolescente tecendo em um tear de pregos.

Ao longo da sequência, que se encerra com um “alô” da jovem ao atender o telefone, os rostos dela e da idosa se tornam visíveis. As cores predominantes são cinza, marrom e branco fosco, com tons mais vibrantes destacando-se apenas na vestimenta da adolescente. Apesar do intenso trabalho manual, a cena transmite uma sensação de calma na rotina e uma certa introspecção.

As primeiras imagens revelam uma família de classe social menos favorecida. A presença do homem, ainda sem rosto visível, ganha significado quando analisada sob a ótica dos papéis de gênero tradicionais. Os planos seguintes retratam um cenário rural e aludem à maturidade sexual da amiga adolescente de Nalu. Já nos últimos quadros, antes do conflito narrativo, desvendam-se nuances das relações familiares presentes no jantar. O homem junto à roca, apesar da cegueira, tenta controlar as ações da adolescente, sem sucesso. A avó, por sua vez, assume o comando da situação, reforçando seu papel de matriarca e cuidadora da família.

A família de Nalu se afasta do padrão convencional e, neste ponto da história, ainda está em processo de reorganização. A presença de Ruben, um membro que enfrenta deficiência visual, confere uma singularidade ainda maior à dinâmica familiar. Nalu, seu pai e a avó ainda experimentam diversas facetas do luto, originado pela morte da mãe da adolescente, uma mulher que Nalu jamais teve a oportunidade de conhecer.

Na trama familiar, um segundo luto se destaca, trazendo uma carga emocional ainda mais profunda. Esse luto é provocado pela cegueira de Ruben, que não apenas representa a perda da visão, mas também reflete na ferida da masculinidade, uma vez que a incapacidade visual retirou sua autonomia e frustrou sua aspiração de se tornar um desenhista. Esta situação reverbera não só na vida de Ruben, mas também impacta sua

mãe idosa. Para Nalu, a ausência de uma mãe e a falta de uma figura paterna, mesmo presente, tornam-se elementos que influenciam sua própria jornada emocional. O vazio criado por essas ausências molda a dinâmica familiar, lançando luz sobre as complexidades emocionais que permeiam a vida desses personagens.

A jovem e a avó enfrentam o vazio causado pela presença em casa de um homem que nunca manifestou desejo de ser pai e que não desempenha esse papel de forma assumida. A frase “Eu gostava da mãe da Nalu, só não queria me casar. É pecado isso?” lança luz sobre esse passado complicado. O início do conflito narrativo atual é marcado por um novo luto: a morte da mãe de Ruben. Esse evento desencadeia revelações e transformações significativas na vida do pai e da filha, lançando novas dimensões ao já complexo tecido emocional da família.

Em uma cena na estação de trem da vila, à medida que a adolescente se aproxima de sua professora de Artes, Nalu compartilha detalhes sobre seu relacionamento com um uruguaio, buscando conselhos e orientações. A professora comenta: “Eu não tenho tanta experiência com homens uruguaio... e, para mim, os homens sempre foram como esse trem que passa aqui na vila. Só passam, nunca param”. Nesse contexto de solidões e enlutamentos, em que as personagens vão se apresentando complexas e um tanto devastadas, Nalu nos provoca pelo contraste.

Todos perderam algo: uma pessoa, um sonho, um sentido, uma esperança. Contudo, Nalu procura e planeja seu próprio resgate, abrindo brechas que permitem avistar alguns horizontes e liberdades, longe de uma iminente sucessão que poderia enlutar seu desejo. De acordo com Jean Allouche (2004), algumas falas inaugurais do pai de Nalu após a morte da avó buscam instaurar uma nova ordem na logística familiar, caracterizada por uma abordagem prática, disciplinadora e fundamentada na estrutura patriarcal.

Essa “transmissão familiar pela filha” representa uma “substituição” imediata do que é necessário organizar após o luto, instituindo Nalu como uma promissora sucessora dos afazeres domésticos, entre outras funções, conforme destacado pelo autor:

Quando há morte e luto, há transmissão (ainda que se trate de um filho morto, cf. “Estudo c”). Essa transmissão vai bem além do fato de que o historiador da morte não pode deixar de se debruçar sobre os testamentos. Ela está essencialmente ligada ao fato de que todos deixam, ao morrer, aquelas “milhões de marcas” de que fala Foucault em “Quest-ce qu’un auteur?” [O que é um autor] e com as quais o enlutado deve bem fazer algo,

ainda que seja nelas não tocar. Essas marcas não estão todas, longe disso, nas simples lembranças do enlutado (...)” (Allouch, 2004, p. 165).

Essa transmissão, que em algum momento se fez presente no pai como desejo imediato de continuidade, ressurge na jovem Nalu com a morte da avó. Inicialmente, nas “marcas” deixadas pela mãe de Ruben após a morte e, posteriormente, na arte do trabalho artesanal da família. Após o falecimento da avó, observamos, em um plano médio da fachada, a casa rústica de tijolos onde a família reside. A imagem revela a desordem: um cesto de roupas virado com algumas vestimentas no chão e uma cadeira de praia também virada, configuram um marco temporal que divide o antes e o depois, como se estivéssemos testemunhando “marcas” novamente, em uma casa agora desprovida de cuidados, prestes a sucumbir.

No enquadramento final, a adolescente abre a porta e contempla esses vestígios que, no silêncio do momento, misturados aos ruídos da natureza, transformam seu corpo que levemente se encolhe em um significante muito poderoso, em busca de um espectador que já sentenciou seu destino como sucessora e única substituta possível. Examinemos agora as falas que instauram essa possibilidade de sucessão:

Ruben – tu lavou as roupas hoje?

Nalu – lavei.

Ruben – tem que me avisar quando lavar. Esbarrei nelas no varal, devo ter sujado.

Nalu – e tu vê se lembra de acender a luz quando der umas 6 horas, pra eu não chegar no escuro.

Ruben – onde é que tu estava até essa hora?

Nalu – estudando na Elisa.

Ruben – ei, tu não me enrola como enrolava a mãe. Vai ter que me dizer aonde vai e que horas volta.

Nalu – eu nunca tive que te avisar nada.

Ruben – pois agora tu vai ter que avisar. – (Nalu leva o telefone para o quarto. Ruben bate na parede) Olha a conta do telefone. – (Ela larga o telefone de volta na sala) Nalu!

Nalu – quê?

Rubens – faz a janta?

Nalu – (ela bufa) Na próxima cena eles estão na cozinha. Ruben é servido pela filha.

Ruben – que que tu fez? Nalu – comida.

A resistência inicial de Nalu diante de uma iminente substituição, veiculada por seu pai, inaugura o processo de enlutamento. Uma crise emerge na dor, revelando a praticidade que aquela vida na rotina familiar significava. A memória ainda não reconhece a diferença entre presença e ausência, ecoando nas palavras de Nalu ao falar

com sua amiga: “É estranho. Parece que ela ainda está lá”, mas ela não está. Ruben exige seus cuidados como pessoa com deficiência e como homem “criado” para ser atendido. A antiga convivência, um vínculo que se estabeleceu como uma relação entre irmãos, afunda com a imposição da sucessão e a rápida substituição da avó pela neta nos afazeres domésticos. Não há possibilidade de escolha, Nalu resiste e assiste à sua própria conciliação com a herança que as mulheres têm “sub-rogado” por sua liberdade e desejos.

Segundo Aníbal Quijano (2014, p. 322), em âmbito colonial global, as normas e os padrões formal-ideais de comportamento sexual dos gêneros e, por conseguinte, os modelos de organização familiar dos “europeus”, basearam-se diretamente na classificação racial. Em toda a esfera eurocêntrica, a liberdade sexual dos homens e a fidelidade das mulheres constituíram a contrapartida do “livre” (...) A imposição da unidade e integração familiar, como fundamentos do padrão da família burguesa no mundo eurocêntrico, foi compensada pela contínua desintegração das unidades de parentesco.

A hipocrisia subjacente às normas e valores formal-ideais da família burguesa não tem sido, desde então, dissociada da colonialidade do poder. Para Anelise Gregis Estivalet, a moral também tem um papel histórico relevante:

Quando ocorrem as modificações da ideia de família, observa-se a naturalização da competência do cuidado como sendo feminina: a mulher passou a ser vista como responsável pela reprodutividade da vida. A partir daí, reforça-se a construção de uma moral do cuidado – pensada pelos homens. No contexto colonial, a construção dessa moral acontece baseada na dominação masculina e na submissão feminina. A moral passa a ser associada com a prática social e o engajamento recíproco. A figura do chefe de família e a figura paternal também passam a ser associadas ao cuidado e à afetividade (Estivalet, 2020, p. 172).

No ponto nevrálgico, é crucial analisar como a resistência da jovem se transforma em sua própria luta e verdade. Isso não se configura como uma mera rebeldia adolescente contra a autoridade “artificial” do pai, mas sim como uma mulher sensível à situação, objetivada pelo contexto e iniciando um processo de subjetivação. Nesse momento, em uma erotização do problema, ela embarca na construção de uma série de subjetivações, incluindo a identificação como a “Mulher do pai”. Conforme Michel Foucault:

Chamemos esse movimento, também muito convencionalmente, em qualquer que seja seu sentido, de movimento do Éros (amor). Além dessa, outra grande forma pela qual o sujeito pode e deve transformar-se para ter acesso à verdade é um trabalho. Trabalho de si para consigo, elaboração de si para consigo, transformação progressiva de si para consigo. (Foucault, 2018, p. 16).

Na provocativa estética proposta pela diretora Cristiane Oliveira, Nalu personifica Penélope, e a sua história não difere substancialmente na sua essência. Ambos os casos envolvem duas mulheres que aguardam por um tempo melhor. No contexto de Nalu, o tecido é a lembrança da espera que se dilata, enquanto ela anseia por algum tipo de resgate, talvez por meio do relacionamento com seu namorado uruguaio ou na fantasia do retorno de uma mãe ausente ou de uma avó falecida.

Nos retratos que ela observa nas paredes, a alma dos mortos reflete-se silenciosamente. Entretanto, Penélope tece e destece como única tática possível para afastar seus pretendentes, e o tempo é seu único aliado:

— Amantes meus depois de morto Ulisses, vós não me insteis, o meu lavor perdendo, sem que do herói Laertes a mortalha toda seja tecida, para quando no sono longo o sopitar o fado: nenhuma Argiva exprobre-me um funéreo manto rico não ter quem teve tanto. (Homero apud. Mendes, 2009, p.24).

Nalu tece para existir, mas, como afirma seu pai, “não leva a sério”, pois, na dinâmica familiar, o ato de tecer é sinônimo de habitar e subsistir. Trata-se, portanto, de um conceito ontológico sobre a própria imanência. Nesta vila do interior gaúcho, as mulheres jovens e periféricas vivem sem certezas, e essas inseguranças se alimentam da solidão, como é o caso da nossa protagonista. A arte da tecelagem, quase literalmente pendente de um fio, simboliza a transição de Nalu de menina à mulher, de substituta à sucessora definitiva.

A Penélope dos enganos pondera sobre uma trégua para reerguer a família. A dor da metamorfose se dissolve em frames, Nalu enrola um fio de lã em sua perna, ouvindo gemidos de dor. No quarto do pai, Nalu é chamada para jantar, mas o luto dele se intensifica. Evitando comer e abrir a janela, ele enfrenta julgamentos sociais. A sociedade exige que o luto passe, especialmente para Nalu, agora responsável por casa e pai.

Na escola, Nalu encontra acolhimento na professora de Artes após uma atividade que desenvolve, por meio da manipulação de argila, aspectos emocionais, incluindo o sentimento de dor pela perda de uma pessoa amada. Essa aproximação propicia à adolescente expressar alguns sentimentos do momento, como a agonia relacionada à possibilidade de não poder ver, evidenciada no exercício com a argila que envolvia fechar os olhos. Ela compartilha a frustração de ser agora a responsável por tudo, já que seu pai não realiza mais tarefas sozinho, e expressa um desejo de se tornar tecelã, surgindo como resposta a uma pergunta da professora sobre o que ela pretende fazer após concluir o ensino médio.

Neste ponto da narrativa, a aproximação entre Nalu e a professora Rosario assume uma grande importância. Para Nalu, a figura da professora representa não apenas um modelo de mulher, mas também uma potencial influência para a maioria das mulheres na vila. A calorosa recepção à adolescente transcende a simples solidariedade diante da dor; é um gesto de sororidade, um laço que vai além do consolo imediato. Os conselhos e a abordagem de Rosario prometem ter implicações profundas na vida de Nalu e de seu pai. Eles não só oferecem um conforto momentâneo, mas também delineiam uma nova possibilidade de sucessão, uma dimensão até então não percebida, e representam a concretização da liberdade há muito desejada.

Em um instante íntimo, Nalu e Rosario se encontram no primeiro plano dentro do carro, observando Ruben colher folhas de plantas que, após secas e moídas, transforma em temperos para vender. No segundo plano, ele verifica as ervas do chimarrão na cuia, enquanto no terceiro, traz água fervente em uma térmica para preparar a bebida. Em meio a essa cena, eles discutem sobre a estrada que os levará ao Uruguai.

Nesse diálogo, Nalu, em um impulso de esperança, pergunta a Rosario: “Me leva lá um dia?”. O sorriso que desabrocha em seu rosto é a materialização de uma esperança que só pode ser concebida pela cumplicidade nutrida entre as duas, evidenciada na resposta calorosa e promissora da jovem. Essa interação, intrinsecamente ligada à perspectiva de Nalu, enriquece a trama com uma dimensão de possibilidades e transformações: Rosario – e por que quer tanto conhecer Uruguai? Nalu – não sei. Dizem que lá é melhor.

Esse mundo, que se apresenta como “melhor” e se diferencia da vila familiar, com suas ruas sem asfalto, habitada por guris comuns e apressados, não é um local triste, enlutado, ou adiado pelo tempo. Este lugar existe no reino da quimera, emergindo

com vigor neste momento de luto e efêmera substituição. Não é um espaço geográfico neste instante, mas sim, como uma máquina do tempo, transporta para um território desprovido de marcas e lembranças. É uma fuga, uma fragmentação extremamente volátil em sua potencialidade de se tornar “Mulher do pai”:

De acordo com um dado clássico da ficção científica, tal volta no tempo só é possível ao preço de não deixar mais, no chão, marca” alguma. Por que, voltando no tempo, é absolutamente necessário não intervir em nada no passado? Porque não se pode modificar o passado sem logo perdê-lo. (Allouch, 2004, p. 344).

Debruçar-nos na dimensão existencial das personagens nos permite acompanhar duas viagens que estão acontecendo no espaço-tempo da diegese. O primeiro remete, de forma tímida, ao passado das figuras ficcionais, acumulando, de maneira dosificada, informações pontuais que procuram traçar ou justificar perfis psicológicos e certos pontos de vista expressos em algumas falas.

Esse retorno no período do luto, uma espécie de “viagem no tempo”, exprime verdades passageiras, necessárias apenas para expurgar o presente das sombras, em meio a um cuidadoso trabalho de não deixar “marcas”, pois há o risco de que o passado se perca e o retorno seja a um não lugar. Nesse contexto, a memória da dor e da “vergonha” de uma morte por abandono, conforme narrado por Nalu ao falar sobre sua mãe, deverá ser compreendida como uma impossibilidade, um acontecimento necessário para a independência da personagem, pelo menos nas primeiras cenas do filme.

A segunda viagem desenrola-se em direção ao futuro, à medida que o presente se converte em atualidade, um agora que transcende o mero hoje, na concepção foucaultiana. Refere-se a um modo de existência moldado pelo contexto imediato, uma afecção na brevidade de um momento que sucede a uma morte e vários lutos. Esse evento, para Foucault (2008), integra uma singularidade resultante da irrupção excepcional em um determinado momento e lugar de produção, nos questiona sobre a forma como essas existências compreendem sua própria imanência, como seres desprovidos de um propósito predefinido.

O beijo de Nalu com o jovem uruguaio transforma duas vidas que, antes, estavam ligadas por laços de sangue. A partir desse momento, pai e filha iniciam um processo de mudança em seus papéis sociais. Ruben, buscando ser o pai que não conseguiu ser, espiona Nalu enquanto fala ao telefone com sua amiga sobre a

aproximação da filha com o estrangeiro. Visivelmente incomodado, ele silencia, em sons ofegantes, qualquer palavra sobre a descoberta de que a filha teve outras experiências íntimas com jovens. Para Nalu, o beijo marca o começo de uma nova realidade, a chance de se estabelecer em um país diferente e explorar outras possibilidades.

O dilema que enfrentamos em relação aos nossos espaços ficcionais reside na incapacidade de ocupar nossos próprios limites. No entanto, não há maneira de ser disruptivo dentro da própria condição de “não liberdade” que nos esforçamos para manter. Essa liberdade, intrinsecamente ligada ao autogoverno e à capacidade de escapar do “rebanho”, acreditamos que seja encontrada na própria ficção que a arte produz. Não nos referimos a uma mera construção cultural, mas à arte concebida como um evento e uma existência, imanente a um sujeito-mundo indivisível que pode permitir-se existir em uma heterotopia:

Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que normalmente seriam ou deveriam ser incompatíveis. O teatro, que é uma heterotopia, perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos. O cinema é uma grande cena retangular no fundo da qual, sobre um espaço de duas dimensões, projeta-se um novo espaço de três dimensões. (Foucault, 2013, p. 24).

Isso pode se manifestar como uma personagem de um filme inexistente, uma personagem que é uma casa, um espaço na nossa imaginação, seres que atravessam espelhos ou viajam para mundos mágicos e conhecem meninos que, na realidade, são princesas. Esses seres podem ser aquilo que a nossa perspectiva reconheça. No cinema, encontramos a possibilidade ficcional de representar modos de existência por meio de figuras performáticas verossímeis.

Além disso, obtemos uma certa temporalidade das representações, suscetíveis de serem ressignificadas no presente. O termo “virtualidade”, conforme expresso por Cintya Regina Ribeiro e Julio Groppa Aquino (2023, p. 4), encapsula essa transformação: “por virtualidade, entendemos o movimento de metamorfose das práticas que só se faz no tempo, por meio do qual o passado insiste no presente não como essência, mas como uma espécie de vibração, comunicando uma tonalidade, uma frequência”.

A obra de arte, originada como produto da transcendência, incorpora também formas de existência do momento de sua produção. Ela nos aproxima de ecos de uma imediatez sempre inacabada na própria estética do filme. Em todos os presentes possíveis, esses personagens continuam provocando inquietações semelhantes no público que os reconstrói. Se a obra de arte também é memória e arquivo, a nossa abordagem não é crítica; não se trata de um estudo ou reconstrução, mas sim de um exercício e uma experiência de existência conjunta com a obra em sua (re)vivência.

O Dicionário de Símbolos de Juan Eduardo Cirlot (2006), apresenta a relação entre o elemento feminino do universo e a casa, assim como o muro, a arca e o jardim fechado. Esses elementos também se associam à sabedoria, à tradição, ao corpo, ao pensamento e à própria vida, conforme já reconhecido empiricamente pelos psicanalistas.

Nos sonhos, a imagem da casa representa os estratos da psique, enquanto a fachada simboliza o lado manifesto do homem, a personalidade e a máscara. A cozinha é um lugar de transformação psíquica com sentido alquímico. Da mesma forma, as aberturas correspondem ao corpo humano, principalmente em referência ao feminino, permitindo o passo em contraposição ao muro. As portas ou a ausência delas simbolizam umbrais e trânsito, assim como a ideia de mundo e pátria.

A casa, reconstruída ficcionalmente em “Mulher do pai”, encontra suas referências simbólicas na presença estratégica das personagens, que existem nela tanto em movimento quanto imóveis, estabelecendo um acertado paralelismo e espelhamento psicológico. Em um enquadramento na cozinha da casa, destaca-se a câmera focada na mesa de jantar, que centraliza a imagem da matriarca, avó de Nalu, enfatizando sua presença que une a família por meio da elaboração da comida, seus gestos sutis solicitando a obediência da neta, e iniciando os rituais religiosos antes de comer. Esse evento da janta, aparentemente rotineiro, traz elementos simbólicos e representativos da relação familiar e acentua a ausência posterior da personagem.

Uma janela, em três quadros posteriores, é testemunha da morte da anciã. Símbolo da racionalidade e da consciência, Cirlot (2006), nos fala do sentido de lonjura que as janelas transmitem, ampliando e iniciando o luto que a partir desse momento será gerador de novas relações e sentimentos entre as personagens que ocuparão a “nova casa” sem a matriarca. A porta aberta e um caminho se apresentam como símbolo de uma transição que se projeta desde o olhar do público até um horizonte que se encontra com o céu. Nessa passagem, a avó se transforma em imediata ausência e presença ao

mesmo tempo, no olhar de Nalu perante os objetos que ficaram no chão no momento da queda do corpo.

O enquadramento da imagem onde aparecem as duas personagens, Ruben e Nalu, encostados na fachada da casa, um em cada lado da porta, nos coloca a certa distância em relação aos três elementos que se configuram: a porta entreaberta que obstaculiza o umbral, a passagem; os dois corpos afastados do espectador que o enquadramento destaca para que possamos ter a sensação de estarmos longe e desprotegidos, consequência da morte e um plano geral em que as figuras humanas se veem reduzidas, fragilizadas. Segundo Paul Ricoeur (2020, p.100), a cura terapêutica requer o dever da memória e ele se configura como uma tarefa que marca a vontade das personagens em uma “empreitada conjunta da análise através das armadilhas da transferência”. Segundo o filósofo, o trabalho de luto, acompanhando as noções freudianas sobre o tema:

quanto à reconciliação com a própria perda, ela permanece para sempre uma tarefa inacabada; essa paciência consigo mesmo reveste-se mesmo dos traços de uma virtude quando a opomos, como tentamos fazer, a esse vício que consiste no consentimento à tristeza, à acídia dos mestres espirituais, paixão dissimulada que arrasta a melancolia essa para baixo. (Ricoeur, 2020, p. 100).

A consciência e o próprio corpo de Ruben iniciam um processo de introspecção à procura da proteção que acalme a dor produzida pelos vínculos com a perda. Na intensa reelaboração da vida no luto, memória e ausência convergem e se repelem ao mesmo tempo neste ponto do caos emocional. Ruben, em posição fetal sobre a sua cama, rejeita o jantar e fecha o seu quarto, onde as janelas permanecem também fechadas durante o dia. O retorno ao ventre materno e a dupla referência ao introspectivo, homem cego, homem cego dentro de um quarto escuro não compartilhado, intensificam o quadro que acirra o medo, o abandono e inauguram o luto, materialização de um corpo que se retira a sofrer.

A aproximação da professora Rosario, a uruguaia, inicia novas aberturas na vida de Ruben e Nalu, instaurando-se um antes e um depois nesse processo de luto. Observamos essas mudanças nas cenas posteriores à primeira visita quando a casa começa a receber luz e as portas, antes fechadas, começam a se abrir. A memória também começa a fluir em narrativas reveladoras sobre o passado da mãe da jovem que

reinicia os trabalhos com a tecelagem. Não podemos deixar de perceber que Rosario exerce, neste momento de tensão entre pai e filha, uma função terapêutica importante para as personagens. A professora assume os cuidados de uma família que se desmorona lentamente. Ela traz os cuidados, a empatia pela adolescente e alguns questionamentos, permitindo que as personagens possam manifestar as suas dores e desejos, enquanto Nalu começa a sua emancipação.

Dessa relação professora-aluna e professora-aluno, quando ela começa a dar aulas a Ruben, surge ou se institui, concomitantemente, uma intersubjetividade que Nalu percebe e procura interditar, mencionando a sua mãe e a “vergonha” que significou a sua morte quando ela nasceu. Essa incisão, que procura na sua narrativa sobre a mãe, é uma das muitas alertas que se ativam nesse novo relacionamento entre as três personagens. Para esta primeira parte, em que as tensões familiares se liberam com a chegada de Rosario na vida do pai e da filha, cabe indicar um hiato em duas cenas consecutivas que servem como revelação de uma nova relação entre eles: quando arrumam juntos o quarto da avó e quando assistem a um filme de ficção científica audiodescrito pela Nalu. Nessa cena, o quadro destaca seus corpos no sofá e os sorrisos de ambos, em um encerramento simples, porém satisfatório, sobre o segundo distanciamento entre eles, após a morte da avó.

“Embaralha pensando no que tu quer”

Com a saída de Ruben, acompanhado pela sua filha, inicia-se um desfecho marcado pela erotização de algumas cenas. Essa indução que nos prepara com elementos indiciários, já desde o título, procura, perante uma estética particular e no plano psicológico, um certo desconforto que o público receia entender como incestuoso. Analisemos a delicadeza dessas evidências sob a ótica da psicanálise e destaquemos até aqui alguns desses episódios, começando pelo título “Mulher do pai” que, de maneira denotativa, exige para o leitor a aparente necessidade de um artigo definido que materialize a possessão do pai. A “Mulher do pai”, Nalu, como única possibilidade no começo do filme, após a morte da avó.

Nalu se vê envolta no papel de “Mulher do pai” por diversos motivos. Ela é a única mulher na família e, com a cegueira de Ruben, torna-se a única cuidadora possível. A sociedade também exige dela esses cuidados, ditados como valor moral pelo pai e por seu amigo. Além disso, Nalu é cobrada a assumir a casa e amadurecer, pois já

apresenta comportamentos de uma jovem “mulher”. Em uma sociedade patriarcal e heteronormativa, esse é o papel esperado para ela.

A erotização surge como forma de suprir a função paterna ausente na família. Nalu, uma adolescente em pleno processo de descoberta sexual, se encontra em uma situação limite. Ela precisa assumir a responsabilidade adulta de cuidar de um homem que não representa a figura paterna tradicional, mas sim um filho que precisa de seus cuidados. Ao mesmo tempo, Nalu precisa se aproximar de Ruben, um homem que ela desconhece, para que a convivência seja possível. Essa situação gera conflitos e a coloca em uma competição com Rosario, uma forte rival que desperta ciúmes e desconforto.

A história nos convida a refletir sobre a função do pai em um núcleo familiar atípico, em que os papéis de gênero e as funções tradicionais se encontram alterados. Nesse contexto, torna-se impossível uma análise lacaniana da função paterna baseada na figura do “pai da lei”, aquele que, segundo Alfredo Zenoni (2007, p. 18), assume os papéis simbólicos de “pai de direito” e “pai real”. No caso de Nalu, a paternidade “real” nunca se estabeleceu, pois Ruben se comporta mais como um irmão do que como um pai.

A avó, por sua vez, assume uma dupla função, sendo mãe para ambos e “mulher do pai”. Sabemos pouco sobre as relações intrafamiliares desde a morte da mãe de Nalu e o recorte temporal que assistimos, mas fica explícito que uma triangulação das funções se estabelece a partir de uma figura matriarcal, a avó, resultante de uma necessidade de portar a “lei” que Ruben não possui em decorrência da sua falta parcial de autonomia como pessoa com deficiência. Da mesma forma, Nalu responde à autoridade que recai sobre a avó, enquanto ela tenta direcioná-la à figura do seu filho, pai de Nalu em última instância. Segundo o autor:

O importante aqui é desprender-se de uma idéia do pai que o identifica à função do interdito, que o limita ao puro significante, que o mede sob os parâmetros de uma perfeição simbólica, para permitir a abertura de uma perspectiva sobre a função do pai na qual a dimensão da lei seja menos oposta e mais articulada à do desejo: “A verdadeira função do Pai [...] é, fundamentalmente, unir (e não opor) um desejo à Lei” (Lacan, 1966a, p. 824 apud Zenoni, 2007, p. 19).

Em duas cenas posteriores à saída do pai com a Nalu, estabelece-se um paralelo entre experiências sexuais. Por um lado, Nalu e a sua amiga leem e comentam algumas

informações sobre como satisfazer sexualmente um parceiro, demonstrando nos comentários certa experiência tida com o uruguaio. Posteriormente, e como forma de saber seu destino com o estrangeiro, pede que a sua amiga tire as cartas. Abruptamente, a cena se interrompe com outra em que Ruben, e uma prostituta que ele já conhecia, estão tendo uma relação sexual, aparecendo *seminus*. Apesar de certa normalização entre a relação pai e filha, em que se percebe aos poucos que não há um desejo sexual latente ou possível incesto, Nalu descobre que o uruguaio foi embora subitamente e nós, espectadores, descobrimos que Ruben começa a se aproximar da sua filha, assim como da professora.

Por que são interessantes essas cenas em que se explicita o desejo sexual de ambos? Cabe assinalar que o processo do enlutamento corresponde a etapas em que a dor se manifesta de maneiras diferentes, expressada na tristeza, depressão ou em casos patológicos na melancolia. O luto também potencializa pontos de fuga, levando o sujeito a extremos em que o desejo sexual pode diminuir ou aumentar. No caso de Nalu, essa experiência sexual está acompanhada de um desejo que subjaz na matriz da sua luta por resistir à substituição, o “lá é melhor”, e a sua própria adolescência está em jogo. Esses momentos de intimidade proporcionam a ela uma sensação de escape e controle em meio às mudanças abruptas que sua vida enfrenta após a morte da avó.

No caso de Ruben, emerge visivelmente o ponto de evasão provocado pelo enlutamento e, principalmente, pela nova relação com a sua filha e o que implica atualmente a sua deficiência nesse contexto. Segundo Allouch (2010, p. 90), “trepar é uma derrota no sentido que se trata de uma derrota do subjetivo como tal (...) um homem que não goza fabrica a doença que o consome. A doença é uma derrota... em outro lugar”. O sexo com a prostituta estaria indicando uma relação de poder em que a submissão da mulher forma parte do seu processo de cura, permitindo-lhe um renascer a partir de uma “pequena morte” (Ibid., p. 91) do sexo/prazer? Essas cenas, portanto, revelam camadas complexas de busca por alívio, seja na afirmação da própria sexualidade ou na tentativa de superação da dor a partir da intimidade.

Neste momento subsequente, as cenas fornecem uma resposta à indagação anterior, pois é quando pai e filha se revelam em um estado de vulnerabilidade, confissão e exteriorização emocional, seja por meio do discurso ou na explicitação de desejos em cenas que exploram a ambivalência do vínculo entre ambos. Com a partida do uruguaio, o desejo de Nalu se restringe à geografia de sua vila, capturado em uma imagem de beleza ambígua e simbólica. Um muro formado pelo gado, ágil e imponente,

impede o avanço da menina com sua bicicleta, enquanto ela busca em vão seu mais recente amigo. Sua postura com a cabeça baixa e curvada, focada no caminho de terra, evoca a condição de sujeição da adolescente, enraizada em sua identidade de mulher, filha enlutada e cuidadora de um pai com deficiência, cujas condições econômicas são precárias.

Os animais que atravessam o caminho fecham todo e qualquer contato da jovem com o mundo exterior; ela não consegue avançar, assim como o espectador não consegue estender-lhe a mão ou enxergá-la no meio deste imponente bloqueio que se solidifica ainda mais com a névoa. Nalu encontra-se incapaz de ultrapassar fisicamente essa fronteira, assim como não consegue transcender as causas de sua desconfortável imanência.

Sua realidade e condição a transformam em uma mulher subjugada, perpetuamente no limite de suas carências. Ela não tem uma mãe presente, não enxerga em Ruben a figura paterna ideal, carece de um relacionamento amoroso, não possui um lugar onde deseje estar, enfrenta dificuldades econômicas e está privada de liberdade. Os lutos e a resistência colidem, gerando lacerações profundas e construindo uma subjetividade que sugere, de maneira contundente, a ideia de “Eu sou um muro”. Este conceito está intrinsecamente ligado aos eficazes mecanismos que atuam sobre a mulher, provocando resignação e passividade.

“Hoje não é dia de aula”

Nalu, movida pelos ciúmes que gera a aproximação do seu pai com a professora, reforça o vínculo e os cuidados com o seu progenitor, pondo em evidência o seu lugar na família e resistindo novamente para se manter presente. A erotização das cenas vem aumentando e se confunde intencionalmente, sutilmente, destacando uma possível rivalidade entre as mulheres. Em primeiro lugar, uma cena em que Ruben faz um reconhecimento tátil do rosto da sua filha, ato que o faz lembrar da sua mulher. Em segundo lugar, a filha vê o seu pai se banhando nu e, finalmente, uma cena em que Nalu se deita do lado do seu pai que está bêbado e ficam de mãos dadas.

No filme, destaca-se predominantemente a perspectiva sexual da filha, uma alusão evidente ao amor que se entrelaça com suas descobertas sexuais na adolescência. Longe de qualquer conotação de “maldade”, essa abordagem da subjetividade de Nalu nos instiga moralmente e nos possibilita compreender a urgência de sua liberdade. A

crise necessária para que a jovem concretize seus desejos surge no momento propício. O corpo de Nalu, inicialmente dócil e obediente, representa não apenas uma construção inventiva, mas, conforme Foucault (2011, p. 134) destaca, é um produto de uma “anatomia política” inerente ao contexto, desencadeando uma ruptura aparente que se manifesta como uma típica rebeldia juvenil, mas que encontra suas raízes na desobediência à imposição dos papéis de gênero na sociedade.

Nalu, “mulher do pai” que nunca verdadeiramente foi filha do pai, torna-se disruptiva em sua performance como adolescente-mulher, filha-mulher do pai-homem deficiente. Ao abandonar a materialização da norma, conforme Judith Butler (2008, p. 39) discute, ela desafia a categoria de “corpo que importa” ou corpo viável para esse papel, revelando-se como uma força subversiva diante das expectativas sociais.

Por alguns instantes, a jovem se torna abjeta, ingovernável, uma autoexcluída que se afasta da hegemonia do patriarcado, procurando um estilo de vida possível. O motivo? A confirmação do namoro do pai com a professora e a traição que isso significa para Nalu. Vejamos no diálogo de que forma acontecem os fatos:

Nalu – A próxima vez avisa que o almoço é para três. Ela é uma falsa.

Ruben – Respeito, Nalu. Que tu tá fazendo?

Nalu – Eu vou embora daqui.

Ruben – Não vai, não.

Nalu – A Rosario é uma falsa. Queria brincar de papai e mamãe e achou a casinha pronta. Ruben – Cala essa boca guria.

Nalu – Ela era minha amiga.

Ruben – (resmungando)

Nalu – Depois eu volto para pegar minhas coisas.

Ruben – Nalu. Tu não pode ir.

Nalu – Por quê?

Ruben – (resmungando) Nalu, volta aqui. (resmungando). Falta de laço. Quando tu voltar aqui tu vai ver.

A dor da adolescente se transforma em ação, uma mudança crucial que se inicia com um ato de fala, uma enunciação que, ao ser proferida, se torna histórica e universal: “eu vou embora daqui”. Nessa expressão, encontra-se condensada uma genealogia da luta feminista, diante de uma resposta desprovida de argumentos por parte do pai: “não vai, não (...) Nalu. Tu não pode ir”, sem oferecer respostas ao questionamento da jovem sobre o “Por quê?”. O ato de partir não se limita apenas ao espaço físico; ele ressignifica o território da mulher, abrangendo o geográfico, o psicológico e aquele delineado pelos papéis de gênero na sociedade. Nalu está abandonando não apenas sua adolescência,

mas também a culpa associada à condição de ser a “mulher do pai”, abandonando uma vila que a confinava ao papel de cuidadora e dona de casa. Acima de tudo, ela está renunciando à noção predefinida de ser mulher como um destino inevitável.

Aquela que se transformou em mulher retorna ao lar, onde o luto desencadeou diversos processos de mudança. Sua maturidade e a consciência de uma possível independência, mesmo que conflituosa e potencialmente perigosa ao viver em Porto Alegre como empregada doméstica e cuidadora, levaram Nalu a voltar para assegurar o bem-estar de seu pai. Ao chegar em casa, Rosario e Ruben a acolhem para um café que transcorre sem discussões, enquanto se observa um breve ritual de passagem. Nalu assume a posição de guia, orientando Rosario sobre a disposição das coisas na casa, destacando um momento significativo de transição.

Conclusão

A história de Nalu e Ruben revela-se intrigante e merecedora de ser contada devido à sua riqueza e complexidade. Nesta narrativa fictícia, que à primeira vista pode parecer um simples recorte de qualquer vilarejo tranquilo e representar a realidade de muitas famílias, emerge uma multiplicidade de existências e uma rebeldia extrema que nos desafia existencialmente. A simbologia permeia a trama, e as circunstâncias do cotidiano das personagens instigam uma reflexão profunda sobre diversos temas e realidades. Embora nossa atenção esteja centrada na mulher e no luto, esses elementos se enraízam em um contexto rural que merece destaque, pois justifica muitos comportamentos e falas.

A análise fílmica apresentada neste artigo propõe uma reflexão aprofundada sobre a colonialidade e a resistência, explorando uma experiência ficcional que permanece fortemente ancorada nas diversas realidades do território de fronteira. No contexto em que a mulher emerge como eixo das discussões nas áreas de educação e ciências sociais, como destacado pela própria diretora em seus depoimentos, o filme assume um papel significativo. Ao examinar os modos de vida retratados na obra, particularmente impulsionados pelo luto, percebemos sutis subversões do cotidiano que nos instigam a refletir sobre papéis de gênero e contextos de submissão nos quais as mulheres frequentemente se veem invisibilizadas e restringidas, sendo condenadas a um exílio prematuro permeado por incertezas.

A figura do homem com deficiência e os desafios impostos pela pobreza enfrentada pela família, aliados às escassas oportunidades de desenvolvimento decorrentes da doença, também nos confrontam como sociedade. Não podemos negligenciar a presença da avó, outra mulher que dedicou sua vida aos cuidados do filho e da neta, acrescentando uma camada adicional de complexidade e reflexão a esta narrativa envolvente. A narrativa ganha ainda mais relevância devido à sua resolução. São numerosas as jovens mulheres que se veem impedidas de explorar seus próprios modos de existência devido às circunstâncias familiares, tornando-se vítimas de um machismo estrutural que historicamente atribuiu funções ligadas aos cuidados. Esse contexto se aproveitou do luto como uma maneira de inculcar culpa em filhas, que, por imposição cultural, deveriam assumir a responsabilidade pela proteção de irmãos mais novos, avós ou pais, mas que, por vezes, não conseguem se libertar dessas funções.

Outros contextos sociais suscitam preocupações específicas à luz das reflexões proporcionadas por este filme, especialmente relacionadas ao abuso sexual e à exploração de menores de idade. Embora esses casos não sejam explicitamente retratados na trama, é inegável que existem e têm diversas origens. Nalu decide partir porque parece não encontrar seu lugar nesse mundo, optando por um destino desconhecido e uma nova realidade na capital, um “não lugar” onde seus valores parecem não ser plenamente atendidos. “Que bagaceira”, ela comenta ao ouvir as músicas que sua amiga trouxe no novo celular, vindas diretamente da grande cidade, ressaltando a complexidade das experiências que aguardam Nalu nesse novo capítulo de sua vida.

A discussão sobre a produção de filmes, documentários e obras de arte criados por mulheres, bem como o apoio e o incentivo a esses projetos, merece uma reflexão instigante no âmbito político e, mais especificamente, no contexto educacional. Além de apresentar uma análise estética da obra de arte, buscamos destacar como a sensibilidade autoral, proveniente das próprias mulheres, permite que temas particularmente significativos e valiosos sejam explorados, gerando assim uma maior empatia pelo trabalho de roteiristas, atrizes e produtoras que enfrentam temas desafiadores.

Referências

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE). Estudo sobre gênero na direção de obras brasileiras veiculadas na TV Paga em 2017. *ANCINE*, 2018a. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/ancine-publica-estudo-sobre->

genero-na-direcao-de-obras-brasileiras-veiculadas-na-tv-paga-em-2017> Acesso em: 26 ago. 2024.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE). Estudo sobre gênero na direção de obras brasileiras veiculadas na TV Paga em 2017. ANCINE, 2018b. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/anuario-estatistico-do-cinema-brasileiro-da-ancine-apresenta-recorde-de-lancamentos-de-filmes-nacionais-em-2017>> Acesso em: 26 ago. 2024.

ALLOUCH, Jean. *Erótica do Luto no Tempo da Morte Seca*. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

ALLOUCH, Jean. *O sexo do mestre: o erotismo segundo Lacan*. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2010.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Ediciones Siruela, 2006.

ESTIVALET, Anelise Gregis. Colonialidade e trabalho do cuidado: o caso das mulheres brasileiras. *Revista Feminismos*, v. 8, n.3, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/42127>>. Acesso em: 26 ago. 2024.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Editora VMF Martins Fontes, 2018.

FOUCAULT, Michel. *O Corpo Utópico, as Heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2011.

HOMERO. *Odisséia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

OLIVEIRA, Cristiane. (Direção e Roteiro). *Mulher do Pai* [Filme]. Brasil/Uruguai: Okna Produções. Produção: A. Selonk, C. Oliveira, D. Fernández. Fotografia: H. Passos. Montagem: T. Anagnostopoulos. Música: A. de Faria. Elenco: M. Galant, M. Descartes, V. Perrotta, A. Bittencourt, Á. Baptista, 2016.

OLIVEIRA, Cristiane. Diretora de “Mulher do Pai” fala sobre processo de criação e produção. *Metrópolis*, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ep-kjV30xZM>> Acesso em: 26 ago. 2024.

OLIVEIRA, Cristiane. Reescrevendo o filme Mulher do Pai: a criação colaborativa do curta ao longa. *Podcast Ilustrado*, 2020. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=0gSQvt-zJn4>> Acesso em: 26 ago. 2024.

PÉCORA, Luísa. Cinema brasileiro: o desafio para chegar ao público. *Grande angular (coluna) Itau Cultural*, 2023. Disponível em:
<<https://www.itaucultural.org.br/secoes/colonistas/cinema-brasileiro-desafio-chegar-grande-publico>> Acesso em: 26 ago. 2024.

PÉCORA, Luísa; OLIVEIRA, Cristiane. Entrevista. *Mulher no cinema*, 2023. Disponível em: <<https://mulhernocinema.com/entrevistas/cristiane-oliveira-sobre-a-primeira-morte-de-joana-me-interessa-investigar-o-que-se-da-na-intimidade/>> Acesso em: 26 ago. 2024.

QUIJANO, Aníbal. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2014.

RIBEIRO, Cintya Regina; AQUINO, Julio Groppa. Virtualizações da pesquisa foucaultiana sobre o cuidado de si: o humano na berlinda. *Praxis & Saber*, V. 14 Núm. 37, 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.19053/22160159.v14.n37.2023.14656>> Acesso em: 26 ago. 2024.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ZENONI, Alfredo. Versões do Pai na psicanálise lacaniana: o percurso do ensinamento de Lacan sobre a questão do pai. *Psicol. rev. (Belo Horizonte)*, Belo Horizonte, v. 13, n. 1, p. 15-26, jun. 2007. Disponível em
<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682007000100002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 30 dez. 2024.

Recebido em setembro de 2024.

Aprovado em janeiro de 2025.