

CINEMA EM PORTUGUÊS

XIII JORNADAS

PAULO CUNHA
MANUELA PENAFRIA
FERNANDO CABRAL
TIAGO FERNANDES
(EDS)

BIELA, UMA MOÇA DA ROÇA NO CINEMA BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DE *UMA VIDA EM SEGREDO* (2001), DE SUZANA AMARAL

Erika Amaral¹

Resumo: A partir dos anos 1990, no período conhecido como a Retomada do cinema brasileiro, filmes dirigidos por realizadoras resgatam a temática da cultura caipira sob o prisma da experiência de mulheres. Um deles é *Uma Vida em Segredo*, segundo filme de ficção da cineasta Suzana Amaral, que retrata a trajetória de Biela, jovem criada na fazenda, levada para viver com seus parentes em uma cidade na região de Minas Gerais. Ambientado em fins do século XIX e início do XX, o filme revela os contrastes entre a cultura caipira de Biela e os hábitos citadinos de sua família, além de traços históricos da sociedade brasileira, como a estrutura familiar patriarcal, o confinamento da mulher ao espaço doméstico e aspectos reminiscentes da organização social escravocrata, associada à colonização portuguesa da América. Através da análise de *Uma Vida em Segredo*, é possível resgatar as discussões das teorias feministas do audiovisual e dos estudos sobre cinemas de autoria feminina para investigar como a representação da cultura caipira, tendo como protagonista uma mulher, descreve uma crítica às regras e sanções sociais que, por um lado, operam sobre corpos de mulheres e implicam a supressão de vozes femininas, e que, por outro lado, fomentam a subjugação dos hábitos e práticas sociais rurais pela urbanização. Por meio desta leitura, busca-se refletir sobre estratégias estéticas operadas por cineastas mulheres em sua obra fílmica.

Palavras-chave: Cultura caipira; *Uma Vida em Segredo*; Suzana Amaral; Teorias feministas; Vozes femininas.

1. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Introdução

Na virada dos anos 1990 para 2000, período conhecido como a Retomada, imagens da vida rural e de sujeitos caipiras, popularizadas desde os anos 1960 por figuras como o Jeca Tatu de Amácio Mazzaropi, ganham novo espaço no cinema brasileiro, bem como uma outra face: dessa vez, o protagonismo das narrativas fílmicas é de mulheres caipiras, em filmes escritos e dirigidos por mulheres cineastas.

Com o objetivo de analisar as representações da caracterização cinematográfica da cultura caipira através de personagens femininas, investigamos *Uma Vida em Segredo*, segundo longa-metragem da realizadora brasileira Suzana Amaral, adaptado do romance homônimo escrito por Autran Dourado na década de 1960. A partir da análise fílmica centrada na protagonista Biela, propomos um estudo do cinema brasileiro de autoria feminina em virtude das estratégias estéticas utilizadas pela cineasta para a construção de uma representação da mulher caipira. Objetivamos, então, investigar a criação de imagens e de “molduras” que enquadram a protagonista, as quais se originam nas pressões sociais para a transformação da mulher caipira em um ideal de feminilidade burguês e urbanizado, através da compreensão de elementos imagéticos como espelhos e janelas.²

Ambientado em Minas Gerais em um tempo passado, porém indefinido, o filme retrata a história de Biela, que, após a morte de seu pai, é levada da Fazenda do Fundão para morar na casa de um primo da cidade, Conrado, casado com Constança. Nesta pequena cidade de interior, a família de Biela, em especial sua cunhada, buscam acostumar a jovem aos hábitos domésticos e às expectativas depositadas sobre uma moça de família burguesa. Assim, passam a determinar os vestidos que ela irá usar, ensinam

2. Trata-se dos resultados parciais de uma pesquisa ainda em desenvolvimento, a dissertação de mestrado *Representações da mulher caipira no cinema brasileiro: Amélia (2000), de Ana Carolina, e Uma Vida em Segredo (2001), de Suzana Amaral*, realizada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (Brasil), com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2018/13482-7.

atividades como o crochê e reforçam a necessidade de encontrar um marido, incentivando o noivado com Modesto.

Porém, diante das dificuldades de se adaptar às regras e práticas que permeiam a vida urbana, agravadas pela fuga de Modesto, Biela decide se afastar da família, em um movimento que a leva a se aproximar ainda mais dos empregados da casa, Joviana e Gomercindo. Conseqüentemente, a jovem reconstitui na cidade um modo de vida mais próximo do que levava no Fundão. Assim, Biela retira-se para o quintal, onde passa a viver mais perto de plantas e animais, e regozija-se com a prática de guardar moedas, ganhas com o seu trabalho como limpadora e cozinheira nas casas vizinhas, trabalho este desprezado por seus familiares. Mais tarde, ela adota um cachorro de rua, Vismundo, ao qual dedica-se ternamente; porém, vítima de uma doença, Biela morre.

A partir de *Uma Vida em Segredo*, busca-se examinar como se dá a representação da cultura caipira na figura da mulher, considerando a direção de autoria feminina. Por meio da narrativa fílmica, propomos uma análise de determinados modelos de feminilidade ideal formados pela expectativa burguesa e urbana, em contraposição à simplicidade e rusticidade dos modos da mulher da roça, bem como da diferença de papéis sociais reservados a mulheres e homens em um contexto de patriarcalismo que determina o encerramento da mulher no meio doméstico.

Autoria feminina e o cinema brasileiro recente

Durante o período conhecido como Retomada do cinema brasileiro,³ o lançamento de filmes dirigidos por mulheres, tanto veteranas quanto iniciantes, alcança uma proporção inédita (NAGIB, 2012; NORITOMI, 2004; AMARAL,

3. Nos anos 1990, durante o governo do presidente Fernando Collor de Mello, a produção de cinema no Brasil foi grandemente afetada pelo encerramento de instituições de respaldo e financiamento. Alguns anos mais tarde, porém, certa recuperação econômica e a aprovação de um corpo de leis para o setor audiovisual possibilitam novo fôlego para o lançamento de filmes, o que promoveu uma “retomada” da atividade cinematográfica no país (MOISÉS, 2003; ORICCHIO, 2003). Como aponto em outra ocasião (AMARAL, 2019), os anos que compreendem a Retomada não são definidos por consenso na literatura, mas é possível estimar seu início entre 1994 e 1995 e seu término nos primeiros cinco anos do século XXI.

2018). Entre elas, estava a já consagrada cineasta Suzana Amaral: nascida em São Paulo, em 1928, iniciou os estudos em cinema e televisão na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), formou-se pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e cursou pós-graduação em cinema na New York University (REZENDE *et. al.*, 2018). Com seu primeiro longa-metragem, *A hora da estrela* (1985), Amaral conquista diversos prêmios em festivais internacionais.

É durante a Retomada que Suzana Amaral lança seu segundo longa-metragem, *Uma Vida em Segredo* (2001). Ao investigar este filme, empregamos duas noções relevantes. A primeira é a ideia de *cinema de autoria feminina*, que nos permite conferir especificidade ao cinema feito por mulheres (não somente na direção, como também em roteiro, direção de fotografia, direção de arte, produção, entre outros) em meio às demais facetas do cinema brasileiro (como, por exemplo, o cinema negro, o cinema indígena, etc.) (HOLANDA, 2017). A segunda é a noção de estética feminina, largamente discutida nas teorias feministas do cinema (BOVENSCHEN, 1977; DE LAURETIS, 1985; MULVEY, 1989), pensada a partir da análise fílmica e de contextos históricos. Entretanto, ao levar em consideração a inexistência de uma ideia universal de “Mulher” ou de uma forma ideal de “ser mulher”, dados os processos de diferenciação social de diversas ordens que operam sobre mulheres, propomos uma análise a partir da noção de *estratégias estéticas* de linguagem cinematográfica desenvolvidas por realizadoras para retratar mulheres, como veremos a seguir.

Representações da cultura caipira

Iniciamos esta análise buscando compreender de que maneira a cultura caipira é resgatada para a construção das protagonistas na obra de Suzana Amaral. De acordo com definições de dicionário, o verbete *caipira* aponta para:

“Pessoa que nasceu ou mora na roça ou em ambientes rurais e que comumente trabalha em serviços de lavoura de subsistência no Sudeste ou Centro-Oeste brasileiros (...) Indivíduo simples, ingênuo, tímido, de

pouca ou nenhuma instrução e hábitos rudes (...) Indivíduo que é malandro; vadio. (...) que leva uma vida de hábitos e modos rústicos (...)" (MICHAELIS, 2015)

No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, encontram-se definições semelhantes para o mesmo verbete:

"Homem ou mulher que não mora na povoação, que não tem instrução ou trato social, que não sabe vestir-se ou apresentar-se em público (...) Habitante do interior, canhestro e tímido, desajeitado, mas sonso. (...) matuto em Minas Gerais, Pernambuco, Paraíba do Norte (...)" (CÂMARA CASCUDO, 2001: 223)

Em síntese, as definições lexicais de "caipira" indicam inadequação para determinadas regras sociais dominantes e que correspondem ao padrão do meio urbano, como modos de se vestir. É atrelada ao "caipira" a ideia de rusticidade e rudeza, seja nos modos, seja no traquejo social, ao mesmo tempo em que certos aspectos de seu caráter e personalidade são presumidos, tais como malandragem e vadiagem. Na segunda definição exposta, outra interpretação da noção de caipira surge na ideia de que seria "sonso", isto é, dissimulado, que finge ingenuidade.

Essas definições, portanto, evidenciam a associação do termo com imagens estereotipadas, que se originam em um ponto de vista urbanizado sobre o tipo cultural caipira, de modo semelhante à representação da cultura caipira na personagem de Jeca Tatu da obra de Monteiro Lobato e nos "Jecas" interpretados por Amácio Mazzaropi no cinema dos anos 1960. Interessamos, pois, a crítica à estereotipia na representação da cultura caipira. Consideramos, conforme Frúgoli Jr. (2008), que a cultura caipira constitui uma construção teórica que engloba processos de transformações históricas ininterruptas: não pode ser interpretada como uma cultura imutável, como prática que deriva de uma suposta "essência" caipira. Pelo contrário, tais manifestações culturais podem ser lidas na chave da polarização entre modernidade e tradição, das diferenças entre cidade/campo e entre cidade

de interior/capital, como dimensões que se alteram temporalmente e se influenciam mutuamente, que constituem pares de oposição relevantes para nos aproximarmos do filme de Suzana Amaral.

Ademais, vale ressaltar como a mulher caipira é uma figura “invisível” na história do cinema brasileiro. Conforme Tolentino (2001), os papéis reservados à mulher em filmes de temática caipira se restringiam a personagens secundárias e passivas, ao passo que o protagonismo e o poder de ação eram atribuídos ao homem. Em *Uma Vida em Segredo*, a personagem de Biela rompe com tais heranças ao colocar a jovem caipira como centro da narrativa, como personagem cujo arco passa por modificações complexas que revelam questões significativas, tais como a distribuição desigual de poder no seio da família patriarcal, a imposição da feminilidade e a pressão pelo casamento.

No filme de Amaral, Biela é caracterizada como uma jovem tímida, de poucas palavras, rosto pálido e roupa puída. Sua fala é marcada por expressões regionais e um sotaque semelhante ao que se associa ao sul de Minas Gerais e Vale do Paraíba, com o *r* pronunciado. Em alguns momentos incorre em erros na norma culta da língua, como quando não conjuga substantivos no plural (por exemplo, “os *peão*”).

Outro marcador da “rusticidade” de seus modos, na narrativa, é seu comportamento durante a primeira refeição em família, em que a jovem segura os talheres desajeitadamente, fugindo à etiqueta da casa. Tais comportamentos inesperados seriam justificados pela perda da figura materna: quando questionada sobre como ninguém nunca lhe havia ensinado a fazer crochê na fazenda, revela-se que Biela, órfã desde criança, fora desprovida da formação para “tornar-se mulher” pois desconhecia as atividades e saberes que comporiam, conforme a visão da época, a feminilidade ideal.

A personagem que em maior medida contrasta com Biela é sua cunhada, Constança. Esta é o foco do poder que organiza a unidade familiar. Como seu próprio nome dá indícios, ela é a força que cria constância e ordenamento na esfera doméstica: ela representa a tradição e a conservação dos

costumes, a elegância e o refinamento esperado da mulher burguesa. É ela quem dá ordens para seus empregados, corrige a postura dos filhos Mazília e Alfeu à mesa, determina questões como a educação das crianças, compras e decoração da casa. Além dos afazeres domésticos, também é responsável pela ordem das relações familiares, no sentido de que busca satisfazer seu esposo e adaptar Biela às novas regras sociais do meio urbano. Somado a isso, dedica-se ao exercício de uma determinada forma de maternidade e feminilidade, em resposta às expectativas depositadas sobre mulheres à época, como o hábito de bordar, de preparar arranjos florais para ornar a sala, de servir café às visitas e ocupar-se da costura de vestidos.

Tem-se, então, uma clara dicotomia entre as duas personagens: uma é dotada dos comportamentos ideais para a mulher do período, enquanto a outra ignora por completo os modos e práticas “femininos” que são exigidos para uma jovem adulta.

Moça da roça, bicho do mato

Uma Vida em Segredo evidencia determinados traços do que consideramos ser as estratégias estéticas marcadas pelo olhar da cineasta, dentre as quais podemos destacar a demarcação de uma oposição sexual nas práticas sociais e a afirmação da potência dos olhares de mulheres, que constroem a diferenciação entre a origem social rural e a urbana.

Em primeiro lugar, no filme, explicita-se a divisão do trabalho na ordem familiar: as atividades intelectuais são reservadas ao homem, que é o único apresentado lendo um jornal durante uma tarde em família. As mulheres, em contrapartida, dedicam-se ao trabalho “feminino”, meramente manual, isto é, a costura e o bordado, ou, no caso da criança Mazília, o piano (imagem 1). A Biela, portanto, ensina-se o crochê, num processo de transmissão do saber feminino conforme as expectativas da família patriarcal.



Imagem 1. *Uma Vida em Segredo* (Suzana Amaral, 2001)
© Raiz Produções Cinematográficas

Além da desigualdade entre mulheres e homens nos papéis familiares, a diferença entre mulheres é também revelada. Suzana Amaral nos permite entrever uma cumplicidade entre a perspectiva da câmera (assumida pelo público que consome a imagem) e a perspectiva das mulheres da cidade, que não se ampara no erotismo, mas ainda assim, relaciona-se à aparência e comportamentos da protagonista enquanto mulher. Em uma cena como o momento em que Biela chega da fazenda e é recebida por Constança, Mazília e Joviana à janela com comentários sobre sua aparência, a câmera mira o corpo de Biela, como se fosse uma figura animalizada, algo exótico, um “bicho do mato” olhado de cima a baixo, e realiza um movimento de *tilt* da cabeça aos pés de Biela, com um ângulo semelhante ao olhar das espectadoras curiosas à janela (imagens 2-4).



Imagens 2-4. *Uma Vida em Segredo* (Suzana Amaral, 2001)
© Raiz Produções Cinematográficas

Tal associação entre aparência, roupas e classe social será rapidamente percebida pela criança: Mazília repara a magreza da prima e diz que Biela está usando um “vestido de pobre”, o que aciona um recorte de classe e gênero que, embora repreendido pela mãe, revela a posição social elevada da família e a educação dos filhos, baseada na diferenciação entre sua classe e as classes populares. O olhar das mulheres à janela, então, reforça uma comparação que alimenta a competição entre as figuras femininas.

Mais tarde, esse mesmo movimento é recuperado no passeio de Constança e Biela, quando a cunhada repara no modo tosco de caminhar de sua prima, e a câmera assume seu ponto de vista, filmando a jovem por trás, na posição ocupada por Constança. Aquele olhar, então, reforça o caráter ridículo e deslocado atribuído a Biela, corroborado pelas vizinhas que fofocam na janela.

Essa cumplicidade entre o ponto de vista da câmera e o das mulheres urbanizadas sobre Biela serve para reforçar o estranhamento em relação à mulher caipira. Aos poucos, conforme a aparência e os modos de Biela se tornam mais palatáveis para o gosto urbano, a câmera abandona tais movimentos. Pelo contrário, a câmera passa a enquadrar Biela de uma forma mais lisonjeira, como se, em virtude daquelas roupas elegantes e dos modos delicados adquiridos, Biela se tornasse mais bonita e interessante. Com isso, surgem sequências em que a moça é vista de modo mais próximo, em primeiros planos, com maior detalhamento e maior incidência de luz solar (imagem 5). A própria Biela muda seu olhar para si mesma, observando-se no espelho com maior interesse.



Imagem 5. *Uma Vida em Segredo* (Suzana Amaral, 2001)
© Raiz Produções Cinematográficas

Em contrapartida, após seu casamento ser arruinado pela fuga do noivo, quando Biela rasga seu vestido rejeitando todas as modificações impostas sobre ela, a câmera não mais elabora primeiros planos destacáveis, como se novamente criasse um afastamento, como se Biela voltasse a se tornar um “bicho do mato”, do qual é melhor não se aproximar (imagem 6). Quando ela se muda para o quarto dos fundos, não há mais espelhos que atraíam quaisquer olhares. Segue-se assim até o momento de sua morte, que é filmada de modo distanciado. Com isso, revela-se um possível olhar que tanto a família de Biela quanto o público podem assumir em relação à jovem: quando ela cede às regras da feminilidade urbana, criamos maior empatia por ela, mas no momento em que ela rejeita tais normas, provoca-se um afastamento, voltando-se novamente à rejeição da mulher caipira presente no início do filme.



Imagem 6. *Uma Vida em Segredo* (Suzana Amaral, 2001)
© Raiz Produções Cinematográficas

Assim, quando Biela é “amansada” à moda burguesa e patriarcal, quando ela se torna “bonita” para o gosto masculino, a câmera e nossos olhares se aproximam dela, encontrando prazer visual em sua figura; mas quando ela volta à sua forma original, “selvagem”, a câmera se distancia. Suzana Amaral, então, através da linguagem cinematográfica, cria uma provocação que nos explicita a presença de julgamentos negativos em relação às origens rurais e modos rústicos da moça, bem como o desejo de que ela ceda ao modelo de feminilidade ideal, que se adequa às expectativas da família e, em certa medida, do público espectador.

Biela passa, então, por processos de transformação que se refletem também em suas andanças pela casa dos cunhados. A família tenta acostumá-la aos hábitos da sala, como o bordado e a recepção de visitas, mas, conforme a jovem se torna arredia em relação ao que lhe é imposto, ela passa a ocupar a zona não-nobre da casa. Sua presença pela casa, portanto, é marcada por um relativo isolamento, já que não se sente confortável em meio à família,

nem consegue se adaptar perfeitamente à cozinha, visto que a empregada Joviana, negra, repreende a jovem dizendo que “seu lugar é lá na sala com os *patrão*”. Em certa medida, então, Biela é percebida pelos familiares e pelos trabalhadores como um elemento alienígena à ordem da casa.

Em razão de tal estranhamento, Biela se torna nostálgica e melancólica. Em um determinado momento, a empregada pergunta-lhe como era na fazenda, e a jovem relembra, sorridente: “era bonito demais... Tinha muito, muito mato, muito passarinho. Sabe, do lado da casa, corria um riachinho assim manso, um barulhinho gostoso o dia inteiro. Lá embaixo o monjolo batendo, pilando arroz”. Ao fim de sua fala, em *off*, a cunhada chama seu nome e a convoca para a sala, seriamente. Aqui, Biela é retirada do mergulho em suas memórias sobre a fazenda e seu cotidiano, que são propiciadas pela companhia de Joviana na cozinha, e é levada para perto do núcleo familiar no espaço da sala, onde volta a aprender as “coisas de mulher” que dela são esperadas.

No filme de Suzana Amaral, portanto, a mulher caipira se aproxima daquela que faz o trabalho pesado, o trabalho feminino imprescindível para a manutenção da ordem familiar, porém desprezado pelos ideais de feminilidade. Logo, quando Biela se mostra mais confortável na cozinha rústica do que nos canapés da sala de visitas, ela ofende a sua família, à qual é mais vantajoso que Biela seja não uma mulher experiente nas atividades da cozinha e do quintal, mas sim uma jovem meramente bela e delicada.

Assim, a trajetória de Biela vem revelar diversos elementos que marcam a história das mulheres no Brasil. Além disso, sua origem rural e pobre lhe permite questionar os modos e comportamentos que lhe são impostos. Entretanto, a solidão, o isolamento e a fragilidade de seu próprio corpo lhe permitem somente uma oposição silenciosa, “em segredo”, em que Biela se retira do convívio social e dá as costas para sua família rica, voltando-se para suas memórias, para o pilão e para seu cachorro Vismundo, até o momento de sua morte.

Considerações finais

Verifica-se que *Uma Vida em Segredo* dá ênfase às relações entre mulheres e homens que ocorrem na sociedade brasileira do início do século XX através dos usos de personagens complexas, cujas atitudes e comportamentos são nuançados pelo contexto histórico e pelas práticas sociais vigentes, algumas destas ainda hoje recorrentes, como a violência simbólica contra mulheres.

A partir do filme de Suzana Amaral, no que tange às personagens de mulheres brancas de família burguesa, torna-se possível observar a construção de estratégias visuais e narrativas que revelam o encerramento de esposas e filhas ao meio doméstico, os comportamentos impostos sobre os corpos femininos, as expectativas sociais que conformam padrões de feminilidade aceitos ou rejeitados, a divisão do trabalho na família patriarcal, a obrigatoriedade do casamento na vida das jovens e, finalmente, o contraste socialmente estabelecido entre a mulher caipira e a mulher da cidade.

A autoria feminina, portanto, manifesta-se ao longo do filme em sua crítica aos espaços reservados às mulheres. A cineasta, uma ocupante do espaço público que se consagra como figura fundamental para a história do cinema brasileiro, ressalta em sua obra a vida da mulher presa à esfera doméstica e às funções associadas a uma suposta “essência” feminina, tais como a maternidade e o casamento. Dessa maneira, Amaral nos instiga a refletir sobre as tradições do patriarcalismo que submetem mulheres ao jugo masculino e privam-nas de sua liberdade e do poder de ação. Por meio de *Uma vida segredo*, portanto, a representação da caipira no cinema brasileiro ganha novos traços e permite uma leitura crítica dos papéis sociais reservados a mulheres na sociedade brasileira.

Referências bibliográficas

- AMARAL, E. (2018). “Cineastas Mulheres no Cinema da Retomada”, in *Anais do 2º Fazendo e Desfazendo Gênero na ECA*. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo.
- AMARAL, E. (2019). “Meu canto de morte, guerreiros, ouvi: tensões do colonialismo e intermedialidade em Amélia (2000)”, in *Aniki*, Vol. 6, n. 2, 03-24.
- BOVENSCHEN, S. (1977). “Is There a Feminine Aesthetic?”, in *New German Critique*, n. 10.
- CÂMARA CASCUDO, L. (2001). *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro.
- DE LAURETIS, Teresa (1985). “Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women’s Cinema”, in *New German Critique*, n. 34.
- MICHAELIS (2015). *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Melhoramentos.
- MOISÉS, J. Á. (2003). “A new policy for Brazilian Cinema”, in Nagib, L (ed.). *The New Brazilian Cinema*. Londres/Nova Iorque: I. B. Tauris.
- MULVEY, L. (1989). *Visual and other pleasures*. Londres: Palgrave.
- NAGIB, L. (2012). “Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada”, in *Devires*. v. 9, n. 1, jan/jun, 14-29.
- NORITOMI, R. T. (2004). *Cinema e política: resignação e conformismo no cinema brasileiro dos anos 90*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- FRÚGOLI JR., H. (2008). “Nexos simbólicos entre capital e interior paulista: reinterpretações recentes da cultura caipira”, in Setubal, M. A. (ed.). *Terra Paulista: trajetórias contemporâneas*. São Paulo: CENPEC, Imprensa Oficial.
- HOLANDA, K. (2017). “Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina”, in Holanda, K. & Tedesco, M. (orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. São Paulo: Papirus.

- ORICCHIO, L. Z. (2003). *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade.
- REZENDE, F. A. [et al.]. (2018). “Suzana Amaral: Uma vida com o cinema”, in *REVISTA DO NESEF*, v. 7, n. 1, jan.-jul., 1-119.
- TOLENTINO, C. A. F. (2001). *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP.