

FACULDADES EST
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEOLOGIA

MARCELA DE MARIA SEHN FONSECA

AS TEÓLOGAS FEMINISTAS VÃO AO CINEMA:
UM ESTUDO TEOLÓGICO-FEMINISTA DO FILME *MÃE!*

São Leopoldo
2020

MARCELA DE MARIA SEHN FONSECA

AS TEÓLOGAS FEMINISTAS VÃO AO CINEMA:
UM ESTUDO TEOLÓGICO-FEMINISTA DO FILME *MÃE!*

Dissertação de Mestrado
Para obtenção do grau de
Mestra em Teologia
Faculdades EST
Programa de Pós-Graduação
Área de concentração: Teologia Prática

Orientadora: Dra. Carolina Bezerra de Souza

São Leopoldo
2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

F676t Fonseca, Marcela de Maria Sehn
As teólogas feministas vão ao cinema : um estudo
teológico-feminista do filme *mãe!* / Marcela de Maria Sehn
Fonseca ; orientadora Carolina Bezerra de Souza. – São
Leopoldo : EST/PPG, 2020.
156 p. : il. ; 31 cm

Dissertação (Mestrado) – Faculdades EST. Programa
de Pós-Graduação. Mestrado em Teologia. São Leopoldo,
2020.

1. Teologia feminista. 2. Cinema – Aspectos religiosos.
3. Ecofeminismo. 4. Aronofsky, Darren. *Mãe!* I. Souza,
Carolina Bezerra de, orientadora. II. Título.

Ficha elaborada pela Biblioteca da EST

MARCELA DE MARIA SEHN FONSECA

**AS TEÓLOGAS FEMINISTAS VÃO AO CINEMA:
UM ESTUDO TEOLÓGICO-FEMINISTA DO FILME *MÃE!***

Dissertação de Mestrado
Para a obtenção do grau de
Mestra em Teologia
Faculdades EST
Programa de Pós-Graduação em Teologia
Área de Concentração: Teologia Prática

Data de Aprovação: 07 de abril de 2020.

PROF.^a DR.^a CAROLINA BEZERRA DE SOUZA (PRESIDENTE)

Participação por webconferência

PROF. DR. JULIO CÉZAR ADAM (EST)

Participação por webconferência

PROF. DR. ANDRÉ SIDNEI MUSSKOPF (UFJF)

Participação por webconferência

Sororidade. Palavra estranha, que eu sabia vagamente o que significava, mas que só ganhou sentido para mim a partir do meu início no “PGR”. Foi a partir das experiências compartilhadas cotidianamente com a equipe do programa que sororidade deixou de ser um conceito e passou a ser uma forma de vivência partilhada. E, é por isso, que com alegria dedico esta dissertação a todas as pessoas ligadas ao Programa de Gênero e Religião da Faculdades EST que com sua resistência e sua defesa incansável por uma Política de Justiça de Gênero tornaram a concretização desse mestrado acadêmico possível.

RESUMO

A articulação entre gênero e religião na construção do universo diegético do filme *mãe!* de Darren Aronofsky é o tema desta dissertação. A obra é uma releitura das narrativas presentes na Bíblia sobre a Criação associada a relação da humanidade com a natureza. Assim, partiu-se do pressuposto de que o filme articula elementos religiosos e de gênero para problematizar e inter-relacionar as relações de poder patriarcais e a forma como seres humanos se relacionam com o ecossistema. Dessa forma, para a realização da pesquisa foi adotado o método hermenêutico e teórico da teologia ecofeminista, associado à descrição densa do filme. O cinema convencionou seus códigos de linguagem a partir de concepções de gênero pautadas em um sistema patriarcal. Ao longo da sua história, elementos religiosos também tiveram importante papel na construção da linguagem cinematográfica. Essas assertivas possibilitaram o estudo de como o cinema se apropria, articula e reproduz determinados temas religiosos e marcadores de gênero em sua linguagem. Dividido em três capítulos, o trabalho apresenta: a relação entre a história do cinema, grupos religiosos e gênero; a identificação dos elementos de gênero e religião na construção do universo diegético do filme *mãe!*; e, por fim, a análise desses elementos sob a perspectiva dos estudos de teologia ecofeminista para demonstrar como sua epistemologia é uma ferramenta que contribui para novas leituras acerca do divino, do ecossistema e sobre a relação entre homens e mulheres.

Palavras-chaves: teologia feminista; cinema; ecofeminismo; Aronofsky.

ABSTRACT

The articulation between gender and religion in the construction of the diegetic universe of the film *mãe!* [mother!] by Darren Aronofsky is the theme of this dissertation. The work is a reinterpretation of the narratives present in the Bible about Creation associated with the relationship of humanity with nature. Thus, it starts with the assumption that the film articulates religious and gender elements to problematize and interrelate patriarchal power relations and the way human beings relate to the ecosystem. Thus, to carry out the research, the hermeneutic and theoretical method of ecofeminist theology was adopted, associated with the dense description of the film. Cinema has agreed on its language codes based on gender conceptions based on a patriarchal system. Throughout its history, religious elements have also played an important role in the construction of cinematographic language. These assertions made it possible to study how cinema appropriates, articulates and reproduces certain religious themes and gender markers in its language. Divided into three chapters, the work presents: the relationship between the history of cinema, religious groups and gender; the identification of the elements of gender and religion in the construction of the diegetic universe of the movie *mãe!* [mother!]; and, finally, the analysis of these elements from the perspective of ecofeminist theology studies to demonstrate how their epistemology is a tool that contributes to new readings about the divine, the ecosystem and the relationship between men and women.

Keywords: feminist theology; cinema; ecofeminism; Aronofsky.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 CINEMA, RELIGIÃO E GÊNERO: CATEGORIAS QUE SE ENTRELAÇAM	13
1.1 Cinema: uma arte industrial da modernidade	15
1.1.1 As vanguardas resistem e abrem caminho para o cinema moderno.....	23
1.1.2 O clássico se moderniza	25
1.2 A relação entre cinema, religião e modernidade	29
1.3 E as mulheres? Teoria feminista do cinema	38
1.4 O olhar do diretor: o estilo de Darren Aronofsky	47
2 MÃE! – UMA RELEITURA DA NARRATIVA BÍBLICA SOBRE A CRIAÇÃO	53
2.1 O filme <i>mãe!</i>	54
2.2 1º Ato: o Senhor Criador	57
2.3 2º Ato: uma nova aliança	79
2.4 O ato final: se a natureza é nossa mãe, ela é uma mãe violentada	90
3 AS TEÓLOGAS FEMINISTAS VÃO AO CINEMA	95
3.1 Teologia ecofeminista – principais vertentes e conceitos	97
3.2 O universo diegético de <i>mãe!</i> – Alegorias de um divino patriarcal	104
3.2.1 O Senhor Criador	105
3.2.2 A deusa mãe – O princípio primordial da vida.....	108
3.2.3 Adão, Eva, Caim e Abel (ou a decadência da humanidade)	118
3.2.4 Eva, Lilith e <i>mãe</i> – A suposta rivalidade entre as mulheres	122
3.2.5 O poema: religiões, fundamentalismos e o caos na casa	125
3.2.6 “A quem interessa o discurso e a poética da mãe-terra?”	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
REFERÊNCIAS	141

INTRODUÇÃO

O imaginário social construído pelos filmes, a partir do século XX, teve um alcance, até então, jamais visto em comparação a qualquer outro meio artístico criado pela humanidade.¹ O cinema, enquanto produto cultural, permite reconhecer/manipular códigos linguísticos, culturais e simbólicos de uma dada sociedade.

O ritual cinematográfico e todas as etapas que ele envolve (desde sua produção até a exibição do filme na tela grande) é tema de diversos estudos no campo dos estudos de religião e da teologia, podendo ser estudado como fenômeno de experiência religiosa² ou como produto cultural dotado de representações simbólicas.³ O cinema e sua representação do mundo oferecem, como meio e como conteúdo, uma relação de pertencimento social.⁴

Esta pesquisa é resultado de uma análise feminista. Isso significa que o caminho percorrido durante os dois anos de pesquisa foi orientado por uma perspectiva epistemológica que suspeita das verdades inquestionáveis, das essências imutáveis, da linearidade da vida. Adotar a epistemologia feminista implica perceber a própria contextualidade e interdependência com o mundo e assumir que não há neutralidade no processo de conhecer e produzir conhecimento.

Para a teologia feminista, o campo das artes tem sido um espaço importante para pensar sobre os elementos religiosos presentes no cotidiano. Os estudos e teologias feministas oferecem subsídios para identificar, por exemplo, como gênero e religião se articulam na linguagem cinematográfica. Entretanto, a pesquisa sobre cinema sob um ponto de vista feminista ainda é pouco valorizada no Brasil. O acesso às obras de pesquisadoras que se debruçaram sobre o tema e problematizaram o escopo teórico de base patriarcal é escasso devido à quase inexistência de traduções desses trabalhos que, em sua maioria, estão escritos em

¹ LAURETIS, Teresa de. **Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine**. Traducción: Silvia Iglesias Recuero. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

² ADAM, Júlio César. Da ficção científica para a ficção religiosa: ideias para pensar o cinema de ficção científica como culto da religião vivida. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 10, n. 26, p. 552-565, abr./jun. 2012.

³ VOLLMER, Ulrike. **Seeing film and Reading feminist theology: a dialogue**. United States of America: Palgrave Macmillan, 2007.

⁴ PIEPER, Frederico. **Religião e Cinema**. São Paulo: Fonte Editorial, 2015, p. 20. Disponível em: <https://www.academia.edu/37422804/Religiao_e_Cinema_Frederico_Pieper>. Acesso em: 06 abr. 2019.

inglês. Deste modo, pensar a articulação entre gênero e religião no cinema é fundamental diante do pouco acesso no Brasil a essas pesquisas.

Para realizar o estudo dessa dissertação, o filme *mãe!*⁵ e sua representação dos papéis de gênero interligados a elementos religiosos foi o objeto de análise. *mãe!* foi divulgada comercialmente como uma obra de terror psicológico. A sinopse oficial descreve o filme da seguinte maneira: "uma mulher pensa que terá um final de semana tranquilo com o marido em casa. Porém, começam a chegar diversos convidados na residência dos dois. Isso faz com que o casamento deles seja testado das mais variadas maneiras."⁶ Utilizando marcadores de gênero em uma concepção religiosa patriarcal, o cineasta Darren Aronofsky criou uma alegoria⁷ das narrativas bíblicas acerca da Criação e da destruição do mundo, sob a perspectiva da Mãe Natureza. A partir dessa perspectiva, essa pesquisa desenvolveu a hipótese de que essa obra articula elementos religiosos e de gênero para problematizar as relações de poder patriarcais e a forma como seres humanos se relacionam com o ecossistema. E, embora o filme apresente tais questões, a pesquisa demonstra que este é produzido a partir de uma estrutura androcêntrica, machista e branca.

Adotando a concepção de que a arte não é apenas uma estrutura estética, mas uma forma de significação que pertence a uma lógica cultural⁸, essa pesquisa buscou identificar como esses elementos e representações de gênero e religião estão presentes na linguagem cinematográfica utilizada na obra *mãe!*. O resultado desse estudo possibilitou a apresentação de quatro pontos analíticos – definição do cinema em sua configuração social; relação entre cinema e religião; relação entre cinema e gênero; relação entre gênero e religião – ao longo dos três capítulos desenvolvidos nesse trabalho.

Para o desenvolvimento desse estudo foram adotadas determinadas definições conceituais sobre cinema e gênero. Entende-se que o cinema é uma

⁵ *MÃE!* Direção: Darren Aronofsky. Produção: Protozoa Pictures. EUA: Paramount Pictures, 2017. 1 DVD (115 min.).

⁶ IMDB. *mãe!*, 2017. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt5109784/>>. Acesso em: 19 set. 2017.

⁷ O recurso alegórico é amplamente utilizado na linguagem cinematográfica. Alegoria é um conceito do campo da filosofia e não é o objetivo nesse trabalho aprofundar as reflexões inerentes a esse conceito. No entanto, como citado, as alegorias são recursos da linguagem cinematográfica e, portanto, adoto a seguinte definição: alegoria é "a concepção de que um enunciado ou uma imagem aponta para um significado oculto e disfarçado, além do conteúdo aparente". XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**, v. 1. São Paulo: Senac, 2005a, p. 345.

⁸ GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 149.

“tecnologia social”, ou seja, um aparato simbólico que produz e reproduz códigos representacionais que estão inseridos dentro de uma dada configuração cultural e social.⁹ Nessas configurações sociais, gênero é uma categoria transversal, pois os diferentes grupos humanos construíram seus sistemas de significação sob uma base patriarcal justificada por relações de poder alicerçadas na diferença entre os sexos.¹⁰ E, por fim, como a protagonista do filme analisado é a personificação da natureza, o principal aporte teórico para analisar o universo simbólico dessa obra foi a teologia ecofeminista.

Analisar um filme (ou qualquer produto cultural) é uma tarefa de desconstrução. Desconstruir o objeto implica em compreender quais as convenções utilizadas para que este forme uma representação do mundo. Embora este estudo não tenha a pretensão de abarcar todas as possibilidades teóricas desse debate, buscou contribuir com novas perspectivas e abordagens no campo dos estudos de gênero e da teologia feminista, tendo como elemento articulador o cinema.

Para tanto, a apresentação desta pesquisa foi organizada em três capítulos. O primeiro capítulo apresenta a relação entre a história do cinema, grupos religiosos cristãos e os estudos de gênero. A partir da contextualização do surgimento dessa tecnologia social no século XX, se busca demonstrar como elementos da tradição cristã ocidental e de papéis de gênero contribuíram para a formação da linguagem cinematográfica. Relacionada a essa análise, compõe o capítulo, ainda, um breve estudo da obra de Darren Aronofsky, diretor do filme *mãe!* e como esta se enquadra no sistema cinematográfico.

No capítulo seguinte, com o uso da metodologia antropológica da descrição densa, o sistema simbólico do filme foi delineado com a identificação de personagens e elementos que se relacionam com gênero e religião. A partir do modelo de narrativa de *mãe!* foram definidas três chaves interpretativas: “O Senhor Criador”, “Uma Nova Aliança” e “Se a Natureza é Nossa Mãe, Ela é uma Mãe Violentada”. Essas chaves de leitura permitiram inter-relacionar passagens bíblicas com a descrição do enredo dessa obra cinematográfica.

⁹ LAURETIS, Teresa de. Tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

¹⁰ SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil para análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995, p. 86. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>>. Acesso em: 03 abr. 2019.

E, por fim, o terceiro capítulo realiza um breve histórico da teologia feminista, ecofeminista e seus principais conceitos. Através dessa base, buscou-se analisar os elementos de gênero e religião identificados no universo simbólico de *mãe!*: na releitura que a obra faz das narrativas bíblicas, alegorias da criação da Terra, do ser humano, a personificação de Deus, da Natureza, de Adão e Eva, e de Caim e Abel, permitiram a reflexão sobre os papéis de gênero e sua simbologia na tradição judaico-cristã, que se reflete no imaginário ocidental.

1 CINEMA, RELIGIÃO E GÊNERO: CATEGORIAS QUE SE ENTRELAÇAM

A presente pesquisa analisa e discute o universo diegético¹¹ do filme *mãe!*, de Darren Aronofsky, considerando a relação entre cinema, religião e gênero. A obra conta a história de um casal que vive em uma grande casa isolada em meio a uma paisagem bucólica e que, no passado, sofreu um incêndio. A *mãe* do filme dedica seus dias a reconstruir a moradia e a cuidar do cotidiano de seu companheiro; *Ele*, um poeta em crise criativa em busca de inspiração. O relacionamento do casal torna-se cada vez mais tenso com a chegada sucessiva de pessoas estranhas à residência, o que causa acontecimentos que geram cada vez mais caos dentro da casa e na vida de *mãe*.

Essa trama é utilizada pelo diretor para fazer uma releitura das narrativas presentes na Bíblia associada à forma como a humanidade convive com a natureza. Nesta obra estão presentes todas as características recorrentes do estilo cinematográfico do cineasta e, a sua prática, é um processo de construção que se dá em inter-relação com seu contexto social.

Segundo Vollmer, teóloga feminista que pesquisa cinema, ao interpretar um filme, a teologia feminista precisa dialogar com esse objeto e seus códigos. Destaca que a análise fílmica deve englobar o todo, ou seja, o contexto no qual a obra foi produzida, bem como o específico, o sentido dos códigos na lógica interna do filme.¹² Por isso, adoto a perspectiva de que *mãe!* é um produto artístico “localizado”:¹³ trata-se de uma obra autoral, produzida a partir de códigos

¹¹ “A noção de diegese é tão importante para a filmo-semiologia como a ideia de arte. A palavra provém do grego significando ‘narração’ e designava particularmente uma das partes obrigatórias do discurso judiciário, a exposição dos fatos. Tratando-se no cinema, o termo foi revalorizado por Étienne Souriau; ‘designa a instância representada do filme’ [...] isto é em suma, o conjunto da denotação fílmica: o enredo em si, mas também o tempo e o espaço implicados no e pelo enredo, portanto, as personagens, paisagens, acontecimentos e outros elementos narrativos, desde que tomados no seu estado denotado.” METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 118.

¹² VOLLMER, 2007, p. 07.

¹³ Adoto a expressão “arte localizada” como paralelo ao termo “Saberes Localizados”, para argumentar que produtos artísticos não são universais e neutros. Cf. HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 5, p. 07-41, 1995. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>>. Acesso em: 26 nov. 2019. A pensadora reflete acerca da “objetividade científica descorporificada” (p. 11), tradicionalmente adotada pela academia e sua concepção “[...] sobre um ‘objeto’ de conhecimento ser uma coisa inerte e passiva” (p. 34) e, assim como o conhecimento científico é uma prática específica socialmente e historicamente situada, argumento que a arte e seus produtos também são localizados e que isso não diminui sua importância artística: “Saberes localizados requerem que o objeto do conhecimento seja visto como um ator e agente, não como uma tela, ou um

convencionados ao longo da história de formação do aparato industrial do cinema norte-americano.

Essas convenções foram estabelecidas em uma configuração social específica¹⁴ e, deste modo, o cinema é uma tecnologia social que surge em meio ao fervilhão das transformações culturais, políticas e econômicas do desenvolvimento científico e industrial do século XIX no ocidente.¹⁵ Isto faz com que o cinema esteja inserido em uma teia de significados históricos e socialmente localizados.¹⁶ E, nessa teia, a articulação entre religião e gênero foram elementos que contribuíram para a tessitura dos códigos e representações convencionados por essa arte industrial.

Cunhado como a Sétima Arte¹⁷ no início do século XX e arte por excelência da modernidade,¹⁸ o cinema tem sido, desde seu surgimento, objeto de diversos estudos em diferentes campos do conhecimento. Desde as primeiras décadas do uso da técnica cinematográfica, cinema e religião estiveram relacionados de alguma forma, seja como tema,¹⁹ experiência vivida²⁰ ou como orientação moral para o que seria transmitido na tela.²¹ Contudo, foi apenas por volta da década de 1970 que a

terreno, ou um recurso, e, finalmente, nunca como um escravo do senhor que encerra a dialética apenas na sua agência e em sua autoridade de conhecimento ‘objetivo’” (p. 36).

¹⁴ O conceito de configuração social utilizado por esse trabalho é fundamentado na definição de Elias: configuração social é um sistema de interdependência entre os diferentes elementos da vida social. A organização estrutural da sociedade e as mudanças no comportamento dos indivíduos não são vistas de forma dicotômicas, mas como um processo inter-relacionado vinculado ao contexto de cada época histórica. Assim, seja uma mudança comportamental, seja um produto cultural, estas devem ser compreendidas a partir de um fenômeno inter-relacionado com diferentes elementos da vida social e a ação de indivíduos. ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

¹⁵ CANIZAL, Eduardo Penuela. Surrealismo. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 17.

¹⁶ GEERTZ, Clifford. **O saber local**. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 150.

¹⁷ Em 1911, Rigotto Canudo, um dos primeiros estudiosos do cinema, a partir do “Manifesto das Sete Artes”, popularizou a ideia deste como a sétima arte. Defendeu que o cinema, unindo técnica e arte, representaria a modernidade e era a síntese que totaliza todas as formas de manifestações artísticas criadas pela humanidade. Ver: XAVIER, Ismail. **O Discurso cinematográfico – A opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005b, p. 99; e: MORIN, Edgar. **O Cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes, 1980.

¹⁸ MORIN, 1980, p. 23.

¹⁹ PIEPER, 2015, p. 20.

²⁰ GANZEVOORT, R. Ruard. Molduras para os Deuses: o significado do público da religião desde um ponto de vista cultural. **Estudos Teológicos**, São Leopoldo, v. 56, n. 2, p. 358-375, jul./dez. 2016, p. 360. Disponível em: <http://ism.edu.br/periodicos/index.php/estudos_teologicos/article/view/2864/pdf>. Acesso em: 14 out. 2017.

²¹ VADICO, Luiz. Limpais as veredas! Religião, sociedade e cinema: um embate de consequências estético-narrativas. **Estudos de Religião**, São Paulo, v. 24, n. 39, p. 197-212, jul./dez. 2010a. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/ER/article/view/2106>>. Acesso em: 10 maio 2019.

relação entre cinema e religião passou a ser objeto consolidado no campo dos estudos teológicos e das ciências das religiões.²²

Foi também nesse período que, impactadas pela segunda onda do feminismo,²³ mulheres começaram a organizar festivais de cinema, impulsionando os estudos feministas acerca da produção cinematográfica.²⁴ Essas pesquisas passaram a questionar as representações cinematográficas fundamentadas a partir do sistema simbólico do patriarcado²⁵ e rejeitaram as abordagens que interpretavam a arte e o cinema como representações universais, androcêntricas e a-históricas.²⁶

Deste modo, o capítulo inicial dessa dissertação apresenta, a partir da história do cinema, como determinados temas religiosos e marcadores de gênero foram apropriados, articulados e reproduzidos na linguagem cinematográfica. Para apresentar esses conceitos, o capítulo está subdividido em quatro partes: a primeira discorre sobre o processo histórico que legitima o cinema enquanto arte e indústria na modernidade. A segunda descreve a relação entre religião, modernidade e como isso se entrelaça no sistema simbólico produzido pelos filmes. A terceira traz uma breve revisão das reflexões propostas pelas teóricas feministas sobre o aparato cinematográfico. E, por fim, a última parte trata do estilo do diretor do filme *mãe!* sob a perspectiva das discussões anteriormente tratadas nesse capítulo.

1.1 Cinema: uma arte industrial da modernidade

O cinema, enquanto arte (dotada de uma linguagem) e indústria (seu produto só é possível através do uso de maquinário) é fruto da modernidade pós-Revolução Industrial.²⁷ Essa revolução, ocorrida na segunda metade do século XIX,

²² PIEPER, 2015, p. 25.

²³ A segunda onda do feminismo tem como marca fundamental a publicação do livro “O Segundo Sexo”, de Simone de Beauvoir, conjugado com os movimentos sociais contraculturais ocorridos, principalmente na Europa e EUA, durante a década de 1960. PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, história e poder. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/03.pdf>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

²⁴ ACSELRAD, Marcio. A teoria feminista vai ao cinema: configurações e reconfigurações do feminismo na tela. **Vozes e Diálogo**: Itajaí, v. 14, n. 01, p. 91-102, jan./jun. 2015, p. 93. Disponível em: <<https://siaiap32.univali.br//seer/index.php/vd/article/view/6827>>. Acesso em: 02 nov. 2018.

²⁵ SMELIK, Anneke. Teoria do cinema feminista. Tradução de Thomas Ilg. **Revista on-line Usina**, 16. ed., mar. 2015, s/p. Disponível em: <<https://revistausina.com/16-edicao/teoria-do-cinema-feminista-parte-i/>>. Acesso em: 31 jul. 2018.

²⁶ PEREIRA, Ana Catarina. Arte e Política: do espectador universal à passividade da mulher que assiste. **Revista Esferas**, Ano 3, n. 5, p. 21-30, jul./dez. 2014, p. 25. Disponível em: <<https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/5682>>. Acesso em: 03 nov. 2018.

²⁷ PIEPER, 2015, p. 18.

mudou a vida social no Ocidente: as transformações culturais e econômicas deram origem às metrópoles, um novo ritmo social e novas experiências subjetivas.²⁸ Modernidade e cinema são fenômenos imbricados, sendo o cinema o que melhor aglutinou os elementos do início da cultura da modernidade.

A 'modernidade', como expressão de mudanças na chamada experiência subjetiva ou como uma fórmula abreviada para amplas transformações sociais, econômicas e culturais, tem sido em geral compreendida por meio da história de algumas inovações talismânicas: o telégrafo e o telefone, a estrada de ferro e o automóvel, a fotografia e o cinema. Desses emblemas da modernidade, nenhum personificou e ao mesmo tempo transcendeu esse período inicial com mais sucesso do que o cinema.²⁹

Entre o final do século XIX e início do século XX, irradiaram experiências com a nova tecnologia cinematográfica em países como França, Alemanha, Inglaterra, Suécia e Estados Unidos.³⁰ A data oficial da primeira exibição pública de cinema é 28 de dezembro de 1895. No *Grand Café*, em Paris, foi apresentada uma série de dez filmes documentais, realizados através do cinematógrafo inventado pelos engenheiros Auguste e Louis Lumière.³¹

Da primeira década do cinema até cerca de 1914, enquanto a indústria norte-americana se formava, eram os países europeus, especialmente França, Itália e Alemanha, que detinham a maior parte da produção mundial de filmes. Eram atrações marginais da cultura popular norte-americana e europeia, sendo exibidos em circos, feiras, carroças mambembes e *vaudevilles*.³² Cada bloco de apresentação de cinema durava cerca de quinze minutos e era composto por cerca de dez filmes.

²⁸ SANTOS, Marcelo Moreira. Cinema e Fenomenologia: por uma reflexão sobre os fenômenos da modernidade como pivô para a origem da linguagem cinematográfica. **BOCC**: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, 2008, p. 06. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/~boccmirror/pag/santos-marcelo-cinema-e-fenomenologia.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2020.

²⁹ CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 15.

³⁰ CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 16.

³¹ Apesar dos Irmãos Lumière serem os mais comumente associados à criação da tecnologia que possibilitou o surgimento do Cinema, foram diversos aqueles que criaram aparelhos semelhantes em outros locais do mundo. Entre eles destacaram-se, além dos franceses Lumière, LeRoy, Paul, Skladanowsky e Edison nos Estados Unidos, que teve papel fundamental na utilização da nova tecnologia como forma de entretenimento. MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997, p. 76; e BRASIL, Giba Assis. Politizando a tecnologia e a feitura do cinema. In: PRETTO, Nelson De Luca; SILVEIRA, Sérgio Amadeu (Orgs.). **Além das redes de colaboração**: internet, diversidade cultural e redes de poder. Salvador: UFBA, 2008. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/3334988-Ensaio-politizando-a-tecnologia-e-a-feitura-do-cinema-giba-assis-brasil.html>>. Acesso em: 27 dez. 2019.

³² *Vaudevilles*: casas de espetáculos, populares nos grandes centros urbanos dos países industrializados, que ofereciam uma variedade de espetáculos populares e em que se podia comer, beber e dançar. MACHADO, 1997, p. 78.

Essa forma de apresentação aumentou a demanda por sua produção, fomentando o aumento da indústria.³³

O público desses espaços era formado majoritariamente por homens, proletários das incipientes cidades dos segmentos mais pobres e imigrantes, que em decorrência do desconhecimento da língua local, tinham como possibilidade de entretenimento os filmes mudos. Mulheres não frequentavam esses espaços desacompanhadas.³⁴ As temáticas que mais atraíam esse público eram, principalmente, “*gags*”³⁵ de comicidade popular, contos de fadas, pornografia e prestidigitação”.³⁶

Nesse período, diversos experimentos estéticos e científicos foram feitos a partir da nova tecnologia. Os filmes produzidos por esse pré-cinema seguiam duas vertentes: a realista atribuída à influência dos filmes produzidos pelos irmãos Lumière³⁷, e a ficcional, vinculada às experiências e trucagens criadas por Georges Méliès. A este ilusionista francês são atribuídas as primeiras tentativas ficcionais a partir de experiências com a câmera utilizando seu conhecimento como mágico circense.³⁸

A partir da década de 1910, investidores e produtores,³⁹ independentes e descontentes com a monopolização da produção cinematográfica em algumas indústrias, começaram a montar as primeiras companhias que originaram os

³³ BUTCHER, Pedro. Dinâmica de forças e conformação do mercado de cinema estadunidense no começo do século 20. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 38, 2015, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2015, p. 02. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/lista_area_DT4-CI.htm>. Acesso em: 17 dez. 2019.

³⁴ MACHADO, 1997, p. 80.

³⁵ “Palavra retomado sem modificações do inglês, em que designa uma história engraçada, uma parte de diálogo improvisado por um ator [...] na maioria dos casos, mobiliza a linguagem corporal de caráter repentino, imprevisto e cômico.” AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003, p. 141.

³⁶ “Arte ou técnica que consiste em iludir o espectador com truques que dependem de agilidade, especialmente das mãos; ilusionismo, mágica, manigância, manobra, passe-passe, prestigiação, prestígio.” MICHAELIS – Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. **Prestidigitação**. Melhoramentos, 2015. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=prestidigita%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 07 jun. 2020.

³⁷ MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema** – Entre a realidade e o artifício. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2003, p. 17.

³⁸ GIL, Giordano Dexheimer. **Grimórios em movimento**: a arte de Méliès à luz de outros fantasmas. 2017. 169f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017, p. 34. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/178231>>. Acesso em: 03 jan. 2020.

³⁹ O uso dos termos no masculino quando feito referência a pessoas envolvidas na produção cinematográfica é proposital, posto que o referido grupo era formado apenas por homens.

grandes estúdios cinematográficos norte-americanos.⁴⁰ O surgimento dessas empresas não foi motivado somente por questões econômicas, mas envolvia disputas relacionadas ao lugar social destes empresários na sociedade norte-americana naquela época. A origem religiosa desses homens era um dos elementos de distinção social.

A batalha também envolvia questões 'culturais, filosóficas e religiosas'. Os homens que dirigiam a Trust eram principalmente americanos de origem anglo-saxônica e protestantes, bem situados no establishment empresarial tradicional. Já os produtores independentes, dentre os quais Zukor era um dos mais importantes, eram forasteiros imigrantes e judeus.⁴¹

Os filmes e seus locais de exibição passaram a sofrer censura já no fim do século XIX nos Estados Unidos. Baseados em pareceres e pressões eclesiásticas e civis, as casas de espetáculos populares passaram por um processo de higienização e tiveram licenças cassadas, atividades censuradas e sofreram com a criação de leis rígidas para seu funcionamento, influenciando sua sustentação e, conseqüentemente, diminuindo a oferta dos filmes, alvos dessa regulamentação.⁴² Essas ações também objetivavam atrair a classe média, agradar segmentos de intelectuais e lucrar com o crescente aumento populacional das cidades.⁴³

Ao final da primeira década desse pré-cinema, aqueles que investiram nos aparelhos cinematográficos e os profissionais autônomos que produziam os filmes perceberam que o modelo popular de exibição e seus gêneros marginais não sustentariam o desenvolvimento econômico do setor.

Esses homens todos perceberam rapidamente que a condição necessária para o pleno desenvolvimento comercial do cinema estava na criação de um novo público, um público que incorporasse também (ou sobretudo) a classe média e os segmentos da burguesia. Essa nova plateia não apenas era mais sólida em termos econômicos, podendo, portanto, suportar um crescimento industrial, como também estava agraciada com um tempo de lazer infinitamente maior do que o dos trabalhadores imigrantes. A extraordinária expansão do cinema americano e a sua ascensão ao domínio mundial depois do advento do som foram consequência direta da criação dessa audiência durante o período de 1905 e 1915.⁴⁴

⁴⁰ SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada:** a barulhenta história do cinema mudo. São Paulo: Lemos Editorial, 1997, p. 103-126.

⁴¹ EPSTEIN, Edward Jay. **O Grande Filme:** dinheiro e poder em Hollywood. São Paulo: Summus, 2008, p. 37.

⁴² MACHADO, 1997, p. 82.

⁴³ MACHADO, 1997, p. 82.

⁴⁴ MACHADO, 1997, p. 83.

Para conquistar o novo público burguês, as primeiras histórias cinematográficas baseadas no modelo de narrativa dos romances e do teatro dos séculos XVIII e XIX passaram a ser testadas e produzidas.⁴⁵ Com o filme de Edwin S. Porter, “The Great Train Robbery” (1903), os primeiros elementos específicos a uma linguagem cinematográfica começam a ser padronizados: montagem, linearidade, plano e movimentos de câmera.⁴⁶

Segundo Ceiza Ferreira:

Do cinema narrativo clássico emergiram imagens de mulheres íntegras e devassas, mães devotadas, esposas exemplares, heróis valentes e charmosos, estrelas e divas, mocinhas virtuosas e sonhadoras, vilões e mocinhos em busca de aventuras. Essas representações continuam a ser construídas e reelaboradas pelas narrativas fílmicas, que têm como fonte principal o modelo hollywoodiano clássico. Trata-se de uma engrenagem meticulosamente organizada, que por meio da aplicação sistemática de normas, princípios e convenções técnicas, estéticas e narrativas atualiza referências da literatura, dos contos populares e do melodrama com certas regras de representação, como a estética na construção dos cenários e figurinos, na iluminação, no som e na interpretação dos atores [...] O melodrama, gênero dramático presente na literatura, no teatro e no folhetim, caracteriza-se por explorar temas de apelo emocional e por apresentar uma função moralizante, além de refletir os valores burgueses do século XIX, em que a família ocupa um lugar central na ordem patriarcal. Tal modelo foi retomado pelo cinema hollywoodiano e se tornou o paradigma maior da cultura de massa.⁴⁷

Em 1915, estreou o filme “O Nascimento de uma Nação”, de David Wark Griffith. Nele, o cineasta aglutinou diversas técnicas de filmagem que estavam esparsas em várias produções. O sucesso e lucro extraordinários do filme (estima-se que este atraiu na época mais de 100 milhões de espectadores e espectadoras) fizeram com que tanto a linguagem quanto o padrão do cinema clássico fossem normatizados a partir dele.⁴⁸

Embora já houvessem experiências com a construção de uma narrativa fílmica, foi com esse filme que a importância dos planos,⁴⁹ dos movimentos de

⁴⁵ MACHADO, 1997, p. 84.

⁴⁶ MERTEN, 2003, p. 25.

⁴⁷ FERREIRA, Ceiza. Reflexões sobre “a mulher”, o olhar e a questão racial na teoria feminista do cinema. **Famecos**, Porto Alegre, v. 25, n. 1, p. 01-24, 2018, p. 02. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/26788/16251>>. Acesso em: 01 dez. 2019.

⁴⁸ MERTEN, 2003, p. 26.

⁴⁹ “Plano é a imagem entre dois cortes, ou seja, o tempo de duração entre ligar e desligar a câmera a cada vez. É a menor unidade narrativa do filme”. RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A FAPERJ, 2005, p. 26. “Um dos elementos fundamentais do conceito de plano é a delimitação do espaço artístico. Assim, antes mesmo de definir este conceito, podemos sublinhar o essencial: para reproduzir uma imagem visível e móvel da vida, o cinema segmenta-a. Esta segmentação reveste-se de múltiplos aspectos: para o realizador do filme é uma

câmera e da montagem foram definitivamente estabelecidos como elementos de uma linguagem propriamente cinematográfica.⁵⁰ Mas, embora seu diretor tenha se destacado na formação da linguagem cinematográfica, seu feito só se tornou possível a partir do surgimento de Hollywood que, organizada como um centro industrial, racionalizou a produção dos filmes.⁵¹ Essa racionalização, aos moldes do sistema industrial capitalista, estabeleceu a cadeia produtiva de um filme e profissionalizou a elaboração das histórias a serem filmadas.⁵²

A partir do filme de Griffith, convencionou-se a estrutura narrativa cinematográfica que devia seguir uma estrutura de três atos dramáticos desenvolvidos em uma progressão dramática contínua. O primeiro ato é a apresentação das personagens e da trama. O segundo ato concentra os momentos de confronto e tensões da história. No terceiro ato, o conflito é solucionado de maneira satisfatória, dando ao público a ideia de que todos os conflitos das personagens foram superados⁵³.

Outro aspecto relacionado à obra de Griffith é a representação das personagens em sua trama. É possível perceber esses aspectos em “Nascimento de uma Nação”, uma adaptação do livro “O membro do clã: um romance histórico da Ku Klux Klan”, lançado em 1905 para defender a ideologia da supremacia americana. Parcialmente financiado por essa organização, o filme conta a história da Guerra Civil norte-americana e seus efeitos no período anterior e posterior ao conflito. Em sua segunda parte, o ápice narrativo é a cena final, na qual um grupo de cavaleiros

segmentação em planos separados que se unem durante a projeção [...] no caso de um espectador, o mesmo se passa com a sucessão dos pedaços de imagem – os quais, apesar das várias alterações verificadas no interior do plano, são apercebidos como se constituíssem um todo”. LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. Tradução de Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978, p. 47.

⁵⁰ MERTEN, 2003, p. 23.

⁵¹ Hollywood, situado no estado norte-americano da Califórnia, é o polo de produção e distribuição onde os nascentes estúdios cinematográficos concentraram sua estrutura. O polo se tornou sinônimo de cinema norte-americano. Portanto, no presente texto serão utilizados como equivalentes tanto “cinema norte-americano” quanto “cinema hollywoodiano”. BUTCHER, Pedro. A reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção de subjetividade na sociedade de controle. **Contemporânea**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 14-26, 2004, p. 16. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/23154/16515>>. Acesso em: 30 dez. 2019.

⁵² VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTE, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1997, p. 25.

⁵³ FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

vestidos de túnicas e máscaras brancas salvam as famílias brancas ameaçadas por negros bestializados e violentos.⁵⁴

O modelo clássico hollywoodiano se tornou uma fórmula de sucesso e que garantia um crescente público.⁵⁵ Com a padronização da narrativa cinematográfica, a possibilidade técnica da sincronização do som às imagens filmicas⁵⁶ e com a criação do *star system* hollywoodiano,⁵⁷ o cinema norte-americano vivenciou sua “época de ouro”, entre os anos de 1920 e 1940.⁵⁸

⁵⁴ Embora essa obra não seja o foco do trabalho, foi lhe dado destaque porque esta é um exemplo de que a construção e o uso da linguagem fazem parte de uma relação de poder. Como explica Nganga, os grupos que detêm o poder do uso dessas representações, detêm o poder de definir as representações identitárias. Embora pessoas negras tenham feito parte do cinema norte-americano desde seu início, estas estavam sujeitas a duas formas de representação subalterna: artistas negros e negras só apareciam nos filmes em papéis de figuração sem relevância narrativa ou eram representadas por pessoas brancas com o rosto pintado de preto. Essa prática ficou conhecida como *blackface* e era amplamente utilizada no teatro e nas primeiras décadas do cinema. NGANGA, João Gabriel do Nascimento. **O ativismo negro por meio do cinema: ações e representações dentro e fora das telas**. 2019. 199f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019, p. 55. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2019.903>>. Acesso em: 10 dez. .2019.

⁵⁵ “O cinema americano clássico serviu e serve de modelo às cinematografias de todo o mundo, sendo exemplo não só na sua forma de produção e realização, como também em sua forma de representação, o que transcendeu suas fronteiras e povoa o imaginário ocidental [...] O específico cinematográfico, ou seja, a montagem, a iluminação, a composição de imagens, o enquadramento fotográfico, o movimento da câmera, etc., ou seja, aquilo que se convencionou chamar linguagem cinematográfica, é elaborado durante a realização de um filme, com a finalidade de construir significados. A construção da imagem – cenários, figurinos, maquiagem, etc. – a composição da imagem na tela, o movimento dentro do quadro dos atores, gera significado relativos à espacialidade do enredo. O enquadramento combinado com a movimentação da câmera pode induzir a uma dada significação dentro da narrativa. A decupagem, ou seja, a divisão do filme em planos, cenas e sequências, conduz à criação de uma temporalidade e de uma espacialidade próprias àquela narrativa/trama. O trabalho da câmera em planos mais fechados leva a uma densidade psicológica do personagem, ressaltando detalhes de expressão e, principalmente, a montagem em continuidade, institucionalizada pelo cinema clássico. Essa, além de construir uma espacialidade e uma temporalidade únicas, representa o artifício mais contundente para a representação de um mundo coerente que o cinema almeja alcançar e que nos meios teóricos do cinema é conhecido como a ‘impressão de realidade.’” GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão**, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p. 65-77, jan./jun. 2009, p. 68. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/113>>. Acesso em: 07 jun. 2018.

⁵⁶ Em 1927 estreava o filme *The Jazz Singer* (O Cantor de Jazz), considerado o primeiro filme que conseguiu sincronizar mecanicamente som e imagem. HAUSSEN, Luciana. Som, câmera, ação: a relevância do som na história do cinema. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, n. 20, p. 17-22, dez. 2008, p. 17. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/4823>>. Acesso em: 04 jun. 2018.

⁵⁷ O chamado *Star System* do cinema Hollywoodiano foi uma complexa estratégia, criada pelos estúdios, para promover os filmes através do culto à imagem de atores e atrizes que eram transformados em “seres divinizados, ricos, glamorosos, saudáveis e belos”. SPINI, Ana Paula; BARROS, Carla M. F. *Star System, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood (1931-1934)*. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 11-30, jan./jun. 2015, p. 13. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34758>>. Acesso em: 10 dez. 2019. E, segundo Morin, o *Star System* era uma “máquina de fabricar, manter e promover as estrelas sobre as quais se fixaram e se divinizaram as virtualidades mágicas da imagem da tela.” As e os artistas desse cinema pertenciam a um universo mitificado em que personagem e artista

Com o início da Primeira Guerra Mundial e a conseqüente devastação da Europa, a produção norte-americana ganhou espaço na produção e exportação de filmes para o mercado internacional.⁵⁹ Nos Estados Unidos, a sociedade norte-americana sofria os impactos da Grande Depressão.⁶⁰ Contudo, mesmo neste cenário, a indústria cinematográfica dos Estados Unidos continuava a se expandir pelo mundo. E o imaginário construído por seus filmes contribuiu para a construção cultural da modernidade, servindo, também, como instrumento político e econômico do governo desse país.⁶¹

A partir dessas condições para a expansão da indústria norte-americana, a narrativa cinematográfica clássica se consolidou como o padrão fílmico mundial.⁶² E, embora, as produções europeias tenham se mantido, com maior ou menor relevância ao longo do século XX, é a indústria cinematográfica dos Estados Unidos que predomina mundialmente tanto econômica como culturalmente até hoje.⁶³

fundiam-se em um único ser capaz de exercer tanto admiração, por sua natureza mítica, quanto identificação, pela corporificação de personagens da vida cotidiana. MORIN, Edgar. **As estrelas – mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 77.

⁵⁸ TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1993, p. 25.

⁵⁹ “La industria cinematográfica estadounidense, establecida en Hollywood desde la primera década del siglo XX, se convirtió en seguida, y gracias a la doble devastación sufrida en Europa por las dos guerras mundiales, en la mayor fábrica de relatos que ha conocido la humanidad. Una industria concentrada y centralizada donde, como veremos, las ideas de un determinado grupo se convierten en las únicas ideas representables. En otras palabras, los dueños de la industria son quienes deciden qué ideas aparecen en sus productos (Marx había formulado la teoría general en La ideología alemana: ‘las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes em cada época’). RODRÍGUEZ DE AUSTRIA, Alfonso Maximiliano. El Código de Producción de Hollywood (1930-1966): Censura, Marcos (Frames) y Hegemonía. **Revista ZER**, España, v. 20, n. 39, p. 177-193, 2015, p. 182. Disponível em: <<https://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/article/view/15533>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

⁶⁰ A Grande Depressão é como ficou popularmente conhecida a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929. O fim da década de 30 encerra um período de recuperação econômica para os Estados Unidos, que estava pronto economicamente e com potencial de expansão nos mercados internacionais. Dois fatores foram cruciais para essa retomada: o advento da II Guerra Mundial na Europa e o pacote econômico *New Deal* implementado pelo governo norte-americano. Dentre as medidas desse pacote, estavam o investimento em obras públicas, a destruição dos estoques agrícolas; o controle sobre os preços e produção e a diminuição da jornada de trabalho para a criação de novos postos de trabalho. O complexo do cinema hollywoodiano e seu cinema clássico feito de heróis e finais felizes foi, oficialmente, um aliado do governo na manutenção do ânimo e moral da abalada sociedade americana. CARDOSO, Tatiana Cristina. **Americanismo e cinema hollywoodiano no filme A felicidade não se compra**. 2018. 340f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018, p. 13. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8932>>. Acesso em: 13 dez. 2019.

⁶¹ “À medida que se aprofundava a Depressão e o mundo era varrido pela guerra, a frequência nos cinemas no Ocidente atingia o mais alto pico de todos os tempos.” HOBBSAWN, Eric. **A Era dos Extremos: O Breve Século XX: 1914-1991**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 154.

⁶² SABADIN, 1997, p. 105.

⁶³ “No que diz respeito ao cinema, esse domínio se manifestou pelo controle dos mercados de exibição de filmes. É sabido que ao final da guerra cerca de 85% dos filmes exibidos no mundo inteiro eram americanos, refletindo um domínio que se mantém até os dias atuais”. MORETTIN,

Essas questões permitirão realizar a análise e discussão do filme *mãe!* nos capítulos subsequentes. A forma e o contexto como se constitui o cinema enquanto indústria cultural estão diretamente relacionadas com o que é passível de representação, onde e para quem. Tal movimento, no entanto, não é uniforme e linear. A própria história do cinema carrega suas formas de resistência e renovação que permitem melhor compreender e analisar uma obra específica.

1.1.1 As vanguardas resistem e abrem caminho para o cinema moderno

As chamadas “vanguardas históricas”, surgidas no contexto europeu, influenciaram a construção do modelo de cinema moderno após seu período clássico. Essas manifestações artísticas e literárias surgiram entre as décadas de 1910 e 1930 e foram responsáveis pela criação da arte moderna.⁶⁴ Esses movimentos e artistas questionaram a crescente hegemonia norte-americana e a crescente padronização narrativa com viés conservador. Segundo Vanoye e Goliot-Lete, “a partir de 1914, o cinema americano, poderosamente organizado, invade as telas do mundo inteiro. Um modelo estético parecia se impor, contudo, desenvolvem-se resistências, principalmente na Europa.”⁶⁵

As experimentações cinematográficas desses movimentos questionavam a estética conservadora, a necessidade de uma coesão narrativa nos filmes e refletiam sobre o discurso construído pela manipulação das técnicas cinematográficas.⁶⁶ Entre as vanguardas que mais impactaram o campo cinematográfico estavam o construtivismo soviético, o impressionismo francês, o surrealismo espanhol e o expressionismo alemão.⁶⁷

O construtivismo foi uma estética produzida no seio do Estado Soviético que, após a Revolução de 1917, começou a desenvolver o cinema do país com o objetivo de utilizá-lo como ferramenta de ensino e propaganda. Com vasta produção teórica,

Eduardo. Uma história do cinema: movimentos, gêneros e diretores. **Caderno do Cinema do Professor**, 2, São Paulo, Governo do Estado de São Paulo, p. 45-71, 2009, p. 51. Disponível em: <http://culturacurriculo.fde.sp.gov.br/administracao/Anexos/Documentos/320090708123643caderno_o_cinema2_web.pdf#page=25>. Acesso em: 02 dez. 2019.

⁶⁴ Esses movimentos tinham em comum a busca por novos padrões estéticos que rompessem com a arte dos séculos anteriores, considerada conservadora para a nova realidade do mundo moderno. STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003, p. 72.

⁶⁵ VANOYE; GOLIOT-LÉTE, 1997, p. 28.

⁶⁶ VANOYE; GOLIOT-LÉTE, 1997, p. 28.

⁶⁷ STAM, 2003, p. 72.

seus cineastas renegavam o modelo hollywoodiano e defendiam a manipulação das imagens de forma dialética, para que estas promovessem a interrupção do fluxo narrativo e evidenciassem a intervenção do sujeito do discurso: o filme não devia seguir um modelo de realidade, mas assumir seu caráter de discurso, através da desconstrução das expectativas narrativas.⁶⁸

Dentre as motivações do impressionismo francês estava a reação ao crescente domínio cultural norte-americano nos anos 20, em decorrência do enfraquecimento do cinema francês a partir da Primeira Guerra. Cineastas franceses impressionistas defendiam o fortalecimento do cinema nacional e o rompimento com o modelo teatral e romanesco das histórias dos filmes dos Estados Unidos. Os filmes desse grupo tinham a montagem acelerada, cenas em câmera lenta, manipulação no tom das cores em preto-e-branco para refletir o “imponderável” da vida.⁶⁹

O surrealismo foi um movimento de vanguarda organizado a partir do manifesto escrito pelo francês André Breton. Diversos pintores do movimento surrealista fizeram experiências a partir do cinema. Mas foram dos artistas espanhóis os filmes surrealistas mais relevantes para a história do cinema: “Um cão andaluz”, de 1928, e “A era de ouro”, de 1930, do pintor Salvador Dalí e do cineasta Luís Buñuel. A estética surrealista subvertia as convenções culturais e explorava as imagens poéticas para remeter ao inconsciente, aos sonhos e às alucinações sem a preocupação de linearidade ou construção de uma narrativa inteligível.⁷⁰

A estética sombria do movimento expressionista alemão serviu como modelo para o surgimento dos filmes *noir*,⁷¹ de terror e de gângsteres.⁷² Este movimento destacou o uso das sombras e contrastes para criar uma atmosfera distorcida e alucinada. O expressionismo, que teve seu auge nos anos de 1907 a 1926, se

⁶⁸ VANOYE; GOLIOT-LÉTE, 1997, p. 30.

⁶⁹ VANOYE; GOLIOT-LÉTE, 1997, p. 32.

⁷⁰ XAVIER, 2005b, p. 113.

⁷¹ *Noir* não chegou a se constituir como um gênero cinematográfico, mas mais como um estilo estético e narrativo. O cinema *noir* é importante porque a forma como representava suas narrativas, temas e estética foi uma das bases iniciais do cinema moderno norte-americano: “O elemento central é a problematização do mal-estar americano do pós-guerra [...] o noir prestou-se à denúncia da corrupção dos valores éticos cimentadores do corpo social, bem como da brutalidade e hipocrisia das relações entre indivíduos, classes e instituições [...] do ponto de vista narrativo e estilístico as fontes do noir na literatura policial e no Expressionismo cinematográfico alemão contribuíram, respectivamente, com boa parte dos elementos cruciais. Entre os elementos narrativos, cumpre destacar a complexidade das tramas e a iluminação low-key (com profusão de sombras).” MASCARELLO, Fernando. Film noir. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 181.

⁷² CÂNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 83.

contrapôs totalmente à estética realista e à verossimilhança. O “Gabinete do doutor Caligari”, produzido em 1919 por Wiene, “Metropolis” e “M, o vampiro de Dusseldorf”, lançados ambos por Fritz Lang em 1927 e 1931, respectivamente, são as obras mais importantes dessa vanguarda cinematográfica alemã.

Com a ascensão do fascismo e do nazismo na Europa e a Segunda Guerra Mundial, esses movimentos artísticos foram esmaecendo ao longo da década de 30. Entretanto, suas contribuições estéticas, narrativas e teóricas repercutiram na concepção do cinema moderno. Muitos cineastas que participaram desses grupos artísticos fugiram da perseguição e devastação causada pela Guerra na Europa e migraram para os Estados Unidos. Estes foram acolhidos pela indústria cinematográfica norte-americana e contribuíram na criação de novas estéticas e gêneros narrativos.⁷³

1.1.2 O clássico se moderniza

Após os anos 1940, mesmo com a hegemonia internacional, o cinema hollywoodiano passou por sua primeira crise em seu mercado interno. O período pós Segunda Guerra foi uma época de grande crescimento interno dos Estados Unidos. Houve o aumento significativo do consumo de eletrodomésticos, entre eles, a grande novidade: a televisão. Isso exigiu da indústria cinematográfica norte-americana uma reinvenção de seus padrões para que o cinema continuasse a ser atrativo perante o público.

Uma das estratégias adotadas por Hollywood, que contribuiu tanto para sua renovação quanto sua crescente expansão internacional, foi a cooptação de elementos das propostas estéticas promovidas pelas vanguardas históricas entre as décadas de 20 e 30. Assim, os estúdios não só contrataram artistas europeus fugidos da guerra, como também buscaram diretamente na Europa referências novas para a modernização das histórias produzidas.⁷⁴

Não houve um fato ou um filme específico que estipulou a transição do modelo clássico hollywoodiano para o cinema moderno europeu e norte-americano. Todavia, três elementos foram influências importantes para essa mudança: a obra

⁷³ VANOYE; GOLIOT-LÉTE, 1997, p. 33.

⁷⁴ HOBBSAWN, 1995, p. 147.

“Cidadão Kane” (1941) de Orson Welles, o movimento neorrealista italiano na década de 1940 e o movimento Nouvelle Vague Francês surgido na década de 50.⁷⁵

O filme “Cidadão Kane” (1941), dirigido e estrelado por Orson Welles, tem como enredo a ascensão de um homem que se torna um poderoso magnata do jornalismo e da publicidade mundial. Seja pela linguagem, seja pela narrativa, o filme, que não fez sucesso nas bilheterias da época, “continua fornecendo o bê-á-bá da linguagem cinematográfica.”⁷⁶ Já em seu início a narrativa clássica é subvertida: a história começa pelo seu fim, com seu protagonista à beira da morte. A narrativa é fragmentada e mostra imagens com planos cinematográficos até então pouco explorados pelo cinema: a profundidade de campo, o uso de elipses temporais demarcadas e a quebra da quarta parede.⁷⁷ O enredo não traz uma solução feliz aos conflitos e as personagens são multifacetadas, complexas e dúbias.⁷⁸

Anos depois, pós-1945, surgiu o movimento neorrealista italiano: a Itália derrotada precisava lidar com o desemprego, a fome, a falta de perspectivas econômicas e sociais. O neorrealismo tem seu início marcado pela estreia, em 1945, do filme “Roma, cidade aberta”, de Roberto Rossellini. Esse movimento cinematográfico buscou suas narrativas no cotidiano, com a adoção de dialetos locais e cenários externos, não construídos em estúdios, que faziam parte do contexto de uma cidade italiana: o catolicismo místico, o esporte, os sindicatos, a recessão econômica. Os movimentos de câmera acompanham de perto as personagens, sem grandes interferências técnicas e uma iluminação que remetesse a uma realidade não glamourizada.⁷⁹

Os filmes lançados nos dois anos seguintes vinculados a esse movimento foram um sucesso entre o público italiano. Mesmo com o enfraquecimento devido à forte perseguição e controle da indústria cinematográfica italiana, marcada pelos

⁷⁵ MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006, p. 260.

⁷⁶ MERTEN, 2003, p. 70.

⁷⁷ Quarta parede é um termo muito utilizado no teatro e no cinema e que seria uma divisória invisível entre a obra encenada/filmada e o público que assiste: No século XVIII, o teatro assumiu com mais rigor a ‘quarta parede’ e fez a *miseem-scène* se produzir como uma forma de *tableau* que, tal como uma tela composta com cuidado pelo pintor, define um espaço contido em si mesmo, sugere um mundo autônomo de representação, totalmente separado da plateia. Como queria Diderot, a “quarta parede’ significa uma cena autobastante, absorvida em si mesma, contida em seu próprio mundo, ignorando o olhar externo a ela dirigido, evitando qualquer sinal de interesse pelo espectador, pois os atores estão ‘em outro mundo’.” XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 17.

⁷⁸ MERTEN, 2003, p. 70.

⁷⁹ FABRIS, Mariarosaria. **O neorrealismo cinematográfico italiano**. São Paulo: EDUSP FAPESP, 1996, p.116.

efeitos da Guerra Fria, suas propostas estéticas foram fundamentais para a configuração do cinema moderno e firmaram um contraponto ao cinema espetáculo norte-americano.⁸⁰

Em meados da década de 1940, a partir de um grupo de cinéfilos que passaram a ter acesso aos filmes do cinema clássico norte-americano (que devido às grandes guerras eram proibidos na França), surgiu a *Nouvelle Vague*. Esse movimento começou com a revista *Cahiers du Cinéma* e buscou discutir e analisar o fazer cinematográfico: “A *Nouvelle Vague* foi o primeiro movimento cinematográfico produzido com base em um interesse pela memória do cinema.”⁸¹

O contexto vivenciado na França explica muito sobre as mudanças sociais que ocorreram no mundo na segunda metade do século XX. Por um lado, o continente europeu tentava se curar das sequências de guerras travadas em seu território e colônias. Por outro lado, a União Soviética travava com os Estados Unidos uma guerra política e econômica para dominação do mundo.⁸² Nos Estados Unidos, mesmo com uma economia em franca expansão, o clima imputado pela luta anticomunista criou uma onda de conservadorismo voltada às novas gerações e o cinema norte-americano começou a fazer uso dessa insatisfação juvenil. Deste modo, os jovens escritores da *Cahiers du cinema* representavam a insatisfação da juventude, de diferentes países do mundo ocidental, com o presente e futuro:

No fim dos anos 1950, a juventude descobriu, não sem profundo desconforto, que vivia num país governado pelos velhos. Na política, na música, no cinema, no teatro e na literatura, eram eles que ditavam as cartas. Os velhos mandavam, os jovens que haviam sobrevivido à guerra na Indochina, ou ainda eram muito garotos para ser recrutados, eram chamados agora para lutar em outra guerra, na Argélia. Enquanto isso, do outro lado do Atlântico, Hollywood celebrava um novo tipo de herói, interpretado por astros como Marlon Brando e James Dean. Esse herói vestia casaco de couro, camiseta, era rebelde e inconformista. Na França, o que havia de mais novo era Gérard Philippe, mas ele vestia terno, representava os clássicos no teatro e empunhava a espada no cinema. O modelo americano era mais atraente para a juventude contestadora da França.⁸³

Logo, esses jovens começaram a fazer seus próprios filmes e redefiniram o fazer cinematográfico e a compreensão acerca do cinema. Ao repensar a narrativa

⁸⁰ FABRIS, 1996, p. 197.

⁸¹ MANEVY, 2006, p. 224.

⁸² SILVA, Wlisses James de Farias. It's only rock 'n' roll: um breve relato de uma revolução cultural. **Muiraquitã**, Rio Branco, v. 3, n. 2, p. 229-253, 2015, p. 231. Disponível em: <<https://periodicos.ufac.br/revista/index.php/mui/article/view/645>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

⁸³ MERTEN, 2003, p. 162.

clássica do cinema, romperam conceitos e inseriram a descontinuidade narrativa, a ambiguidade das personagens e retomaram a valorização da montagem. O movimento francês não tinha o intuito de acabar com o cinema clássico, mas sim renovar sua linguagem.

Vinculada à modernização da linguagem e das narrativas cinematográficas, a reflexão, capitaneada principalmente pela *Nouvelle Vague*, acerca da autoria do produto fílmico, foi fundamental para a transformação do padrão clássico do cinema.⁸⁴ A função desempenhada por quem dirige⁸⁵ um filme, a partir do manifesto da *Nouvelle Vague*, passou a ser vinculada ao papel de um ou uma artista e, por isso, o controle criativo da obra fílmica deveria se concentrar nessa função.

Em uma sociedade como a norte-americana, essa concepção centrada no indivíduo em detrimento de um coletivo (posto que a produção de um filme depende de muitos profissionais) teve grande impacto. Tal noção de autoria não era o modelo proposto, especialmente nos Estados Unidos, pela indústria cinematográfica que objetivava a produção em série de entretenimento comercial.⁸⁶ A indústria de cinema norte-americana passou a ser, então, tensionada pelo desejo de inovação e expressão de artistas envolvidos nas produções. Por fim, elementos modernos foram absorvidos e o modelo clássico hollywoodiano foi atualizado, tanto por interesses artísticos, mas, especialmente, pela necessidade econômica de inovação.⁸⁷

Essa modernização na linguagem e renovação na forma produtiva hollywoodiana foi fundamental para o amadurecimento dos temas tratados no

⁸⁴ NOZAL, Teresa. La "Nouvelle Vague" vista desde un siglo nuevo. **Filmhistoria online**, Coruña, v. 14, n. 1, 2014, p. 15. Disponível em: <<https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/17386>>. Acesso em: 30 dez. 2019.

⁸⁵ MONTORO, Tânia Siqueira; PEIXOTO, Michael. O diretor enquanto artista – uma análise conceitual do cinema de autor e sua utilização na contemporaneidade. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT, 5, 2009, Salvador. **Anais...** Salvador: Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2009. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19375.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

⁸⁶ SABADIN, 1997, p. 105.

⁸⁷ "Parte do itinerário hollywoodiano dos anos 1960 passa por sua resposta histórica à enorme repercussão artística e sociocultural do moderno cinema europeu [...] num primeiro momento off-Hollywood, em meados da década, surge o chamado New American Cinema de realizadores ora inspirados na Nouvelle Vague francesa (John Cassavetes), ora de perfil experimental (Jonas Mekas, Kenneth Anger, entre outros), ambos em franca oposição modernista ao mainstream clássico. Porém, a partir de 1967 (o marco é Bonnie & Clyde, uma rajada de balas, de Arthur Penn), desponta em Hollywood um cinema que, não apenas por aliar procedimentos clássicos e modernos, como também por explorar temáticas americanas de uma ótica predominantemente crítica [...] Em geral, a Nova Hollywood do art film é inserida pelos críticos no cenário mais abrangente das manifestações contraculturais americanas da década de 1960". MASCARELLO, 2006, p. 343.

cinema norte-americano. Portanto, compreender os movimentos artísticos imbricados no processo de construção e transformação cinematográfica possibilita perceber a relação entre diversos fenômenos sociais e a consolidação do que se entende por cinema. Essa ligação entre cinema e fenômenos sociais, como a religião e a modernidade, serão melhor desenvolvidas no subcapítulo a seguir, que demonstra como o cinema surge com a modernidade e se relaciona com a religião desde seus primórdios, seja por adotar temáticas religiosas, seja por adaptar sua linguagem a exigências de grupos religiosos.

1.2 A relação entre cinema, religião e modernidade

A partir do cinematógrafo, a arte tornou-se passível de ser produzida em larga escala. Assim, o cinema transformou a experiência estética interligando a arte à economia.⁸⁸ Dessa maneira, “a forma da percepção da coletividade humana se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência.”⁸⁹ Esse novo modelo simbólico da modernidade, em que se operam a racionalização e secularização da vida, não desencadeou um caos cultural, segundo Horkheimer e Adorno, somente porque o sistema simbólico antes ocupado pela religião foi sustentado pela produção simbólica do cinema e do rádio.⁹⁰

As origens dessa secularização e racionalidade remetem ao cristianismo ocidental,⁹¹ pois a modernidade e a religião são interdependentes, não se constituindo como fenômenos trans históricos e transculturais.⁹² A secularização moderna transformou a religião cristã em uma abstração universalizada.⁹³ Essa

⁸⁸ A sociedade capitalista moderna estava baseada na produção em série de produtos generalizados para consumo em grande escala. O cinema e outras tecnologias de entretenimento possibilitam que arte, até então não cooptada pelo modo de produção capitalista, se tornasse uma mercadoria. Assim surgiu a indústria cultural. ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

⁸⁹ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 169.

⁹⁰ ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 169.

⁹¹ CAMPOS, Roberta Bivar Carneiro; GUSMÃO, Eduardo Henrique Araújo de. Religião em movimento: relações entre religião e modernidade. **Campos – Revista de Antropologia**, Curitiba, v. 11, n. 1, p. 65-83, 2010, p. 66. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/19139>>. Acesso em: 02 jan. 2020.

⁹² ASAD, Talal. A construção da religião como uma categoria antropológica. **Cadernos de campo**, São Paulo, v. 19, n. 19, p. 263-284, jan./dez. 2010, p. 264. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/44990>>. Acesso em: 15 dez. 2019.

⁹³ GIUMBELLI, Emerson. A noção de crença e suas implicações para a modernidade: um diálogo imaginado entre Bruno Latour e Talal Asad. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 17, n.

universalização foi produto de processos discursivos que tornaram os símbolos do cristianismo ocidental elementos naturalizados e presentes nas práticas sociais da modernidade.⁹⁴

O processo civilizatório do ocidente subtraiu os dogmas da tradição cristã, mas absorveu sua moral civilizatória: “os valores morais cristãos serviram de referência para determinar o horizonte normativo e a substância ética da modernidade.”⁹⁵ Deste modo, a tradição cristã ocidental se configurou como um dos elementos que formaram o sistema simbólico da vida moderna.⁹⁶

Segundo Pieper, a ambiguidade da relação entre modernidade e secularização pode ser observada através do cinema. A presença de temas religiosos no cinema é “multiforme”. O tema não aparece apenas nos filmes sobre religião, mas também em obras que se tornam religiosas se forem interpretadas como uma forma de linguagem religiosa quando refletem sobre as fatalidades da condição humana.⁹⁷

Os filmes e seus discursos articulados com a linguagem religiosa possibilitam reflexões acerca da existência e sua transcendência. A cinematografia de Darren Aronofsky e a obra *mãe!* são exemplos desse entrelaçamento da linguagem religiosa com a linguagem cinematográfica. Para além do enredo baseado em relatos bíblicos, *mãe!* trata de dramas humanos a partir de questionamentos acerca do sentido da Criação e da forma como a humanidade se relaciona com a natureza e o divino. Obras como essa proporcionam a experiência da “religião vivida”, conceito este da teologia, que trata a experiência religiosa como:

[...] uma forma de olhar e de perceber a religião e a teologia não em primeiro lugar a partir de suas concepções teóricas, dogmáticas e a partir da tradição da Igreja, mas, sim, a partir daquilo que a cultura e que as pessoas fazem e dizem ser religião e o religioso.⁹⁸

35, p. 327-356, jan./jun. 2011, p. 341. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/t8tjx4>>. Acesso em: 04 out. 2019.

⁹⁴ ASAD, 2010, p. 266.

⁹⁵ LANDIM, Robione Antônio. A relação entre modernidade e cristianismo em *O Anticristo. Sacrelegens*, Juiz de Fora, v. 10, n. 1, p. 22-32, jan./jun. 2013, p. 32. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/sacrelegens/files/2014/01/10-1-3.pdf>>. Acesso em: 03 jan. 2020.

⁹⁶ RUETHER, Rosemary Radford. *Gaia y Dios – Una teología ecofeminista para la recuperación de la Tierra*. México: Documentación y estudios de mujeres, 1993, p. 12.

⁹⁷ PIEPER, 2015, p. 19.

⁹⁸ ADAM, Júlio César. Teologia em movimento: perspectivas da teologia prática como hermenêutica da religião vivida a partir do cinema brasileiro. *Numen*, Juiz de Fora, v. 21, n. 1, p. 114-128, jan./jun. 2018, p. 118. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/article/view/22121>>. Acesso em: 05 jan. 2020.

A ambiguidade referida por Pieper pode ainda ser analisada a partir da preocupação moral, com base teológica, com os conteúdos dos filmes produzidos.⁹⁹ A partir da expansão do cinema, as questões relacionadas a “moralidade” contidas nas histórias narradas pelos filmes tornaram-se fonte de debate e tensionamento entre produtores cinematográficos, grupos religiosos e grupos da sociedade civil preocupados com a manutenção moral da vida social.¹⁰⁰

Até meados do século XX, não raro, a avaliação de clérigos era solicitada nos casos que envolviam temas com dimensão moral. A atuação de grupos religiosos “se entrelaça e caminha passo-a-passo com a própria história do cinema, muitas vezes nela intervindo, quer seja pela estética, narrativa, política ou censura.”¹⁰¹ De acordo com Chaves, a preocupação moral com o conteúdo dos filmes por parte de grupos religiosos representava uma disputa pelo poder do domínio das representações dos discursos produzidos por um veículo cada vez mais popular.

As atividades cinematográficas, para muitos, necessitavam de vigilância e controle, pois poderiam ser ameaçadoras em termos de aceitação popular e construção e difusão de imaginários. Foi necessário algo que pudesse ser empregado como armamento ideológico, para que o cinema pudesse tomar os rumos que não ameaçassem o poder institucional de formulação das regras de condutas sociais adequadas, conforme almejado pela alta hierarquia católica e por demais grupos incomodados com a crescente popularização do cinema. O discurso moralizante foi o recurso utilizado.¹⁰²

Machado, ao explicar a passagem do pré-cinema (1895-1905) para o cinema (1906-1915), argumenta que o crescimento desse ramo do entretenimento exigiu adequação tanto dos espaços de exibição quanto do conteúdo dos filmes ao público de “boa família”.¹⁰³ Assim, a defesa dos “valores familiares” para garantir o

⁹⁹ O autor dá como exemplo uma publicação da década de 1960: “[...] o livro ‘Filmes, moral e arte’. A sua intenção é servir como uma espécie de guia para o cinema destinado, principalmente, a orientar leigos na avaliação de filmes [...] o texto assume uma posição claramente oposta à postura, já corrente na época, de que uma obra de arte deveria ser avaliada com base em parâmetros éticos e teológicos.” Como explica o autor, essa obra é feita a partir de uma perspectiva cristã conservadora, com traços católicos. PIEPER, 2015, p. 27.

¹⁰⁰ VADICO, Luiz. O campo do filme religioso. **Revista Olhar**, São Carlos, ano 12, n. 23, p. 178-197, ago./dez. 2010b, p. 180.

¹⁰¹ VADICO, 2010b, p. 181.

¹⁰² CHAVES, Geovano Moreira. **Sob o desígnio moral: o cinema além do filme (1900-1964)**. 2018. 223f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018, p. 18. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-B2ZNRT>>. Acesso em: 10 out. 2019.

¹⁰³ MACHADO, 1997, p. 78. A expressão “boa família” relacionava-se com a dimensão moral entendida como um “[...] conceito pertencente exclusivamente a religião cristã.” CHAVES, 2018, p. 54.

oferecimento de “entretenimento sadio” para a família cristã foi uma disputa assumida por pregadores do cristianismo fundamentalista desde o surgimento das primeiras mídias do século XX.¹⁰⁴

Desde as primeiras experiências fílmicas com o cinematográfico, grupos religiosos se interessaram pela invenção. O primeiro filme sobre Cristo é datado de 1896, apenas um ano após o surgimento do cinematógrafo e, desde os primeiros filmes, a Paixão de Cristo já era um dos seus principais enredos.¹⁰⁵ Vadico, ao analisar a produção cinematográfica da Itália, Estados Unidos, Grã-Bretanha e França, demonstrou o interesse de instituições religiosas, como a Igreja Católica, no uso pedagógico dessa nascente arte. Contudo, o que predominou entre os grupos religiosos, com relação ao cinema, foi a avaliação e o controle do conteúdo produzido. Essa normatização moral de grupos religiosos impactou estética e narrativamente a linguagem cinematográfica.

A história da produção religiosa se confunde com a própria história do cinema. A produção, a pressão e a censura religiosas nasceram de uma necessidade de ação dessas instituições em relação ao novo meio, e contaram, para tanto, com forte respaldo social. Com a aceleração do processo de estabelecimento do estado laico, no qual paulatinamente a religião foi sendo separada do Estado, as associações civis então tiveram papel fundamental no enfrentamento das produtoras. Sua finalidade era garantir a qualidade moral dos produtos cinematográficos e midiáticos que seriam consumidos por seus fiéis e por toda a sociedade.¹⁰⁶

O “pânico moral” pela crescente popularização do cinema nas primeiras décadas do século XX suscitou reações de grupos católicos e protestantes nos Estados Unidos. Em 1909, após a publicação de uma coluna no *The New York Herald Journal* acerca do efeito magnético exercido por um filme em suas audiências, o discurso clerical cristão ganhou forma. Segundo Kremes e Karvat, “por considerarem o cinema algo perigoso às doutrinas cristãs, líderes católicos e

¹⁰⁴ Bellotti discute o uso da mídia eletrônica por grupos evangélicos conservadores nos Estados Unidos. Seu foco está no uso e expansão das redes de rádio evangélicas norte-americanas e demonstra que desde primeira transmissão radiofônica, em 1922, já havia programas e emissoras fundadas por grupos fundamentalistas cristãos. BELLOTTI, Karina Kosicki. A batalha pelo ar: a construção do fundamentalismo cristão norte-americano e a reconstrução dos “valores familiares” pela mídia (1920-1970). **Mandrágora**, São Bernardo do Campo, n. 14, p. 55-72, 2008, p. 56. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/MA/article/view/696/>>. Acesso em: 03 dez. 2019.

¹⁰⁵ VADICO, 2010a, p. 199.

¹⁰⁶ VADICO, 2010a, p. 198.

protestantes disseminaram um discurso contrário aos filmes, convencendo seus fiéis de que o cinema era algo maléfico.”¹⁰⁷

Em 1922, mais de vinte estados norte-americanos já tinham leis que censuravam e restringiam o conteúdo de filmes. Os movimentos fundamentalistas cristãos acusavam o cinema e a cultura moderna de “destruir as crenças religiosas tradicionais.”¹⁰⁸ Na década de 1930, havia diversos grupos dispostos a combater as obras da “cidade do pecado”. A Igreja Católica nos Estados Unidos criou a *Legion of Decency* para iniciar uma campanha junto à população “contra os filmes que julgava imorais, promovendo abaixo-assinados de cidadãos que se comprometeram a não assistir aos filmes que por ela eram taxados.”¹⁰⁹ Essa organização católica buscou apoio em grupos judaicos e protestantes, conseguindo, em apenas dez semanas, reunir onze milhões de assinaturas que reivindicavam maior controle moral da nova arte, “[...] forçando os produtores a cederem a suas reivindicações.”¹¹⁰

Esta organização alcançou tamanho poder que, a partir dela, o Vaticano se viu obrigado a se pronunciar oficialmente acerca do cinema. Assim, em 1936 foi publicada a encíclica *Vigilant Cura* pelo Papa Pio XI, manifestando a preocupação da Igreja com “os abusos das representações cinematográficas”, pois, segundo argumenta a carta:

Não há hoje um meio mais poderoso para exercer influência sobre as massas, quer devido às figuras projetadas nas telas, quer pelo preço do espetáculo cinematográfico, ao alcance do povo comum, e pelas circunstâncias que o acompanham.¹¹¹

Dentre as recomendações desse documento estavam afirmações de que o cinema deveria estar a serviço do aperfeiçoamento humano com conteúdos sadios e morais, a responsabilidade dos produtores da indústria cinematográfica com o conteúdo moral dos filmes e a necessidade da criação de órgãos de vigilância que

¹⁰⁷ KREMES, Karen Keslen; KARVAT, Erivan Cassiano; SILVA JUNIOR, Nelson. Santo Cinema! Reflexões acerca do conceito de cinema cristão. **Ateliê de História UEPG**, Ponta Grossa, v. 4, n. 1, 2016, p. 55. Disponível em: <<https://www.revistas2.uepg.br/index.php/ahu/article/view/8760>>. Acesso em: 28 dez. 2019.

¹⁰⁸ CHAVES, 2018, p. 43.

¹⁰⁹ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907/1937**. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, p. 223. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/001262205>>. Acesso em: 07 jan. 2020.

¹¹⁰ ALMEIDA, 2002, p. 224.

¹¹¹ PAPA PIO XI. **Carta Encíclica Vigilanti Cura**. Roma, Vaticano: 29 de junho de 1936, s/p. Disponível em: <http://www.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html>. Acesso em: 18 jan. 2020.

garantissem a qualidade das obras. No documento, evidencia-se que o Vaticano conhecia o poder e fascínio do cinema sobre as massas já em seus primeiros anos de existência. Por isso, chama bispos do mundo todo ao cuidado com os perigos suscitados à moral “cristã” e “natural” por essa forma de entretenimento.

Outro conselho cristão para regulamentação dos filmes surgido nos anos de 1930 foi o *International Reform Bureau/IRB*. Este grupo foi originado de movimentos do início século XIX nos Estados Unidos, como o *American Bible Society*, cujo objetivo era instaurar na sociedade americana a República Cristã Protestante. Desde 1900, essa associação bíblica tinha forte influência no Congresso e em suas demais instâncias governamentais federativas.¹¹²

O *lobby* do IRB capitaneou a campanha pelo estabelecimento de órgão censor para os filmes produzidos por Hollywood.¹¹³ Um dos líderes do IRB argumentava que imigrantes e pessoas não cristãs ameaçavam as fundações morais da sociedade norte-americana e que os estúdios cinematográficos (cujos muitos de seus donos eram de famílias imigrantes e judias) e os locais nos quais os filmes eram exibidos (frequentados, principalmente, por imigrantes), bem como os conteúdos fílmicos, contribuíam diretamente para a efetivação desse temor.¹¹⁴

Para grupos envolvidos nessa campanha moral, o cinema fomentava o descrédito dos três pilares responsáveis pela formação do indivíduo na sociedade: a igreja, a escola e a família. A linguagem, o conteúdo e o local de exibição dos filmes eram problematizados conforme a base teológica de cada denominação.

Para Barbara Nicolosi – diretora fundadora do Act One, organização educacional para cineastas cristãos – o cerne da resistência da igreja cristã em aceitar o cinema como ferramenta de evangelização ou mesmo uma forma de entretenimento e arte está na base fundadora de suas religiões: a Igreja Católica possui uma expressão mais visual e a Igreja Protestante foco no ouvir a pregação. Pelo Catolicismo possuir um apelo visual mais forte, sua preocupação com a influência do cinema se dá com mais força. Como imagens em movimento formam os filmes, padres e membros veem a produção cinematográfica como passível de doutrinar as pessoas para longe de Deus. Enquanto o Protestantismo se expressa majoritariamente de forma verbal, pastores e fiéis viam o cinema com desconfiança, não tão

¹¹² DAVIS, William. **To Make the Better Film: Movies, Women’s Clubs and the Fight Over Censorship in the American South, 1907-1934**. 2008. 136p. Dissertation (Master in Arts) – University of North Carolina at Wilmington, Wilmington, 2008, p. 22. Disponível em: <<https://libres.uncg.edu/ir/uncw/f/davisw2008-1.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

¹¹³ DAVIS, 2008, p. 23.

¹¹⁴ DAVIS, 2008, p. 59.

preocupados com a imagem, mas com o efeito de atração que ele causa ao público, tirando o escopo de ouvir e falar da pregação da Bíblia.¹¹⁵

A partir dessas mobilizações, o Governo Federal norte-americano criou um órgão regulador dos conteúdos produzidos pelo cinema que impactou toda a história e construção da linguagem clássica cinematográfica: o *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA).¹¹⁶ A entidade foi assumida pelo deputado republicano e líder presbiteriano Will Hays e, por este motivo, o MPPDA foi popularmente conhecido como *código Hays*. Will Hays intermediou as negociações com a indústria cinematográfica e grupos conservadores, para garantir a consolidação da expansão da indústria cinematográfica norte-americana, mas sem abandonar as pautas moralizantes referentes a seus conteúdos. Para isso, articulou a aproximação dessa Indústria com as organizações que pautavam a censura.

Will Hays procurou respaldo em organizações cívicas e religiosas, clubes de mulheres e organizações de pais e professores, com o objetivo de fazer com que estes importantes setores da opinião pública se tornassem amistosos e não críticos hostis dos filmes, além de também tentar conter a ameaça do poder legislativo [...] Visando demonstrar a respeitabilidade da indústria de cinema e sua utilidade social, as atividades do MPPDA se pautaram também na produção e promoção de filmes de caráter educativos, cedendo filmes para escolas, instituições de caridade e outras atividades sociais, numa clara tentativa de melhorar as relações públicas da indústria de cinema.¹¹⁷

Dentre as restrições impostas pelo código moral da MPPDA estavam a proibição de cenas consideradas profanas e uso de palavras como “Deus”, “Senhor”, “Jesus”, “Cristo” em cenas que não apresentassem cerimônias religiosas. Palavras como “inferno”, “diabo” ou termos vistos como vulgares também eram censurados. Houve delimitação no uso de conteúdos religiosos, proibição de cenas que retratassem a escravidão de pessoas brancas ou narrativas nas quais houvesse casais inter-raciais ou que sugerissem a miscigenação, nudez, ofensas à nação, embriaguez. Cenas que pudessem ridicularizar o clero cristão eram banidas e as únicas cerimônias religiosas passíveis de serem exibidas eram as de matrizes cristãs tradicionais. Além disso, a forma como a câmera captava partes do corpo humano, por exemplo, também passava pelo crivo dessas normativas.¹¹⁸

¹¹⁵ KREMES; KARVAT; SILVA JUNIOR, 2016, p. 56.

¹¹⁶ CHAVES, 2018, p. 43.

¹¹⁷ CHAVES, 2018, p. 45.

¹¹⁸ RODRÍGUEZ DE AUSTRIA, 2015, p. 183.

Através da intervenção desse órgão regulador, os tensionamentos entre indústria cinematográfica e os grupos preocupados com a moralidade do cinema foram apaziguados através de acordos que permitiam a intervenção prévia dos conteúdos a serem lançados.¹¹⁹ O código Hays perdeu sua influência a partir de meados dos anos de 1950 com a popularização da televisão e com a chegada dos filmes do moderno cinema europeu. Em 1968, já sem grande poder, o código deixou de ser utilizado.

No entanto, nesse mesmo ano foi adotado o sistema *Voluntary Movie Rating System*, que até hoje é utilizado para a regulação e classificação indicativa dos filmes produzidos tanto nos Estados Unidos quanto em outros países. Baseado em uma legenda classificatória, filmes e seus materiais de divulgação (como cartazes) identificam os conteúdos presentes nas obras e as aprovam conforme uma escala que relaciona faixa etária e tipos de conteúdo. E, embora esse sistema seja indicativo, na indústria hollywoodiana tornou-se usual a prática de apresentar os filmes a uma audiência prévia para avaliar a recepção e possibilidade de sucesso junto à audiência norte-americana. Não raro cenas ou montagens de filme precisam ser refeitas para se adequarem a determinado público.¹²⁰

Grupos religiosos e da sociedade civil ainda exercem pressão acerca dos conteúdos produzidos pela indústria de entretenimento norte-americana, mesmo que seu poder de boicote tenha diminuído. Darren Aronofsky já enfrentou diversas polêmicas relacionadas ao teor de suas obras. Dentre seus filmes, o que mais suscitou reações de grupos religiosos foi “Noé”. Nos países islâmicos foi acusado de violar princípios do Islã pelo desrespeito à história de Noé, considerado um profeta. No Egito, a Universidade de *Al Azhar* recomendou, na época, que o filme não fosse exibido no país.¹²¹ No médio oriente, diversos países proibiram sua estreia.¹²²

¹¹⁹ CHAVES, 2018, p. 47.

¹²⁰ A classificação desses filmes é indicado por uma letra: G, indica obras com conteúdo livre para todos os públicos e idades, sem cenas de nudez, sexo ou violência; PG: livre para o público infantil, mas responsáveis devem estar cientes que a obra pode conter algum tipo violência; PG-13, conteúdos impróprios para menores de 13 anos, como cenas mais violentas ou com insinuações sexuais; R, obras nas quais menores de idade apenas podem assistir com acompanhamento de responsáveis; NC-17, conteúdo permitido apenas para maiores de idade. TRINDADE, Heidi. A história do sistema de censura no cinema dos Estados Unidos e como ele funciona hoje. In: **Filme no mundo**, Recife, 2014, s./p. Disponível em: <<https://filmenomundo.wordpress.com/2014/02/14/a-historia-do-sistema-de-censura-no-cinema-dos-estados-unidos-e-como-ele-funciona-hoje/>>. Acesso em: 03 jan. 2020.

¹²¹ CURY, Daniel. Começou: “Noé” pode ser proibido no Egito. **Cinemação**, 11 mar. 2014, s./p. Disponível em: <<https://cinemacao.com/2014/03/11/comecou-noe-pode-ser-proibido-no-egito/>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Comunidades católicas e judaicas dos Estados Unidos também se manifestaram contra a forma como a história do dilúvio foi retratada pelo cineasta. O presidente do *National Religious Broadcasters*, um grupo de comunicação cristã norte-americano, solicitou a inserção de um aviso nas peças de divulgação do filme: “O filme é inspirado na história de Noé. Apesar da licença poética empregada, acreditamos que o filme é verdadeiro à essência, aos valores e à integridade da história que é a pedra fundamental da fé para milhões de pessoas no mundo. A história bíblica de Noé pode ser encontrada no livro Gênesis.”¹²³ O Jornal do Vaticano publicou uma coluna na qual o filme foi avaliado como “uma oportunidade perdida, Noé sem Deus.” O Vaticano emitiu um comunicado reprovando a versão da história de Noé contada por Aronofsky.¹²⁴

O filme seguinte do cineasta, objeto dessa pesquisa, também provocou polêmica entre público, crítica e grupos religiosos, por ser considerado violento e pela forma como Deus é retratado na história.¹²⁵ Grupos cristãos, nos Estados Unidos, fizeram campanha junto ao público para que o filme fosse boicotado.¹²⁶ Devido às diversas críticas¹²⁷ e baixa bilheteria, a presidente de marketing da Paramount (produtora do filme) fez um pronunciamento público defendendo a qualidade artística de *mãe!* e afirmando a liberdade artística do estúdio e de seu cineasta.¹²⁸

¹²² Os países islâmicos que haviam proibido a exibição do filme na época da reportagem foram Emirados Árabes Unidos, Qatar, Bahrein e Kuwait. Egito e Jordânia ainda avaliavam a decisão. FILME Noé boicotado pelo Islão e criticado por católicos. **Jornal Público**, Lisboa, 15 mar. 2014. [Coluna Ípsilon]. Disponível em: <https://www.publico.pt/2014/03/15/culturaipsilon/noticia/filme-noe-boicotado-pelo-islao-e-criticado-por-catolicos-1628417?fbclid=IwAR3RVa0yXjY12bNZobDopUpYSMM6QFY2otVp1Tp-4upWnv8v5IAQ_qAYjck>. Acesso em: 19 jan. 2020.

¹²³ APÓS crítica de religiosos, Paramount vai alterar publicidade de ‘Noé’. **Veja**, 28 fev. 2014 [Da Redação]. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/apos-critica-de-religiosos-paramount-vai-alterar-publicidade-de-noe/>>. Acesso em: 19 jan. 2020.

¹²⁴ JORNAL do vaticano crítica ‘Noé’ e chama filme de ‘oportunidade perdida’. **O Globo**, 10 abr. 2014. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/jornal-do-vaticano-critica-noe-chama-filme-de-oportunidade-perdida-12157298>>. Acesso em: 19 jan. 2020.

¹²⁵ CAVALCANTI, Paulo. Diretor do polêmico *mãe!* fala sobre reações ao filme: “Se você dá um soco, vai receber um soco de volta”. **Rolling Stone Brasil**, São Paulo, 20 set. 2017. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/diretor-do-polemico-imaei-fala-sobre-reacoes-ao-filme-se-voce-da-um-soco-vai-receber-um-soco-de-volta/>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

¹²⁶ DOMINGOS, Leandro. *Mãe!* é o filme mais controverso do ano. **Diário de Canoas**, Canoas, 19 set. 2017. Disponível em: <<https://www.diariodecanoas.com.br/2017/09/entretenimento/2173755-mae-e-o-filme-mais-controverso-do-ano.html>>. Acesso em: 18 jan. 2020.

¹²⁷ GRAÇA, Eduardo. Em ‘*mãe!*’, Darren Aronofsky arrisca polêmica alegoria da Bíblia. **O Globo**, 20 set. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/em-mae-darren-aronofsky-arrisca-polemica-alegoria-da-biblia-21845173>>. Acesso em: 18 jan. 2020.

¹²⁸ OLIVEIRA, Murilo. *Mãe!* – Paramount emite comunicado oficial defendendo o filme. **O vício**, 18 set. 2017. Disponível em: <<https://ovicio.com.br/mae-paramount-emite-comunicado-oficial-defendendo-o-filme/>>. Acesso em: 18 jan. 2020.

Outro ponto de *mãe!* a ser destacado é seu aspecto teológico. Segundo Pieper, algumas obras cinematográficas, a partir de sua construção de sentido, têm a habilidade de resgatar elementos do cotidiano exaltando a dimensão sagrada da vida ordinária. Esses filmes contêm elementos de transcendência, não necessariamente porque remetem a Deus, mas porque revelam o sagrado presente na realidade humana.¹²⁹

De maneira esquemática, filmes dessa natureza apresentariam a seguinte estrutura: o ponto de partida é o cotidiano, com suas vicissitudes. Nesse ordinário, determinado acontecimento ou elemento instaura uma crise, ou seja, há uma rotura que não pode ser facilmente sanada. Essa crise, por sua vez, conduz à transcendência, isto é, o ser humano é impelido para adiante de si mesmo.¹³⁰

Mãe!, deste modo, é um filme religioso. Não somente porque conta a história bíblica da Criação, mas porque revela o Sagrado da existência humana. Através do cotidiano de um casal, os elementos sagrados presentes na realidade humana revelam a sacralidade da vida, sua fugacidade e sua transcendência para além da existência humana.¹³¹

Portanto, é possível observar como o cristianismo e seu sistema simbólico impactaram na conformação do pensamento ocidental moderno e, particularmente, na origem do cinema como forte expressão da modernidade. O sistema simbólico da tradição cristã participou da constituição do pensamento ocidental moderno e sua relação com a formação da arte cinematográfica. E, nessa relação entre cinema e religião, estruturada num sistema patriarcal do mundo moderno ocidental, as mulheres não tiveram papel ativo. Assim, no próximo subcapítulo, será apresentado, a partir das teorias produzidas por pesquisadoras feministas, como a ausência das mulheres na produção discursiva do cinema compõe a lógica de uma estrutura moderna, porém patriarcal.

1.3 E as mulheres? Teoria feminista do cinema

Gênero, conforme conceitua Scott, é uma categoria analítica que permite compreender as relações sociais estruturadas a partir da diferença entre os sexos,

¹²⁹ PIEPER, 2015, p. 32.

¹³⁰ PIEPER, 2015, p. 34.

¹³¹ Os elementos bíblicos presentes no livro serão detalhadamente identificados no segundo capítulo e as reflexões teológicas que o filme suscita serão aprofundadas no terceiro capítulo dessa dissertação.

sendo a significação primária das relações de poder.¹³² A partir dessa diferença percebida se estabelecem relações de dominação de ordem familiar, política, econômica e simbólica, hierarquicamente estruturadas.¹³³

Como visto nos itens anteriores, é possível contar a história do cinema sem problematizar questões de gênero e se perguntar pelo lugar das mulheres (na conceituação, na produção e na própria representação cinematográfica). Nessa forma androcêntrica de olhar a história e seus processos, as mulheres estão ausentes como sujeito histórico. Nessa naturalização, estão implicadas relações de poder que se refletem no cotidiano, na forma como as pessoas se relacionam com o divino, nos produtos culturais e, conseqüentemente, nos estudos acadêmicos:

Só podemos escrever a história desse processo se reconhecermos que 'homem' e 'mulher' são ao mesmo tempo categorias vazias e transbordantes; vazias porque elas não têm nenhum significado definitivo e transcendente; transbordantes porque mesmo quando parecem fixadas, elas contêm ainda dentro delas definições alternativas negadas ou reprimidas.¹³⁴

Na pesquisa brasileira, estudos sobre cinema que considerem a transversalidade da categoria analítica de gênero e sua interseccionalidade com outras categorias, como raça, ainda são pouco explorados, mesmo entre os chamados *cultural studies*. Apesar dessa linha de investigação ter se iniciado nos Estados Unidos e Europa há cerca de 50 anos, poucas das obras possuem tradução para o português,¹³⁵ o que dificulta o crescimento do número de estudos nesse campo.¹³⁶ Os estudos de gênero e sexualidade, e suas inter-relações com áreas como a do cinema, a partir da década de 1970, foram responsáveis por “uma ruptura decisiva que efetua um descentramento conceitual na construção do objeto dos

¹³² SCOTT, 1995, p. 86.

¹³³ SCOTT, 1995, p. 91.

¹³⁴ SCOTT, 1995, p. 93.

¹³⁵ Ferreira, a partir de uma pesquisa cartográfica sobre as principais obras de estudos feministas sobre cinema na área dos estudos culturais, lista ao menos dez autoras e autores que publicaram pesquisas. “Desse pequeno recorte somente duas pessoas têm textos traduzidos para o português, dois artigos de cada [...] Ao apontar as inovações teórico-metodológicas de vários estudos feministas desde os anos de 1970 e suas articulações com estudos culturais, foi possível constatar a defasagem teórica ainda existente no Brasil, aspecto que evidencia tanto as dificuldades de se estudar a comunicação e o cinema sob um ponto de vista feminista, bem como agregar as contribuições da abordagem culturalista no reconhecimento da recepção como instância na qual se confere significados aos filmes.” FERREIRA, Ceiça. Lacunas nos estudos de comunicação e cinema no Brasil: feminismo (e a intersecção de gênero e raça) e recepção fílmica. **Matrizes**, São Paulo, v. 11, n. 3, p. 169-195, set./dez. 2017, p. 172 e 188. Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/matrizes/article/view/127498>>. Acesso em: 19 out. 2018.

¹³⁶ “A teoria feminista do cinema é um trabalho emergente no Brasil, tendo iniciado somente no fim da década de 80 e até hoje é muito pouco difundida.” GUBERNIKOFF, 2009, p. 66.

estudos culturais.”¹³⁷ No entanto, apesar de sua importância fundamental, a categoria gênero permanece restrita a nichos de pesquisa¹³⁸ no universo acadêmico brasileiro.¹³⁹

Na década de 1970 os movimentos sociais e contra culturais, como o feminista e negro nos Estados Unidos, repercutiram na academia.¹⁴⁰ Novas perspectivas e sujeitos foram incorporados nas investigações das ciências humanas. Os estudos feministas se consolidaram em diversos campos acadêmicos, incluindo aqueles relacionados ao cinema.¹⁴¹

Textos como o de Virginia Woolf, “Um teto todo seu”¹⁴² e de Simone de Beauvoir, “O segundo sexo”,¹⁴³ foram obras influentes para o feminismo cinematográfico da década de 1970, quando os festivais de cinema feito por mulheres começaram a surgir e impulsionar a produção acadêmica feminista acerca da produção cinematográfica, principalmente no contexto norte-americano.¹⁴⁴ Os

¹³⁷ FERREIRA, 2017, p. 170.

¹³⁸ A restrição a “nichos acadêmicos” de estudos que exploram a transversalidade da categoria não é uma exclusividade das pesquisas no campo da comunicação. A teologia feminista, por exemplo, ainda permanece como área específica vinculada a questões culturais e ainda pouco estudada na área da teologia sistemática. O mesmo ocorre com a discussão interseccional de categorias como raça, classe, entre outras. Além disso, seja qual for a área de conhecimento, pesquisas que abordam a problematização sobre gênero ainda são, majoritariamente, conduzidas por pesquisadoras mulheres ou pessoas assumidamente LGBTQI+. A “universalidade” científica ainda é, no caso brasileiro, desvinculada das questões de gênero e sexualidade.

¹³⁹ FERREIRA, 2017, p. 172.

¹⁴⁰ “O feminismo ressurgiu [as autoras referem-se à segunda onda do feminismo] num momento histórico em que outros movimentos de libertação denunciavam a existência de formas de opressão que não se limitam ao econômico. Saindo de seu isolamento, rompendo seu silêncio, movimentos negros, de minorias étnicas, ecologistas, homossexuais, se organizam em torno de sua especificidade e se completam na busca de superação das desigualdades sociais. Esta complementação não implica em uma fusão de tais movimentos, que mantêm a sua autonomia e suas formas próprias de organização.” ALVES, M. B.; PITANGUY, J. **O que é feminismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 08.

¹⁴¹ FERREIRA, 2017, p. 172.

¹⁴² O ensaio escrito em 1929 foi resgatado pelo movimento feminista do final dos anos de 1960. O texto é considerado um manifesto feminista e faz uma reflexão sobre o acesso das mulheres a educação, o estado de dependência material e financeira das mulheres que as impediram ao longo da história de produzirem intelectualmente e os efeitos do patriarcado na vida de homens e mulheres. RENAUX, Sigrid. O feminismo de Virginia Woolf em *A room of one's own*. **Letras**, Curitiba, n. 29, p. 137-169, 1980. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19412>>. Acesso em: 11 jan. 2020.

¹⁴³ O livro de Beauvoir é um marco do movimento feminista. Na obra, temas como sexualidade, menstruação, dominação masculina, sexismo intelectual, casamento, orgasmo, homossexualidade, são discutidos a partir da perspectiva de uma mulher que reflete sobre as condições das mulheres. Além disso, sua afirmação sobre o caráter cultural, e não biológico, na formação do que é ser mulher, foi fundamental para política feminista e pesquisas acadêmicas. ALMEIDA, Marlise Míriam de Matos. Simone de Beauvoir: uma luz em nosso caminho. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 12, p. 145-156, dez. 1999. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634811>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

¹⁴⁴ ACSELRAD, 2015, p. 93.

primeiros textos feministas sobre cinema estão justamente associados ao surgimento de festivais feministas em 1972 nos Estados Unidos. Nesse período, tanto os filmes realizados para estes eventos quanto as pesquisas produzidas destacaram as representações estereotipadas das mulheres nos filmes. Tais reflexões:

Mostraram que o machismo cinematográfico, da mesma forma que o machismo no mundo real, era multiforme: podia envolver a idealização das mulheres como seres moralmente superiores, sua inferiorização como castradas e assexuais, sua hiperbolização como mulheres fatais terrivelmente poderosas ou, ainda, apresentar-se como inveja de suas capacidades reprodutivas ou temor por serem encarnações da natureza, da idade e da morte.¹⁴⁵

Um dos textos iniciais da teoria feminista sobre cinema foi o artigo *The image of women in film: some suggestions for future research* (A imagem das mulheres no cinema: algumas sugestões para futuras pesquisas), de Sharon Smith. Escrito em 1972 para a primeira edição da Revista *Women and film*, o artigo trata da exclusão das mulheres dentro do sistema cinematográfico e como os papéis sexuais eram construídos socialmente e reafirmados no imaginário ocidental do século XX¹⁴⁶ através do cinema.¹⁴⁷ Todavia, os primeiros estudos com impacto na academia foram realizados por Claire Johnston, Laura Mulvey, Elizabeth Ann Kaplan, Mary Ann Doane.¹⁴⁸ Utilizando como base as teorias do campo da psicanálise, suas produções demarcaram o início de uma série de estudos feministas que passaram a questionar “as bases nas quais se sustenta historicamente o cinema.”¹⁴⁹ Segundo elas, o uso do escopo teórico da psicanálise permitia “desconstruir os filmes hollywoodianos possibilitando ver claramente os mitos patriarcais que nos

¹⁴⁵ STAM, 2003, p. 194.

¹⁴⁶ GUBERNIKOFF, 2009, p. 65.

¹⁴⁷ PEREIRA, 2014, p. 22.

¹⁴⁸ Em entrevista a Denise Lopes, Ann Kaplan falou dos primeiros anos da incorporação dos estudos feministas nas universidades norte-americanas: “Ajudei a organizar a primeira Conferência Nacional de Estudos da Mulher. Éramos, principalmente, jovens professoras assistentes, artistas independentes e ativistas se encontrando para pensarem juntas sobre mudanças curriculares nas universidades, que pudessem incluir as contribuições acadêmicas e artísticas das mulheres. através dos tempos, ao menos nas culturas ocidentais, totalmente negligenciadas, até então, por professores, críticos e teóricos do sexo masculino.” LOPES, Denise. A mulher no cinema segundo Ann Kaplan. **Contracampo**, Niterói, n. 7, p. 209-217, 2002, p. 211. Disponível em: <<http://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17331/10969>>. Acesso em: 22 jun. 2018.

¹⁴⁹ KAMITA, Rosana Cássia. Relações de gênero no cinema: contestação e resistência. **Estudos Feministas**, Florianópolis, UFSC, v. 25, n. 3, p. 1393-1404, set./dez. 2017, p. 1394. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/g69cjn>>. Acesso em: 17 jan. 2020.

posicionaram como o Outro (enigma, mistério), eterno e imutável”,¹⁵⁰ evidenciando assim a objeção do sistema patriarcal à libertação das mulheres.¹⁵¹

Defendiam que a representação do padrão narrativo cinematográfico – que era adotado pelo cinema produzido em todo o ocidente – retratava as mulheres a partir do inconsciente patriarcal masculino.¹⁵² Na narrativa clássica,¹⁵³ é do homem o papel de avançar a história, aventurar-se pela narrativa. Às mulheres cabem duas possibilidades narrativas: ou elas são uma personagem sexualizada, mas que precisa ser redimida ou punida durante a narrativa, ou são uma mulher bela, mas submissa e recatada, que não apresenta perigo à ordem patriarcal.¹⁵⁴

Esses símbolos e sua interpretação normativa e binária, como explicou Scott em sua definição de gênero, fazem parte da constituição dos discursos acerca dos papéis de homens e mulheres. Por exemplo, na tradição cristã ocidental, as figuras de Eva e Maria são símbolos representativos de modelos de mulher na sociedade moderna ocidental.¹⁵⁵

Em 1973, Claire Johnston pesquisou a mulher enquanto símbolo no cinema clássico e concluiu que esta estava ausente da estrutura cinematográfica, uma vez que esse símbolo não diz respeito à mulher e, sim, ao ideal masculino. Através da montagem transparente, convencionada pela narrativa clássica, a manipulação e a intenção ideológica de quem produz não aparece para quem assiste o filme. Deste modo, o cinema construiu uma imagem idealizada de mulher como algo natural, atemporal e atendendo aos interesses da estrutura patriarcal.¹⁵⁶

Numa ideologia machista e num cinema dominado por homens, a mulher é apresentada como aquilo que ela representa para o homem [...] apesar da

¹⁵⁰ KAPLAN, Elisabeth Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 20.

¹⁵¹ PAIVA, Carla Conceição da Silva. **Mulheres nordestinas, sujeitos ou objetos?: análise da representação feminina em quatro filmes brasileiros da década de oitenta**. 2014. 317f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014, p. 86. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284999>>. Acesso em: 04 maio 2018.

¹⁵² PAIVA, 2014, p. 86.

¹⁵³ Ressalto que, como já explicado no primeiro subcapítulo, mesmo com a transição do cinema moderno, elementos e estruturas do cinema clássico não foram completamente abandonados. Por isso, a crítica feminista relacionada ao cinema clássico também se refere ao chamado cinema moderno, especialmente aquele produzido nos Estados Unidos e que ocupa hegemonicamente o imaginário cinematográfico no mundo.

¹⁵⁴ MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 444.

¹⁵⁵ SCOTT, 1995, p. 86.

¹⁵⁶ PEREIRA, 2014, p. 23.

enorme ênfase que foi dada ao tema 'a mulher como espetáculo no cinema', é provável que a mulher, como mulher, se encontre ausente deste.¹⁵⁷

Um dos exemplos simbólicos dessa ausência estava presente no chamado *star system*, da década de 1920, criado por Hollywood para tornar atores e atrizes figuras mercadológicas passíveis de serem comercializadas junto com os filmes em que atuavam. Nesse processo, as personagens femininas ficaram restritas a alguns papéis nos quais seu corpo sexualizado era o principal atributo narrativo.

A indústria cinematográfica hollywoodiana, desde seu início na década de 20, tratou de reduzir as múltiplas possibilidades de representação do feminino a umas poucas opções, geralmente relacionadas à hiperbolização da sexualidade. O chamado *stars system*, que atinge seu apogeu nos anos 50, criou a imagem da mulher fatal, erótica e tão inatingível quanto as estrelas no firmamento, indispensável para a cultura hedonista que se buscava produzir.¹⁵⁸

Em 1975, o ensaio "Prazer visual e cinema narrativo", de Laura Mulvey, tornou-se um marco das discussões feministas no campo do cinema ao afirmar que o inconsciente da cultura patriarcal estruturou os códigos da linguagem cinematográfica. Cineasta, ativista e pesquisadora, ela analisou, a partir da psicanálise, a narrativa tradicional do cinema e seus códigos de representação como uma estrutura inconsciente e subjetiva. Também citou a ordem patriarcal judaico-cristã como um dos discursos formadores do imaginário ocidental moderno.¹⁵⁹

Os movimentos de câmera, como o *close up*, a iluminação e os cortes da montagem clássica são convencionados de uma maneira que objetifica o corpo das mulheres, privilegia a ação dos personagens masculinos e atende à expectativa do olhar androcêntrico. Cabe às atrizes, dentro do enredo narrativo clássico, personagens que encarnam os arquétipos da mulher fatal/castradora ou da mulher dócil, atendendo a um imaginário patriarcal.¹⁶⁰ Assim, a personagem do cinema clássico:

É isolada, glamourosa, exposta, sexualizada. Mas, à medida em que a narrativa avança, ela se apaixona pelo principal protagonista masculino e se torna sua propriedade, perdendo suas características glamourosas exteriores, sua sexualidade generalizada, suas conotações de *show-girl*; seu erotismo é subjugado apenas ao ator masculino. Através da

¹⁵⁷ JOHNSTON apud PEREIRA, 2014, p. 23.

¹⁵⁸ ACSELRAD, 2015, p. 94.

¹⁵⁹ MULVEY, 1983, p. 452.

¹⁶⁰ MULVEY, 1983, p. 447.

identificação com ele, através da participação em seu poder, o espectador pode indiretamente também possuí-la.¹⁶¹

No livro “A mulher e o cinema: os dois lados da Câmera”, Kaplan também defende que a hierarquia nos discursos cinematográficos privilegia a perspectiva dos homens. Nesse processo inconsciente, as mulheres são objetificadas e fetichizadas para mascarar o medo dos homens de castração ante a diferença sexual representada pela mulher. Assim, elementos como o cabelo comprido e sua coloração, objetos do vestuário feminino, entre outros, se convertem em símbolos eróticos que neutralizam o medo masculino da diferença sexual.

É o medo da castração que está por trás do fetichismo, impedindo que haja excitação sexual com uma criatura que não tenha pênis, ou algo que o substitua. No cinema, todo corpo da mulher pode ser ‘fetichizado’ com o objetivo de neutralizar o medo da diferença sexual, isto é, da castração.¹⁶²

A partir disso, as representações das mulheres nos filmes, principalmente aqueles que adotam o padrão clássico, são arquétipos patriarcais. Doane identifica os principais modelos de representação desse tipo de cinema: a virgem inocente ou rebelde (e planos cinematográficos que privilegiem o destaque ao olhar incrédulo da personagem ou seus lábios entreabertos e provocativos); a *vamp* e a *femme fatale* (mulheres extremamente sexualizadas, personagens típicas dos filmes *noir* ou de *gangsters*, que precisa sacrificar para recuperar sua pureza – geralmente, para isso, são abandonadas pelo protagonista ou assassinadas); a mulher sofisticada, porém, provocante (como as personagens que representam artistas de cabaré, cenário comum aos filmes do gênero *noir* ou de *gangster* – estas ao longo da narrativa abandonam sua autonomia e, assim, são recompensadas com o amor do protagonista); a *good-bad-girl* (uma jovem ousada, mas que ao final do filme se mostra pura e generosa). Além disso, inevitavelmente, essas mulheres retratadas são jovens, com idade de no máximo 30 anos, e possuem corpos padronizados conforme o padrão de beleza estabelecido a partir da dominação cultural masculina.¹⁶³

No livro *From reverence to rape*, de 1987, Molly Haskell analisa as representações do sistema simbólico cinematográfico. Não são somente os filmes hollywoodianos que reproduzem estereótipos acerca das mulheres. Filmes

¹⁶¹ MULVEY, 1983, p. 447.

¹⁶² KAPLAN, 1995, p. 33.

¹⁶³ PAIVA, 2014, p. 286.

européus, como os do movimento de vanguarda *nouvelle vague*, seguem essa mesma estrutura de significação androcêntrica.¹⁶⁴ Ann Kaplan, também criticava a *nouvelle vague*, porque “esse sistema – suas regras e formas próprias de delimitar a escrita e a oralidade das pessoas – era visto como essencialmente linear e gramaticalmente ordenado pelo simbólico, pelo superego e pela lei, acentuando o patriarcal.”¹⁶⁵

Teresa de Lauretis, na década de 1980, foi uma das pesquisadoras que criticou as teorias clássicas da psicanálise baseadas na diferença sexual. O problema da ideia das diferenças sexuais é que o pensamento feminista fica restrito a uma lógica binária e num “arcabouço conceitual de uma oposição universal do sexo.”¹⁶⁶ De acordo com a autora, essa diferença não comporta a pluralidade dos modos de ser mulher(es), apelando para uma “essência arquetípica da mulher.”¹⁶⁷

Além disso, essa diferença é estabelecida “em relação ao homem”, permanecendo a mulher como sujeito outro. Manter esse fundamento seria permanecer “amarrada[s] aos termos do próprio patriarcado ocidental, contido na estrutura de uma oposição conceitual dos discursos culturais dominantes”, fazendo com que “mesmo nas reescritas feministas das narrativas culturais” essa estrutura se mantenha.¹⁶⁸

A partir do conceito de tecnologias sexuais de Foucault, Lauretis desenvolveu o conceito de “Tecnologia de Gênero”. Para a pensadora, gênero é uma representação discursiva, uma construção, não engessada, em constante (des)construção.¹⁶⁹

O sistema de sexo-gênero, enfim, é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social, etc) a indivíduos dentro da sociedade. Se as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais. Assim, a proposição de que a representação de gênero é a sua construção, sendo cada termo a um tempo o produto e o processo do

¹⁶⁴ STAM, 2003, 194.

¹⁶⁵ PAIVA, 2014, p. 101.

¹⁶⁶ LAURETIS, 1994, p. 207.

¹⁶⁷ LAURETIS, 1994, p. 207.

¹⁶⁸ LAURETIS, 1994, p. 207.

¹⁶⁹ LAURETIS, 1994, p. 209.

outro, pode ser reexpressa com mais exatidão: 'A construção de gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação.'¹⁷⁰

Esse sistema de representação é o que Lauretis define como “tecnologias de gênero”. Os discursos simbólicos produzidos por uma sociedade – como a arte, a religião, a política – são tecnologias sociais que produzem o significado de gênero.¹⁷¹ O cinema, enquanto produto da sociedade ocidental, é uma dessas tecnologias sociais que produz representações culturais de gênero.¹⁷²

Uma das questões apontadas por Lauretis é que o sujeito histórico mulher está ausente na construção de significado do cinema. Sem acessar os códigos de produção de significado, as mulheres, seja sob a perspectiva da recepção, seja no acesso à produção de filmes, não estão presentes no estabelecimento da linguagem cinematográfica. Por isso, o cinema é uma tecnologia social cujos códigos de representação são formações ideológicas do patriarcado.¹⁷³

Essa breve revisão das principais ideias sobre cinema produzidas por pesquisadoras feministas buscou trazer um panorama teórico para suscitar a reflexão sobre o lugar das mulheres na produção dos discursos que formam o sistema simbólico do ocidente moderno. Mesmo que o cinema tenha se modernizado, complexificado suas narrativas, diversificado suas temáticas, ele ainda é, majoritariamente, uma tecnologia social operada por homens.

O filme analisado nessa dissertação, *mãe!*, por exemplo, é uma obra que, sob diversos aspectos, traz importantes discussões sobre a existência humana e o contexto atual da sociedade ocidental. Contudo, é fundamental salientar que este filme foi pensado, escrito, filmado e produzido por um homem branco norte-americano. E, este homem, que representa um dado papel de gênero, raça e classe, faz parte de um complexo sistema patriarcal que produz privilégios e poder de produção de discursos para apenas alguns sujeitos. E, no próximo capítulo, será possível perceber como os discursos religiosos patriarcais do cristianismo ocidental legitimaram os privilégios discursivos desses sujeitos.

¹⁷⁰ LAURETIS, 1994, p. 212.

¹⁷¹ LAURETIS, 1994, p. 208.

¹⁷² “El aparato cinematografico, en la totalidad de sus operaciones y efectos, no produce simplemente imagenes, sino imaginaria. Asocia afectos y significados a imagenes mediante el establecimiento de limites de identificación, de la orientación del deseo y de la posicion del espectador con respecto a ellas.” LAURETIS, 1992, p. 217.

¹⁷³ LAURETIS, 1992, p. 28.

Esse acento no privilégio discursivo é necessário para reiterar a colocação inicial desse capítulo: o cinema é uma arte localizada que produz significados e essa produção tem gênero, cor e classe. Isso não desmerece a arte, mas a desmistifica, possibilitando sua ressignificação. A compreensão de como o cinema se consolidou enquanto arte, o papel da autoria nesse processo, a atuação de grupos religiosos e a relação com o gênero de quem manipula os códigos cinematográficos permite entender onde e como se localiza, dentro do sistema produtivo, o cinema de autor hollywoodiano, como o feito por Darren Aronofsky e a construção que este faz acerca dos papéis de gênero e das representações da religiosidade ocidental anglo-saxã, conforme trabalhado no texto a seguir.

1.4 O olhar do diretor: o estilo de Darren Aronofsky

A história do cinema e o processo de valorização da direção cinematográfica como um fazer artístico ajudam a refletir sobre a autonomia criativa de Darren Aronofsky para produzir o filme *mãe!*. Além disso, as formas que elementos religiosos se relacionaram com o cinema ao longo da história e as reflexões feministas sobre as representações e o papel das mulheres na produção cinematográfica possibilitam perceber como esse cineasta manipula os códigos representacionais ligados a gênero e religião.

Para compreender a obra de um ou uma artista é preciso entender a configuração social na qual essa pessoa está inserida. Aronofsky é um cineasta nascido em uma família judaica conservadora e de classe média alta, que cresceu no contexto do tradicional bairro Nova Iorque do Brooklyn, conhecido reduto de famílias judias e cuja cultura local teve forte influência na cinematografia norte-americana. Ele se formou em um curso de biologia realizado em 1985, no Quênia, e fez parte de sua formação em cinema em Harvard. O cineasta, ao longo de sua carreira, trabalhou com temáticas que envolvem situações surrealistas e metafóricas, a busca por perfeição, o processo de criação, a transcendência e a tensão entre perspectivas científicas e religiosas.¹⁷⁴

¹⁷⁴ CORRAL MOTINO, Diego Jesús. **Análisis narrativo de la filmografía de Darren Aronofsky: estilema y tesis de su obra.** 2014. 75f. Trabajo Fin de Grado (Comunicación Audiovisual) – Universidad de Extremadura, España, 2014, p. 09. Disponível em: <<http://dehesa.unex.es/handle/10662/2152>>. Acesso em: 03 dez. 2019.

Segundo ele declarou, seu estilo cinematográfico tem a influência de diretores como David Lynch (norte-americano que tem entre seus exemplos cinematográficos o surrealismo espanhol), Roman Polanski (cineasta de origem polaca que aborda o terror psicológico e a estética *noir* em muitos dos seus filmes) e Akira Kurosawa (o cineasta oriental mais conhecido do ocidente que tinha no movimento neorrealista italiano uma de suas bases cinematográficas).¹⁷⁵ Os estilos que influenciaram esses cineastas também são admirados por Aronofsky, especialmente a estética *noir* e o surrealismo espanhol.¹⁷⁶

Aronofsky costuma usar técnicas de montagens rápidas misturadas a efeitos sonoros de objetos que não aparecem na tela para passar a sensação de caos. O som diegético,¹⁷⁷ componente marcante de suas obras, é utilizado tanto para sua narrativa quanto para sua estética. Ele adota enquadramentos que passam a perspectiva do olhar da personagem e a tensão que está passando. Suas personagens, em geral, são obstinadas e em seus filmes suas obsessões se transformam em paranoia e autodestruição.¹⁷⁸

O terror psicológico como forma de tensionamento é um dos traços da filmografia do diretor. Em seus filmes, predominam temas que abordam metáforas acerca da criação, vida e arte: “o tema da criação artística, em especial a ficção narrativa, como busca da transcendência.”¹⁷⁹ (tradução própria) Já desde seu primeiro filme, aparecem temáticas religiosas, especialmente ligadas à cultura

¹⁷⁵ CORRAL MOTINO, 2014, p. 34.

¹⁷⁶ Darren Aronofsky é um jovem cineasta com uma recente filmografia e ainda vivo. Esses fatos fazem com que haja pouco material acadêmico acerca de sua biografia e estilo cinematográfico. Devido a este fato, optou-se por utilizar como referência uma matéria da Academia Internacional de Cinema que é um centro de formação do Brasil e que mantém um site dedicado ao estudo do cinema e de cineastas: KREUTZ, Katia. O estilo de direção de Darren Aronofsky. **Academia Internacional de Cinema**, 15 fev. 2019, s./p. Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/o-estilo-de-direcao-de-darren-aronofsky/#>>. Acesso em: 30 dez. 2019.

¹⁷⁷ “O som que o filme oferece raramente intervém sozinho. Ele supõe um agenciamento entre vários eixos: ruídos, falas e às vezes música. Procedo de uma certa arte da composição sonora. Além disso, o som fílmico é acompanhado de uma percepção visual, até mesmo nos casos-limite em que a tela fica escura. A percepção fílmica é, portanto, áudio(verbo)visual e faz intervir numerosas combinações entre sons e imagens: redundância, contraste, sincronismo ou dessincronismo, etc.” AUMONT; MARIE, 2003, p. 276.

¹⁷⁸ CORRAL MOTINO, 2014, p. 18.

¹⁷⁹ *El tema de la creación artística, en especial la ficción narrativa, como búsqueda de la transcendencia.* MUÑOZ, Iván Gómez. La muerte es el camino al asombro – La búsqueda de transcendencia en la obra de Darren Aronofsky. **Hojas Universitarias**, Bogotá, n. 67, p. 186-199, jul./dic. 2012, p. 197. Disponível em: <http://editorial.ucentral.edu.co/ojs_uc/index.php/hojasUniv/article/view/498>. Acesso em: 24 maio 2019.

judaica, com o intuito de refletir sobre as inquietações e complexidades da existência humana.¹⁸⁰

Em seu primeiro longa-metragem, “Pi, Fé no caos” (1998), a estética foi inspirada no filme “Um cão andaluz” (1929), de Luis Buñuel, uma das principais obras da vanguarda surrealista.¹⁸¹ O filme conta a busca de um matemático pelo sentido do universo. A tensão entre ciência e fé são os temas da obra. O diretor teve a ideia para a história após conviver com judeus cabalísticos em Israel e com pessoas ligadas à área de tecnologia da informação nos Estados Unidos. Ambos os grupos, segundo ele, tinham o mesmo objetivo: compreender o caos.¹⁸²

Em “Réquiem para um sonho” (2000), são contadas paralelamente duas histórias: a de uma mãe viciada em remédios e a de seu filho viciado em drogas. Através da perspectiva subjetiva das personagens, a narrativa mostra o processo crescente de obsessão e autodestruição dessas pessoas.¹⁸³ Em seu terceiro filme, “A Fonte da Vida” (2006), Aronofsky usa da ficção científica e da viagem no tempo para contar a história de um cientista que busca encontrar a cura do câncer para salvar sua esposa. A partir da crescente paranoia e fixação que toma conta do protagonista, a obra aborda a criação da vida, a morte e a sua transcendência.

Um dos recursos narrativos presentes na filmografia de Aronofsky é a utilização do binômio masculino-feminino articulados com os mitos da tradição judaico-cristã.¹⁸⁴ Em “A Fonte da Vida”, a metáfora do mito de Adão e Eva do segundo Livro Gênesis serve de recurso narrativo:

Pode-se provar facilmente que o filme se organiza ao redor do binômio masculino-feminino e enfatiza a importância estrutural dessa dicotomia através da epígrafe sobre Adão e Eva, retirada do Gênesis, e da estrutura fragmentada de seu enredo. Ao dividir seu enredo em três linhas narrativas que focam a diferença de gênero, o filme tenta estabelecer o par homem-mulher como a fundamentação natural e atemporal para a discussão de seus temas: a morte, a (i)mortalidade, a transcendência e o amor.¹⁸⁵

Já em “O Lutador” (2008), a estética naturalista é utilizada para narrar a vida de um envelhecido ex-atleta de luta livre que precisa lidar com a solidão e o fim de

¹⁸⁰ CORRAL MOTINO, 2014, p. 55.

¹⁸¹ CORRAL MOTINO, 2014, p. 34.

¹⁸² CORRAL MOTINO, 2014, p. 14.

¹⁸³ CORRAL MOTINO, 2014, p. 19.

¹⁸⁴ PISKORSKI, Rodolfo. Círculos viciosos: interseções de gênero e espécie em “A Fonte da Vida”, de Darren Aronofsky. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 3, p. 1059-1080, set./dez. 2013, p. 1060. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000300017>>. Acesso em: 01 maio 2019.

¹⁸⁵ PISKORSKI, 2013, p. 1060.

sua carreira. O diretor aborda novamente a efemeridade da vida e o sentido da existência a partir de um herói trágico.¹⁸⁶ Mesmo sendo um filme realista, a representação e simbologia religiosa estão presentes através da associação entre a história do protagonista e a figura mítica de Jesus Cristo: “o protagonista relaciona-se com a história de Jesus Cristo [...]” (tradução própria) através dos sacrifícios e redenção retratadas na trajetória do protagonista.¹⁸⁷

Baseado nas obras “O Lago dos Cisnes” de Tchaikovsky e no romance “O duplo” de Dostoievski, Aronofsky produziu seu filme de maior sucesso de público e crítica: “Cisne Negro” (2010). O filme mescla realismo e fantasia para contar a busca sem limites de uma bailarina para atingir a perfeição.¹⁸⁸ O corpo e sua manipulação é o meio de expressão da obsessão e processo de transformação pelo qual passa a protagonista, que através de sua morte simbólica, atinge a perfeição.¹⁸⁹

“Noé” (2014) foi o primeiro filme do diretor que explicitamente envolve narrativas e personagens bíblicas e conta a mítica história da construção da arca antes do dilúvio.¹⁹⁰ As típicas personagens autodestrutivas e obsessivas do diretor estão na obra. Noé assume características fundamentalistas e Deus é apresentado como o antagonista, um ser ambíguo, distante e frio, disposto a executar a humanidade.¹⁹¹ A tradição judaica é explorada para criar uma representação simbólica do comportamento humano, seja no passado ou no futuro da humanidade.¹⁹² Essa representação é, principalmente, vinculada à relação entre a humanidade e a natureza, como o próprio Aronofsky declara:

Nós somos os descendentes dos pecadores originais e podemos escolher entre o bem e o mal. Na época em que Noé é enquadrado, as pessoas

¹⁸⁶ PAGE, Mikhail. Darren Aronofsky y su visión del héroe trágico em las películas Requiem for a Dream, The Wrestler y Black Swan. **Creación y producción em Diseño y Comunicación**, Buenos Aires, año X, v. 56, p. 85-87, oct. 2013, p. 86. Disponível em: <https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=9473&id_libro=473>. Acesso em: 02 jan. 2020.

¹⁸⁷ *El protagonista está relacionado con la historia de Jesús Cristo [...]* CORRAL MOTINO, 2014, p. 60.

¹⁸⁸ CORRAL MOTINO, 2014, p. 16.

¹⁸⁹ ESPAÑA, Ana. El doble y el espejo en cisne negro (Darren Aronofsky, 2010). **Revista Fotocinema**, Málaga, n. 4, p. 120-139, 2012, p. 135. Disponível em: <<http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=97>>. Acesso em: 17 dez. 2019.

¹⁹⁰ CORRAL MOTINO, 2014, p. 22.

¹⁹¹ RODRIGUES, Fabiana. Entre o Sagrado e o Fantástico: as (des)construções imagéticas em Noé. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 19, n. 32, p. 18-25, 2014. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/18653/0>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

¹⁹² CORRAL MOTINO, 2014, p. 62.

optaram pela crueldade. E por causa disso, o mundo foi destruído. Atualmente, estamos vivendo esse segundo estágio que foi entregue a Noé após o dilúvio universal. É uma história moral, porque as águas começaram a subir novamente. Estamos em um momento da humanidade onde temos a opção de salvar a natureza. Nós, enquanto Estados Unidos, temos que decidir o que vamos fazer com esta segunda oportunidade. Durante a primeira parte da história, Noé faz exatamente o que Deus faz. Foi por isso que o que fizemos foi conectá-lo à história de Deus e então Noé fica tão magoado em seu coração que decide destruir sua criação. Queríamos personificar esse momento, transformá-lo em emoção humana.¹⁹³ (tradução própria)

A forma como seres humanos têm tratado e se relacionado com a natureza é uma preocupação central para o artista, que é conselheiro de uma importante associação ambientalista dos Estados Unidos e já declarou que se considera um militante ambiental desde sua adolescência.¹⁹⁴ Assim, as temáticas religiosas da tradição judaico-cristã estão sempre articuladas com a relação humanidade-natureza.

Relacionar a prática cinematográfica de Aronofsky com o processo de formação do cinema articulada com as categorias religião e gênero teve como objetivo demonstrar que a moral universalizada da modernidade, enraizada na tradição patriarcal e judaico-cristã, perpassou também a formação dos códigos de representação adotados pela linguagem cinematográfica. A apreensão desse processo ressalta um dos pressupostos adotados por essa pesquisa: que a arte é um fenômeno estético e cultural imbricado em um sistema simbólico que varia e se estrutura historicamente e de acordo com o grupo social ao qual ela está interligada.¹⁹⁵ E, *mãe!* é a obra mais recente de Aronofsky e na qual seu estilo e

¹⁹³ *Somos los descendientes de los pecadores originales, y podemos elegir entre el bien y el mal. Em la época en la que se enmarca Noé, la gente optó por la crueldade. Y por ello, el mundo fue destruído. Actualmente seguimos viviendo esta segunda etapa que le fue outorgada a Noé después del diluvio universal. Es una historia com moraleja, porque las aguas han comenzado a subir outra vez. Estamos em um momento de la humanid em el que tenemos la opción de salvar a la naturaleza. Somos nosotros como humanidad los eu tenemos que decidir qué vamos a hacer com esta segunda oportunidad. Durante la primeira parte de la historia, Noé hace exatamente lo que hace Dios. Por eso lo que hicimos fue conectarle com la historia de Dios, y entonces es Noé quien está tan herido em su corazón que decide destruir su creación. Quisimos personificar esse momento, convertirlo em una emoción humana.* ARONOFSKY apud CORRAL MOTINO, 2014, p. 62.

¹⁹⁴ Optou-se por incluir na bibliografia consultada entrevistas e declarações feitas pelo cineasta porque esta dissertação tem como objeto um filme produzido há apenas três anos e analisa a concepção artística de seu diretor. Embora as entrevistas concedidas à imprensa não tenham o método acadêmico, são importantes fontes de informação acerca do diretor e da obra em questão. VASQUES, Victor. *Mãe!* e o egocentrismo humano com o meio ambiente. **Inova Social**, 10 out. 2017. Disponível em: <<http://inovasocial.com.br/inova/mae-filme-aronofsky-meio-ambiente/>>. Acesso em: 10 maio 2018.

¹⁹⁵ GEERTZ, 1978, p. 150.

temáticas de interesse aparecem com maior evidência.¹⁹⁶ Desta maneira, este capítulo inicial buscou contextualizar essas imbricações históricas e simbólica para descrever, no próximo capítulo, como os elementos religiosos e de gênero são articulados e codificados na história e reflexão proposta pelo filme que é objeto desse estudo.

¹⁹⁶ GIANNINI, Alessandro. Darren Aronofsky defende alegoria ambientalista e religiosa de “mãe!”. **O Globo**, 19 set. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/darren-aronofsky-defende-alegoria-ambientalista-religiosa-de-mae-21843654>>. Acesso em: 25 maio 2019.

2 *MÃE!* – UMA RELEITURA DA NARRATIVA BÍBLICA SOBRE A CRIAÇÃO

Este capítulo apresenta a descrição do filme *mãe!* relacionando seu universo diegético a elementos religiosos, em especial elementos bíblicos, e representações de gênero que possibilitam uma interpretação teológica feminista. Não é o filme em si que é apresentado, posto que sua transcrição literal não é possível, já que entre o filme e o texto desenvolvido existem dois elementos que se imbricam: um olhar que observa, ou seja, a perspectiva da autora ao descrever o filme,¹⁹⁷ e a especificidade do objeto que, de imagem em movimento, torna-se texto descritivo.¹⁹⁸

O sistema simbólico do filme está aqui relatado a partir da “descrição densa”, método proposto pela etnografia antropológica. Isto significa que o texto construído não é uma exposição objetiva de dados sobre o objeto, mas a busca de uma transcrição que identifique os elementos que compõem a lógica do seu sistema simbólico.¹⁹⁹ Como explica Geertz,

[...] fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de ‘construir uma leitura de’) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais dos comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado.²⁰⁰

A etnografia de um filme permite perceber “signos que seriam possíveis de desvendar dentro do complexo sistema simbólico produzido pela indústria cultural”.²⁰¹ Os elementos técnicos de um filme (roteiro, fotografia, direção de arte, planos, montagem etc.) são utilizados a fim de criar seu universo diegético. Analisar um filme (ou qualquer produto cultural) implica compreender quais as convenções utilizadas na composição do seu universo diegético e em qual “sistema simbólico”²⁰² este produto cultural está inserido.

¹⁹⁷ Adoto a perspectiva hermenêutica dos estudos e teologias feministas que entendem que não existe produção de conhecimento ou leitura neutra. Parto do pressuposto de que “toda leitura é uma produção de sentido.” CONTI, Cristina. *Hermenêutica feminista*. In: SCHNEIDER, Theodor (Org.). **Grande sinal: a mulher e a criação teológica**. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 499.

¹⁹⁸ REYNA, Carlos P. *Antropologia do Cinema: As narrativas cinematográficas na pesquisa antropológica*. **Teoria e Cultura**, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 37-52, jul./dez. 2017.

¹⁹⁹ GEERTZ, 1978, p. 13.

²⁰⁰ GEERTZ, 1978, p. 20.

²⁰¹ ROCHA, Everardo. *O que Cecília viu em Copacabana: etnografia e comunicação*. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder; NETO, Antônio Fausto (Orgs.). **Comunicação e Culturas Contemporâneas**. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.

²⁰² GEERTZ, 1978, p. 40.

Todavia, o capítulo não apresenta somente a descrição acerca do filme. Ele também relaciona as cenas e narrativas com passagens bíblicas.²⁰³ A identificação da intertextualidade presente em uma obra artística faz parte de uma análise que dialoga com a escrita etnográfica.²⁰⁴

A estrutura da narrativa de *Mãe!* está organizada a partir do modelo clássico hollywoodiano. É dividido em três atos, na primeira parte do filme as personagens e trama são apresentadas; o segundo ato é o momento de confronto e tensões da trama; e, finalmente, o terceiro ato, é o momento em que o conflito é desvendado.²⁰⁵

A partir dessa lógica, o capítulo foi organizado para abordar separadamente os três arcos narrativos após uma breve contextualização do enredo da história, no item 2.1, a fim de estabelecer sua relação com as narrativas bíblicas. Os subtítulos foram escolhidos conforme chaves de interpretação que serão analisadas no próximo capítulo desse trabalho. No item 2.2, “O Senhor Criador”, está descrito o primeiro ato da narrativa, no qual são estabelecidas a dinâmica entre as personagens e o centro da história. No item 2.3, “Uma Nova Aliança”, o segundo ato, em que a trama é desenvolvida. O ato final é analisado no item 2.4, “Se a Natureza é Nossa Mãe, Ela é uma Mãe Violentada”, onde os conflitos estabelecidos ao longo da obra recebem um desfecho.

2.1 O filme *mãe!*

A representação de um casal heterossexual na obra *mãe!* é feita para criar uma releitura da narrativa bíblica sobre a criação do mundo e da humanidade e, assim, construir seu argumento de denúncia sobre a destruição do planeta por uma sociedade que se considera superior ao ecossistema e que é legitimada por um discurso religioso cartesiano.²⁰⁶ Nesse enredo, estão presentes as temáticas

²⁰³ O método da descrição densa é adotado para que se evidencie que a apresentação da história do filme trata-se de uma leitura da autora desse trabalho e para que permita a identificação dos elementos que se relacionam com gênero e religião que serão analisados sob a perspectiva da teologia feminista em capítulo posterior.

²⁰⁴ OLIVEIRA FILHO, José Hildo de. A intertextualidade e sua teia – da Etnografia ao Romance e do Romance ao Filme. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 30, n. 89, p. 129-198, out. 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v30n89/0102-6909-rbcsoc-30-89-0129.pdf>>. Acesso em: 07 jul. 2019.

²⁰⁵ FIELD, 1995.

²⁰⁶ O Racionalismo cartesiano do século XIX influenciou a forma como o Ocidente passou a organizar seu universo simbólico e religioso. A sociedade ocidental, incluindo suas instituições religiosas, conformou o mundo em uma visão cartesiana no qual mente e corpo, cultura e natureza,

recorrentes da cinematografia de Aronofsky: há a reflexão sobre a criação, o ciclo da vida e da morte, a transcendência, a tradição judaica e a relação humana com a natureza. A obstinação pessoal que conduz à autodestruição, uma das marcas de seu estilo, também são características das personagens de *mãe!* Além disso, o cineasta mantém o seu padrão de manipulação da linguagem cinematográfica para criar uma atmosfera de crescente tensão e caos.²⁰⁷

Todo o filme tem como único cenário o interior da casa e a história é conduzida sob a perspectiva da protagonista, a *mãe*. Para mostrar o ponto de vista da personagem são utilizados enquadramentos de câmera convencionados pelo modelo do cinema clássico: planos fechados,²⁰⁸ imagens em primeiro plano²⁰⁹ e câmeras subjetivas.²¹⁰ Através dos movimentos de câmera e da fotografia é ressaltada a sensação de claustrofobia e confusão. O som é outro importante componente narrativo explorado pelo cineasta responsável: momentos de silêncio, sons bucólicos, ruídos e estrondos criam a atmosfera de tensão e exprimem a angústia que a protagonista vivencia.

A partir do estudo empreendido foram identificadas por essa pesquisa quatro possibilidades de perspectiva interpretativa do filme: uma obra de terror psicológico; uma metáfora ao sistema que submete e oprime as mulheres; o processo criativo e a relação do artista e sua musa inspiradora; e, por fim, a camada que é explorada nesta dissertação: uma releitura da narrativa bíblica sobre a criação e história da humanidade. Nenhuma dessas interpretações exclui a outra, elas estão imbricadas

sociedade e indivíduo, formam relações dicotômicas, dissociando o ser humano social de seu ecossistema natural. CAPRA, Fritjof. **O Ponto de Mutação**. [O modelo biomédico]. São Paulo: Cultrix, 1996. Disponível em: <<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxwYW5hc29uaWNmZW5peHxneDo1Y2QzY2NmFkNGMyYTA4>>. Acesso em: 07 jul. 2019.

²⁰⁷ Para maiores informações sobre o estilo do cineasta ver o item 1.1.3 do primeiro capítulo dessa dissertação.

²⁰⁸ “[...] conhecido também como *close up* – o rosto ocupa todo o enquadramento. Detalhes emocionais são extremamente perceptíveis, por isso são usados para acentuar a dramaticidade em determinadas situações.” SCHUCH, Rosa Marina Gargioni; VIEIRA, Milton Luiz Horn; GONÇALVES, Marília Matos. A criação de um glossário cognitivo a partir de um estudo sobre enquadramento de cenas. **Travessias**, Cascavel, v. 8, n. 3, 22. ed., p. 403-421, 2014, p. 413. Disponível em: <<http://saber.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/10925>>. Acesso em: 07 jul. 2019.

²⁰⁹ “[...] o enquadramento situa-se na altura do pescoço. As características faciais são bem visíveis, assim como a direção do olhar e expressões emocionais. O rosto do personagem é o único recurso dramático que aparece na cena.” SCHUCH; VIEIRA; GONÇALVES, 2014, p. 413.

²¹⁰ “A câmera assume o olhar do personagem. A câmara é tratada como ‘participante da ação’, ou seja, a pessoa que está sendo filmada olha diretamente para a lente e a câmara representa o ponto de vista de uma outra personagem participando dessa mesma cena.” SCHUCH; VIEIRA; GONÇALVES, 2014, p. 414.

entre si, mas esta pesquisa analisou com maior profundidade a perspectiva religiosa e de gênero adotada na história pelo cineasta do filme.

Levando-se em consideração o objetivo de relacionar e identificar elementos de gênero e religião com a descrição do filme, destaca-se importância do nome ou identificação das personagens dessa obra para a análise. A identificação das personagens é um dos elementos centrais para a percepção da releitura proposta pelo cineasta. Ao longo da história, nenhuma personagem é identificada por um nome próprio ou são usadas referências pronominais ou apelidos carinhosos. Não há um nome para a personagem-título, por exemplo.

Nos créditos finais, há a identificação das personagens, que serão utilizadas ao longo da análise. A forma como as personagens são identificadas remete a termos genéricos, como “homem”, “mulher”, que associados ao enredo induzem a associação com figuras da narrativa bíblica que, embora nomeadas nas narrativas Sagradas, também representam genericamente a humanidade, como Adão e Eva. Essa relação vai se tornando evidente conforme o enredo se desenvolve, mas sem que impossibilite que o filme seja assistido por alguém que, por exemplo, não conheça a Bíblia. É possível verificar essa identificação na Imagem 1 através da adoção de identificação:

Imagem 1: Créditos finais – Personagens e suas intérpretes

mother	jennifer lawrence	abettor	scott humphrey
Him	javier bardem	thief	marcia jean kurtz
man	ed harris	plunderer	anton koval
woman	michelle pfeiffer	pilferer	carolyn fe
younger brother	brian gleeson	neophyte	anana rydvald
oldest son	domhnall gleeson	novitiate	crisrina rosato
cupbearer	jovan adepo	initiate	pierre simpson
damsel	amanda chiu	supplicant	myléne savoie
consoler	patricia summersett	hewer	gitz crazyboy
bumbler	eric davis	coppersmith	shaun o'hagan
philanderer	raphael grosz-harvey	good samaritan	sabrina campilii
fool	emily hampshire	fornicator	stanley herman
wanderer	abraham aronofsky	deputy	mizinga mwinga
idler	luis oliva	whoremonger	genti bejko
whisperer	stephanie ng wan	slave driver	andreas apergis
adulterer	chris gartin	executioner	julianne jain
zealot	stephen mchattie	soldier	julien irwin dupuy
defiler	ambrosio de luca	penitent	bronwen mantel
pisser	gregg bello	healer	amanda warren
lingerer	arthur holden	devourer	mason franklin
loiterer	henry kwok	maiden	laurence leboeuf
aesthete	alex bisping	foremother	sarah-jeanne labrosse
epicure	koumba ball		
drunkard	robert hidgen		
devotee	elizabeth neale		
herald	kristen wiig		

Fonte: imagens do filme *mãe*²¹¹

²¹¹ As imagens presentes neste trabalho foram retiradas do filme pela autora da pesquisa. Os títulos foram estabelecidos a fim de promover a relação com a análise em andamento que é a identificação de elementos de gênero e religião.

Por fim, destaca-se que a obra analisada é um produto artístico e, desta forma, não tem compromisso com a fidedignidade de sua proposta com o relato bíblico. Como será possível perceber ao longo da descrição do filme, alguns elementos não necessariamente podem ser relacionados aos textos apresentados na Bíblia.

2.2 1º Ato: o Senhor Criador

e enchei a terra, e sujeitai-a. (Gênesis 1,28)²¹²

O primeiro plano do filme mostra a tela escura, sem qualquer imagem, apenas o sutil som do que parece ser uma fogueira. Corte. Uma mulher machucada em meio ao fogo olha diretamente para a câmera. *Close up* em seus olhos. O som das chamas fica mais evidente. A personagem olha fixamente para a câmera, sua pele queimada se deteriora, as fortes chamas se refletem no fundo dos seus olhos. Uma lágrima escorre pelo seu rosto. A cena é cortada e surge o nome do filme.

Imagem 2: Cena inicial



Fonte: imagens do filme *mãe!*

Após o título, a nova cena inicia destacando um pequeno pedestal sob um móvel queimado. Surgem mãos sujas de carvão que colocam cuidadosamente uma pedra cristalizada em cima do objeto. Surge o rosto do personagem interpretado pelo ator Javier Bardem²¹³. *Ele* esboça um leve sorriso. Ao colocar a pedra no

²¹² As passagens bíblicas citadas nesse capítulo serão da versão: A BÍBLIA Sagrada. Bíblia de Estudos Almeida. 2. ed. rev. e atual. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006.

²¹³ Em todo o filme nenhuma das personagens é identificada por nomes próprios. Para melhor compreensão da narrativa e da análise desse trabalho, utilizarei os pronomes “Dele” e “Ele” em maiúscula e itálico para fazer referência ao personagem interpretado por Javier Bardem. Conforme o filme se desenrola vários elementos são trazidos, os quais relacionam o personagem a uma determinada imagem do Deus judaico-cristão.

pedestal, o cenário se regenera e é possível perceber que as ruínas são de uma casa.

Imagem 3: Deus e o fruto criativo



Fonte: imagens do filme *mãe!*

Esse é o primeiro momento da obra no qual é estabelecida a relação entre o “pó da terra” e “criação”, presentes no relato de Gênesis 3,19: “porquanto és pó, e ao pó tornarás”. Essa relação entre cinzas, pó, criação e ciclo está presente do início ao fim do filme. Deus é o artesão que cria sua obra a partir das cinzas.

A cena segue: paredes antes queimadas são restituídas. A câmera passeia por diferentes cômodos que se regeneram até se ater a uma cama de casal, na qual uma mulher se refaz a partir do pó das cinzas do fogo. O quarto agora parece um quarto comum. A mulher se move e seu braço procura pela companhia que ela supõe que esteja ao seu lado.

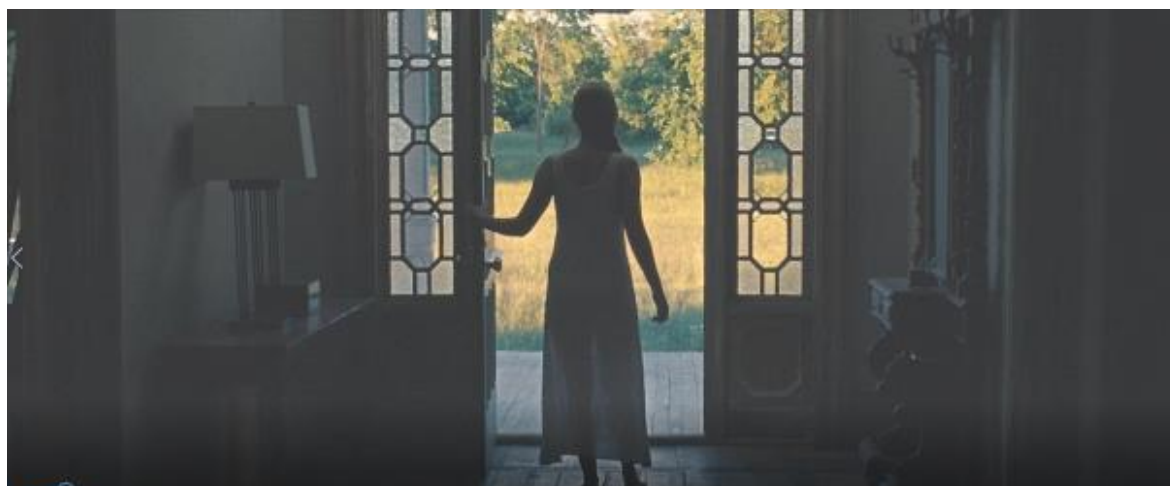
Vê-se o rosto de uma outra mulher, que não a da imagem inicial em chamas. É a personagem interpretada por Jennifer Lawrence,²¹⁴ ainda sobre a cama, olha em direção ao que se entende ser a direção da porta. “Bebê?”²¹⁵ – pergunta ela. E sai a caminhar pelos cômodos. A atriz, loira e jovem, exibe uma trança delicada e está

²¹⁴ A atriz interpreta a “mãe” do título do filme, conforme já identificado na imagem 1, que mostra os créditos finais da obra. Deste modo, esse termo em itálico será utilizado para fazer referência a personagem. Mãe, nesse caso, é um termo para a personificação da Mãe-Natureza, essa assertiva torna-se mais evidente no decorrer da trama.

²¹⁵ O uso do adjetivo “baby” é comumente utilizado na língua inglesa, entre casais, como apelido carinhoso. Assim, o termo poderia ser traduzido por querida, no contexto de nossa língua. No entanto, Guerra chama a atenção para o termo e sua relação com a personagem título: “Baby, também traduzível por ‘querido’, ‘amor’. Em *mãe!*, a expressão tem implicações sérias demais para ser usada deliberadamente e limitar-se ao contexto de uma relação de amantes [...] as implicações em torno da palavra, dentro da narrativa do filme, impedem que ela tenha sido empregue de maneira inocente.” GUERRA, Lolita Guimarães. *Mãe!* (2017) e o mito da mulher eterna. **Cadernos de Estudos Sociais e Políticos**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 90-109, 2017, p. 104. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/CESP/article/view/32871>>. Acesso em: 28 abr. 2019.

vestida com uma camisola branca, quase transparente. Conforme ela anda pela casa, é possível vislumbrar seu corpo nu. O corpo da atriz pode ser observado, ainda que com roupa. Detalhes como os mamilos dos seios ou suas nádegas podem ser percebidos.

Imagem 4: Fotografia da cena sexualiza o corpo da personagem



Fonte: imagens do filme *mãe!*

A personagem abre a porta da entrada da casa. A luz ensolarada, do lado de fora, contrasta com a penumbra interna. Ela vai até a varanda, olha em volta e vê um campo verde e vívido. A casa parece estar localizada em algum local campestre. Ouve-se sons típicos desse tipo de localidade.

Sem que perceba, de repente, um homem surge por trás dela: é *Ele* e sua chegada repentina a assusta. Percebendo que a assustou, *Ele* pede desculpas com um sorriso e a beija delicadamente no rosto. *Mãe* pergunta onde ele estava e este responde: “Quería ficar sozinho”. A câmera foca no rosto decepcionado da personagem enquanto o ouve: “Precisava limpar a mente, deixar as ideias fluírem”. Ela sorri constrangida e acena positivamente com a cabeça. Ela tenta animá-lo diante da negativa de que suas ideias não vieram, beija sua boca, e *Ele*, indiferente, olha para o horizonte, a afasta e diz que está cheirando mal. Ela diz que gosta. Mesmo assim, ele se afasta e diz que vai tomar um banho. Decepcionada, ela entra na casa e fecha a porta.²¹⁶

²¹⁶ Pela dinâmica estabelecida nessa cena quem assiste consegue denotar que ela e ele formam um casal. Durante o filme não é especificado se são casados formalmente, mas fica evidente que se trata de uma união estável. Por isso, em alguns momentos da descrição, o personagem de Javier Bardem também será identificado como “companheiro” dela.

Nesta cena, ocorre a primeira interação do casal e as características generificadas²¹⁷ das personagens títulos são estabelecidas: *Ele* é retratado como um homem frio, distante, egocêntrico, dependente dos cuidados domésticos da companheira e apenas preocupado com seu processo de criação. Já *mãe*, desde sua primeira cena, se mostra acolhedora, passiva, preocupada com o bem-estar alheio, bela, jovial, instintiva.

A cena seguinte inicia com ela mexendo em um vasilhame com um creme colorido. A câmera foca apenas suas mãos preparando esse material. No enquadramento seguinte, percebe-se que ela está em uma sala cercada com alguns materiais de pintura e que está pintando as paredes de um cômodo. A referência às mãos trabalhando pode ser vista como uma referência do cineasta ao processo de criação.²¹⁸ Vemos a personagem com uma roupa casual. Novamente brancas e tons alvos. Seu cabelo está meio preso.

Ela pinta um pequeno pedaço da parede e se afasta. Contempla a superfície com a qual está trabalhando. Começa a chegar perto, põe sua mão na parede, como se quisesse sentir algo. A mão acaricia levemente a parede. A imagem se aproxima cada vez mais da parede até criar o efeito de adentrar o interior dessa estrutura, cujas entranhas são de um organismo vivo com um coração que pulsa. A casa está “viva”. A câmera foca em seus olhos surpresos. Ela se afasta esboçando um leve sorriso. Pega novamente o material em que preparava a tinta, coloca algumas gotas de um corante amarelo, experimenta na parede e suspira satisfeita. A casa está viva e a *mãe* está conectada a ela.

Imagem 5: A casa e a mãe são um mesmo organismo



Fonte: imagens do filme *mãe!*

²¹⁷ O conceito de representação generificada designa espaços, escritas, linguagem “marcada por especificidades de gênero.” LAURETIS, 1994, p. 206.

²¹⁸ A possível relação da passagem bíblica Gn 2, 7: “E formou o SENHOR Deus o homem do pó da terra” com o papel da personagem mãe como força criadora será analisada no próximo capítulo, dedicado a reflexão de hermenêutica feminista.

Logo após, há um corte e a nova cena inicia da mesma forma que a anterior: vemos suas mãos trabalhando em algo, dessa vez em afazeres na cozinha. Está terminando de lavar a louça quando surge seu companheiro. Sentam-se à mesa para comer. “Não precisava tanto”, diz ele, ao que ela responde firmemente: “Eu quis. Anda trabalhando tanto”. Contempla-o com uma feição que demonstra certa insatisfação, enquanto ele parece distante e absorto em seus pensamentos.

A noite chega, na cena seguinte, as mãos da personagem novamente são destacadas, colocando madeira em uma lareira já com fogo. Logo o enquadramento revela o casal acomodado em um escritório de trabalho. A personagem agora está com os cabelos soltos, novamente com uma roupa branca e *Ele*, como nas cenas anteriores, veste roupas escuras.

Ela senta-se em uma poltrona bege e o observa enquanto está sentado em uma mesa de trabalho. *Ele* parece inquieto, levanta-se, contempla rapidamente a janela ao lado de sua mesa e se senta novamente porque parece que começará a escrever. *Ele* sorri e mexe a cabeça como se tivesse tido uma inspiração. Mas logo chateia-se e não inicia a escrita.

De repente, ouve-se o som de batidas na porta. *Mãe* olha rapidamente para o que se entende ser a direção da porta da casa. Seu semblante surpreso dá a entender que visitas não são comuns ao casal. “Fique aqui” – diz *Ele*, e sai. O olhar dela direciona-se para o bloco de papel na mesa do escritório no qual nenhuma palavra foi iniciada.

É possível escutar as vozes de dois homens conversando. Não se enxerga quem são porque a porta está semiaberta. Ela desce as escadas, curiosa, surpresa. “Entre. Por favor.” Surge o *Homem*²¹⁹ que traja roupas com tons marrons. *Ele* explica à mulher que se trata de uma pessoa que iniciou um trabalho no hospital. Após explicar quem é o visitante, o convida para sentar e tomar algo. O *Homem* recusa-se a olhar para *mãe*, que parece incomodada. Ela se dá conta e diante do convite *Dele*, diz: “*Um chá*” – num misto de incômodo e hospitalidade forçada.

²¹⁹ O personagem interpretado por Ed Harris será identificado neste trabalho como “Homem”, em itálico, conforme é identificado pelo cineasta. Nas cenas seguintes será possível denotar que este homem se relaciona a Adão do relato bíblico de Gênesis, capítulo 01.

Imagem 6: Surge o *Homem*

Fonte: imagens do filme *mãe!*

O visitante inesperado permanece constrangido diante da presença dela e insiste que não quer incomodar. *Ele* pede desculpas ao *Homem* pela suposta desorganização da casa: “Nos mudamos depois de meses de obras... Minha mulher adora companhia”, explica ele. “Sua mulher? Achei que era sua filha”, pergunta o *Homem* surpreso.

Mãe escuta a conversa ao longe enquanto se direciona para a cozinha para preparar o chá. Durante o preparo, ela começa a sentir alguma dor, pois põe a mão no diafragma e respira dolorosamente. Deixa cair uma xícara branca que se quebra no chão, seu rosto está suado e sua visão turva. A cena indica que são os primeiros sinais de abalo que a personagem sente com a visita inesperada. O mal-estar repentino logo passa e ela termina o preparo do chá.

Ela chega até a sala e vê sob a mesa dois copos e uma pequena garrafa de bebida alcoólica. Ela pergunta de onde veio aquilo e o *Homem* responde que sempre leva consigo. O *Homem* oferece e ela não aceita. O companheiro a olha de forma zombeteira e a deixa constrangida. Mas logo *Ele* senta-se ao seu lado e beija sua mão, o que lhe traz uma feição de alegria.

Logo após, *Ele* explica que convidou o visitante para se hospedar na casa. Constrangido, o *Homem* faz menção de que vai embora. *Ele* insiste que aceite o convite mesmo diante do olhar de reprovação de *mãe*. “Por favor, vamos apreciar sua companhia, certo?” diz *Ele* olhando para ela. Esta hesita um instante, mas acaba aceitando a decisão dele. O visitante sai da casa para buscar suas coisas e começa a tossir.

Enquanto isso, o casal conversa: “Não conhecemos ele” – diz *mãe*. “É um médico” – responde a ela. “Um estranho vai dormir na nossa casa?” – ela pergunta. “Quer que eu dispense ele?” pergunta, incomodado, à mulher. Ao fundo, a tosse do visitante parece piorar e, constrangida, ela acena negativamente com a cabeça à pergunta do companheiro.

O *Homem* retorna fumando um cigarro. Enquanto ele o acende, ela explica: “Não gostamos de cigarro. Aqui em casa”. O *Homem* se desculpa e joga para rua o cigarro. *Ele* demonstra ter se incomodado com a atitude dela. O *homem* traz para dentro da casa hábitos viciosos representados pelo cigarro e bebida.

Ela começa a arrumar a cama para o visitante, mas logo passa a procurar os dois homens. Enxerga-os no escritório e vai até o cômodo, mas observa de longe a conversa entre eles: O *Homem* pergunta sobre os livros nas estantes: “Eu os escrevi” – diz *Ele*. O *Homem* reconhece quem *Ele* é e se diz grande fã. Ela sorri e parece ficar feliz com tal declaração.

Durante a narrativa da história, apenas devem entrar no escritório aquelas pessoas que são convidadas por *Ele*. O espaço do escritório é o local particular *Dele*, e quem entra ali está convidada ou convidado a se relacionar com *Ele*. Deste modo, o escritório representa, no filme, o Jardim do Éden, descrito em Gn 2,8: “Então plantou o Senhor Deus um jardim, da banda do oriente, no Éden; e pôs ali o homem que tinha formado”. Essa relação entre o escritório e o jardim do Éden fica mais explícita em elementos de cenas posteriores, as quais serão descritas ao longo desse capítulo.

“Oh Meu [Deus]... é você?”, espanta-se o *Homem*. A palavra “Deus” é dita em poucos momentos do filme e sempre diante do personagem de Javier Bardem. Além disso, o *Homem*, ao pronunciar a frase dessa forma, permite relacionar a expressão com a tradição judaica, que orienta que o nome de Deus não deve ser pronunciado.

A Bíblia, enquanto palavra escrita, também está representada no filme. *Ele* é um escritor e, em alguns diálogos do filme, é feita a relação entre “as palavras” do escritor e Deus e o consolo/bem-aventurança de quem a acessa. Isso fica evidente na continuação da cena: “Sou seu fã” – emociona-se o visitante. A *Mãe* sorri feliz. “Você leu?” – pergunta *Ele*. “Tantas vezes. Suas palavras fizeram minha vida mudar.”

Em meio ao diálogo, eles percebem a presença de *mãe*, que se aproxima. O *Homem* se desculpa por sua emoção, dizendo que aquele tipo de declaração deve acontecer muito com *Ele*. “Não muito” – responde um personagem egocêntrico. Então, o visitante percebe a pedra cristalina no pedestal. Admirado, pergunta: “E isso... É um?” Tenta tocá-la, mas é impedido por *Ele* que pede que tenha cuidado. Esta cena é o primeiro elemento que relaciona, de forma evidente, que essa pedra faz alusão à árvore do conhecimento e o seu fruto descrito em Gênesis 2,16-17: “E o Senhor Deus lhe deu esta ordem: De toda a árvore do jardim comerás livremente, mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás; porque, no dia em que dela comeres, certamente morrerás.”²²⁰

Embora na narrativa bíblica não haja relação entre a criação realizada por Deus e o fruto dessa árvore, este fruto é um mistério de Deus, preservado do ser humano. Ainda, destaca-se que as relações da releitura proposta pelo cineasta não se pretendem fiéis à narrativa bíblica. Em comparação com o relato de Gênesis, há uma diferença na abordagem: não é Deus quem cria o mundo em seus mínimos detalhes, mas a Mãe-Natureza a partir de sua força geradora de vida. Partindo do pressuposto de que a personagem *mãe* representa a Natureza, a casa que esta reconstrói faz referência ao planeta Terra e a personagem, sua essência criadora, à árvore do conhecimento do bem e do mal.

E, assim como no relato bíblico, *Ele* não permite que o *Homem* toque a pedra: “Cuidado! É muito delicado. Foi um presente muito especial”. A câmera foca no rosto entristecido de *mãe*. O visitante pergunta a ela se a pedra foi um presente dela. *Ele* olha para *mãe*, ainda com uma feição triste, e responde por ela: “Quando era jovem, um incêndio me levou tudo. Perder as memórias, meu trabalho, até escova de dentes. Pensei que não conseguiria criar mais nada até ver isto nas cinzas.” Ouve-se a voz dele, mas a cena mostra o rosto melancólico da personagem *mãe*.

O *Homem* pergunta se pode pegar a pedra. Sem responder, *Ele* pega a pedra com suas duas mãos: “Me deu forças pra reconstruir. E depois eu a encontrei” – diz, olhando para *mãe* que sorri constrangida. “Ela trouxe a vida de volta pra toda a casa. Refez tudo. Em todos os detalhes...” – afirma sobre sua companheira

²²⁰ As citações bíblicas dessa dissertação foram retiradas da seguinte versão: BÍBLIA online. Almeida rev. e atual. Sociedade Bíblica do Brasil: 1993. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/ara/index>>. Acesso em: 08 jun. 2020.

enquanto coloca a pedra novamente no pedestal. Os dois a olham: “Sozinha?” – pergunta o *Homem* admirado pelo feito de *mãe*. Ela diz que sim. “Não é só um rosto lindo!” – comenta e começa tossir. Ela suspira incomodada com a colocação e avisa que vai ir dormir.

A cena tem continuidade com uma forte crise de tosse do visitante e o cuidado *Dele* para com o *Homem*. Há uma pequena passagem de tempo e entende-se que algumas horas depois a *mãe* acorda no meio da noite ao perceber que seu companheiro não está na cama. Ela desce as escadas e vai até o quarto onde deveria estar o hóspede dormindo. Vê-se a cama desarrumada e um pote de vidro cheio de cigarros fumados. De outro cômodo vem o som de alguém vomitando, ela entra no banheiro e avista o *Homem* nu passando mal e *Ele* o cuidando. Ela pergunta se está tudo bem, *Ele* se assusta com a presença dela e diz que o *Homem* apenas bebeu demais. Ela enxerga um corte que parece ser recente nas costas do homem, na altura de suas costelas. Logo a mão *Dele* tapa a ferida. Quando ela faz menção de que irá perguntar do que se trata, *Ele* diz que o hóspede precisa de privacidade e ela sai.

Imagem 7: A Costela de Adão



Fonte: imagens do filme *mãe!*

A cena descrita acima evidencia que o personagem *Homem* representa Adão do relato bíblico. Também, a cena antecipa a chegada de uma nova personagem que corresponde a Eva. Relaciona-se diretamente à passagem bíblica de Gênesis que relata a criação da mulher a partir da costela do homem (Gn 2,21-22): “Tomou-lhe, então, uma das costelas, e fechou a carne em seu lugar; e da costela que o senhor Deus lhe tomara, formou a mulher e a trouxe ao homem.”

Um elemento importante para o enredo do filme aparece nessa sequência: após ser mandada embora e ao passar pelo quarto onde está o visitante, *mãe* vê o isqueiro do visitante sob uma cômoda e o empurra para trás do móvel. O objeto terá utilidade específica no terceiro ato do filme.

Ao se retirar do quarto, *mãe* sente novamente dor e ouve-se barulhos da casa, ranger e pulsação. Ela sobe as escadas ofegante e vai até o seu banheiro. Está suando, com dor, toma um pó amarelado. Volta para a cama e senta-se olhando para o horizonte.²²¹

O dia seguinte é iniciado com a cena dela preparando o café da manhã. *Ele* surge, a beija na testa, elogia o cheiro da comida. Ela pergunta o que aconteceu na noite anterior. *Ele* responde que não dormiu, que ficou inquieto com as histórias e ideias contadas pelo *Homem*: “É gratificante falar com quem aprecia meu trabalho” – afirma. Contrariada, ela retruca: “Adoro seu trabalho”. *Ele*, em meio a um gole de café, responde condescende: “Claro que adora!”. Lhe beija a face e sai andando em direção ao banheiro.

Ela pergunta se o hóspede melhorou. *Ele* não a ouve e sai do cômodo. Descontente, ela volta aos seus afazeres. Abre a geladeira. Ao fechar a porta vê o *Homem* diante de si e leva um susto. Ele pede desculpa e diz que precisa de fogo com um cigarro nas mãos. Acende o cigarro na boca do fogão e diz que não é para ela se preocupar, pois irá fumar na parte de fora da casa. Ela pergunta como ele está se sentindo. “Maravilhoso” – responde, e age como se não tivesse passado mal na noite anterior.

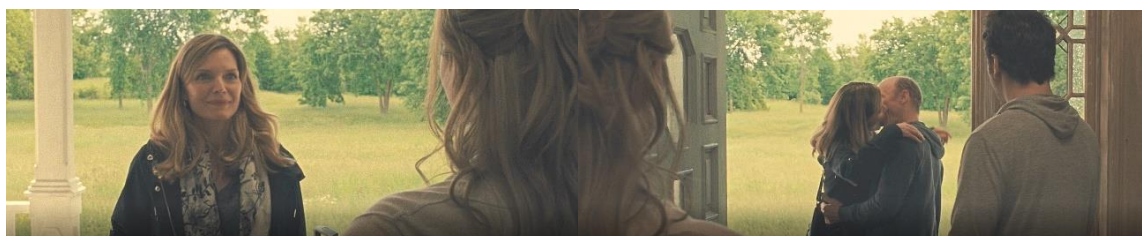
Ele ressurgiu e os dois conversam animadamente. O *Homem* diz que dormiu “igual a um bebê”. Ela observa sem compreender o que está acontecendo: “Estou confusa” – diz. Ao terminar a frase ouve-se a campainha. Eles e ela olham em

²²¹ Nas pesquisas relacionadas pela autora não há uma relação direta ou metáfora específica que explique o uso desse pó amarelo pela personagem. No entanto, este aparece e é utilizado nos momentos em que a personagem se sente abalada pela chegada de pessoas e invasões à casa.

direção à porta. Ela, surpresa, se pergunta quem é. *Ele* faz menção de que irá atender, mas ela toma a frente.

Ela abre a porta para uma mulher²²² loira, arrumada, vestida com cores escuras. *Mãe* pergunta no que pode ajudá-la, ao que rapidamente surge de dentro da casa o *Homem*, com um cigarro na mão e afirma: “você veio”. O hóspede aponta para a *Mulher* e diz: “a minha cara metade”. O casal se beija intensamente e sem vergonha: “E ambos estavam nus, o homem e a sua mulher; e não se envergonharam” (Gn 2:25). Considerando que essa personagem surge após a cena na qual foi mostrado um corte na altura da costela do personagem *Homem*, pode-se associá-la à figura da Eva bíblica.

Imagem 8: E da costela do *homem*, formou-se uma *mulher*



Fonte: imagens do filme *mãe!*

Mesmo diante do desconforto da companheira, *Ele* se anima e convida o casal de visitantes para entrar. Desde a primeira cena, é demarcado, a partir da troca de olhares e expressões, enfatizadas pelos movimentos de câmera, que há animosidade entre a *Mulher* e *mãe*. Soa o alarme de incêndio, a personagem *mãe* lembra da comida no fogo. A *Mulher* diz que vai ajudá-la e, impulsivamente, mesmo sob aviso de *mãe*, põe a mão na panela quente e se queima. *Mãe* pede desculpas e se sente culpada por ela ter se queimado. A conversa é tensionada pelo alto barulho do alarme de incêndio.

Na cena seguinte, mais uma vez, a câmera foca nas mãos da personagem *mãe*, desta vez ao preparar uma bandeja com petiscos. Ao fundo ouve-se risadas altas, principalmente da *Mulher*. Quando *mãe* entra com o lanche, o *Homem* está contando que estava acostumado a ficar só, mas que, no momento em que conheceu sua futura companheira, logo percebeu que ela seria a mulher com quem ele queria passar o resto de seus dias. O relato da solidão do *Homem* e sua fala

²²² A personagem é interpretada por Michele Pfeiffer e neste trabalho será identificada como Mulher, em itálico, conforme esta é denominada nos créditos finais.

sobre sua ligação com a esposa permite relacionar a cena com a passagem de Gn 2,18: “E disse o Senhor Deus: Não é bom que o homem esteja só; far-lhe-ei uma ajudadora idônea para ele.”

Os toques e carinhos entre o *Homem* e a *Mulher* contrastam com a falta de proximidade entre *Ele* e *mãe*. O casal de visitantes começa a se beijar apaixonadamente. *Ele* observa admirado, a despeito do constrangimento da companheira, que passa a observar a reação *Dele* diante do casal. Ao pararem de se beijar, a *Mulher* sentencia: “Aí vieram os filhos e estragaram tudo” – contando que têm dois filhos. Esse trecho parece fazer paralelo com o relato de Gn 3,16: “com dor darás à luz filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará.”

A conversa continua. *Mulher* pergunta ao casal se tem filhos. Novamente, *Ele* toma a frente da conversa e responde que ainda não, mas que desejam. Diante dessa resposta, *mãe* transparece surpresa e alegria. Com um tom provocativo, a nova visitante questiona o porquê da demora e *mãe* rapidamente responde de forma segura: “Preciso terminar a casa e ele está trabalhando em um novo poema.” Ao ouvir sobre o novo poema, *Ele* fica incomodado. Por causa dessa reação, o casal de visitantes pergunta a *Ele* se estão incomodando seu processo de escrita, no que este responde amigavelmente que não e que podem ficar o quanto quiserem, ignorando a reação negativa de sua companheira.

Há um corte na cena e *mãe* e *Ele* aparecem discutindo em um dos corredores da casa: “O que há de errado?” Pergunta *Ele* surpreendido com a reação negativa dela. “Por que fez isso sem me perguntar?” Diz irritada. “Fiz o quê?”, retruca *Ele*. “Mandou-os ficarem. É estranho. Sabia que ele tinha esposa?”, explica ela. *Ele* responde que não sabia que o *Homem* era casado, mas que não viu problemas em seu convite para hospedar ele e ela. O casal de estranhos acaba ficando hospedado na casa, mesmo que, novamente, *mãe* se mostre incomodada com a decisão *Dele*.

Mãe continua a pintar um dos cômodos na cena seguinte. A *Mulher* chega sorrindo, anunciando que trouxe limonadas e põe um dos copos em um dos móveis de forma desajeitada, o que parece incomodar a dona da casa. Começam a conversar e a *Mulher* afirma: “Não acredito que você mesma fez tudo sozinha”. “Por quê?” – responde a *mãe*. “É coisa demais” – explica a visitante. “Bem, ficamos por aqui o tempo todo. Quero que seja o paraíso. E adoro o trabalho” – Conta satisfeita a *mãe*.

Ela leva a hóspede para conhecer os cômodos da casa. Antes que saiam da sala em que estavam, a *Mulher* põe a mão em seu ombro e a puxa de forma invasiva: “Só quero agradecer a hospitalidade. Seu marido foi muito generoso.” O uso do termo generoso para se referir a *Ele* será utilizado em outros momentos do filme. A *Mulher* pergunta por que ela reformou a casa, se não teria sido mais fácil comprar uma nova casa. E *Mãe* afirma: “*Mas é a casa dele*”. A *Mulher*, admirada, diz que ela O ama de verdade.

No entanto, a *Mulher* insinua que há problemas entre o casal dono da casa. Olha para cima e vê um cômodo de onde sai uma luz brilhante. Aqui é utilizado o recurso da filmagem em *contra-plongee*.²²³

Imagem 9: O Jardim do Éden



Fonte: imagens do filme *mãe!*

Mãe rapidamente sai atrás da visitante para que esta não vá até o escritório. “Ele não gosta que ninguém entre quando ele não está lá”. “Nossa! Ama mesmo ele!” – retruca a *Mulher* em tom sarcástico. Enquanto discutem, paradas nas escadas, o *Homem* e *Ele* chegam rindo alto. Com a feição aflita diante da chegada inesperada do companheiro, ela pergunta onde vão. *Ele*, animadamente, explica que vão caminhar um pouco. O *Homem* pergunta se querem vir, mas a *Mulher* diz que não, porque elas precisam lavar roupas, já perguntando à dona da casa pelo local da lavanderia.

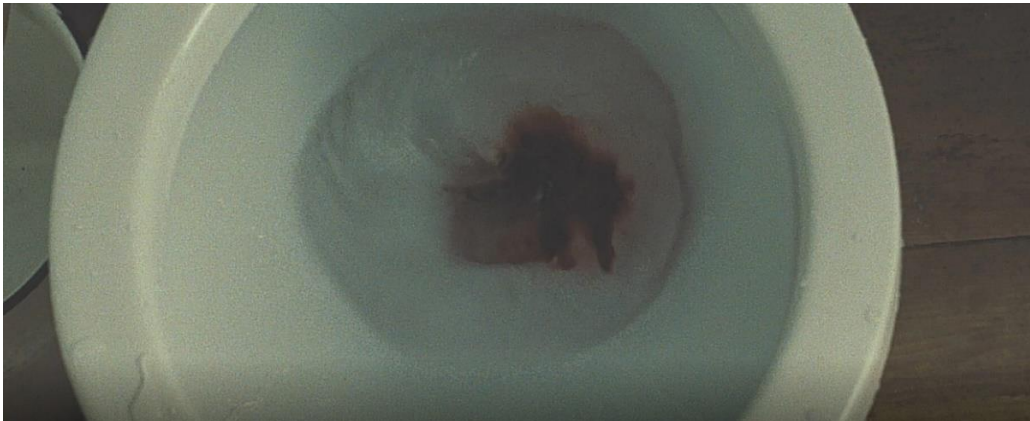
²²³ A câmera adota a perspectiva do olhar de determinada personagem, como se esta olhasse para cima. Esse recurso, unido a um foco de luz, é bastante utilizado pela linguagem cinematográfica quando quer representar que alguém avista algo divino. “Enquadramento contra-plongee: Destaca a imponência ou superioridade do personagem ou objeto filmado.” SCHUCH; VIEIRA; GONÇALVES, 2014, p. 418.

Na cena seguinte, as duas estão no porão e, ao se aproximar da máquina de lavar, a *Mulher*, sem qualquer cuidado, começa a tirar a roupa que está dentro do aparelho, ainda molhada, jogando no chão. *Mãe*, com um ar de cansaço e conformação, agacha-se para ajudá-la. A *Mulher* começa a zombar do modelo de uma das calcinhas encontradas entre as roupas molhadas. Tira suas roupas do saco e começa a lhe mostrar lingerie diferentes, coloridas, rendadas e cavadas. Pergunta pela vida sexual do casal, o que deixa *mãe* constrangida.

A dona da casa sai para buscar mais bebida. Ao subir e ir para a cozinha, ela encontra o espaço todo sujo e bagunçado. Atônita e com certa indignação, *mãe* olha para a bagunça da cozinha. Ao ouvir um barulho vindo de outro quarto, ela se dirige até o local, chama pela *Mulher*, tropeça na mala do *Homem*, encontra a porta do banheiro entreaberta. Ela bate, mas ninguém responde.

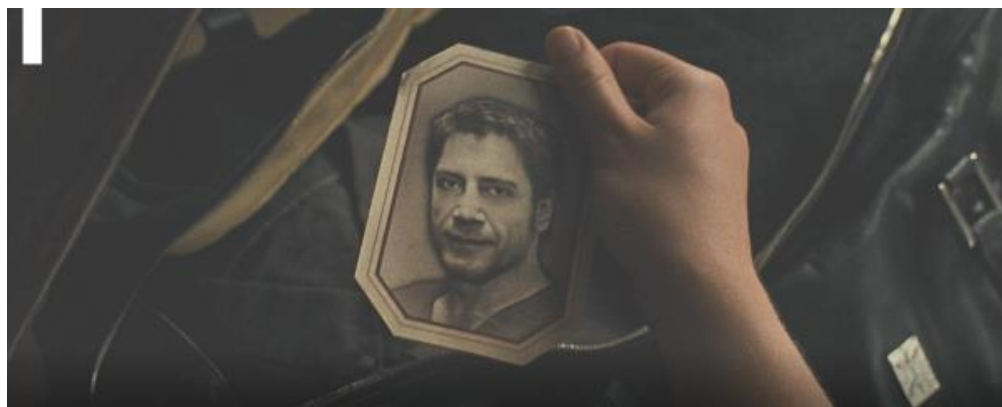
Ao entrar no banheiro, vê a torneira da pia ligada e vários pedaços de lenços de papel sujos com sangue espalhados. *Mãe* joga os papeis no vaso sanitário e puxa a descarga, que entope. Com o uso de um desentupidor revela-se algo no fundo do vaso. Parece ser um coração humano. Intrigada, ela mexe com o cabo e, ao encostar, o objeto esguicha sangue e é sugado pelo vaso.

Imagem 10: Coração no vaso



Fonte: imagens do filme *mãe!*

Ao sair do banheiro, ela tropeça novamente na mala do hóspede e percebe algo ali dentro. Trata-se de um retrato *Dele* que está em meio às coisas do *Homem*. Intrigada, suspirando, ela põe de volta na mala sob as roupas e sai do quarto em que o casal está hospedado.

Imagem 11: O *homem* carrega consigo um retrato *Dele*

Fonte: imagens do filme *mãe!*

Ao chegar no cômodo central da casa, *mãe* vê a *Mulher* entrando no escritório *Dele*. Ela a chama e vai em sua direção para repreendê-la. A *Mulher* não parece se importar e pára, admirada, em frente à pedra, perguntando o que é aquilo. Ela não responde e apenas a conduz para fora do cômodo. O visitante e *Ele* retornam. O *Homem* tosse bastante e a *Mulher* se preocupa. O casal se retira para o quarto em que estão hospedados.

Ele inicia uma conversa com sua companheira dizendo que a caminhada foi intensa. Aborrecida, ela apenas responde para ter cuidado para não estragar a pia na qual *Ele* está escorado e sai. *Ele* vai atrás dela surpreso pelo seu estado de humor. Ela o chama para um espaço mais afastado da casa e diz que encontrou uma imagem *Dele* na mala do visitante. Ele a repreende por ter mexido nas coisas dele. Irritada, ela fala: “Ele é um fã maluco”. “Eu sei” – diz *Ele* calmamente. “O que disse?” – pergunta ela surpresa. “Me contou durante o passeio. Está morrendo. Por isso veio aqui. Queria me conhecer antes de morrer. É um homem orgulhoso. Admiro isso” – conta *Ele*, vaidoso ante a admiração do *Homem*.

A reverência do *Homem* ante *Ele* aparece em pelo menos três importantes momentos de cenas anteriores: ao perceber que ele é o escritor que o *Homem* admira, ao carregar consigo um retrato *Dele* e nesse momento, quando *Ele* revela que o visitante veio em busca *Dele*. Estes elementos relacionam-se com a adoração a *Ele* que se torna cada vez mais intensa conforme o filme aumenta sua tensão.

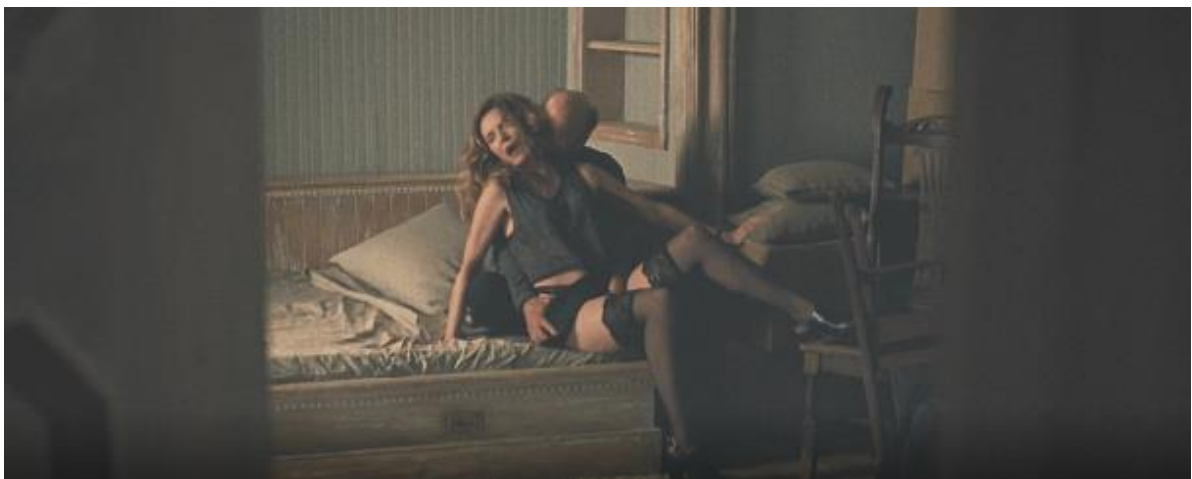
A conversa é interrompida por um barulho que vem da parte de cima da casa e um grito da *Mulher*. *Mãe* leva um susto. *Ele* corre. O casal anfitrião sobe correndo as escadas. Entram no escritório onde estão o *Homem* e a *Mulher*. No chão está a pedra em pedaços. A *Mulher* está próxima à pedra. O *Homem*,

assustado, diz que apenas estava contando a história da pedra. A *Mulher* diz que a pedra escorregou das mãos dela. Aqui parece que se está diante de uma imagem sobre a narrativa bíblica do Livro de Gênesis 3,6, no qual Eva come o fruto da árvore do conhecimento.

Na sequência, *Ele* grita: “Quietos!” A fúria do seu tom de voz assusta *mãe* e o casal de visitantes. *Ele* apenas pede para que o casal saia e para que sua companheira se retire. “Desculpe ter gritado. Quero ficar sozinho” – afirma. Ela sai e *O* vê recolhendo os pedaços do cristal em um vasilhame de cerâmica. A cena do filme demarca a expulsão do ser humano do jardim do Éden: “E havendo lançado fora o homem, pôs ao oriente do jardim do Éden os querubins, e uma espada flamejante que se volvia por todos os lados, para guardar o caminho da árvore da vida.” (Gn 3,24)

Conforme Gn 3:7: “Então foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus” e, depois disso, Deus os expulsou do Jardim. No filme, após serem expulsos do escritório, o comportamento do casal visitante torna-se mais agressivo e invasivo na casa. Logo após o incidente, *mãe* encontra o casal mantendo relação sexual com a porta de seu quarto aberta. A *Mulher* a vê e a encara de forma lasciva, sem se importar em ser observada.

Imagem 12: A expulsão do paraíso e o ser humano decaído



Fonte: imagens do filme *mãe!*

Diante do flagrante, constrangida e assustada, *mãe* sai caminhando pela casa, sua respiração está ofegante e seu rosto com expressão de dor. Ela chega até seu quarto, vai ao banheiro e bebe um copo de água misturada ao pó amarelado que tira do armário. Retorna ao escritório e bate na porta. *Ele* entreabre a porta e ela

consegue perceber que os móveis do escritório agora estão cobertos por panos brancos, como se o espaço não fosse mais ser usado. Ela o olha. *Ele* suspira longamente, sai do escritório, fecha a porta e bate violentamente na maçaneta de forma que ela quebre.

Ao perceber o descontentamento *Dele*, *mãe* desce rapidamente as escadas e vai até o porão onde está a lavanderia. Tira as roupas dos hóspedes que estão dentro da máquina ainda lavando. Mas, quando retorna, assusta-se ao ver *Ele* pregando tábuas na porta do escritório. “O que está fazendo? O que está fazendo?” – grita ela. “Nunca mais entrarão aqui” – retruca *Ele*. A tranca quebrada e o uso de tapumes relacionam-se a já citada passagem de Gn 3,24 onde, de acordo com a narrativa bíblica, Deus colocou vários obstáculos em torno do Jardim do Éden para impedir que o ser humano entrasse.

Imagem 13: E havendo lançado fora o ser humano, Deus fecha definitivamente o acesso ao Jardim do Éden



Fonte: imagens do filme *mãe!*

Em meio à tensão da expulsão do escritório e rebeldia dos hóspedes, *mãe* se vê surpreendida pela chegada de mais um inesperado visitante. “Quem é você? O que faz aqui?” – indigna-se ela com a chegada do visitante que invade a casa. O homem²²⁴ pergunta por sua mãe e ela percebe que deve se tratar do filho da *Mulher*. O *irmão caçula* penetra a casa sem respeitar a negativa de *mãe* de que este não

²²⁴ Brian Glesson interpreta um dos filhos do casal visitante e, como os outros personagens, não tem seu nome revelado, mas os créditos finais o identificam como irmão caçula e assim será identificado nesse capítulo em itálico.

entre. *Mulher* e seu filho discutem sobre uma herança. Outro homem invade a casa. É o *primogênito*²²⁵ da *Mulher* e do *Homem*.

Os irmãos começam a discutir agressivamente. Sua mãe e seu pai tentam intervir e aplacar a discussão. O *primogênito* se sente menosprezado e traído devido à herança. A briga se torna mais tensa. Ouve-se um estrondo. A câmera em *contra-plongee* enquadra *Ele*, expressando a superioridade e transcendência do personagem.

Imagem 14: Deus observa de longe



Fonte: imagens do filme *mãe!*

Em seguida, *Ele* desce até onde está o grupo. O primogênito está bastante agressivo com as pessoas a sua volta. *Ele* intervém e o empurra contra a parede. “Calma” – diz de forma firme e enérgica. “É o poeta? O grande escritor? Eles me enganaram, estão me roubando” – tenta explicar o filho mais velho do casal de hóspedes. “Não conheço a história. Que tal ficar calmo? Pode?” – *Ele* olha fixamente e o solta, se afastando devagar. “Obrigado” – conclui.

Mas, logo recomeça a discussão. Os dois irmãos começam a lutar. *Mãe* olha apavorada para o que acontece a sua volta sem saber o que fazer. O caos se instala. Os irmãos brigam pelos cômodos da casa. *Mãe* implora para que parem. O *primogênito* encontra a maçaneta do escritório sob um móvel, a pega e golpeia com força a cabeça de seu irmão mais novo. Ao perceber que ele o matou, rasteja até a *mãe* repetindo que não foi sua culpa. “Gostavam mais dele. Me deixaram de fora” –

²²⁵ O outro filho será identificado como “primogênito” e é interpretado pelo ator Domhnall Gleeson. Esta não é exatamente a nomenclatura utilizada nos créditos finais, mas considero essa nomenclatura melhor do que a tradução literal dos créditos, que é “irmão mais velho”.

diz o *primogênito* em desespero. A cena faz referência ao que, segundo o relato bíblico, foi o primeiro assassinato da história, um fratricídio:

E aconteceu ao cabo de dias que Caim trouxe do fruto da terra uma oferta ao Senhor. E Abel também trouxe dos primogênitos das suas ovelhas, e da sua gordura; e atentou o Senhor para Abel e para a sua oferta. Mas para Caim e para a sua oferta não atentou. E irou-se Caim fortemente, e descaiu-lhe o semblante. E o Senhor disse a Caim: Por que te iraste? E por que descaiu o teu semblante? Se bem fizeres, não é certo que serás aceito? E se não fizeres bem, o pecado jaz à porta, e sobre ti será o seu desejo, mas sobre ele deves dominar. E falou Caim com o seu irmão Abel; e sucedeu que, estando eles no campo, se levantou Caim contra o seu irmão Abel, e o matou. (Gn 4,3-8)

Mãe, caída no chão, chora assustada. Surge o *Homem* que bate com força a testa do filho contra a lareira. De modo semelhante à narrativa bíblica, o filho fica marcado: “E pôs o Senhor um sinal em Caim, para que o não ferisse qualquer que o achasse.” (Gn 4,15). A *Mulher*, atônita, chora sobre o corpo morto do filho. *Mãe* percebe que está suja de sangue.

Imagem 15: A marca de Caim



Fonte: imagens do filme *mãe!*

Ele, a *Mulher* e o *Homem* saem da casa carregando o corpo. *Mãe* lhe implora para que não a deixe só. *Ele* diz a ela que ligará do hospital e pede que tranque as portas. Ela súplica novamente para que *Ele* fique com ela, mas em vão. Ela vai até a varanda. Pela primeira vez, em um plano geral, vê-se a casa por fora. A câmera se afasta. O que se vê é uma extensa área de campo e se ouve sons do mato.

Imagem 16: Mãe-Natureza está só



Fonte: imagens do filme *mãe!*

Após o grupo sair, *mãe* retorna para dentro da casa e começa a limpar o chão sujo de sangue. Veste pela primeira vez roupas escuras. Senta-se, recosta a cabeça na parede, sente o pulsar da casa. Vê o que parece ser uma ferida no chão da casa, no mesmo local onde o rapaz foi assassinado. Põe o dedo e a madeira se desfaz, criando um buraco. Ela enxerga o sangue que goteja no porão através do buraco, de modo semelhante ao que é dito na narrativa bíblica: “A voz do sangue do teu irmão clama a mim desde a terra.” (Gn 4,10) Na concepção artística criada para a cena, a ferida tem um formato que lembra uma vulva.

Imagem 17: Há sangue derramado na terra



Fonte: imagens do filme *mãe!*

Ela vai até o porão e acende a luz que está embebida em sangue. Ouve-se um barulho de curto-circuito e a lâmpada explode. Com a lanterna, *mãe* vê uma espécie de fonte de sangue que brota da parede. Ao mexer nela, essa se desfaz e ela encontra uma porta de ferro que dá acesso a uma parte escondida do porão. Ao abrir a porta um sapo sai do local.

O porão pode ser interpretado como um espaço que representa o inconsciente da *mãe*. Por ser um local pouco acessado e no qual se percebe que, embora ela esteja tentando manter o equilíbrio da casa, algo de errado está acontecendo. Todavia, também pode representar o submundo/inferno, posto a presença do sapo e o fato deste ser revelado após o assassinato ocorrer.

Ele retorna e explica a ela: “Estava segurando a mão do rapaz quando ele faleceu”. Essa pode ser uma referência a presença de Deus conosco. O casal vai dormir. Ela acorda com um barulho e se levanta para ver o que é. Vê um grupo de pessoas entrando pela casa. Estão vestidas de preto. Homens e mulheres. Ela volta para o quarto para chamar o companheiro, mas ele não está mais na cama. *Ele* sai do banheiro terminando de se vestir. “Voltaram rápido” – diz. “O que fazem aqui?” – pergunta ela incrédula e irritada. “Não tinham onde ficar, eu disse para chamarem os amigos e parentes. Vou lá dar uma força”. Entende-se que se trata do velório do rapaz assassinado. Ela o olha atônita, sem entender o que está acontecendo. Quando chega perto do grupo, a *Mulher* trata *mãe* com desprezo. A *Mulher* pede que *Ele* faça um discurso. *Ele* afirma:

Como alguém pode entender a sua dor? O sacrifício de um pai. Tantos anos de preocupação. Todos os dias, horas e segundos. E em cada segundo uma dose infinita de amor. E agora, de repente, parece não ter nada para amar. Só uma escuridão. Vasta e silenciosa. Mas não tenha medo. Lá dentro há uma voz querendo ser ouvida. Uma voz alta e forte. Apenas escute. Ouvia? Está ouvindo? É o som da vida. O som da humanidade. A voz do seu filho. O grito do amor dele. O amor dele por você.

Todos e todas choram. A *Mulher* continua atendendo o grupo de visitantes. Ouve-se a campainha. Mais pessoas continuam a chegar. Ela, atônita, observa as pessoas entrando em sua casa. O local está cada vez mais cheio e as pessoas se apropriam dos espaços da casa sem tomar cuidado em preservá-la. *Mãe* vê uma desconhecida sentada em uma das pias e pede que desça para que não quebre. A mulher pede desculpa e desce, pisa em cima dos cacos de vidro da janela que havia sido quebrada.

Mãe encontra um casal se beijando sentado em sua cama. Ela diz que não podem ficar ali. O estranho ignora seu pedido e pede um minuto. Voltam a se beijar. Ela grita: “É o nosso quarto”. O homem ri, e chama a acompanhante para sair e debocha: “O seu quarto!”. Ela fecha a porta do quarto. A câmera insinua que ela está

tonta. Se curva como se sentisse dor. Um homem idoso entra no banheiro. Ela o manda embora. Ele explica que estava apenas conhecendo a casa.

Ao sair do seu quarto, *mãe* está com uma nova roupa e os cabelos soltos. Ao sair é assediada por um homem desconhecido. Outro está pintando uma das paredes da casa: “Por que está pintando a minha casa?” – pergunta ela em um misto de surpresa e indignação. “Bem, ele foi tão gentil, é o mínimo que podemos fazer” – responde o intruso. Ao fundo, ouve-se o discurso *Dele* enquanto ela se aproxima do local onde está a maior parte do grupo. *Ele* afirma: “Claro o que é meu é de vocês! Chegou! A minha deusa. Venha.” *Ele* a recebe carinhosamente, como se nada estranho a suas rotinas estivesse acontecendo.

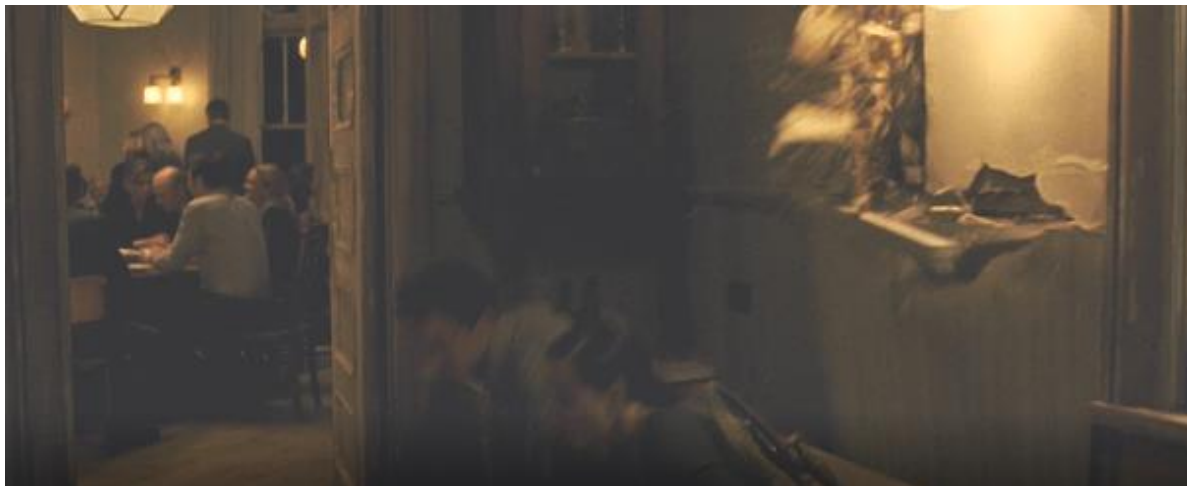
Ela reclama das pessoas. *Ele* diz que elas estão apenas se divertindo. A situação fica cada vez mais incontrolável: pessoas embriagadas, sujeira, lotação dos cômodos. *Mãe* novamente encontra pessoas em cima da pia, volta a pedir que tomem cuidado por ser frágil. Um homem a interpela, a pega pelo braço, a chama de “abusada” e “vadia arrogante”. Mais pessoas se sentam em cima da pia e ignoram os avisos dela. A pia quebra, levando parte da parede. Ela grita desesperada. Um cano quebra e jorra água. Pessoas assustadas começam a correr. Ela grita: “Vão embora, todos vocês”, “Ninguém me escuta” – brada com desespero e raiva. Uma das visitantes pergunta para *Ele* se estão sendo punidos. O grupo de pessoas que invadiu a casa vai embora.

A pia e o estouro do cano de água podem ser lidos como referência ao dilúvio bíblico, no qual Deus põe fim à humanidade diante de sua crescente iniquidade. Conforme está escrito no relato bíblico: “O Senhor viu que a perversidade do ser humano tinha aumentado na terra e que toda a inclinação dos pensamentos do seu coração era sempre e somente para o mal.” (Gn 6,5).

A relação com o dilúvio serve também para demonstrar a invisibilidade dos apelos da Natureza ante a depredação produzida pelos seres humanos na atualidade. Desde o começo do filme, *mãe* avisa sobre o cuidado necessário que se deve ter com a pia, pois esta está fragilmente acoplada à parede. No entanto, nem *Ele* e nem os e as visitantes prestam atenção a suas recomendações. A negligência acaba por causar um acidente que obriga todos e todas a ir embora da casa – a terra, paralelizando a primeira vez que Deus, segundo o relato bíblico, teria executado a humanidade: “Eis que vou trazer águas sobre a terra, o dilúvio, para

destruir debaixo do céu toda a criatura que tem fôlego de vida. Tudo o que na terra perecerá.” (Gn. 6,17)

Imagem 18: A pia se quebra - O dilúvio expulsa o grupo de invasores



Fonte: imagens do filme *mãe!*

2.3 2º Ato: uma nova aliança

O segundo ato do filme demarca a reconciliação do casal e a esperança da personagem título de recomeçar seu projeto da casa. Após a saída caótica do grupo de visitantes indesejados, ela, ainda molhada devido à destruição do cano, começa a arrumar a casa.

Ele surge diante da companheira que esboça raiva e afirma: “Fizemos uma boa coisa. Precisavam de um lugar para comemorar a vida. Hoje” – sem aceitar a indignação da companheira. “E do que eu precisava?” Pergunta ela gritando com raiva e conclui: “Um homem morreu aqui hoje. Eu limpei o sangue dele. Você me largou aqui”. “Não abandonei. Eles perderam um filho. Perderam dois filhos. Eu estava ajudando. Fiz isso por eles” – argumenta *Ele*. “Não” – brada ela – “Fez por si próprio. É sempre você e o seu trabalho. Como isso te ajuda a escrever? Não ajuda. Reconstruí esta casa, parede por parede. E você não escreveu sequer uma palavra.”

A discussão termina com o casal em uma tensa cena de sexo, que estabelece um desafio dela à masculinidade dele, o qual responde fazendo sexo com ela. *Ele* corre atrás dela e a pega pelos braços. Ela diz não. Ele começa a beijá-la. Ela reluta. Não corresponde. Por fim, ela cede e toma a iniciativa do ato sexual.

Aparece o rosto da personagem em gozo, enquanto *Ele* a beija com paixão. Sua respiração se junta ao barulho da chuva que bate no vitral do teto.

A representação do dia seguinte é demarcada pelo uso de uma nova iluminação do cenário: Está mais clara e viva. O casal dorme. Ela acorda e olha para a janela. Há uma forte luz do sol da manhã. Ela toca levemente seus seios e sussurra alegre para si mesma: “estou grávida”. Ao saber da notícia *Ele* se levanta nu e corre em direção a uma escrivaninha e começa a escrever. “Ontem à noite, aquelas pessoas. A dor deles. O amor por trás da dor” – conta emocionado, “e depois você. Nós. E agora isso... a vida” – diz suspirando. Ela, feliz, diz-Lhe: “Incrível. Eu vou... eu vou... cuidar do apocalipse!”

Após o cataclisma do dilúvio, a Mãe-Natureza reconstrói a vida na terra. Sua gravidez, concebida de um dia para o outro na narrativa, faz alusão ao instinto de geração da vida dessa Deusa-Mãe. Além disso, pode ser lida como uma referência à concepção milagrosa de Jesus.

Embora, nessa leitura, a personagem-título do filme não seja Maria, entende-se que o cineasta utiliza a referência ao modelo mariano de mãe da humanidade para conectá-la a sua personagem, a Mãe-Natureza. Ao tocar-se, horas depois de fazer sexo com o companheiro, ela sabe que está grávida. Sabe ou porque é a Mãe-Natureza, deusa da criação, ou porque a criança foi concebida a partir do milagre *Dele*. A narrativa do filme adota estas duas perspectivas, sem excluir uma ou outra.

Depois disso, há uma passagem de tempo na história. Vê-se um berço e *mãe* já com a barriga saliente devido à gravidez. Ela arruma cuidadosamente roupas de bebê sob o berço. Ela está no mesmo quarto em que ocorreu o assassinato, pois é possível ver dois pedaços de madeira remendados ao assoalho, no local onde estava o buraco. Ela puxa o tapete para cima dessa parte. Ela muda de cômodo e observa, ao longe, ele escrevendo em uma mesa de trabalho no que parece ser seu novo escritório.

Ela o encontra parado em frente à porta principal da casa. Com as mãos trêmulas, *Ele* se vira para ela e afirma: “Terminei”. O casal se olha emocionado. Ela pede para lê-lo. A seguir, *Ele* se afasta, contemplando a casa e tudo ao redor queimado. Suas roupas estão sujas de carvão. Uma mão se aproxima e lhe dá a mão. Entende-se que são *Ele* e ela de mãos dadas diante da casa queimada. A câmera dá um *close up* nos olhos verdes dela. A câmera de cima se afasta e se vê o

topo da casa e o cinza ao redor dela ganhar vida e cor novamente. Há um som de respiração. Ao terminar de ler, ela ergue o rosto e uma lágrima escorre por sua face.

Imagem 19: O poema - A Palavra *Dele*



Fonte: imagens do filme *mãe!*

“É lindo” – diz ela sorrindo. O poema é uma referência ao Novo Testamento da Bíblia, pois os evangelhos trazem os relatos das boas novas trazidas pela chegada do *Filho* de Deus. A criança no ventre de *mãe* é a representação da Palavra *Dele*, como no Evangelho de João 1:1: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus”, e “E o Verbo se fez carne.” (Jo 1:14)

O casal é interrompido pelo som do telefone tocando. É a editora comentando o poema. *Mãe* se decepciona ao descobrir que o poema foi lido antes pela editora *Dele*. Enquanto ela caminha, ao fundo, ouve-se o diálogo *Dele* ao telefone sobre imprensa e divulgação da obra. Ele explica que não gosta que usem imagens suas, o que pode ser visto como uma referência à orientação do segundo mandamento bíblico de que não se deve fazer imagens de Deus: “Não fará para ti imagem esculpida, nem figura alguma” (Ex 20,4) e também Dt 4,16-20.

A personagem-título caminha com o semblante preocupado em direção ao quarto do bebê e vê uma mancha de sangue no tapete que cobre a antiga ferida do chão. Tira o tapete, mas não há sinal de sangue. Na cena seguinte, é noite e *mãe* tira um bolo do forno. Ela está maquiada, com os cabelos arrumados e um vestido de festa. A mesa de jantar está arrumada e decorada. Porém, antes que consiga terminar de arrumá-la, ouve um barulho e vai até a porta do quintal. Ao acender a luz, leva um susto. Um senhor sorridente acena para ela. Ela grita assustada.

Mãe corre até a sala de jantar à procura *Dele*, mas não o encontra. O vê através da janela. Ele está na varanda, mais ao alto, cercado por pessoas sorridentes. O vidro da janela reflete as velas da mesa acesas ao redor *Dele*. Cada vez mais pessoas chegam em busca do poema que representa a Palavra Sagrada contida na Bíblia, conforme a tradição judaico-cristã.

Imagem 20: Eles O adoram



Fonte: imagens do filme *mãe!*

“Quem são essas pessoas?” – pergunta ela aflita. “Eu não sei. Vieram me ver” – *Ele* diz com um sorriso satisfeito. Ao fundo, ouve-se pessoas dizendo que querem uma foto com *Ele*. Ela anda em círculos em frente ao berço. Balbucia algo para si mesma. Olha para o chão e vê a mancha de sangue no carpete aumentar. Há um som de chama. Ela tira o tapete e, dessa vez, a ferida no chão está ali novamente. Ela, assustada, respira ofegante. Caminha decidida em direção à porta de entrada.

O número de pessoas aumentou. Estão mais barulhentas. Há flashes de fotos. Há pessoas com livros e com retratos *Dele*. *Ele* dá autógrafos e fala para ela: “Minha deusa. Venha aqui.” O Novo Poema, a chegada do Filho *Dele* (“e habitou

entre nós, e vimos a sua glória, como a glória do unigênito do Pai” – Jo 1:14) aumenta a adoração à sua volta.

“Entenderam tudo, mas cada um sente de um jeito” – fala *Ele* para uma companheira atônita e assustada com a peregrinação repentina. A fala explica uma das chaves do segundo ato: mesmo que *Deus* tenha compartilhado com a humanidade suas palavras, cada grupo entende de forma diferente seus significados. A existência da sua Palavra, como se verá nas cenas seguintes, criará disputa e adoração entre seres humanos.

“Quero ficar sozinha com você” – implora *mãe* ante um companheiro deslumbrado pela adoração. Seu rosto é iluminado pelos flashes de fora. “Estou com você” – *Ele* diz, mas logo vai em direção ao crescente grupo de pessoas. Elas gritam alegremente ao vê-lo se aproximar novamente. Ela percebe que já há pessoas entrando em sua casa, ela grita e ordena, em vão, que saiam da casa. Ouve cada vez mais vozes e luzes vindo do lado de fora.

Pessoas que estão dentro da casa começam a reclamar do espaço. Começam algumas discussões entre visitantes. Há pessoas tirando fotos do interior da casa, da ferida no chão, do quarto do bebê. Ela vê alguém arrancando uma cortina do quarto e tenta explicar que esta pessoa não pode fazer isso, mas é ignorada. “Moro aqui. É a minha casa” – suplica ela. “Minha casa? Minha casa?” – diz um desconhecido de forma zombeteira, e continua: “o poeta diz que a casa é de todos.”

Mais pessoas entram na casa. Um som de multidão vem do lado de fora. Ela continua andando pela casa e pedindo que saiam. As pessoas pegam a comida que há na cozinha. Ela tenta impedir, mas um senhor a interrompe e diz: “Estão com fome e sede.” O personagem será importante nesse segundo ato, pois pode ser vista como um sacerdote e sua relação com a institucionalização do culto a Deus em um sistema religioso.

Ela consegue reencontrar o companheiro em um dos cômodos da casa. Este dá autógrafos e atende a um grupo grande pessoas. Com uma caixa cheia de livros, adentra a casa a editora *Dele*. Ela o cumprimenta feliz e fala da quantidade de pessoas e da segunda edição. A editora olha para *mãe*: “Aí está ela. A inspiração.” A fala da editora faz referência a uma das leituras possíveis da história do filme: a relação da musa, a personagem-título, e o artista que precisa dela para lhe inspirar. No entanto, como em todos os desdobramentos propostos por essa obra, uma

interpretação não exclui a outra. Mesmo ao se ler o filme como um paralelo à narrativa bíblica da criação, o cineasta trabalha com a ideia de que Deus depende da Natureza para criar, portanto, não excluindo a ideia da musa.

Em um dos cômodos, começa uma briga entre as pessoas para ver quem consegue ter a posse do papel original onde está escrito o Poema. A questão central aqui é a briga pelo original, trazendo elementos que se relacionam à interpretação de diferentes grupos religiosos e à pergunta por quem tem legitimidade para definir a interpretação verdadeira da palavra de Deus.

As brigas por objetos da casa tornam-se maiores. Ao longe ela vê que *Ele* põe as mãos na testa de uma delas e a marca com uma tinta preta, aparentemente sem querer. Outras pessoas começam a implorar que também sejam marcadas. *Ele* ri satisfeito e atende aos pedidos. Marca e abraça as pessoas. A ação começa a ser replicada por um dos homens que invadiram a casa.²²⁶

Imagem 21: Sistema religioso ganha força



Fonte: imagens do filme *mãe!*

²²⁶ O personagem é interpretado pelo ator Stephen McHattie e é identificado nos créditos finais como “fanático.” É importante a relação entre fanatismo religioso que o filme estabelece aqui e as consequências disso em cenas posteriores que mostrarão que o personagem irá desenvolver uma seita em torno *Dele*.

No hall da casa, *mãe* grita em agonia e desespero. Olha para um dos cômodos onde pessoas fazem movimentos coreografados, no que parece ser um ritual. Uma das pessoas segura um baluarte com retratos *Dele* e, acima, o que se entende ser o poema emoldurado, em semelhança ao que está escrito em Ex 40,20: “Tomou as Tábuas de pedra com os Mandamentos gravados e depositou-as na Arca da Aliança.”

Ela sobe as escadas e entra em seu quarto. Sua feição é de cansaço e desolação. Olha pela janela e vê uma multidão se aproximar com lanternas. Ela encosta a mão na parede, sente a casa. Novamente, se vê o coração da casa, que pulsa com dificuldade, quase todo em cinzas. Ela sai do quarto decidida a ir embora e, para onde olha, vê sinais de adoração a *Ele*. A casa está superlotada, há festa, briga e pessoas invadindo todos os espaços. Por onde passa, há pessoas quebrando paredes, arrancando coisas, mexendo na casa. Ouve-se o som de madeiras e móveis sendo quebrados e caindo. Ela se escora na parede assustada e exausta. Surge um barulho de algo que se quebra e uma multidão aos gritos entra correndo na casa. O caos do ambiente é representado por sons de gritos, marteladas e madeiras quebrando.

Mãe chora desesperada. *Ele* a encontra em meio à multidão e diz que ficará com ela, porém, logo desaparece novamente em meio ao caos. Ouvem-se sirenes. A polícia invade a casa e lança gás. O som e a imagem ficam turvos. Alguém começa a atirar. A confusão aumenta. Alguém a empurra e ela cai no chão. Ela enxerga o isqueiro que pertencia ao *Homem* e que ela havia anteriormente jogado atrás do móvel. Algumas pessoas pisam em cima dela. Ela rasteja até a ferida no chão, que está cada vez maior e cada vez mais parecida com uma ferida humana.

À frente dela está um grupo de pessoas que pede ajuda por estarem presas por uma cerca de arame farpado. Ela tenta ajudá-las, mas começa a sentir as dores do parto. Um homem a agarra e põe as mãos em seus seios, lhe põe contra a parede e examina seus dentes. Uma tropa de choque entra e começa a atirar. Ela continua tentando fugir.

Em um cômodo, um grupo da tropa de choque entra em embate com um grupo de pessoas mascaradas. Ela é empurrada. Começam a lutar entre si. Ela assiste atônita. Alguém joga uma bomba em um dos policiais que pega fogo. Ela grita de dor enquanto a briga continua. Em outro ponto da casa, um grupo de pessoas faz um protesto. Ela caminha com dificuldade por causa das dores do parto.

Um outro grupo constrói algo no local onde antes era a escada. Na porta da frente, entra um grupo em marcha gritando “povo unido”.

Imagem 22: A humanidade gera caos



Fonte: imagens do filme *mãe!*

Um grupo de pessoas começa a ser executado por outro que está sob o comando da editora. *Mãe* chora de pavor. A editora, abatida e com sangue no rosto, é uma das líderes do genocídio. A editora a vê e afirma: “A inspiração. Onde você estava? Acabem com ela.” Um dos homens armados a pega, ocorre uma explosão e soldados entram pelas janelas. *Mãe* grita de dor. Essa cena do terror da mulher que

precisa fugir da morte e do caos em meio ao seu trabalho de parto, pode ser associada ao Livro de Apocalipse 12,2-4:

Ela estava grávida e gritava de dor, pois estava para dar à luz. Então apareceu no céu outro sinal; eis que era um grande dragão vermelho, que tinha sete cabeças e dez chifres, e sobre as suas cabeças sete diademas. E a sua cauda levou após si a terça parte das estrelas do céu, e lançou-as sobre a terra; e o dragão parou diante da mulher que havia de dar à luz, para que, dando ela à luz, lhe tragasse o filho.

Um dos soldados tenta ajudá-la, mas é assassinado. Ela grita de pavor. Ela vê um buraco na parede que dá acesso para a rua. Ela tenta rastejar até ele em meio a corpos e destroços da casa. Ao chegar próxima ao buraco, surge um homem de máscara que a segura e diz: “Querida. Sou eu. Sou eu.” Ela o abraça e chora, perguntando: “o que está acontecendo?”. *Ele* a apoia nos braços e a ajuda a caminhar. Ela pede para sair da casa, mas *Ele* diz que não. O caos que toma conta dessas cenas também pode ser relacionado ao discurso apocalíptico proferido por Jesus em Mt 24,6-7: “E ouvireis falar de guerras e rumores de guerras; olhai não vos perturbeis; porque forçoso é que assim aconteça, mas ainda não é o fim. Porquanto se levantará nação contra nação, e reino contra reino, e haverá fomes e terremotos em vários lugares.”

Alguém se levanta e grita: “é *Ele*. O Poeta. *Ele* não nos deixou.” Pessoas começam a correr desesperadas na direção *Dele*, lhe pedem coisas e dinheiro: “Não posso ajudá-los. Desculpe não posso.” O casal passa por corredores cheios de pessoas pedindo e implorando algo. A multidão o e a cerca. O *fanático* o chama e com seu grupo ajuda o casal a subir até o andar onde ficava o antigo escritório *Dele*.

Um homem se joga em cima *Dele* e grita para que não os abandone. *Ele* quebra o tapume de madeira que mantinha a porta do escritório fechada. Estão agora somente *Ele* e *mãe* no escritório. O barulho da multidão segue ao fundo. Ela solta um grito forte, estrondoso, selvagem. *Fade in*. A tela fica em branco. Há um breve silêncio. Ouve-se a voz *Dele*: “é um menino.” O bebê chora. Ela chora.

Parece haver silêncio na casa. *Ele* tira a cômoda que pôs em frente a porta, ignorando o pedido dela para que não o faça. *Ele* vê algo e se agacha. É um jarro e um pequeno cesto com frutas. São presentes. Assim como Jesus, o bebê do filme nasce em meio à adversidade, mas seu nascimento traz esperança para a humanidade. A narrativa fílmica remete à história bíblica que explica que, embora a maior parte da humanidade tenha ignorado a chegada do Filho de Deus, seguidores

e seguidoras fiéis a *Ele* celebram sua chegada, como está escrito em Mt 2,11: “e, prostrando-se, o adoraram; e abrindo os seus tesouros, ofertaram-lhe dádivas.”

Não há mais som da multidão. Apenas ouve-se o choro do bebê. *Mãe* cuida dele carinhosamente, mas sem deixar de olhar para a porta. Ela pergunta ao companheiro: “Estão indo embora?”. E *Ele* responde: “O que? Não. Eles querem vê-lo.” *Ele* parecendo surpreso diante do desejo dela de que as pessoas vão embora. “Não” – ela responde firmemente e aumenta o tom de voz. E continua: “manda eles embora!” “Não consigo” – diz o companheiro, que diante da revolta dela admite rispidamente: “Não quero que vão.”

“Me deixe segurá-lo” – pede *Ele*. “Não” – retruca ela com firmeza. Diante da insistência dela em não lhe deixar segurar a criança, *Ele* fica irado e afirma: “Sou o pai dele!” “E eu sou a mãe!” – diz ela. *Ele* coloca uma poltrona em frente a ela e passa a vigiá-la. Há uma passagem de tempo que pode representar horas ou dias. Quando retorna, ela está abatida, mas segura firme a criança em seus braços. A cesta com comida está vazia. *Ele* a encara e tenta se aproximar para pegar o bebê. Ela não deixa. “Por favor, mande-os embora” – implora, tentado mais uma vez, persuadi-lo. *Ele* não esboça reação.

Ela luta contra o sono. Por fim, fecha os olhos. Há um corte rápido na cena e ela abre os olhos. O bebê não está mais em seu colo e *Ele* não está no escritório que está com a porta aberta. Aqui, mais uma referência bíblica: a porta do escritório antes trancada e protegida, agora está aberta. O Filho de Deus é a nova aliança *Dele* com a humanidade: “Porque Deus amou o mundo de tal maneira que deu o seu Filho unigênito.” (Jo 3,16)

Logo, *Mãe* enxerga *Ele* apresentado seu filho à multidão que aplaude e vibra. Ela corre desesperada em direção a *Ele*, mas, quando consegue alcançá-Lo, a criança já não está mais em seus braços. Ela corre desesperada tentando encontrar seu filho. O bebê está sendo carregado pela multidão. *Mãe* se desespera e corre em sua direção. Ouve-se o choro do bebê. Ela pede que parem. *Ele* apenas assiste distanciado e imparcial as pessoas o levarem. “Aleluia”. “Louvado seja!” – repetem as pessoas. Ela implora para que parem. Avisa desesperada que vão machucá-lo. O pescoço do bebê se quebra ao passar de um cômodo ao outro entre as mãos da multidão.

Imagem 23: O Sacrifício



Fonte: imagens do filme *mãe!*

Segue-se um suspiro da multidão. O silêncio impera. A agonia e morte representadas nessa cena remetem à crucificação de Jesus. A multidão exaltada que não percebe o que está acontecendo, o louvor, o Pai distante que entrega seu filho à multidão, a morte inocente. Ela consegue chegar perto do grupo que estava com seu filho e pergunta ao *Fanático* por *Ele* e este lhe responde: “Ele não morreu. Uma voz ainda quer ser ouvida, alta e forte.” Ela olha em volta, desesperada, e vê as pessoas vestidas de preto e chorando. *Mãe* se dá conta do que aconteceu e grita desesperadamente. Empurra o *Fanático* e vai em direção ao altar cheio de velas onde jaz o resto do corpo deteriorado de sua criança. Grita em dor profunda. Há uma sensação de terror.

Ao seu redor, o grupo de pessoas que participa do ritual come os pedaços sangrentos do corpo do filho *Dele*, enquanto o *fanático* fala: “Ouviram isso? É o som da vida. O som da humanidade. O grito de amor dele.” A cerimônia apresentada na cena faz referência direta à eucaristia Cristã: “E, tomando o pão, e havendo dado graças, partiu-o, e deu-lho, dizendo: Isto é o meu corpo, que por vós é dado; fazei isto em memória de mim” (Lc 22,19). A câmera foca em pessoas comendo seu corpo. Ela está desesperada. Grita e chora.

Imagem 24: Este é meu corpo que é dado por vós



Fonte: imagens do filme *mãe!*

2.4 O ato final: se a natureza é nossa mãe, ela é uma mãe violentada

Ao ver a carnificina feita com o corpo de seu filho recém-nascido, *mãe* é tomada pela revolta. Ela grita e arranca das mãos das pessoas os pequenos pedaços do que resta do corpo de seu bebê. Ataca algumas pessoas com um caco de vidro e fere outras. Porém, a multidão logo começa a linchá-la: “Sai fora, vagabunda!” “Vadia!” “Vaca!” “Porca!” “Gorda!” A horda de pessoas enfurecidas rasga suas roupas. Socos lhe são dados: “Toma isso, vagabunda!” “Vaca!” “Matem a porca!”

Imagem 25: Destruição da Natureza



Fonte: imagens do filme *mãe!*

O linchamento da *mãe* é interrompido pela chegada *Dele*: “O que estão fazendo?” – brada. *Ele* a pega no colo e ela chora com raiva: “mataram meu bebê.

Foi você. Você o matou.” O companheiro pede desculpas: “Elas só queriam vê-lo, só queriam tocá-lo. Foi...” chora. “É horrível, me desculpe... Mas não podemos deixar que ele morra por nada. Não podemos. Talvez o que aconteceu possa mudar as coisas. As pessoas...” Mesmo muito machucada, ela se revolta: “assassinaram o nosso filho!” *Ele* não compreende a dor dela e insiste: “Ouça-os, eles sentem muito. Sentem de verdade. Confie em mim. Por favor. Precisamos perdoá-los. Precisamos perdoá-los.”

Ela se desvencilha *Dele*. Com a mão no chão de madeira, sente a casa, o coração que ainda pulsa devagar. O coração da casa para de bater e segue-se um brado feroz da *mãe*. O chão se racha e tudo treme: “Saíam já da porra da minha casa!” – ordena ela furiosa. Ela sai em meio à multidão. *Ele* implora que ela não vá, tenta segui-la, mas a multidão o segura.

Imagem 26: A Natureza reage



Fonte: imagens do filme *mãe!*

Ela busca pelo isqueiro perdido atrás do móvel. *Ele* a encontra. A multidão vem atrás. Ela quebra o galão de óleo que estava na parte antes escondida do porão e acende o isqueiro. *Ele* implora que ela pare e diz: “Eu te amo.” Ela chora. “nunca me amou. Amava meu amor por você. Eu lhe dei tudo... E você jogou fora”. *Mãe* atea o fogo. A casa explode. O filme retoma os mesmos detalhes da cena de abertura: ela em meio às chamas. Há um *close up* em seus olhos que se fecham. Uma lágrima escorre. *Fade in*, a tela em branco.

Imagem 27: Novamente o fim



Fonte: imagens do filme *mãe!*

A história é retomada com *Ele* carregando o corpo agonizante de *mãe*: “O que é você?” – ela sussurra, quase sem forças. “Eu?” – *Ele* sorri. “Eu sou o que sou.” A autodefinição da personagem é encontrada literalmente na Bíblia, no relato em que o Senhor, aparecendo para Moisés, diz a ele quem é. Segundo o relato bíblico: “Moisés perguntou: ‘Quando eu chegar diante dos israelitas e lhes disser: O Deus dos seus antepassados me enviou a vocês, e eles me perguntarem: ‘Qual é o nome dele?’ Que lhes direi?’ Disse Deus a Moisés: ‘Eu Sou o que Sou. É isto que você dirá aos israelitas: Eu Sou me enviou a vocês” (Ex 3,13-14).

“E você? Você era a casa” – explica ele calmamente. Ela geme e fecha os olhos. *Ele* a coloca em cima de um móvel, no que restou do seu escritório. “O que mais dói é eu não ter lhe bastado” – confessa ela. “A culpa não é sua. Nada basta totalmente. Eu não poderia criar se bastasse. É preciso criar. Isso é o que eu faço. É o que sou. Agora tenho que tentar tudo outra vez” – responde *Ele*. Ela implora a *Ele* que não e pede que a deixe ir embora. *Ele* diz que ainda precisa de algo dela e ela responde: “Não tenho mais nada pra te dar.” *Ele* sorri e diz: “O seu Amor. Ainda está aí?” Fraca e chorando, ela faz um gesto afirmativo levemente com a cabeça: “Anda. Pegue” – diz *mãe* em agonia. *Ele* suspira, com suas mãos abre o peito dela até as entranhas. Ela geme de dor. O corpo dela se desfaz em cinzas imediatamente e, nas mãos *Dele*, o coração dela se decompõe e revela a pedra cristalina antes quebrada.

Há um corte na cena. A pedra limpa é colocada sob o pedestal. *Ele* ri feliz. A casa ressuscita em meio ao pó das cinzas. O ciclo recomeça. A câmera novamente passeia pelos cômodos que se reconstituem como novos. Os restos mortais de

alguém em uma cama de casal ressurgem: uma mulher acorda, olha em direção à câmera e diz: “Bebê?”

Imagem 28: O ciclo recomeça indefinidamente



Fonte: imagens do filme *mãe!*

O filme de Aronofsky, ao trabalhar a Mãe-Natureza que ressuscita e consigo reaviva a fertilidade da terra, faz um contraponto à tradição patriarcal da narrativa judaico-cristã acerca da criação e do ciclo da vida. Embora o filme denuncie a relação da sociedade ocidental com seu meio ambiente, este utiliza-se de uma narrativa generificada para problematizar a temática, sem, contudo, questionar as definições acerca dos papéis de gênero e de como estes são representados.

3 AS TEÓLOGAS FEMINISTAS VÃO AO CINEMA

O percurso dos dois primeiros capítulos dessa pesquisa foi traçado para possibilitar a análise do filme *mãe!* através da teologia ecofeminista. A articulação entre arte e teologia feminista possibilita tanto o estudo do uso de símbolos religiosos nas produções artísticas quanto a reflexão de como elementos da cultura se relacionam com as religiões.²²⁷ O feminismo desafia discursos e interpretações normativas, oferece novos horizontes de pesquisa²²⁸ e elabora uma nova “dança de significados”²²⁹, (re)criando passos e danças.

A hermenêutica feminista traz as experiências das mulheres para dentro de áreas como a literatura, a arte, a retórica, a linguagem e os estudos dos textos sagrados. Através de uma leitura integradora, a hermenêutica feminista permite interpretar a “carga discursiva”²³⁰ de uma obra de arte. No caso do ocidente, essa carga simbólica tem como um de seus fundamentos os símbolos e valores estabelecidos pela tradição judaico-cristã. Por isso, como explica Schüssler-Fiorenza, “[...] para compreender a arte, a música e literatura ocidental é preciso dispor de certa cultura bíblica. As ideologias culturais e os estereótipos divulgados nos meios de comunicação continuam baseando-se na Bíblia e derivando dela.”²³¹

A arte cinematográfica é um produto artístico explorado pelas pesquisas de teologia feminista. Um desses estudos é o da teóloga Ulrich Vollmer, que pontua que códigos simbólicos, sejam eles da linguagem textual bíblica ou das imagens cinematográficas, são desafios da hermenêutica feminista. Ela aborda os pontos em comum entre as teorias dos estudos feministas sobre cinema e teologia feminista a partir do valor simbólico do ato de ver e ser vista/visto. Segundo a autora, ambos os

²²⁷ LEITE, Ilka Boaventura. Religião, Arte e Patrimônio Cultural. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 11, n. 31, p. 840-842, jul./set. 2013, p. 841. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/P.2175-5841.2013v11n31p840/5650>>. Acesso em: 10 out. 2018.

²²⁸ DEIFELT, Wanda. Temas e metodologias da teologia feminista. In: SOTER (Org.). **Gênero e Teologia: Interpelações e perspectivas**. São Paulo/Belo Horizonte: Paulinas/Loyola/SOTER, 2003, p. 177.

²²⁹ SCHÜSSLER-FIORENZA, Elisabeth. **Caminhos de sabedoria: Uma introdução à Interpretação Bíblica Feminista**. São Bernardo do Campo: Nhanduti, 2009, p. 188.

²³⁰ REIMER, Ivoni Richter. Marta e Maria no Getsêmani de Fra Angelico: luzes medievais na releitura de tradições e textos bíblicos. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 12, n. 36, p. 1315-1333, out./dez. 2014, p. 1323. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/P.2175-5841.2014v12n36p1315>>. Acesso em: 10 out. 2018.

²³¹ SCHÜSSLER-FIORENZA, 2009, p. 81.

campos compreendem que há uma relação de poder implicada no olhar e que no sistema patriarcal as mulheres são visíveis e os homens invisíveis.²³²

As teorias feministas, sobre cinema, argumentam que a posição atrás da câmera é um lugar de poder em que um espectador invisível produz os discursos sobre um “Outro” visível. Na mesma linha argumentativa, a teologia feminista demonstra que a relação desigual entre visível e invisível está baseada em um Deus poderoso que é invisível e ausente, porém, identificado com o gênero masculino.²³³ Todavia, Vollmer ressalta que a teologia feminista afirma que o ato de olhar é uma ação hermenêutica que permite observar e interpretar a realidade a partir de seu contexto. Se, historicamente, as obras de artes foram produzidas, em sua maioria, por homens com o poder de ver, e coube às mulheres serem o objeto desse olhar criativo, ela defende que, ao contrário das conclusões negativas acerca do ato de ver produzidas pelas teorias feministas sobre cinema, a teologia feminista pode contribuir com novas perspectivas acerca das produções cinematográficas e do ato de olhar.²³⁴

Deste modo, a interpretação produzida neste capítulo coloca em diálogo os códigos empregados para compor a realidade diegética do filme *mãe!* e a leitura feminista sobre a combinação desses códigos que resultam no filme. Esta parte final da dissertação está dividida da seguinte forma: “Teologia Ecofeminista – Principais vertentes e conceitos” e “O universo diegético de *mãe!* – Alegorias de um divino patriarcal”.

²³² “O visível é o indigno, definido e colocado em seu lugar por sua contraparte mais poderosa, o Deus invisível da teologia negativa ou o Ausente no cinema, seja qual for seu nome.” (tradução própria). *The visible is the unworthy, defined and put in its place by its more powerful counterpart, the invisible God of negative theology or the Absent One in cinema, whatever it is called.* VOLLMER, 2007, p. 62.

²³³ VOLLMER, 2007, p. 63.

²³⁴ “A teoria feminista sobre o cinema enfatizou essa subposição do ato de ver, acrescentando a percepção de que, no cinema, a relação entre o sujeito que vê e o objeto que vê é de gênero, em que o homem normalmente ocupa a poderosa posição de diretor ou espectador invisível, enquanto a mulher atua como o objeto visível na tela. Apesar de sua poderosa e convincente análise do meio cinematográfico, no entanto, a teoria feminista parece ter atingido um ponto final além do qual nenhuma teoria alternativa do ato de ver foi desenvolvida.” (tradução própria). *Feminist film theory has emphasized this understanding of the act of seeing while adding the insight that, in cinema, the relationship between the seeing subject and the seen object is a gendered one in which the male usually occupies the powerful position of the invisible director or spectator, whereas the female acts as the visible object on screen. Despite its powerful and convincing analysis of the film medium, however, feminist film theory seems to have reached an end point beyond which no alternative theory of the act of seeing has been developed.* VOLLMER, 2007, p. 39.

3.1 Teologia ecofeminista – principais vertentes e conceitos

O campo da teologia e sua conseqüente produção foi, por muito tempo, dominado pelo olhar masculino – um olhar masculino, branco e europeu. A perspectiva epistemológica dominante trabalhou sob a ideia de uma produção de conhecimento objetiva, universal e neutra. E, nesse processo, ao longo da história, mulheres buscaram formas de resistir a esse sistema patriarcal e de dar voz a suas experiências religiosas.²³⁵

No século XIX, em 1898, foi lançada uma das primeiras publicações que propunham uma interpretação da Bíblia na perspectiva de mulheres. Encorajadas pelo movimento das sufragistas, nesse período, nos Estados Unidos, um grupo de mulheres organizado por Elizabeth Cady Stanton revisou os conteúdos sexistas contidos na Bíblia e produziu a obra “The women’s Bible”. A publicação foi importante porque fez uma contundente crítica ao uso da Bíblia como instrumento de opressão das mulheres, denunciando, também, a invisibilização das mulheres nos textos canônicos e as leituras que legitimavam a dominação e subjugação das mulheres nas estruturas da igreja e sociedade.²³⁶

A reflexão sobre o espaço e papéis ocupados pelas mulheres nas igrejas cristãs somente ganhou visibilidade meio século após a publicação de Stanton e suas companheiras. Em 1948, com a criação do Conselho Mundial de Igrejas, o tema começou a ser debatido e se aceitou a necessidade de mudanças estruturais nas igrejas.²³⁷ Entretanto, foi apenas na década de 1970, sob influência da Segunda Onda do Movimento Feminista, que surgiu uma Teologia Feminista. A partir das reflexões suscitadas pelos estudos feministas, teólogas e mulheres que ocupavam diferentes papéis nas igrejas, começaram a relacionar a estrutura de dominação masculina com a construção simbólica de Deus no cristianismo ocidental. Como afirma Gebara, as mulheres:

perceberam pouco a pouco que a justificação da dominação masculina sobre as mulheres era possível porque a cultura patriarcal tinha seu

²³⁵ GEBARA, Ivone. **Teologia ecofeminista**: ensaio para repensar o conhecimento e a religião. São Paulo: Olho d’Água, 1997, p. 18.

²³⁶ SANTOS, Odja Barros; MUSSKOPF, André Sidnei. Interpretação bíblica: raízes patriarcais e leituras feministas. **Interações**, Belo Horizonte, v. 13, n. 24, p. 334-354, ago./dez. 2018, p. 338. Disponível em: <<https://doi.org/10.5752/P.1983-2478.2018v13n24p334-354>>. Acesso em: 04 nov. 2019.

²³⁷ DEIFELT, 2003, p. 172.

justificador absoluto, um justificador masculino celeste que presidia a sociedade hierárquica. Esse ser poderoso e abstrato, adorado e glorificado como Senhor absoluto dos céus e da terra, justificava leis, comportamentos e costumes estabelecidos. Ele determinava, por intermédio de seus representantes e dos textos reconhecidos como 'revelados', os diferentes papéis sociais.²³⁸

No contexto da América Latina e do Caribe, na década de 1970 nasceu a Teologia da Libertação.²³⁹ Essa teologia causou uma ruptura no eurocentrismo da reflexão teológica.²⁴⁰ Nesse mesmo período, a teologia feminista latino-americana surgiu como parte da teologia da libertação, por denunciar a opressão das mulheres e produzir leituras hermenêuticas contextuais e a partir das experiências de fiéis.²⁴¹

No escopo clássico dessa teologia latino-americana, as vozes permaneceram, em sua maioria, sendo de homens.²⁴² As teólogas feministas chamaram a atenção para o fato de que a Teologia da Libertação manteve a estrutura patriarcal das religiões institucionais, mantendo como paradigma de ser humano o modelo masculino/homem.²⁴³ Ao refletirem sobre a opressão somente pelo ponto de vista socioeconômico, teólogos da libertação ignoraram, por exemplo, aspectos como a opressão e exclusão marcadas nos corpos das mulheres. Além disso,

[...] a maior parte das teologias feministas separa-se de certa forma da teologia masculina da libertação quando se trata da manutenção da dogmática patriarcal, das imagens de Deus masculinas e de um conceito de salvação estreito que inclui apenas a pessoa individual de Jesus de Nazaré.²⁴⁴

²³⁸ GEBARA, Ivone. **O que é teologia feminista**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 15.

²³⁹ Com relação a Teologia da Libertação, Gutiérrez explica que esta nasce das reflexões suscitadas pelo Concílio do Vaticano II, em 1961, e do contexto de acelerada metropolização, aumento da desigualdade social e avanço dos governos autoritários na América Latina e Caribe a partir da década de 1950. Partindo do pressuposto de que não há uma teologia universal, a teologia latino-americana é contextual, histórica e voltada às pessoas pobres. Essa nova linguagem teológica relaciona teoria e práxis na busca pela Salvação dentro da história, a libertação é vivenciada a partir da experiência do povo cristão explorado e subjugado. GUTIÉRREZ, Gustavo. *La teologia latinoamericana y caribenha: trayectoria y perspectivas*. **Congreso Continental de Teología**, v. 38, 2012, p. 18. Disponível em: <http://www.seleccionesdeteologia.net/selecciones/llib/vol53/211/211_Gutierrez.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2018. BOFF, Leonardo. **O caminhar da igreja com os oprimidos**. Do vale de lágrimas à terra prometida. Rio de Janeiro: CODECRI, 1980, p. 174. GUTIÉRREZ, Gustavo. **A força histórica dos pobres**. Petrópolis: Vozes, 1981, p. 146.

²⁴⁰ BONINO, José Míguez. **A Fé em busca de eficácia**. São Leopoldo: Sinodal, 1987, p. 57.

²⁴¹ SCHÜSSLER-FIORENZA, 2009, p. 187.

²⁴² GEBARA, 2007, p. 15.

²⁴³ SCHÜSSLER-FIORENZA, 2009, p. 187.

²⁴⁴ GEBARA, Ivone. Teologia Feminista e a crítica da razão religiosa patriarcal: entrevista com Ivone Gebara por Maria José Rosado-Nunes. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 294-304, jan./abr. 2006, p. 300. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/z96djt>>. Acesso em: 31 jan. 2020.

Em 1993, durante o Encontro Regional das Teólogas da Associação Ecumênica de Teólogos e Teólogas do Terceiro Mundo, pesquisadoras da área decidiram adotar oficialmente a nomenclatura de Teologia Feminista da Libertação.²⁴⁵ O uso do termo feminista demarcou a opção pela categoria de gênero como um conceito fundamental para a pesquisa teológica.

A teologia feminista assume a tarefa de criticar os valores predominantemente masculinos e excludentes que se tomaram norma e formular perspectivas que fomentem uma visão de mundo, de sociedade, de teologia, que seja inclusiva daquelas e daqueles que até agora estiveram na periferia da formulação teórica e teológica. Nessa tentativa, então, teólogas feministas revisam textos e tradições consideradas normativas e canônicas, apontando para o seu caráter androcêntrico, e resgatam a perspectiva de grupos excluídos — entre os quais as mulheres.²⁴⁶

A teologia feminista tem, dentre suas metodologias, dois instrumentais fundamentais: a hermenêutica da suspeita e a experiência das mulheres como *lócus* teológico.²⁴⁷ A suspeita é um processo que possibilita identificar os símbolos e discursos que legitimam a opressão e dominação patriarcal presentes em textos, como os da Bíblia, e em discursos teológicos.²⁴⁸ A suspeita feminista desconfia das ditas verdade absolutas acerca do mundo, da vida e dos seres humanos.²⁴⁹ Implica em perguntas ao texto que desvelam sua neutralidade, sua autoria, seus pressupostos universais. Segundo Eggert, a hermenêutica da suspeita permite desvelar a neutralidade e suposta universalidade de textos que “[...] estão escritos na linguagem masculina, imersos numa cultura patriarcal, canonizados, interpretados e proclamados por homens.”²⁵⁰

Além da suspeita, a hermenêutica feminista tem na experiência das mulheres a chave interpretativa fundamental para a leitura dos textos.²⁵¹ A experiência é uma chave hermenêutica porque as vivências cotidianas, a forma como o corpo interage e é impactado pelo mundo ao redor, moldam as perspectivas

²⁴⁵ DEIFELT, 2003, p. 172.

²⁴⁶ DEIFELT, 2003, p. 173.

²⁴⁷ ROESE, Anete. O silenciamento das deusas na tradição interpretativa cristã: uma hermenêutica feminista. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 20, n. 3, p. 177-191, set./dez. 2010, p. 178.

²⁴⁸ SCHÜSSLER-FIORENZA, 2009, p. 198.

²⁴⁹ GEBARA, 2007, p. 33.

²⁵⁰ EGGERT, Edla. A mulher e a educação: possibilidades de uma releitura criativa a partir da hermenêutica feminista. **Estudos Leopoldenses**, São Leopoldo, v. 3, n. 5, p. 19-27, jul./dez. 1999, p. 22.

²⁵¹ NEUENFELDT, Elaine. **Hermenêutica Feminista e de Gênero**. Série A palavra na vida, n. 155/156. São Leopoldo: Cebi, 2000, p. 49.

acerca da história, da política, da religião.²⁵² Assim, a autoridade presente na mensagem de um texto bíblico, por exemplo, é colocada em diálogo com a experiência das mulheres.

Essas experiências, não somente individualizadas, mas plurais e contextuais, permitem entender os processos históricos de construções identitárias.²⁵³ E, por isso, o uso do termo mulheres, no plural, é uma escolha epistemológica e teológica, pois afirma a diversidade das mulheres e reitera que as construções identitárias de gênero estão em intersecção com outras categorias como raça, classe, orientação sexual, religião, idade, entre outros.²⁵⁴

Dentro dessa diversidade epistêmica, uma das correntes da teologia feminista é a ecofeminista, que no caso dessa dissertação contribui de modo particular para a análise da obra. O ecofeminismo é um campo de estudos com desdobramentos em diferentes áreas do conhecimento e que, assim como a teologia feminista, surgiu no período da segunda onda do movimento feminista.²⁵⁵

O termo ecofeminismo foi utilizado pela primeira vez pela socióloga francesa Françoise D'Eaubonne, em 1974, em seu livro *Le féminisme ou la mort* e fundou, em 1978, o Movimento Ecologia e Feminismo, para discutir a relação entre ciência, mulher e natureza. As primeiras contribuições da reflexão ecofeminista foram demonstrar a associação existente entre a subjugação das mulheres e a subjugação da natureza presente na estrutura patriarcal, especialmente, no ocidente moderno.²⁵⁶

A partir das primeiras reflexões ecofeministas, em meados da década de 1970, diferentes correntes teóricas que associam ecologia e feminismo se desenvolveram. No entanto, Siliprandi destaca que todas elas relacionam suas discussões, de alguma forma, com três aspectos: o econômico, posto que as mulheres e a natureza são vistas como recursos para a acumulação do capital; o

²⁵² MENA-LÓPEZ, Maricel. Sou negra e formosa: raça, gênero e religião. In: MUSSKOPF, André Sidnei; STRÖHER, Marga J. (Orgs.). **Corporeidade, etnia e masculinidade: Reflexões do I Congresso Latino-Americano de Gênero e Religião**. São Leopoldo: Sinodal, 2015, p. 37.

²⁵³ SCHÜSSLER-FIORENZA, 2009, p. 193.

²⁵⁴ ROSADO-NUNES, Maria José. Gênero e experiência religiosa das mulheres. In: MUSSKOPF, André Sidnei; STRÖHER, Marga J. (Orgs.). **Corporeidade, etnia e masculinidade: Reflexões do I Congresso Latino-Americano de Gênero e Religião**. São Leopoldo: Sinodal, 2015, p. 16.

²⁵⁵ GEBARA, 1997, p. 10.

²⁵⁶ FLORES, Bárbara Nascimento; TREVIZAN, Salvador Dal Pozzo. Ecofeminismo e comunidade sustentável. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 23, n. 1, p. 11-34, jan./abr. 2015, p. 12. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2015000100011>. Acesso em: 10 jun. 2019.

político, para refletir sobre a associação das mulheres à natureza e dos homens à cultura como uma lógica hierárquica de submissão; e o científico-tecnológico que destaca a exclusão das mulheres no campo científico e como isto afeta o desenvolvimento moderno.²⁵⁷

A partir desses pressupostos, três vertentes se destacam como modelos teóricos: o clássico, o espiritualista do Terceiro Mundo e o construtivista.²⁵⁸ O modelo clássico de reflexão ecofeminista centrou o debate na destruição do planeta, legitimada pelo domínio do patriarcado e na valorização da suposta diferença inata das características consideradas femininas e masculinas. Nessa concepção, as mulheres seriam dotadas de uma ética de proteção à vida que as liga à proteção da natureza e a estruturas mais horizontais, ao contrário dos homens, que seriam essencialmente competitivos e agressivos.²⁵⁹ Assim, militantes e pensadoras dessa corrente:

[...] como Rosiska Oliveira, situam a *diferença* das mulheres em relação aos homens sustentada na subordinação hierárquica da esfera pública à esfera doméstica; e atribuem a esta última o *locus* ético do cuidado do outro, fundamental para pensar o cuidado da natureza.²⁶⁰

Já a vertente espiritualista do Terceiro Mundo, que tem origem na década de 1980 em países periféricos, expôs o caráter colonizador e homogeneizador do sistema patriarcal e defendeu a inclusão de categorias como gênero, classe, etnia, religião nas análises ecofeministas.²⁶¹ Uma das expoentes dessa corrente, a indiana Vandana Shiva, defende que a inter-relação do capitalismo, do patriarcado e do colonialismo se constituem como a principal ameaça ao planeta e às mulheres

²⁵⁷ SILIPRANDI, Emma. Ecofeminismos: mulher, natureza e outros tipos de opressão. SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 7, 2006, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis, UFSC, Simpósio Temático n. 31, 2006, p. 5.

²⁵⁸ TAVARES, Silvana Beline; MIRANDA, Adriana Andrade. Diriti Bdè Burè: um olhar ecofeminista rumo a redistribuição e reconhecimento. **Revista de Gênero, Sexualidade e Direito**, Maranhão, v. 3, n. 2, p. 137-152, jul./dez. 2017, p. 145. Disponível em: <<https://www.indexlaw.org/index.php/revistagsd/article/view/2407>>. Acesso em: 01 fev. 2020. PULEO, Alicia H. Feminismo y Ecología. **El Ecologista**, Madrid, n. 31, p. 36-39, 2002, p. 38. ANGELIN, Rosângela. Mulheres, ecofeminismo e desenvolvimento sustentável diante das perspectivas de redistribuição e reconhecimento de gênero. **Direito e Política**, Itajaí, v. 9, n. 3, p. 1569-1597, 2014, p. 1582. Disponível em: <<https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rdp/article/view/6751/3848>>. Acesso em: 02 fev. 2020. CANDIOTTO, Jaci de Fátima Souza. A teologia ecofeminista e sua perspectiva simbólico/cultural. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 10, n. 28, p. 1395-1413, out./dez. 2012, p. 1402. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/P.2175-5841.2012v10n28p1395>>. Acesso em: 16 ago. 2019.

²⁵⁹ TAVARES; MIRANDA, 2017, p. 146.

²⁶⁰ CANDIOTTO, 2012, p. 1402.

²⁶¹ ANGELIN, 2014, p. 1583.

porque é um modelo de desenvolvimento que privatiza os recursos naturais e adota formas de exploração cada vez mais violentas contra a natureza e as mulheres. Com relação a essas últimas, a pensadora explica que “de criadoras e sustentadoras da vida, a natureza e a mulher estão reduzidas a ser ‘recursos’ do modelo do mau desenvolvimento, fragmentado e contrário a vida.”²⁶² (tradução própria)

A partir dessas assertivas, o ecofeminismo espiritualista adota a perspectiva holística de interdependência e ressalta o papel das mulheres como defensoras da luta pela vida e contra a escassez e a morte. Essa vertente, influenciada pela cosmologia hindu, propõe um novo paradigma pautado em uma “espiritualidade feminista ecocentrada.”²⁶³ Nessa visão, o universo e todos os seres são constituídos por energias primordiais contrárias e complementares, os princípios feminino e masculino. No caso do princípio feminino, este seria a fonte criativa da natureza e está presente em toda a criação. Assim, de acordo com Shiva:

A recuperação do princípio feminino se baseia na amplitude. Consiste em recuperar na Natureza, a mulher o homem e as criatividade de ser e perceber. No que se refere à Natureza, se supõe vê-la como um organismo vivo. Com relação à mulher, supõe considerá-la produtiva e ativa. E no que diz respeito ao homem, a recuperação do princípio feminino implica situar de novo a ação e a atividade em função de criar sociedades que promovam a vida e não a reduzam ou a ameacem.²⁶⁴ (tradução própria)

Por fim, a corrente construtivista rejeita a ideia de uma essência ou princípio que ligue as mulheres à natureza. Para essa vertente, as mulheres e a natureza são as principais vítimas do sistema patriarcal (e capitalista) não por uma essência em comum, mas em decorrência de uma política de poder e hierarquia que reservou às mulheres o papel de assegurar a continuidade da vida sem necessariamente lhe dar as condições de decidir como fazê-lo, mas explorando o seu trabalho sem

²⁶² *De creadoras y sustentadoras de la vida, la naturaleza y la mujer están reducidas a ser ‘recursos’ en el modelo de mal desarrollo, fragmentado y contrario a la vida.* SHIVA, Vandana. **Abrazar la vida** – Mujer, ecología y desarrollo. Madrid: Editorial Horas y Horas, 1995, p. 35.

²⁶³ GNANADASON, Aruna. Em direção a uma eco-teologia feminista para a Índia. In: RUETHER, Rosemary R. (Org.). **Mulheres curando a terra**. Tradução de Sylvia Marcia K. Belinky. São Paulo: Paulinas, 2000, p. 123.

²⁶⁴ *La recuperación del principio femenino se basa en la amplitud. Consiste en recuperar en la Naturaleza, la mujer, el hombre y los creativos del ser y la percepción. Cuando se trata de la naturaleza, lo ves como un organismo vivo. Con respecto a las mujeres, se supone que debe considerarla productiva y activa. Y en lo que respecta a los hombres, la recuperación del principio femenino implica volver a poner acción y actividad para crear sociedades que promuevan la vida y no la reduzcan ni la amenacen.* SHIVA, 1995, p. 77.

remuneração.²⁶⁵ A invenção da agricultura, há cerca de 10 mil anos, demarcou uma importante mudança no início do processo civilizatório. Em seu período inicial, cabia às mulheres a tarefa de cultivar a terra. Com o surgimento dos primeiros instrumentos agrícolas, o arado e a irrigação, os homens assumiram essa função.²⁶⁶

Devido a sua condição reprodutiva, as mulheres foram condicionadas ao espaço doméstico e à manutenção do cotidiano, tendo seus direitos humanos restringidos. A cultura patriarcal justificou esse processo de inferiorização através da associação da mulher à natureza como algo próprio da essência feminina.²⁶⁷ A mulher e a natureza com seus ciclos ininteligíveis aos homens, foram classificadas como incontroláveis, instáveis que precisavam ser dominadas pela cultura, pelos homens. Esse sistema simbólico, pautado na existência de uma essência humana, relacionou a essência das mulheres ao “[...] corpo, terra, sexo, a carne na sua mortalidade, fraqueza e ‘inclinação ao pecado’.”²⁶⁸ A essência dos homens, por sua vez, foi associada “[...] com espírito, mente e poder soberano sobre ambas – mulheres e natureza –, como propriedade das classes dominantes masculinas.”²⁶⁹ E, através dessa lógica dualista, se justificou as diversas formas de exploração e dominação existentes ao longo da história, especialmente, a do mundo ocidental.²⁷⁰

A partir dessas discussões, a teologia ecofeminista reconhece o papel do discurso religioso cristão no processo de destruição do planeta, que vitimiza mulheres, principalmente as das regiões economicamente periféricas, através da legitimação de uma imagem divina que continua “[...] sendo eminentemente antropocêntrica, androcêntrica, branca e ocidental.”²⁷¹ Na América Latina, se adotou como princípio de análise a imbricação das relações de gênero, raça, classe, religião, entre outras categorias, para problematizar a conexão da dominação das mulheres e da dominação da natureza. E, ao compreender esses vínculos de dominação e violência, inter-relacionados com essas categorias, a teologia ecofeminista busca construir em conjunto com as mulheres marginalizadas, e que sofrem diretamente os efeitos da destruição do meio ambiente, alternativas que

²⁶⁵ GEBARA, 1997, p. 15.

²⁶⁶ RUETHER, 1993, p. 242.

²⁶⁷ CANDIOTTO, 2012, p. 1404.

²⁶⁸ RUETHER, Rosemary R. Ecofeminismo: mulheres do primeiro e terceiro mundos. **Mandrágora**, São Bernardo do Campo, n. 6, 2000, p. 13.

²⁶⁹ RUETHER, 2000, p. 14.

²⁷⁰ RUETHER, 2000, p. 13.

²⁷¹ GEBARA, 1997, p. 19.

possam enfrentar “[...] esta problemática e treinando-se mutuamente no exercício do poder político e religioso do qual foram sistematicamente excluídas.”²⁷²

Os diferentes conceitos e problematizações apresentadas pelas teologias feministas e ecofeministas promoveram um descentramento na lógica do pensamento teológico hegemônico. Ao enfatizar a exclusão das mulheres produzida pelo sistema patriarcal e, ao mesmo tempo, ressignificar suas experiências, as trazendo para o centro da hermenêutica, essas teologias possibilitaram a construção de novas imagens do divino, mais inclusivas e diversas. Por isso, essa breve contextualização de cerca de quarenta anos de movimentos e estudos dessas teologias é importante, pois ajuda na compreensão dos conceitos teológicos que serão utilizados para a análise do filme *mãe!*, através das chaves interpretativas destacadas a partir da divisão que este trabalho realizou da história do filme.

3.2 O universo diegético de *mãe!* – Alegorias²⁷³ de um divino patriarcal

Ruether desenvolve sua reflexão a partir da seguinte pergunta: “Gaia – a Terra viva e Sagrada – e Deus – a deidade monoteísta das tradições bíblicas – mantém uma boa relação entre si?”²⁷⁴ Esse questionamento é semelhante à reflexão que levou Darren Aronofsky a produzir *mãe!*. Ao falar sobre a história do filme, o cineasta explicou que sua intenção era realizar uma releitura das narrativas bíblicas sobre a Criação do mundo e denunciar os horrores cometidos pela humanidade contra o meio ambiente, demonstrando “[...] como deve sentir-se a Natureza continuamente violentada pela espécie humana.”²⁷⁵

Com relação ao argumento do filme, exceto pela protagonista, os papéis representados são alegorias da tradição religiosa judaico-cristã. A *mãe* do filme é a Deusa Mãe-Natureza que, ao longo da narrativa, convive com Deus, Adão, Eva, Caim, Abel e a humanidade. O cineasta disse, em entrevistas, que sua perspectiva sobre como a Bíblia retrata Deus no Antigo Testamento também o influenciou:

Eu queria fazer um filme sobre a Mãe Terra e como nós a tratamos. Da maneira que eu vejo, nós a tratamos de uma forma extremamente desrespeitosa. Nós a saqueamos, estupramos, chamamos a de lixo. Por isso Jennifer [Lawrence] interpretou o papel daquele jeito. Eu olhei a Bíblia e

²⁷² GEBARA, 1997, p. 22.

²⁷³ XAVIER, 2005a, p. 345.

²⁷⁴ RUETHER, 1993, p. 12.

²⁷⁵ ARONOFSKY *apud* GUERRA, 2017, p. 93.

como o Velho Testamento é escrito. Quando você pensa naquele Deus, se você não reza para ele, ele te mata. Que tipo de personagem faz isso? Para mim, era tudo sobre interpretar a emoção humana.²⁷⁶ (tradução própria)

Segundo Guerra, essa representação oferece um questionamento do modelo patriarcal hegemônico. Para a historiadora, o filme, ao usar reformulações de temas e elementos míticos das culturas mesopotâmicas, judaica e cristã, ressignifica as narrativas acerca das divindades femininas. Ao personificar a natureza e o deus monoteísta em uma relação baseada em papéis de gênero estereotipados, a obra evidencia e questiona a construção social desses papéis e a violência que perpassa esse processo:

mãe!, ao chamar atenção para o mito do deus único como uma narrativa sobre gênero e abuso, nos faz questionar o silêncio sobre a divindade da protagonista e sua essencialização em um feminino doméstico e submisso. A mulher conformada e culpada pelas agressões sofridas e a deusa-diaba a ser banida é parte fundamental da ancestral propaganda monoteísta. Elas são construtos históricos, não realidades fundamentais.²⁷⁷

O filme, ao articular temas religiosos a partir de determinadas compreensões sobre gênero, possibilita o estudo desses elementos através dos conceitos e pressupostos da teologia ecofeminista, que foram inicialmente apresentados no início desse capítulo. Deste modo, a análise a seguir é temática e não segue o ordenamento cronológico do filme. Esta está ordenada em seis partes: O Senhor Criador; A Deusa Mãe – O Princípio Primordial da vida; Adão, Eva, Caim e Abel (Ou a decadência da humanidade); Eva, Lilith e *mãe* – suposta rivalidade entre as mulheres; O Poema: religiões, fundamentalismos e o caos; e, A quem interessa o discurso e a poética da mãe-terra?.

3.2.1 O Senhor Criador

No universo diegético do filme, o casal protagonista simboliza a dualidade entre o Deus Patriarca e a Deusa Mãe. O ator Javier Bardem interpreta um poeta

²⁷⁶ *I wanted to make a film about Mother Earth and how we treat Mother Earth, the way I see we treat Mother Earth is incredibly disrespectful. We pillage her, we rape her, we call her dirt. That's why Jennifer played the character the way she did. I looked at the Bible and how the Old Testament God is painted, when you think about that God, if you don't pray to him, he kills you. What type of character does that? For me, it was about interpreting that to human emotion.* SETOODEH, Ramin. Darren Aronofsky on 'mother!' meaning, how evangelicals sabotaged "Noah". **Variety**, 10 mar. 2018. Disponível em: <https://variety.com/2018/film/news/darren-aronofsky-jennifer-lawrence-mother-jared-letto-1202723368/amp/?__twitter_impression=true>. Acesso em: 26 maio 2019.

²⁷⁷ GUERRA, 2017, p. 96.

que é uma alegoria de uma visão patriarcal do Deus judaico-cristão. A atriz Jennifer Lawrence representa a personificação da Natureza a partir de uma alegoria que relaciona maternidade e espaço doméstico com o ecossistema da Terra.²⁷⁸

A *mãe natureza* do filme sofre os impactos dos desejos de Deus e seu sistema patriarcal. Como apontam os estudos ecofeministas, tanto as mulheres quanto a natureza foram dominadas ao longo da história pelo sistema patriarcal e sofrem diversas formas de violência, sendo suas principais vítimas. As mulheres são mais penalizadas pelo impacto da destruição do meio ambiente porque são duplamente atingidas por esse processo: carregam em seus corpos a marca histórica da dominação patriarcal e, além disso, cabe a elas a manutenção ordinária da vida em contextos de poluição, escassez e exploração.²⁷⁹

Acerca do sistema patriarcal, Saffioti defende que, para compreender como se estruturam as relações de poder, é preciso associar a categoria de gênero ao conceito de patriarcado.²⁸⁰ Ela afirma que este é posterior às relações de gênero, uma vez que representações simbólicas e sociais sobre o masculino e o feminino estão presentes desde o início da humanidade e essa distinção não implica necessariamente em uma desigualdade entre homens e mulheres. Já o patriarcado surgiu como fenômeno social a partir da possibilidade de produção de excedente e com a descoberta dos homens que estes também participavam da concepção, desmistificando o poder de procriação atribuído às mulheres.²⁸¹

Esses acontecimentos estabeleceram uma hierarquia no qual os homens estão posicionados bem acima das mulheres. O sistema patriarcal impôs uma ordem de sujeição que transformou as mulheres e seus corpos em objetos sexuais e de reprodução “[...] de herdeiros, de força de trabalho e de novas reprodutoras. Diferentemente dos homens como categoria social, a sujeição das mulheres,

²⁷⁸ GUERRA, 2017, p. 95.

²⁷⁹ “Percebi, sobretudo nas periferias urbanas, que são as mulheres as responsáveis por levar crianças adoentadas para os postos de saúde e enfrentar longas filas à espera do atendimento. São elas que se angustiam atrás dos remédios vivendo uma via-sacra em busca dos recursos necessários para salvar as vidas que lhes são confiadas. São elas as primeiras a buscar alternativas para melhorar a qualidade do ar e da água através de reivindicações públicas, organizando mutirões para a limpeza dos bairros e tantas pequenas iniciativas a fim de garantir um mínimo de condições de salubridade para a vida da família. Foi a partir de ‘olhar’ o vivido, de ‘sentir’ com a pele e as entranhas, de ‘cheirar’ com as pessoas os odores das periferias que apreendi os caminhos da luta ecofeminista. Nada de extraordinário. Apenas o ordinário da vida, a monotonia do cotidiano clamando por justiça.” GEBARA, 1997, p. 16.

²⁸⁰ SAFFIOTTI, Heleieth Lara Bongiovani. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 60.

²⁸¹ SAFFIOTTI, 2004, p. 59.

também como grupo, envolve prestação de serviços sexuais a seus dominadores.²⁸² A socióloga destaca que o patriarcado se transformou ao longo da história, mas seis aspectos fundamentais prevalecem: 1) o patriarcado não é baseado em relações privadas, mas civis; 2) esse sistema dá direitos sexuais, quase irrestritos, aos homens sobre os corpos das mulheres; 3) é estruturado em relações hierárquicas que perpassam todas as esferas sociais; 4) tem uma base material; 5) corporifica-se; e 6) representa uma relação de poder que se perpetua através da ideologia e da violência.²⁸³

Schüssler-Fiorenza ressalta que, ao se utilizar o conceito de patriarcado, é preciso ultrapassar a leitura binária de dominação, pois o sistema de dominação é um complexo formado por uma interdependência de categorias transversais (como gênero, raça, classe, religião) e por múltiplas (re)produções de discursos opressores.²⁸⁴ A teóloga, a partir de suas reflexões acerca do patriarcado, cunhou o conceito de “kyriarcado”: um sistema correlacionado de dominações que produz discursos que sustentam e legitimam a dominação do senhor/mestre/pai/marido. No kyriocentrismo, a dominação é legitimada por meio de estruturas educacionais, políticas, jurídicas e religiosas. Essas construções simbólicas, estruturadas em uma lógica binária, foram utilizadas para justificar a dominação baseada em diferenças entendidas como “naturais” de gênero, raça, classe, entre outras. Deste modo:

O poder kyriarcal opera não somente junto com o eixo de gênero, mas também com os de raça, classe, cultura e religião. Estes eixos de poder estruturam os sistemas mais generalizados de dominação, numa matriz (ou melhor, ‘patriz’) — numa espécie de modismo, ou numa tendência a acolher o que é mais badalado — entrelaçando os sistemas de opressão [...] Para legitimar as relações kyriarcais de dominação e subordinação, a filosofia clássica articulou diferenças sócio-políticas entre humano-animal, macho-fêmea e livre-escravo, como sendo uma ‘diferença natural’ binária assimétrica.²⁸⁵

Além do aspecto patriarcal, o Deus do filme, como denota o enredo, é imutável, enquanto *mãe* renasce e se reconstitui em um ciclo eterno. A ideia de que Deus é imutável, no ocidente, também está construída sobre uma base patriarcal, a partir de uma perspectiva platônico-aristotélica, absorvida pela teologia cristã, no

²⁸² SAFFIOTI, 2004, p. 105.

²⁸³ SAFFIOTI, 2004, p. 57.

²⁸⁴ SCHÜSSLER-FIORENZA, Elizabeth. Deus (G*d) trabalha em meio a nós – De uma política de identidade para uma política de luta. Tradução de Neusa Steiner. **REVER**, São Paulo, PUC-SP, n. 1, ano 2, p. 56-77, 2002, p. 68. Disponível em: <https://www.pucsp.br/rever/rv1_2002/p_fioren.pdf>. Acesso em: 02 dez. 2019.

²⁸⁵ SCHÜSSLER-FIORENZA, 2002, p. 70.

qual a concepção metafísica afirma que há, acima da realidade histórica, uma Verdade Absoluta, a-histórica e dualista.²⁸⁶

“Eu sou o que sou” diz Deus à Moisés no Livro de Êxodo e diz *Ele* à *mãe*, ao final do filme, enquanto a carrega agonizante em seus braços. O Deus cinematográfico e o da tradição estão apartados de sua obra, são um ente que não está na natureza e nem nos seres humanos. Superior a todos os seres e fora da Criação, Deus inflige sua Vontade, designa o destino da humanidade e do cosmo, organiza a vida, castiga, salva e ensina.

Esse ser imutável, “totalmente outro”,²⁸⁷ distante do mundo e de todos os seres, foi simbolicamente “[...] afirmado pela maioria das línguas ou das imagens como ser masculino.”²⁸⁸ Seu rosto masculino partiu de um imaginário social construído por uma tradição demarcada por uma “socialização patriarcal”²⁸⁹ e, cujo Deus, “[...] embora assexuado, tem socialmente o gênero masculino e é experimentado imaginativamente como masculino.”²⁹⁰

Nessa perspectiva, Deus é ordem, poder e dominação, imagem construída a partir da experiência de uma elite de homens.²⁹¹ Nessa interpretação, esse Deus uno e do sexo masculino controla o universo e tudo o que existe.²⁹² No entanto, no filme, essa lógica é subvertida, já que é *mãe* quem é a artífice do mundo, representado pela casa. E uma das maneiras que o filme retrata a dominação patriarcal é que *Ele* sabe do poder dela, mas não revela a ela.

3.2.2 A deusa mãe – O princípio primordial da vida

No filme, *mãe* cria a vida a partir do cotidiano. Esse fazer diário representa a necessidade vital da Deusa-mãe de criar e cuidar. Embora *Deus* seja o grande poeta, é a Mãe-Natureza quem dá vida a casa. A *mãe* mantém o equilíbrio e o cotidiano da casa, do companheiro e sua rotina é organizada a partir das

²⁸⁶ GEBARA, 1997, p. 49.

²⁸⁷ GEBARA, 2007, p. 12.

²⁸⁸ GEBARA, 2007, p. 12.

²⁸⁹ GEBARA, 2007, p. 19.

²⁹⁰ GEBARA, 2007, p. 22.

²⁹¹ TOMITA, Luiza Etsuko. A Teologia Feminista Libertadora: deslocamentos epistemológicos. FAZENDO GÊNERO: DIÁSPORAS, DIVERSIDADES, DESLOCAMENTOS, 9, 2010, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis, UFSC, 2010. Disponível em: <http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1278455084_ARQUIVO_FAZENDO_GENERO.final.pdf>. Acesso em: 04 dez. 2019.

²⁹² RUETHER, 1993, p. 15.

necessidades daquele a quem ela ama. Para a teologia feminista, a vivência cotidiana e os aprendizados dessas experiências ordinárias são uma chave de leitura fundamental para pensar o fazer religioso. Essa interpretação ressignifica as experiências das mulheres:

O cotidiano, como lugar simultâneo e histórico, é onde acontece a relação com o divino, com o sagrado. Esta relação se dá a partir dos objetos, dos elementos, das coisas que conformam a cotidianidade: a comida, a roupa, as panelas, o rio, a água, as árvores, o tear, a reprodução, a educação, a terra, os cheiros, as ervas, os animais, as crianças, as vizinhas, o sal, a farinha, o óleo, os potes, e tantas outras.²⁹³

Embora, historicamente, mulheres tivessem papel ativo na produção teológica e litúrgica do cristianismo, estas foram invisibilizadas na consolidação discursiva oficial das igrejas. E, assim como o cotidiano de *mãe* é destruído, a historicidade das mulheres e suas experiências foram apagadas dos textos sagrados das religiões monoteístas²⁹⁴ e suas vozes reiteradamente silenciadas ao longo da história.²⁹⁵

A conexão entre *mãe* e sua casa perpassa todo o enredo e um dos aspectos dessa ligação se refere ao processo de criação. Em diversas cenas, as mãos da protagonista são enquadradas: suas mãos criam a tinta que colore a casa, reforma o piso quebrado, cozinha, arruma a mesa, toca com carinho. Porém, *mãe* não tem uma identidade profissional. Não há menção ao seu passado, sobre suas vivências

Já *Ele* é o grande poeta, com um passado, uma identidade que atrai a grande multidão sedenta por sua obra. No entanto, o filme deixa evidente que *Ele* só pode criar se *mãe* o ceder a força vital dela, que é representada pela pedra cristalizada que *Ele* guarda em seu escritório. E, apesar de ser a *mãe* quem mantém a vida da casa, o poder familiar pertence a *Ele*.²⁹⁶

²⁹³ NEUENFELDT, Elaine G. Práticas e experiências religiosas de mulheres no Antigo Testamento: considerações metodológicas. **Estudos Teológicos**, São Leopoldo, v. 46, n. 1, p. 79-93, 2006, p. 81. Disponível em: <http://www3.est.edu.br/publicacoes/estudos_teologicos/vol4601_2006/et2006-1f_eneuenfeldt.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2019.

²⁹⁴ PUI-LAN, Kwok. Reflexões sobre as escrituras sagradas das mulheres. **Concilium**, Petrópolis, n. 276, 1998, p. 127.

²⁹⁵ PUI-LAN, 1998, p. 130.

²⁹⁶ Isso fica evidente quando *mãe* cobra uma decisão dele, como mandar embora os hóspedes e as hóspedes que se tornaram inconvenientes. Também se evidencia no uso do espaço, posto que o único cômodo não compartilhado pelo casal dentro da casa é o escritório *Dele*. Outro exemplo, são suas decisões não compartilhadas com *mãe*, como na realização de um funeral dentro da casa. Para maiores detalhes sobre estas cenas, ver capítulo 02 dessa dissertação.

Aronofsky construiu a personagem de *mãe* a partir dos mitos mesopotâmicos sobre as Deusas Mãe.²⁹⁷ A resolução do enredo do filme, assim, guarda semelhanças com a narrativa babilônica *Enuma Elish*, que conta a história da criação do mundo. Os povos sumério, babilônico e hebreu possuem narrativas semelhantes acerca da Criação do mundo. O mito mesopotâmico conta a história da criação através de uma guerra entre deuses e a deusa Tiamat. Essa deusa era a criadora da matéria primordial, sem forma e caótica. Ela era venerada como a mãe primordial de todos os elementos. Após diversas disputas, o jovem deus Marduk a mata e controla o caos primordial dela, ordenando o universo. E, assim como no filme em que *Ele* recria a casa retirando do corpo dela sua essência, o deus Marduk cria os céus e a terra a partir da essência do corpo da deusa Tiamat.²⁹⁸

A relação entre mulher e natureza compõe diversos mitos religiosos desde o período neolítico, sendo o culto à divindade feminina um dos fenômenos religiosos mais antigos e populares da humanidade. As religiões politeístas, de povos antigos das regiões europeias, da Ásia ocidental e do norte africano, cultuavam uma diversidade de deuses e deusas antropomorficamente simbolizadas e que viviam em um cosmo divino que replicava a estrutura das sociedades da época.²⁹⁹

No caso europeu, com as invasões indo-europeias por povos nômades no período entre 4.500 e 2.500 a.C., uma nova lógica social, baseada na força e experiências dos homens, começa a se formar na região. Desta maneira, deuses e deusas desses povos também entraram em conflito no universo simbólico desses sistemas religiosos: na cultura grega, por exemplo, a narrativa mítica mostra como Zeus, representação do poder e superioridade masculina, vence o caos gerado pelos filhos das deusas-mães. Essas narrativas eram sempre perpassadas por violência e severos danos a essas Deusas que, incontroláveis se rebelavam e nutriam o caos. Nesse processo, ritualizou-se um princípio fundamental que a

²⁹⁷ GUERRA, 2017, p. 95.

²⁹⁸ RUETHER, Rosemary R. Ecofeminismo: Conexões simbólicas e sociais entre a Opressão das Mulheres e a Dominação da Natureza. **Estudos Teológicos**, São Leopoldo, v. 32, n. 3, p. 240-252, 1992, p. 243-244. Disponível em: <http://est.com.br/periodicos/index.php/estudos_teologicos/article/view/976/0>. Acesso em: 23 maio 2019.

²⁹⁹ UEHLINGER, Christoph. Companhias incômodas para Javé? Deusas no mundo do antigo Israel e arredores. **Mandrágora**, São Bernardo do Campo, v. 25, n. 1, p. 05-31, 2019, p. 09. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/MA/article/view/9552>>. Acesso em: 11 jan. 2020.

cultura ocidental herda da mitologia grega: as mulheres representam a natureza e a natureza representa o caos e a desordem.³⁰⁰

Outro aspecto que cabe destacar é que nas antigas culturas indo-europeias, hebraica, grega e cristã primitiva, em um contexto de disputas e alianças territoriais e culturais, a natureza e as mulheres se tornaram “[...] esferas a serem conquistadas, dominadas e, por fim, inteiramente repudiadas.”³⁰¹ Assim, nos escritos hebraicos, por exemplo, a rivalidade entre o Criador e a deusa Mãe não existe, pois a Mãe, matéria primordial, já se encontra apagada da história e transformada em elemento disforme, sujeito a se moldar às ordens de Deus e, por consequência, do macho patriarcal. Nas ocasiões em que as ações da natureza, como tempestades, não eram controláveis, o ocorrido era interpretado como uma resposta da ira divina pelos atos pecaminosos da humanidade. Da mesma forma que acontece no filme, a natureza, segundo a tradição hebraica e cristã, é manipulada por Deus para ensinar, punir e beneficiar a humanidade.³⁰² E, com o avanço das tradições monoteístas patriarcais, os cultos às deusas-mãe passaram a ser perseguidos e desmerecidos como selvagens e primitivos:

Do ponto de vista cultural e religioso, estudos das origens históricas do patriarcado publicados por diversas autoras, comprovam a participação das tradições filosóficas e teológicas da Europa e do Mediterrâneo na justificação da dominação da Mulher e da Natureza. As culturas centradas na deusa-mãe Terra e na Natureza, foram substituídas pelo sistema patriarcal e militarista, valorizando o masculino, e trocados os símbolos religiosos e as normas sociais. Essa substituição minorou e desvalorizou quer o feminino quer a Natureza.³⁰³

No filme, a casa representa o planeta Terra, seu ecossistema e, *mãe*, como representação da Natureza, é a força primordial que gera e sustenta a vida da casa. A sua interconexão com a casa é visceral e sagrada. Com a invasão e destruição causadas pela humanidade que se apropria desse lar, a casa e a *mãe* sentem cada vez mais o impacto dessa devastação. Após o homicídio, *mãe*, embebida em sangue, encontra um sapo no porão e ruídos e curtos-circuitos cada vez mais fortes surgem de lá. E, no local em que ocorreu a morte do filho do *homem*, surge uma

³⁰⁰ OLIVEIRA, Rosalira. Em nome da Mãe: o arquétipo da Deusa e sua manifestação nos dias atuais. **Ártemis**, João Pessoa, v. 3, dez. 2005. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/view/2200>>. Acesso em: 25 maio 2019.

³⁰¹ RUETHER, 1992, p. 243.

³⁰² RUETHER, 1992, p. 244.

³⁰³ CASTRO, Ilda Teresa. Mulher e Natureza: sob o jugo da usurpação. **Philosophica**, Lisboa, n. 49, p. 147-161, 2017, p. 157. Disponível em: <<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/33789>>. Acesso em: 20 maio 2019.

ferida, que lembra o formato de uma vulva, que não cicatriza por mais que *mãe* cuide.

Esses elementos trazidos pelo diretor fazem referência a símbolos comuns nas práticas religiosas da antiguidade. Estes são utilizados para compor o universo diegético do filme e demonstrar a relação intrínseca entre a *mãe* e a casa e como ambas sofrem com o desenvolvimento da humanidade. Como já referido no capítulo anterior, o porão é uma analogia tanto ao inconsciente da personagem quanto a ideia de inferno. Ao surgir um sapo no porão faz-se alusão à relação entre morte e vida, já que este animal, nas práticas religiosas da antiguidade, simbolizava a regeneração cíclica da vida.³⁰⁴

A simbologia entre a fecundidade feminina, ciclo menstrual e sua relação com fases da lua, fertilidade da terra, são associações presentes desde os primórdios da humanidade. Na Europa antiga, pré-ocidental, a vulva e o útero eram desenhados em diversos objetos e utensílios para representar a Deusa doadora de vida. Nessa ordem simbólica, o útero é o símbolo que representa o espaço gerador da Criação e da morte. Vida e morte compõem o ciclo cósmico.³⁰⁵

Na Bíblia, segundo Strack, o útero e suas associações (gravidez, parto, ventre) são diversas vezes utilizadas pelos escritores dos textos canônicos. A teóloga identifica sete formas nos quais o útero aparece simbolicamente nos relatos bíblicos: como símbolo de um contexto cósmico; nos textos do período nômade em que o órgão é citado para estabelecer um paralelo com a geração da vida em animais e seres humanos; para expressar a intervenção direta de Javé na geração de descendências masculinas; o tempo de gestação é usado para simbolizar que Javé escolhe seu povo desde o ventre; os ciclos naturais das mulheres (menstruação, gestação, parto, pós-parto) são citados nas leis levíticas para simbolizar a impureza das mulheres durante esses períodos; como metáfora para expressão a divindade; e, no novo testamento, o útero é o lugar que carrega o fruto abençoado, Jesus.³⁰⁶

³⁰⁴ STRACK, Hanna. A bênção do ventre materno: o útero na simbologia da Europa Antiga, do Egito Antigo, na Bíblia e as consequências para uma espiritualidade da Criação, hoje. In: REIMER, Ivoni Richter; MATOS, Keila Carvalho (Orgs.). **Mitologia e Literatura Sagrada: Contribuições do III Congresso Internacional de Ciências da Religião**. Goiânia: Ed. PUC Goiás, 2009, p. 03. Disponível em: <<https://www.hanna-strack.de/a-bencao-do-ventre-materno-2/>>. Acesso em: 15 maio 2019.

³⁰⁵ STRACK, 2009, p. 03.

³⁰⁶ STRACK, 2009, p. 13.

Ruether, ao refletir acerca da relação entre mulher e natureza, problematiza o próprio conceito de Natureza: sua definição já parte do pressuposto que esta é algo separado do “homem”, que monopolizou tanto a definição de cultura quanto de natureza. Embora com diferenças culturais, na história dos primeiros grupos humanos, em geral, aos homens couberam atividades de força e rapidez, como a caça e a guerra, que, por serem pontuais, proporcionavam maior tempo ocioso para a realização de outras atividades. Às mulheres couberam as atividades que exigiam maior resistência e permanência, como o cuidado com as crias e manutenção do espaço doméstico.

Esses padrões de divisão sexual do trabalho foram a base social para a “monopolização masculina da cultura”³⁰⁷ que estabeleceram a ordem simbólica na qual foram reforçados os privilégios e prestígio social das atividades exercidas por homens e a subalternidade das atividades realizadas pelas mulheres.³⁰⁸ O sistema religioso contribuiu com esse imaginário o reforçando e legitimando a ideia da existência de uma essência masculina e feminina.³⁰⁹ Para isso, as características dessas essências foram simbolicamente hierarquizadas: “força e coragem aos homens; fragilidade e temor às mulheres. Ora, isso não é essencialismo, mas cultura fundada em interpretações biológicas e culturais ideologizadas.”³¹⁰

Essa suposta essencialidade atribuída aos seres está presente na forma como as personagens do filme *mãe!* são caracterizadas. Essa cosmovisão essencialista faz parte do imaginário ocidental e integrou o modelo clássico dos filmes norte-americanos, que prescindem dos papéis de gênero para a composição de suas narrativas. Como discutido no item 1.3 do primeiro capítulo, a teoria feminista sobre o cinema demonstrou que essas personagens e narrativas essencialistas são produzidas a partir de arquétipos patriarcais.³¹¹

O essencialismo, no caso ocidental, remete à filosofia grega que atribuía uma essência inata a todos os seres e coisas.³¹² Essa crença influenciou a tradição cristã, que reforçou a ideia de uma essência humana, que foi dada por Deus. Porém,

³⁰⁷ RUETHER, 1992, p. 142.

³⁰⁸ RUETHER, 1992, p. 242.

³⁰⁹ PEREIRA, Nancy Cardoso. Soy pan, soy paz, soy más – trabalho doméstico e trabalho sexual de mulheres migrantes. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, v. 29, n. 1, p. 62-88, jan./jun. 2016, p. 64. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/nequem/article/view/35985>>. Acesso em: 01 fev. 2020.

³¹⁰ GEBARA, 1997, p. 66.

³¹¹ PEREIRA, 2014, p. 22.

³¹² GEBARA, 1997, p. 39.

essa essência logo foi corrompida com a expulsão de Adão e Eva do Jardim do Éden, restando a todos os seres humanos a busca por restaurá-la, através da fé em Cristo.³¹³

Na crença em uma essência inata, está presente a lógica binária que faz parte do sistema patriarcal. Na estrutura dualista patriarcal, o mundo, os seres e as coisas são hierarquicamente separados em pares opostos: claro/escuro; bem/mal; masculino/feminino, público/privado. Através dos escritos agostinianos e tomistas, o cristianismo assimilou a ideia platônica da separação entre corpo e alma e, nessa interpretação teológica, se estabeleceu que o corpo da mulher tinha como função ser o abrigo da força geradora masculina.³¹⁴ Além disso, o corpo feminino seria a entrada do pecado e, por isso, a mulher deveria ser “naturalmente subjugada ao homem”.³¹⁵ Nesse pensamento, o corpo e suas necessidades, ligadas à natureza, eram vistos como inferiores, uma vez que era somente a alma, essa vida abstrata, quem conseguia acessar o mundo celestial.³¹⁶

Outro ponto relacionado à estrutura dualista é a separação entre cultura e natureza. Todavia, a ideia representacional de que a natureza se opõe à civilização é um construto social. Natureza e cultura não são realidades dicotômicas, o fato do ser humano ser um sujeito social já denota em si uma construção de relação com a natureza. Com as grandes descobertas das novas terras além-mar e os novos processos científicos, a natureza passou a ser entendida como uma obra da racionalidade divina a serviço da humanidade.³¹⁷ Por isso, estudos ecofeministas destacam que a dominação das mulheres e da natureza se iniciam em momentos diferentes da história.³¹⁸

Enquanto a sujeição das mulheres se inicia atrelada ao sistema patriarcal há cerca de seis mil anos, a exploração predatória e econômica da natureza desponta a

³¹³ GEBARA, 1997, p. 39.

³¹⁴ AREAS, Violeta Rocha. El infinito em la palma de la mano, de Gioconda Belli, y el discurso de los cuerpos y la sexualidad en la literatura de los apócrifos de Adán y Eva. **Ístmica**, Costa Rica, n. 13, p. 11-28, 2010, p. 26. Disponível em: <<https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica/article/view/2133>>. Acesso em: 30 dez. 2019.

³¹⁵ LEMOS, Carolina Teles. Mística feminista: interfaces entre místicas religiosas e místicas seculares. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 10, n. 27, p. 804-830, jul./set. 2012, p. 812. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/P.2175-5841.2012v10n27p804>>. Acesso em: 23 nov. 2019.

³¹⁶ RUETHER, 1993, p. 245.

³¹⁷ SORJ, Bila. O feminino como metáfora da natureza. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 0, n. 0, p. 143-150, jul./dez. 1992. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15806/14299>>. Acesso em: 23 maio 2019.

³¹⁸ CANDIOTTO, 2012, p. 1394.

partir do século XVI, com o início da era moderna e com a Reforma Calvinista e a revolução científica industrial do século XVIII.³¹⁹ Com essas transformações sociais, o conceito ocidental acerca da natureza foi redefinido: o calvinismo reforçou o universo simbólico demoníaco da cosmologia cristã e negou qualquer traço divino na natureza, vendo-a como totalmente decaída. O corpo foi rechaçado e mesmo “o pão e o vinho não eram mais a corporificação física de Cristo, mas lembretes intelectuais da mensagem sobre o ato salvífico de Cristo realizado no passado.”³²⁰

A partir do século XVII, com a adoção do paradigma científico cartesiano pela ciência moderna, separou-se definitivamente o mundo da natureza do mundo da cultura: mente e corpo, razão e emoção, homem e mulher, natureza e cultura tornam-se entidades separadas. Em escritos de Bacon e Descartes, por exemplo, encontram-se passagens que fazem referência à Natureza como mãe e como mulher ao explicarem a necessidade de dominação da natureza para o progresso humano.³²¹ E no século XVIII, com o avanço da Revolução Industrial, a natureza foi secularizada e suas leis desvendadas por uma nova elite masculina que surgia: a dos cientistas.³²² Reduzida a uma substância desprovida de espírito, segundo essa nova lógica, a natureza tornou-se algo passível de ser “penetrada em todos seus segredos”, explorada infinitamente como fonte para geração de riquezas e poder.³²³

Gebara lembra que concomitante com o início da modernidade, movimentos religiosos reformistas, principalmente católicos e protestantes, empreenderam uma grande caça às bruxas, culminando na tortura e morte de muitas mulheres.³²⁴ Essa perseguição iniciada no período medieval, era justificada por esses grupos religiosos pelo pressuposto de que a natureza era constituída de elementos demoníacos e, sendo as mulheres representantes do mal de Eva, eram atraídas pelos poderes da natureza para disseminar o pecado através da sexualidade.³²⁵

Federici, ao pesquisar as origens do sistema capitalista, demonstra o papel central que a dominação e exploração dos corpos das mulheres tiveram sob o

³¹⁹ CANDIOTTO, 2012, p. 1396.

³²⁰ RUETHER, 1993, p. 247.

³²¹ CASTRO, 2017, p. 157.

³²² RUETHER, 1993, p. 247.

³²³ BACON apud FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017, p. 253. Disponível em: <http://coletivosycorax.org/wp-content/uploads/2019/09/CALIBA_E_A_BRUXA_WEB-1.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2020.

³²⁴ GEBARA, 1997, p. 10.

³²⁵ RUETHER, 1992, p. 246.

processo de acumulação do capital. Na passagem do feudalismo para o capitalismo, as terras começaram a ser cercadas para a produção de acúmulo do capital. Esse cercamento alterou as dinâmicas de sociabilidade de famílias que viviam através do uso coletivo da terra. Segundo a autora, as mulheres foram as mais afetadas por essa mudança, porque por terem menos poder e direitos em uma estrutura já patriarcal, elas eram mais dependentes da subsistência e sociabilidade existentes nessas comunidades.³²⁶ Além disso, as mulheres eram produtoras e reprodutoras da vida, ou seja, responsáveis pela manutenção da existência de mão de obra, por isso o controle reprodutivo e a disciplinarização dos corpos femininos era fundamental. Nesse sentido, o período de caça às bruxas foi uma estratégia política, econômica e religiosa decisiva para a contenção e destruição das possibilidades de resistências das mulheres:

a partir desta derrota, surgiu um novo modelo de feminilidade: a mulher e esposa ideal — passiva, obediente, parcimoniosa, casta, de poucas palavras e sempre ocupada com suas tarefas. Esta mudança começou no final do século XVII, depois de as mulheres terem sido submetidas a mais de dois séculos de terrorismo de Estado. Uma vez que foram derrotadas, a imagem da feminilidade construída na ‘transição’ foi descartada como uma ferramenta desnecessária, e uma nova, domesticada, ocupou seu lugar. Embora na época da caça às bruxas as mulheres tenham sido retratadas como seres selvagens, mentalmente débeis, de desejos insaciáveis, rebeldes, insubordinadas, incapazes de autocontrole, no século XVIII o cânone foi revertido. Agora, as mulheres eram retratadas como seres passivos, assexuados, mais obedientes e morais que os homens, capazes de exercer uma influência positiva sobre eles.³²⁷

Como foi possível observar nos parágrafos anteriores, a relação entre mulher e natureza é decorrência de um longo processo discursivo de dominação e submissão, legitimado por sistemas simbólicos da tradição judaico-cristã. A interdependência sagrada entre os seres foi destituída por uma epistemologia patriarcal universalizante que separou e categorizou os seres e suas relações.³²⁸

Outra perspectiva sobre a protagonista do filme é que *mãe* também é uma alegoria à Maria, conforme a tradição católica. Sua atitude inicial de abnegação e sua gravidez miraculosa levam à interpretação de que a *mãe* do filme também pode ser vista como a mãe de Jesus Cristo. Scott, ao explicar sobre como elementos simbólicos formam a concepção de gênero de uma dada sociedade, cita o exemplo

³²⁶ FEDERICI, 2017, p. 127.

³²⁷ FEDERICI, 2017, p. 205.

³²⁸ GEBARA, 1997, p. 63.

de Eva e Maria que, na tradição ocidental, se tornaram símbolos normativos e que representarão, numa lógica binária de oposição, o modelo de mulher aceito.³²⁹

A *mãe* do filme traz ao mundo o filho *Dele* e dá parte de si, sua vida, para que este continue a criar. Essa representação da Mãe que se doa para manter a vida, mesmo diante de seu sofrimento pessoal e luta incansavelmente pela vida de sua cria é um símbolo consolidado pelo cristianismo patriarcal, que sustenta esse imaginário no qual “as mulheres ‘aceitam’ o sofrimento como parte inerente de sua experiência salvífica que pode se expressar também no trabalho para outros e outras, na obrigação do sacrifício do serviço.”³³⁰ Segundo a teóloga Nancy Cardoso, esses discursos são permanentemente (re)apropriados e (re)atualizados pelo sistema patriarcal, através, também, dos “[...] objetos culturais de massa, como as novelas e seus enredos românticos que flexibilizam as normas, confirmando as regras e mantendo as mulheres neste simulacro do mundo do cuidado, do espaço privado e das tarefas domésticas”.³³¹

É no século XII, em paralelo a condenação de Eva, que se inicia a exaltação da figura de Maria: “Delineiam-se, aí, os quatro grandes dogmas pelos quais a Igreja Católica a aborda: maternidade divina, virgindade, imaculada concepção e assunção.”³³² A concepção histórica acerca da mulher, no cristianismo, alterna entre a representação virtuosa (como no caso de Maria) ou degenerada (como o caso de Eva). Entre os séculos XII e XVIII a Igreja cristã identificou nas mulheres uma das formas do mal se apresentar na Terra. Embora, a representação do papel de gênero da mulher no ocidente seja resultado de múltiplos discursos, “[...] destaca-se a tradição judaico-cristã, tal como construída no Ocidente.”³³³

A devoção mariana é uma das chaves hermenêuticas para compreender o essencialismo patriarcal³³⁴ presente na interpretação hegemônica do cristianismo. Como argumenta Gebara, a figura historicamente trabalhada de Maria é o contraponto à figura de Eva, humana e pecadora. Maria é a mãe ideal de uma

³²⁹ SCOTT, 1995, p. 21.

³³⁰ CARDOSO, Nancy. Da agropornografia à agroecologia. In: MUSSKOPF, André S.; BLASI, Marcia (Orgs.). **História, saúde e direitos: Sabores e Saberes do IV Congresso Latino-Americano de Gênero e Religião**. São Leopoldo: CEBl, 2016, p. 65.

³³¹ CARDOSO, 2016, p. 65.

³³² LEMOS, 2012, p. 811.

³³³ LEMOS, 2012, p. 810.

³³⁴ SCHÜSSLER-FIORENZA, 2009, p. 220.

sociedade idealizada, que responde às necessidades, sobretudo masculinas, de segurança, sem, contudo, questionar as estruturas de poder patriarcal.³³⁵

As cenas do parto de *mãe*, que ocorre no escritório *Dele*, que o reabre para recebê-la e o posterior sacrifício da criança são alegorias do nascimento e crucificação de Jesus Cristo. *Mãe*, diante do absurdo de ter seu filho entregue pelo pai para ser morto, grita e expressa sua dor. A multidão responde com violência, lhe bate e xinga. A Mãe Natureza sangra as feridas causadas pela humanidade.

A deusa Mãe é mais uma vítima do sistema patriarcal que detém o poder em mãos masculinas, mas cujas consequências desse domínio recaem sobre as mulheres e grupos marginalizados.³³⁶ As agressões sofridas pela *mãe* e a constante penetração³³⁷ violenta em sua casa é análoga a relação que o sistema capitalista patriarcal estabelece com o ecossistema da Terra: “é de estupro!”³³⁸ A Mãe-Natureza, as mães do cotidiano ordinário e as terras são superexploradas e sacrificadas pela ação exploratória da humanidade patriarcal, que mercantiliza a natureza e esgota seus recursos, fabricando graves riscos ambientais e aumento da desigualdade social no mundo.³³⁹

3.2.3 Adão, Eva, Caim e Abel (ou a decadência da humanidade)

A relação do casal protagonista se torna ainda mais tensa com a chegada do *homem*,³⁴⁰ que representa a primeira pessoa criada por Deus, em Gn 2,7-8. *Mãe* se sente mal e ameaçada pela presença do visitante e, com a chegada da sua *mulher*, que representa Eva, a rotina de *mãe* se desestabiliza completamente. A *mulher*, o tempo todo, questiona *mãe* e testa os limites de convivência da casa. Ela entra no escritório *Dele*, mesmo tendo sido orientada a não o fazer sem sua presença e, admirada com a pedra cristalizada a pega e acaba quebrando-a. *Ele*, enfurecido,

³³⁵ GEBARA, Ivone. Uma leitura feminista da Virgem Maria. In: BRANCHER, Mercedes; DOMEZI, Maria Cecília (Orgs.). **Maria entre as mulheres**: perspectivas de uma Mariologia feminista libertadora. São Leopoldo: CEBI, 2009.

³³⁶ GEBARA, 1997, p. 47.

³³⁷ Uso o verbo penetrar para associar a violência sofrida pela natureza às diversas formas de violências sexuais sofridas pelas mulheres.

³³⁸ CARDOSO, 2016. p. 39.

³³⁹ CARDOSO, 2016. p. 39.

³⁴⁰ Ver imagem 7: A Costela de Adão, na página 67 dessa dissertação.

expulsa a todos e todas de seu escritório e tranca o cômodo definitivamente, o que simboliza a expulsão do Éden na narrativa bíblica.³⁴¹

No Antigo Testamento existem dois relatos da Criação, no Livro de Gênesis. A primeira narrativa, descrita em Gn 1,1-4, foi elaborada, provavelmente, durante o período do exílio babilônico e, possivelmente, foi registrada após os hebreus terem sido deportados da Babilônia, por volta de 538 e 450 a.C.³⁴² Esse relato é mais recente que o segundo texto sobre a Criação, presente em Gênesis 2. Escrito durante esse período de exílio, sua mensagem revela a reflexão teológica da liturgia hebraica e as primeiras abstrações metafísicas sobre Deus. Seu objetivo doutrinal era reforçar o poder criador divino. Na narrativa, a humanidade aparece em segundo plano e ao contar sobre a criação do homem e da mulher, ambos recebem a mesma missão, sem uma distinção de sexo ou gênero.³⁴³

O segundo relato, descrito em Gn 2,4-25 é o mais antigo dentro da tradição hebraica. Foi escrito, acredita-se, no período salomônico, por volta de 950 a.C. e retrata o contexto agrícola no qual vivia o povo hebreu da época.³⁴⁴ Nesse segundo texto, Deus é um artesão que molda *Adam*, a partir do barro, com suas próprias mãos. O termo empregado, *Adam*, significa no hebraico *humanidade* e não a um nome próprio designado a um homem.³⁴⁵

Esta segunda versão em que é contada a criação do ser humano e a posterior expulsão após comerem do fruto proibido é a que ficou mais popular na cultura ocidental. O mito da criação centrado nas figuras de Adão e Eva foram fundamentais para a construção da cultura ocidental. A palavra *Adam* se tornou para o sistema cultural judaico-cristão o nome próprio de um homem. Ou seja, simbolicamente, a interpretação hegemônica que foi apropriada pelo sistema patriarcal implica que Deus decidiu criar primeiro uma pessoa do sexo masculino e,

³⁴¹ Ver imagem 13: E havendo lançado fora o ser humano, Deus fecha definitivamente o acesso ao Jardim do Éden, na página 75 dessa dissertação.

³⁴² CANDIOTTO, Jaci de Fátima Souza. A teologia da criação na perspectiva das relações de gênero. **Estudos de Religião**, São Bernardo do Campo, v. 24, n. 39, p. 214-234, jul./dez. 2010, p. 221. Disponível em: <metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/ER/article/view/2246>. Acesso em: 10 dez. 2019.

³⁴³ SCHMITT-PANTELL, Pauline. "A criação da mulher": um ardil para a história das mulheres? In: MATOS, Maria Izilda; SOIHET, Raquel (Orgs.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora da Unesp, 2003, p. 136.

³⁴⁴ DEIFELT, Wanda. Deus no corpo: uma análise feminista da revelação. In: TOMITA, Luiza E. et al. (Orgs.). **Teologia latino-americana pluralista da libertação**. São Paulo: Paulinas, 2006.

³⁴⁵ DEIFELT, 2006, p. 82.

a narrativa de que a mulher, tendo sido criada após ele e a partir de sua costela, justificou que esta seria inferior ao homem e teria sido criada para ser sua auxiliar.³⁴⁶

Na tradição hegemônica, seja entre fiéis ou não das religiões judaico-cristãs, tornou-se conhecimento popular que no mito da Criação do mundo, Eva comeu do fruto proibido e, por isso, os seres humanos foram expulsos do paraíso. A utilização do relato mítico da Criação, com ênfase na desobediência e irracionalidade de Eva, foi simbolicamente importante para a legitimação das relações de poder e diferenças entre os sexos produzidas pela cultura patriarcal ocidental. De acordo com Schmitt-Pantel, é em Gênesis 2 que está um dos fundamentos do sexismo cristão:

Ao relato de Gênesis 2, convém acrescentar o comentário do autor da primeira epístola a Timóteo (que não é atribuída a Paulo): 'Eu não permito que a mulher ensine ou domine o homem. Que ela conserve, pois, o silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva'.³⁴⁷

Tanto no filme quanto na Bíblia, Eva é culpabilizada por questionar e por ousar transgredir regras. O desejo por conhecimento e conseqüente queda do ser humano estabeleceram, a partir de uma concepção epistemológica dominante, uma relação perigosa entre a mulher e a busca por conhecimento. A ousadia de Eva foi interpretada como demonstração de uma suposta irracionalidade inerente às mulheres. O mito de Eva foi utilizado, pela tradição judaico-cristã, como uma das justificativas para a subjugação das mulheres.³⁴⁸ Tanto o homem quanto a mulher, enquanto estão no Jardim do Éden, não têm nomes próprios. Após a expulsão, a mulher, ao ser punida, recebeu de Deus o nome de Eva, que em hebraico significa a mãe de todos os seres vivos e, ao ser nomeada, ela é simbolicamente submetida à dominação.³⁴⁹

Schmitt-Pantel traça um comparativo entre os mitos de Eva e Pandora, que é de origem grega: em ambas as narrativas a interpretação é que a mulher é um sujeito secundário, criada como uma categoria subalterna ao homem. E, nessas duas histórias míticas, é a mulher a responsável pela entrada do caos e da morte na realidade da existência humana.³⁵⁰

³⁴⁶ DEIFELT, 2006, p. 82.

³⁴⁷ SCHMITT-PANTEL, 2003, p. 136.

³⁴⁸ CHOPP, Rebecca. O conhecimento de Eva: Resistências da teologia feminista às estruturas epistemológicas masculinas-dominantes. **Concilium**, Petrópolis, n. 263, 1996, p. 145.

³⁴⁹ LEMOS, 2012, p. 811.

³⁵⁰ SCHMITT-PANTEL, 2003, p. 130.

A história contida em Gênesis 2 e a interpretação dada à causa da expulsão dos seres humanos do paraíso são os versos bíblicos mais conhecidos e controvertidos da cultura ocidental, especialmente para as mulheres.³⁵¹ No caso do cristianismo, ao longo do seu processo de institucionalização, fundamentos androcêntricos foram adotados em seu discurso teológico. Os relatos da Criação foram absorvidos pela tradição da igreja, a partir de uma visão misógina, que ligou diretamente a expulsão do Jardim do Éden e o pecado à mulher: “A dignidade humana que se deriva da imagem e semelhança divina foi esquecida pelo soerguimento da temática da criação da mulher após o homem e sua responsabilidade no que se refere à miséria humana.”³⁵²

No filme, após a *mulher* quebrar a pedra do escritório *Dele* e serem expulsos desse cômodo, o conflito entre *mãe* e a *mulher* fica cada vez mais tenso. Logo, chegam os filhos desse casal, que representam a história de Caim e Abel. Ao matar seu irmão e ter sua face marcada,³⁵³ o personagem Caim simboliza o que a Bíblia relata como o primeiro assassinato da humanidade.

Após o fratricídio, *mãe* é surpreendida com o funeral do jovem assassinado ocorrendo dentro de sua casa. Rapidamente, um número cada vez maior de pessoas começa a entrar na casa sem o consentimento de sua dona. Logo, a multidão presente se espalha pelos diferentes cômodos da residência e passa a agir de forma inconsequente. Alheias aos apelos da dona da casa, um dos encanamentos é destruído.³⁵⁴ *Mãe* reage enfurecida e expulsa a multidão da casa. Essa destruição do encanamento é uma referência do filme à narrativa bíblica do dilúvio, que ocorre devido a degradação da humanidade.

A cena também é um símbolo da invisibilidade dos sinais da Natureza ante os atos exploratórios e nocivos perpetrados pelos seres humanos no ecossistema da Terra. As crescentes tragédias socioambientais e fenômenos como o aquecimento global, tem produzido constantes alertas científicos sobre os reais riscos de extinção da espécie humana e do ecossistema terrestre. Conforme alerta Shiva, a convergência entre capitalismo, patriarcado e colonialismo aumentou a desigualdade

³⁵¹ CANDIOTTO, 2010, p. 221.

³⁵² SCHÜSSLER-FIORENZA, 2009, p. 39.

³⁵³ Ver imagem 15: A marca de Caim, na página 77 dessa dissertação.

³⁵⁴ Ver imagem 18: A pia se quebra – O dilúvio expulsa o grupo de invasores, na página 81 dessa dissertação.

ambiental e os conflitos ambientais.³⁵⁵ As disputas por acesso a recursos vitais, como a água, a expropriação de territórios e a manipulação material e simbólica do ecossistema tem atingindo de forma violenta as populações marginalizadas, com maiores consequências para as mulheres, pois são:

[...] as responsáveis por levar crianças adoentadas para os postos de saúde e enfrentar longas filas à espera do atendimento. São elas que se angustiam atrás dos remédios vivendo uma via-sacra em busca dos recursos necessários para salvar as vidas que lhes são confiadas. São elas as primeiras a buscar alternativas para melhorar a qualidade do ar e da água através de reivindicações públicas, organizando mutirões para a limpeza dos bairros e tantas pequenas iniciativas a fim de garantir um mínimo de condições de salubridade para a vida da família [...] Mulheres, crianças, populações de origem africana e indígena são as primeiras vítimas, as primeiras a serem excluídas dos bens produzidos pela Terra. São elas que ocupam os lugares mais ameaçados do ecossistema. São elas que vivem mais fortemente no corpo as ameaças de morte que o desequilíbrio ecológico produzido pelos 'outros' lhes impõe.³⁵⁶

Candiotto, ao analisar o assassinato de Abel, o dilúvio e as disputas descritas em Gênesis, afirma que são, na teologia judaico-cristã, narrativas que ensinam que, embora seres humanos tenham sido criados à imagem de Deus, estes são inclinados ao distanciamento de seu criador e, por isso, cometem o pecado. Ou seja, “haveria um dualismo entre uma criação originária cuja obra é divina e uma queda também originária cuja obra é humana.”³⁵⁷ A violência presente em relatos como do dilúvio ilustram a natureza pecaminosa da humanidade e que a propagação da violência e irresponsabilidade humana a afastam de sua relação com Deus.³⁵⁸

3.2.4 Eva, Lilith e *mãe* – A suposta rivalidade entre as mulheres

A *mulher* do filme de Aronofsky mescla características dos mitos de Eva e Lilith: ela acessa o fruto proibido como Eva, mas é lasciva e ardilosa como Lilith. Logo que aparece pela primeira vez, a *mulher* beija sensualmente o *homem*³⁵⁹ e em todas as cenas subsequentes em que aparece o casal de hóspedes, ele se demonstra seduzido e submisso a ela. O figurino da personagem também é um elemento importante porque contrasta com as roupas alvas e recatadas da

³⁵⁵ SHIVA, 1995, p. 50.

³⁵⁶ GEBARA, 1997, p. 16.

³⁵⁷ CANDIOTTO, Jaci de Fátima Souza. As mulheres e o pecado: uma leitura não-sexista da criação. **Paralellus**, Recife, v. 6, n. 12, p. 91-104, jan./jun. 2015, p. 94. Disponível em: <<http://www.unicap.br/ojs/index.php/paralellus/article/view/568>>. Acesso em: 03 fev. 2020.

³⁵⁸ CANDIOTTO, 2015, p. 100.

³⁵⁹ Ver imagem 8: E da costela do homem, formou-se uma mulher, na página 69 dessa dissertação.

protagonista, que chega a ser repreendida pela *mulher* por usar roupas íntimas pouco sedutoras. E, após ser expulsa por *Ele* do escritório, a *mãe* se depara com os visitantes em uma relação sexual³⁶⁰ e é encarada desafiadoramente pela *mulher*.

Lilith, segundo a tradição oral do judaísmo e dos povos mesopotâmicos, teria sido a primeira mulher de Adão e, por ser insubordinada, foi castigada por Deus. Sua figura remonta a uma origem assíria-babilônica e seu nome pode ser traduzido por vento ou noite. Apropriado pela tradição hebraica, o seu mito ficou bastante conhecido na cultura popular judaica. A menção mais antiga a Lilith foi encontrada em um manuscrito produzido entre os séculos VIII e X a.C.. A narrativa mítica de sua história está também registrada no *Talmud* hebreu e no livro de *Zohar*, uma obra da cabala judaica escrita em torno do século XIII d.C. Na Bíblia há apenas uma referência a ela, em Isaías 34,14.³⁶¹

Segundo a narrativa do Livro de *Zohar*, Lilith foi criada durante a noite por Deus, a partir do barro, para ser companheira de Adão. Por ter sido feita à noite, ela tinha uma aparência obscura, com presença de sangue e saliva no corpo. Adão, ao vê-la pela primeira vez, se assustou, o que fez com que Deus a recriasse. Ao ver Lilith recriada, o homem ficou fascinado por sua beleza e logo o casal desenvolve uma relação afetiva e sexual.

No livro cabalístico, ela é descrita como “[...] a perversa, a falsa, a prostituta e, inclusive, a negra.”³⁶² Mena-Lopez, ao analisar a Bíblia e seu papel nas formações identitárias, destaca que o texto bíblico foi escrito sob uma perspectiva androcêntrica branca, o que acarretou não somente no apagamento das histórias das mulheres dos textos sagrados, mas também das experiências dos povos de origem africana. Quando não excluídas das narrativas bíblicas, a interpretação teológica hegemônica deu à mulher negra o “[...] papel de escrava, feiticeira, sensual etc., um papel inventado pela maioria dos intérpretes.”³⁶³

³⁶⁰ Ver imagem 12: A expulsão do paraíso e o ser humano decaído, na página 74 dessa dissertação.

³⁶¹ ALMEIDA, Vanessa Ponstinnicoff; GOMES, Antonio Maspoli de Araújo. O mito de Lilith e a integração do feminino na sociedade contemporânea. *Âncora*, João Pessoa, 2007, s/p. Disponível em: <http://www.revistaancora.com.br/revista_2/01.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2019.

³⁶² [...] *la perversa, la falsa, la ramera e, incluso, la negra*. EETESSAM PÁRRAGA, Golrokh. Lilith em el arte decimonónico – estudio del mito de la femme fatale. *Signa*, v. 18, p. 229-249, 2009, p. 231. Disponível em: <<http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6206>>. Acesso em: 23 nov. 2019.

³⁶³ MENA-LOPEZ, Maricel. Hermenêutica negra feminista – de invisível a intérprete e artífice da sua própria história. *RIBLA*, n. 50. Petrópolis: Vozes, 2005, p. 184.

Conforme a tradição aramaica e judaica, a paixão de Adão fez com que ele não cumprisse suas obrigações para com Deus. Além disso, os relatos ainda mencionam que o casal vivia em conflito porque ela não se submetia a Adão. E, ao exigir igualdade, Lilith é expulsa do paraíso e, como punição, Deus a transforma em um demônio feminino.³⁶⁴

No *Talmud* há um relato que afirma que, posteriormente a sua expulsão, Lilith se uniu com o anjo Samuel – anjo decaído por ter se rebelado contra Deus. Na tradição oral judaica, Lilith assombra crianças à noite e, principalmente, entra nos corpos dos homens, os enfeitiça em busca de seu sêmen, porque “ela realmente gosta do sêmen masculino e sempre se esconde para ver onde este teria caído.”³⁶⁵

No filme, desde a chegada da *mulher* é estabelecida uma animosidade entre ela e *mãe*. Sem um acontecimento prévio, as duas mulheres, já ao se conhecerem, criam uma atmosfera de inimizade. O contraste nos comportamentos e aparência de ambas reforça a rivalidade entre elas. A estrutura patriarcal utilizou uma série de processos, como os discursos religiosos ou mesmo educativos, para construir socialmente um imaginário no qual mulheres são naturalmente propensas a serem desleais e rivais entre si. E esta concepção foi reforçada pela tradição judaico-cristã, que se utilizou da ideia de desavença entre as mulheres para consolidar o poder religioso dos homens.³⁶⁶

Mulheres são socializadas para estabelecer relações de desconfiança com outras mulheres e são estimuladas a reproduzirem estruturas hierárquicas de domínio através da competição e comparação umas com as outras. Além disso, o desequilíbrio de oportunidades entre homens e mulheres fortalece essa disputa, uma vez que precisam se enfrentar para ocupar os poucos espaços sociais destinados às mulheres.³⁶⁷

Em vários relatos bíblicos, os recursos teológicos e literários dão ênfase a esse imaginário ao tratar de narrativas sobre mulheres. As mulheres seriam

³⁶⁴ ALMEIDA; GOMES, 2007, s/p.

³⁶⁵ *A ella le gusta mucho el semen del hombre, y anda siempre al acecho a ver dónde ha podido caer.* (Tradução própria) LEVI apud EETESSAM PÁRRAGA, 2009, p. 232.

³⁶⁶ PEREIRA, Nancy Cardoso. *Hermenêutica feminista: roteiros de inimizade ou parcerias saborosas?* **RIBLA**, n. 50. Petrópolis: Vozes, 2005, p. 193.

³⁶⁷ BECKER, Márcia Regina; BARBOSA, Carla Melissa. Sororidade em Marcela Lagarde y de Los Ríos e experiências de vida e formação em Marie-Christine Josso e algumas reflexões sobre o saber-fazer-pensar nas ciências humanas. **Coisas do gênero**, São Leopoldo, v. 2, n. 2, p. 243-256, ago./dez. 2016, p. 246. Disponível em: <<http://periodicos.est.edu.br/index.php/genero/article/view/2883/2687>>. Acesso em: 24 fev. 2020.

essencialmente inimigas uma das outras e a construção desse discurso se opera a partir de uma lógica binária: de um lado, a mãe modelo, benevolente, virgem, submissa, e de outro, a depravação, a luxúria e a violência representadas em figuras como as prostitutas. Essa lógica dualista que reforça a hostilidade entre mulheres está presente em várias narrativas bíblicas do Antigo e Novo Testamento. Pereira, para demonstrar essa tese, examina versículos em que esse recurso é utilizado pelo escritor bíblico:

Poderia ser identificada no começo com Eva, no Gênesis dos começos, e fazer a possível memória da outra, a primeira – Lilith. Mas o texto preferiu aqui deixar o antagonismo encoberto e cifrado na inimizade original e estrutural entre a serpente e a mulher: ‘eu porei inimizade entre você e a mulher, entre a descendência de você e os descendentes dela’ (Gn 3,15). A mesma estrutura reaparece no Apocalipse e na dramatização do enfrentamento entre a Mulher Vestida de Sol (12,1) – que é mãe do menino-homem (12,14) – e o Dragão, que é a antiga serpente (12,9), que vai ser nomeado como Babilônia (14,8), a grande prostituta³⁶⁸

A teologia feminista e os movimentos de mulheres têm buscado desnaturalizar esse construto social de rivalidade. Através do conceito de Sororidade, grupos feministas têm reforçado que a luta contra o patriarcado envolve o exercício ético e político de práticas cotidianas de empatia entre as mulheres e de desconstrução pessoal dos ideais misóginos. Para isso, é preciso um processo de elaboração de novas formas de se relacionar, não hierárquicas e competitivas, que valorizem a diversidade, a defesa mútua e a especificidades umas das outras.³⁶⁹

3.2.5 O poema: religiões, fundamentalismos e o caos na casa

No filme, Deus é representado por um poeta em bloqueio artístico. Com a chegada de visitantes e com os acontecimentos desencadeados por essas pessoas, *Ele* se anima com a possibilidade de retomar sua inspiração. Porém, somente após o evento catártico do dilúvio, que resulta em uma relação sexual com a *mãe*, e da descoberta de sua gravidez, é que *Ele* consegue retomar sua obra. Após o lançamento de seu poema, inicia-se uma peregrinação à casa e algumas cenas revelam grupos religiosos e líderes pregando a *Palavra Dele*.

A tradição religiosa judaico-cristã, como já referido, está imbricada de forma profunda com a estrutura patriarcal. E esse sistema religioso tem nos Escritos

³⁶⁸ PEREIRA, 2005, p. 190.

³⁶⁹ BECKER; BARBOSA, 2016, p. 248.

Sagrados um símbolo fundamental de manutenção dessa estrutura.³⁷⁰ A Bíblia, no caso da tradição cristã ocidental, de acordo com Gebara, foi produzida por uma elite das sociedades judaicas e greco-romanas que detinham o conhecimento da leitura e da escrita. A escrita, destaca a teóloga, é um instrumento fundamental de poder, pois quem detém esse privilégio consegue descrever a história sob seu ponto de vista:

A hierarquização do saber corresponde à própria hierarquização social. Uma hierarquização fundada na exclusão das maiorias em favor de uma elite masculina detentora do poder e do saber. Ela se refere à questão das classes sociais e, também, do gênero.³⁷¹

Deste modo, a Bíblia não é um documento neutro e seu conjunto de textos foi escrito em um longo período histórico com diferentes objetivos teológicos e políticos.³⁷² Ela compila desde textos que refletem a perspectiva de uma elite masculina específica de Israel até textos que denunciam essas mesmas elites, como os Livros de profetas.³⁷³ Os textos canônicos, por exemplo, passaram por uma seleção androcêntrica nos quais o papel das mulheres foi marginalizado nas narrativas, interpretações e tradição.³⁷⁴

A partir do lançamento do Poema *Dele*, a casa é invadida por um número cada vez maior de pessoas que buscam por suas palavras. A situação logo se torna caótica, e os diferentes grupos humanos que penetraram na casa representam as barbáries cometidas pela humanidade ao longo da história: guerras, fanatismo e fundamentalismo religioso, exploração, campos de concentração. É nesse cenário e já machucada que *mãe* faz o parto de seu filho. Ela fica pouco tempo com ele, pois logo *Ele* o entrega à multidão que, descontrolada e irracional, acaba matando a criança.

Há, entre as teólogas feministas, variadas abordagens epistemológicas acerca da Bíblia. Conti propõe uma divisão em dois grandes grupos: no primeiro estão as teóricas feministas radicais que consideram a Bíblia um produto da opressão patriarcal e, com isso, não veem possibilidade de adoção dos textos bíblicos para as vivências religiosas libertadoras.³⁷⁵ Nessa linha de pensamento, a

³⁷⁰ LEMOS, 2012, p. 201.

³⁷¹ GEBARA, 1997, p. 33.

³⁷² GEBARA, 2007, p. 17.

³⁷³ NEUENFELDT, 2006, p. 88.

³⁷⁴ CONTI, Cristina. Hermenêutica feminista. **Alternativas**, Nicarágua, Año 5, n. 11-12, 1998, p. 97.

³⁷⁵ CONTI, 1998, p. 98.

Bíblia e outros livros sagrados foram – e permanecem sendo – instrumentos políticos utilizados para fundamentar escravidões, guerras, exploração, genocídios e a hegemonia da dominação patriarcal.³⁷⁶

O outro grupo proposto por Conti é formado por teólogas reformadoras: elas aceitam que na tradição teológica judaico-cristã a interpretação patriarcal acerca dos textos bíblicos foi a que se tornou a leitura hegemonicamente adotada nas igrejas. Entretanto, elas argumentam que através da hermenêutica feminista é possível encontrar os elementos patriarcais presentes nos textos sagrados e “despatriarcalizar” a mensagem sexista contida nessas narrativas.³⁷⁷ Para isso, identificam-se trechos e textos bíblicos que possibilitem novas chaves de interpretação para uma leitura libertadora e que possa ser usada como instrumental de luta contra a opressão, a violência e a injustiça.³⁷⁸

A leitura bíblica e sua interpretação acarreta um recorte acerca do sistema simbólico presente nos textos sagrados e como estes são manipulados e trabalhados para comunicar determinada mensagem. Pereira demonstra que na linguagem presente na Bíblia uma das metáforas mais utilizadas usa a mulher como representação do povo de Israel e o papel masculino de destaque como símbolo de Deus. Essa imagem da relação de Deus com o seu povo representada na relação de um homem com uma mulher exige refletir que:

O uso dessa linguagem tem implicações, e o método teológico, o jeito de construir argumentos, quem é Deus, tem que lidar com os limites e possibilidades dessa linguagem. Quando um teólogo, uma teóloga, escolhe um determinado horizonte de imagens, de símbolos, para ter mediação na comunicação, escolhe um conjunto de símbolos, de representações e isso tem implicações, tem limites e tem possibilidades, tem alcances e tem contradições. E o método é justamente a capacidade de fazer a inteligência dessas escolhas. Que conjunto de metáforas, de imagens eu escolhi? como eu opero com elas? E como eu administro os limites, as contradições, do conjunto de símbolos, palavras, de representações que eu trago para minha reflexão teológica? Deus é masculino; o povo, feminino: que implicações tem essa linguagem? Basicamente nós estamos lidando com o fenômeno da linguagem e a teologia tem essa concretização na ponta da língua. A teologia, no fim das contas, são as palavras que eu escolho para dizer e para me comunicar.³⁷⁹

³⁷⁶ PUI-LAN, 1998, p. 127.

³⁷⁷ TRIBLE, Phyllis. Depatriarchalizing in biblical interpretation. **Journal of the American Academy of Religion**, v. 41, n. 1, p. 30-48, mar. 1973. Disponível em: <<https://pdfs.semanticscholar.org/ee97/192dd5ccb94b9d27682d7671023add06ba5f.pdf>>. Acesso em: 27 dez. 2019.

³⁷⁸ CONTI, 1998, p. 100.

³⁷⁹ PEREIRA, Nancy Cardoso. Teologia da Mulher. **Encontros Teológicos**, Florianópolis, ano 30, n. 70, p. 121-157, 2015, p. 122.

Há diferentes ferramentas hermenêuticas adotadas pelas biblistas reformadoras. O uso da apologética que centra as interpretações em passagens bíblicas que sejam chaves para a afirmação da igualdade entre seres humanos é um deles. Outro é a adoção de um cânon feminista, ou seja, textos contidos nos escritos sagrados oficiais que contenham chaves interpretativas de libertação e justiça. O emprego da intertextualidade que relaciona diferentes livros da Bíblia que privilegiam a mensagem de amor e libertação do Livro Sagrado é outro. E, por fim, a construção de uma interpretação que possibilite uma igreja das mulheres, ou seja, que a autoridade seja construída através das experiências das mulheres.³⁸⁰

Com a crescente multidão que chega para adorar *Ele*, as cenas e os acontecimentos se tornam cada vez mais perturbadores. Sequências de cenas retratam a degradação da espécie humana e as tragédias são representadas sob o olhar atônito de *mãe*. É nesse cenário e com ela já machucada que acontece o parto do filho dela. A criança é a obra mais perfeita *Dele* e isso causa ainda mais adoração e fanatismo na multidão que ocupa a casa. Descontroladas e irracionais, as pessoas acabam mantendo a criança que foi entregue por *Ele*. Como reflete Gnanadason, a dor experienciada pelas mulheres ante a opressão patriarcal pode ser transformada em poder político e esta transformação é uma experiência espiritual. Ao trabalhar sob a perspectiva da cosmovisão indiana, essa teóloga demonstra, a partir de uma abordagem ecofeminista, que a luta das mulheres se relaciona holisticamente com a luta pela vida:

Um novo paradigma feminista foi desenvolvido, além das experiências femininas de luta contra as forças da morte — uma espiritualidade feminista ecocentrada. Essa é uma visão do mundo personificada pela re-emergência da energia dinâmica (Shatki, a energia da vida do universo), fonte e essência de todas as coisas, em tudo que penetra. A manifestação dessa energia primordial é chamada de Prakriti (natureza). A natureza, animada e inanimada, é, por conseguinte, uma expressão de Shatki, o princípio criativo e feminino do cosmos. Em conjunção com o princípio masculino (Purusha), Prakriti cria o mundo.³⁸¹

Uma das narrativas bíblicas já citadas nesse trabalho é a presente em Apocalipse 12, no Novo Testamento, que dentre seus escritos faz um relato sobre uma mulher que, em meio ao parto, em um contexto de terror e desespero, foge de um grande dragão que a persegue. Essa história da Bíblia compõe a “[...] parte do

³⁸⁰ CONTI, 1998, p. 100.

³⁸¹ GNANADASON, 2000, p. 123.

chamado livro da profecia das comunidades³⁸² e foi escrita para revelar a violência e perseguição cometida pelo Império Romano contra os grupos cristãos que resistiam ao seu governo. Nesse período, era exigido que o imperador fosse cultuado como um deus por todas as pessoas que viviam no território desse império. Assim, o texto apocalíptico é uma mensagem para que as comunidades cristãs da época não esmorecessem e se mantivessem resistentes:

A palavra apocalipse significa 'tirar o véu', revelar, desvelar ou revelação. Mas a revelação da qual trata o Apocalipse não é a das coisas ocultas, que estão para acontecer no futuro. Ao contrário, é a revelação das coisas que estão acontecendo no presente e que estão ocultadas aos olhos da maioria pela ideologia do poder dominante. O gênero literário apocalíptico, ao qual pertence o Apocalipse de João, tem como característica principal o uso da linguagem codificada, assim como nas músicas do período da ditadura militar no Brasil. A comunicação é feita através de uma linguagem simbólica e de códigos que só podem ser compreendidos pelas comunidades e grupos que pertencem à resistência. E mesmo caindo nas mãos do império, dificilmente seria compreendida. O objetivo é desvelar a realidade ocultada pelos poderosos, gerar consciência crítica e esperar para a luta. É texto clandestino, subversivo.³⁸³

Conforme explica a teóloga Odja Barros, a mensagem do texto permanece atual porque na imagem de uma mulher que dá a luz estão contidas a ideia de fragilidade e resistência: diante das dificuldades que milhares de mulheres, especialmente aquelas que vivem em meio à pobreza, ainda enfrentam e que mesmo em uma luta desigual, contra um monstro enfurecido, elas resistem e celebram as pequenas vitórias diante do sofrimento e da morte.³⁸⁴ Essa representação apocalíptica sobre o fim da humanidade presente na Bíblia é retratada pelo filme como forma de representar também a emergência da crise ambiental.

³⁸² BARROS, Odja. E que venham os dragões! Juntas resistiremos! **Coisas do Gênero**: São Leopoldo, v. 4, n. 2, p. 70-48, jul./dez. 2018, p. 71. Disponível em: <<http://periodicos.est.edu.br/index.php/genero/article/viewFile/3515/3084>>. Acesso em: 18 fev. 2020.

³⁸³ BARROS, 2018, p. 76.

³⁸⁴ BARROS, 2018, p. 72.

3.2.6 “A quem interessa o discurso e a poética da mãe-terra?”³⁸⁵

Para apresentar o final desse capítulo reitera-se que Aronofsky declarou que *mãe!* é um manifesto acerca da aniquilação pelo qual passa o ecossistema terrestre. Sua representação genericada para contar a história bíblica é fundamental como chave interpretativa do filme. Partindo da ideia de que a Natureza é um ente feminino, o cineasta articulou códigos representacionais da cultura ocidental e da tradição judaico-cristã para criar uma complexa obra artística, com diferentes possibilidades de interpretação e reflexão. Para Guerra, essa obra questiona o modelo patriarcal hegemônico da tradição judaico-cristã porque a personagem título é um elemento exterior à narrativa bíblica, a Mãe-Natureza.³⁸⁶

As personagens demarcadas por estereótipos de gênero de fato possibilitam que a obra faça uma crítica da dominação de gênero ao mesmo tempo que reflete sobre como a humanidade tem se relacionado com a natureza. Todavia, embora o filme possibilite essa inter-relação entre a destruição do meio ambiente e a opressão contra as mulheres, *mãe!* não apresenta uma leitura problematizadora da relação estrutural do patriarcado com a exploração do ecossistema. O fundamento do filme centra o problema na humanidade, porém, não questiona os modelos de Deus e Natureza construídos pela sociedade ocidental. A maneira como o cineasta manipula os códigos representacionais de gênero convencionados pelo cinema e os elementos religiosos para criar sua história permanecem normatizados nos padrões simbólicos criticados pelos estudos feministas sobre cinema.³⁸⁷

Esse panorama perpassa uma questão que já foi mencionada neste trabalho: o fato de serem os homens quem detêm o poder discursivo. *Mãe!* foi feito por um homem, branco, heterossexual e de um país desenvolvido. Os códigos cinematográficos e sua manipulação têm sido propriedade de uma elite de homens brancos³⁸⁸ que, como destaca Schüssler Fiorenza, não carecem justificar seus

³⁸⁵ PEREIRA, Nancy Cardoso. Dos filhos deste solo não sou mãe nem gentil: do imaginário da Mãe-Terra à crítica eco-feminista. **Caminhos**, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 123-138, jul./dez. 2013, p. 123. Disponível em: <<http://revistas.pucgoias.edu.br/index.php/caminhos/article/view/2790>>. Acesso em: 10 out. 2018.

³⁸⁶ GUERRA, 2017, p. 104.

³⁸⁷ Esses estudos foram descritos no primeiro capítulo, no subitem 1.3.

³⁸⁸ LAURETIS, 1994, p. 222.

pressupostos, posto que a interpretação androcêntrica se concebe como universal e neutra.³⁸⁹

Acerca desses códigos de gênero, sob viés patriarcal, utilizados no filme, destacam-se três: a exposição dos corpos das duas atrizes principais, a representação imagética que vincula juventude às mulheres e maturidade ou velhice aos seus pares masculinos e a representação heteronormativa. Na primeira aparição da atriz que interpreta *mãe*, a cena explora a sensualidade de seu corpo: a protagonista é jovem – em uma das cenas, um dos hóspedes comenta sobre a diferença de idade entre o casal protagonista – loira³⁹⁰, magra e usa sempre vestimentas claras, em tons pastéis. A composição de sua cena inicial, desde o figurino – a personagem usa uma camisola branca levemente transparente³⁹¹ – até o uso das luzes – objetificam a forma como a personagem é apresentada. Essa caracterização parte de uma estética no qual a personagem porta um erotismo juvenil, porque:

Os filmes dessa categoria são uma apologia à beleza feminina; o belo corpo, o belo rosto e a boa moça constituem o Eros glorificado [...] É um rosto que franze o cenho, chora, sorri com espontaneidade, um rosto único e particular, reconhecido na galeria do cinema pela excelência com que incorporou a 'mulher-criança' e a 'mulher-gata'. Ela é o arquétipo de uma 'beleza existencial, um rosto-expressão que é constituído por uma complexidade infinita de funções morfológicas'.³⁹²

A *mulher*, também loira, fala sobre suas lingerie sexys e aparece, em uma de suas cenas, com sua lingerie à mostra. Embora mais velha que a protagonista, há uma evidente diferença entre a aparência bem cuidada e sensual da personagem e a forma como seu companheiro, o *homem*, é retratado, com uma aparência envelhecida e despojada. A sexualidade ativa da personagem é retratada como um dos traços que demonstram seu caráter ardiloso.

A objetificação do corpo feminino e seu uso como objeto sexual de prazer heterossexual, a partir de códigos cinematográficos que privilegiam essa forma de representação da mulher, é uma das principais questões apontadas nas teorias feministas sobre o cinema. A partir do olhar masculino, explica Lauretis, a arte

³⁸⁹ SCHÜSSLER-FIORENZA, 2009, p. 37.

³⁹⁰ Destaca-se ainda que o elenco principal é todo formado por pessoas brancas e, mesmo entre o elenco figurante, há pouca diversidade étnica.

³⁹¹ Ver imagem 4: Fotografia da cena sexualiza o corpo da personagem, na página 61 dessa dissertação.

³⁹² CARLI, Ana Mery Shbe de. **O corpo no cinema: variações do feminino**. 2007. 231f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 107. Disponível em: <<https://tede.pucsp.br/handle/handle/4976>>. Acesso em: 04 dez. 2019.

ocidental, ao longo da história, produziu um conjunto de discursos patriarcais que resultaram na produção imagética de um corpo de mulher padronizado, jovem e objetificado.³⁹³

É no corpo que, historicamente, mulheres e grupos sociais marginalizados vivenciam a opressão e violência patriarcal. É na sacralidade do corpo, visto como a realidade primeira do ser humano, que estão marcadas as experiências de angústias, alegrias e lutas.³⁹⁴ Desta maneira, o corpo:

[...] não pode ser deixado de lado em uma leitura que se pergunta pelas relações de gênero. A vida ou a morte se manifesta através dos corpos. Recuperar os corpos concretos é parte fundamental da afirmação da vida concreta e sensual.³⁹⁵

O casal Natureza/Deus é representado a partir de uma concepção de universalidade heteronormativa, ou seja, existe um padrão prescrito de que a normalidade perpassa uma relação heterossexual na qual os pares representam os papéis naturalizados como pertencentes ao gênero e sexo feminino e masculino. Esse padrão heteronormativo como uma categoria universal compõe o imaginário representacional cinematográfico.³⁹⁶ Mesmo que o cinema moderno conte diversas histórias que tenham personagens complexas não cis-gênero ou com orientações sexuais que não heterossexuais, as alegorias e linguagem permanecem estruturadas por uma configuração androcêntrica e heteronormativa.³⁹⁷

Outo ponto problemático no universo imagético do filme, em que diferentes alegorias e intertextualidades são possíveis, permanece a perspectiva binária e essencialista de gênero. O filme não possibilita uma espiral de “imaginação criativa”,³⁹⁸ uma reconstrução transformadora sobre a natureza e os papéis de gênero. O simbolismo da Deusa/Mãe/Natureza foi resgatado, no século XXI, diante da necessidade de novas formas de interrelação com a natureza, com o corpo e a sociedade. E, não somente feministas resgataram o culto à Grande Deusa, mas

³⁹³ LAURETIS, 1994, p. 221.

³⁹⁴ GEBARA, 2007, p. 48.

³⁹⁵ PEREIRA, Nancy C. Pautas para uma hermenêutica feminista da libertação. **RIBLA**, n. 25. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 05.

³⁹⁶ LOPES, Denílson. Cinema e gênero. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 382.

³⁹⁷ LEITE, Fernanda Capibaribe. Cinema e feminismos entre poética e devir: por uma tecnologia engendradora. **Geminis**, São Carlos, ano 6, n. 2, p. 30-56, 2015, p. 35. Disponível em: <<http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/238/210>>. Acesso em: 24 fev. 2020.

³⁹⁸ SCHÜSSLER-FIORENZA, 2009, p. 201.

também ambientalistas que buscavam uma outra forma de espiritualidade reconciliada com o ecossistema devastado por ações humanas:

Diferentemente do Deus-Pai transcendente, desincorporado e afastado da matéria, a Deusa tem um corpo que é o mundo físico: o céu, a terra, as águas e o submundo. Esta concepção do divino dispensa intermediações, a Deusa – a imanente – está em tudo e é tudo. Todas as coisas: das pedras às árvores passando pelos seres humanos são a Deusa, suas manifestações, suas muitas formas de existir. Ao invés do dualismo criador x criatura – característico das religiões patriarcais – temos aqui uma concepção que vê o divino como algo que está dentro da matéria física reforçando a importância da ecologia e do corpo.³⁹⁹

O culto ao sagrado feminino e a adoração em torno de uma Deusa Mãe que imana sua força vital dentro da natureza seria um resgate das práticas rituais dos primórdios da humanidade, período em que supostamente havia uma relação de harmonia entre seres humanos e natureza. Entretanto, Ruether argumenta que esse retorno são releituras modernas que pouco se relacionam com os rituais antigos e refletem muito da cultura europeia e norte-americana:

Essa estória, na versão contada por seus fazedores contemporâneos de mitos, também tende a supor certos estereótipos de gênero acerca da masculinidade e feminilidade e da conexão das mulheres e da natureza com o sustento que têm mais a ver com certos traços da cultura euro-americana vitoriana do que com as prováveis concepções da Anatólia ou Creta da Antiguidade. Esta é razão pela qual essa estória ‘parece verdadeira’ para muitas mulheres europeias e americanas da atualidade e para alguns homens.⁴⁰⁰

Com relação aos homens, a teóloga explica, ainda, que estes podem se sentir atraídos pelos rituais cúlticos à Grande Deusa, porque através do Feminino Divino podem resgatar um ideal de integralidade andrógina. Nesses casos, há uma predisposição de demandar das mulheres a sustentação do desenvolvimento de “uma androgenia centrada no homem”, resultando na manutenção do controle masculino.⁴⁰¹

As teólogas ecofeministas de vertentes construtivistas ressaltam que a atribuição de gênero às divindades é um símbolo problemático. Esta concepção se baseia em lógicas binárias e estáveis, como se somente houvesse uma ou outra

³⁹⁹ OLIVEIRA, 2005, p. 8.

⁴⁰⁰ RUETHER, 2000, p. 132. Qual?

⁴⁰¹ RUETHER, 2000, p. 133.

possibilidade, supondo-se uma essência inerente ao que se constrói como mulher ou homem.⁴⁰²

Essa suposta essência que liga a mulher a uma Deusa Mãe Natureza foi problematizada por muitas teólogas feministas da América Latina. A crítica dessas pesquisadoras relaciona-se tanto ao problema de se naturalizar papéis historicamente ligados às mulheres, como a maternidade, quanto a falta de interseccionalidade dessa proposta com outras questões importantes no campo feminista, como etnia, sexualidade, classe, entre outros. Deste modo, a estrutura hierárquica de dominação é mantida, posto que um sistema de subordinação permanece como estrutura, somente invertendo quem detêm esse poder.⁴⁰³

O filme não questiona o papel do sistema capitalista, posto que este e a exploração da natureza são questões indissociáveis. O sistema capitalista, estruturado sob o sistema patriarcal, se expressa na violência totalitária da agroindústria que atinge, material e simbolicamente, a base da vida: a fecundidade do ecossistema. Assim, não há luta ambiental sem uma crítica radical ao capitalismo patriarcal que vitimiza, principalmente, o ecossistema, as mulheres e grupos marginalizados do mundo.⁴⁰⁴

No ato final do filme, destroçada e humilhada, antes de seu último suspiro, *mãe* cede sua essência vital para que *Ele* possa continuar a criar. Depois de lutar e resistir pela sobrevivência de sua casa, em um último ato de abnegação, ela escolhe entregar seu amor. Então, *Ele* cria o mundo a partir do corpo de *mãe*, de seu coração cristalizado. Sem que ela o conceda, *Ele* não pode continuar seu ciclo criativo. Em uma das cenas finais, no último diálogo do casal, *Deus* pede à *Deusa Mãe*, que agoniza em dor, que ela lhe conceda sua essência, o *amor*, para que possa criar o mundo novamente.

Mãe! é uma história complexa, que suscita muitas problematizações, porém, na sua articulação de elementos de gênero e religião, permanece reafirmando um discurso patriarcal e supostamente universal. Esse final suscita a suspeita de que o cineasta não vislumbrou outras possibilidades de leitura sobre os elementos religiosos e de gênero articulados na história, justamente pelo lugar que seu olhar masculino ocupa. Será mesmo que a única possibilidade narrativa era que ela

⁴⁰² UEHLINGER, 2019, p. 10.

⁴⁰³ CANDIOTTO, 2012, p. 1401.

⁴⁰⁴ PEREIRA, 2016, p. 40.

precisava morrer? Que mensagem o filme produziria ou instigaria caso ela se negasse a lhe entregar o coração e dissesse a *Ele* que agora era a sua vez de tentar?

Como elucida Pereira, no texto que dá nome a este subcapítulo, ao se manipular os símbolos em torno do mito terra e mãe, é necessário empregar uma série de indagações que possibilitem a “[...] crítica dos imaginários e suas eficiências na cultura com seus desdobramentos políticos e econômicos.”⁴⁰⁵ A questão ecológica associada ao dualismo mulher-terra/mãe-gentil é uma disputa de discursos, no qual a ruptura desse imaginário se faz fundamental para a superação de essencialismos e construção criativa de novos discursos sobre maternidade, natureza, Deus.⁴⁰⁶

Por fim, olhar através do cinema “[...] pode ser redentor.”⁴⁰⁷ E essa redenção está ligada a uma alternativa criativa⁴⁰⁸ e crítica: apesar do cineasta responsável ter mantido *mãe* confinada a uma estrutura patriarcal, pode-se responder às perguntas acima imaginando que ela transcendeu a narrativa, assim como tantas mulheres que experienciam cotidianamente a violência, a transcendem e encontram subterfúgios para resistir, para ecoar sua voz. E, que mesmo em cinzas, ela retome seu coração para si e declare *eu mesma é que sou o que sou*.

⁴⁰⁵ PEREIRA, 2013, p. 123.

⁴⁰⁶ PEREIRA, 2013, p. 135.

⁴⁰⁷ “[...] *that seeing can be redemptive*. (Tradução própria)”. VOLLMER, 2007, p. 42.

⁴⁰⁸ SCHÜSSLER-FIORENZA, 2009, p. 201.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação de mestrado assumiu como questão central a compreensão de como se articularam os elementos e representações de gênero e religião na obra cinematográfica *mãe!*. Com esse objetivo, se realizou o estudo da relação entre a história do cinema, gênero e perspectivas cristãs. Identificou-se os elementos de gênero e religião presentes na construção do universo diegético do filme. Por fim, se fez um estudo do filme sob a perspectiva da teologia ecofeminista.

O processo que legitimou o cinema enquanto expressão artística se estabeleceu em uma configuração social específica. A forma de um produto cultural como o cinema, em uma dada configuração social, demarca sua mensagem estética através da manipulação dos códigos linguísticos. Estudar a convenção desses códigos é desnaturalizar o pressuposto:

[...] de que a arte é universal e, portanto, potencialmente andrógina, é basicamente uma noção idealista: a arte só pode ser definida como discurso dentro de uma conjuntura particular [...] obviamente, se aceitarmos que o cinema envolve a produção de sinais, a ideia de uma não intervenção é pura mistificação. O sinal é sempre um produto. O que a câmera capta na realidade é o mundo 'natural' da ideologia dominante.⁴⁰⁹

Refletir sobre os significados e códigos utilizados em um filme é uma tarefa de desconstrução. Desconstruir o objeto implica em compreender quais as convenções utilizadas para que este forme uma representação do mundo. Para tal estudo, essa pesquisa foi feita sob a base teórica da teologia ecofeminista e dos estudos de gênero. Esses estudos englobam aspectos teológicos, sociais, políticos e econômicos e questionam as ideologias e os sistemas simbólicos que adotam como normativos os discursos androcêntricos e patriarcais. Essa hermenêutica permite evidenciar as relações de poder, exploração e exclusão presentes na história da humanidade e, nesse processo, resgatar e ressignificar o papel das mulheres ao longo da história humana.

A partir da história do cinema, o primeiro capítulo descreveu o contexto de transformações culturais que resultaram nos códigos simbólicos convencionados pelo cinema. Associado a isso, se demonstrou como o pensamento ocidental teve influência da tradição cristã em seu processo de constituição que resultou na lógica cultural ocidental. Após, foi feita uma exposição das principais problematizações

⁴⁰⁹ JOHNSTON apud LAURETIS, 1992, p. 200.

produzidas pelos estudos feministas sobre cinema. Essa contextualização possibilitou localizar a cinematografia do diretor Darren Aronofsky, responsável pelo filme *mãe!*, a partir da configuração social que normatizou a linguagem e indústria cinematográfica associado ao estilo artístico do cineasta.

O segundo capítulo apresentou a história do filme *mãe!* relacionando seu universo diegético à elementos bíblicos e representações de gênero. O método utilizado para a transcrição foi o da descrição densa etnográfica, o que possibilitou a identificação dos códigos presentes no sistema simbólico da obra. A narrativa foi dividida em três arcos dramáticos: O Senhor Criador; Uma Nova Aliança; e, Se a Natureza é Nossa Mãe, Ela é uma Mãe Violentada. Essa divisão foi definida por essa pesquisa que adotou esses arcos como chaves interpretativas importantes para a leitura analítica da presente dissertação.

Finalmente, o terceiro capítulo mostrou um panorama dos estudos do campo da teologia feminista e ecofeministas, para produzir a interpretação do filme à luz desse campo teórico. A análise empreendida buscou problematizar as questões apresentadas pelo filme e a forma como este ordenou as representações de gênero e religião. A análise mostra que o cineasta partiu de concepções comuns acerca da tradição judaico-cristã, pautadas por uma leitura sexista e patriarcal do divino. Deste modo, embora com um tema e questões pertinentes acerca da degradação do meio ambiente e sua relação com papéis de gênero, a obra não utilizou elementos que permitissem uma reflexão crítica acerca das construções de gênero e de Deus. Portanto, o filme acaba por ser uma obra estruturada dentro de um sistema machista, androcêntrico, patriarcal, branco e classista.

Embora este estudo não tenha tido a pretensão de abarcar todas as possibilidades teóricas acerca do filme *mãe!* e seus significados, buscou contribuir com novas perspectivas e abordagens no campo dos estudos de gênero e das teologias feministas, tendo como elemento articulador o cinema. Conforme demonstrado nessa dissertação, o cinema convencionou seus códigos de linguagem a partir de concepções de gênero pautadas em um sistema patriarcal. Ao longo da sua história, os temas relacionados a religião também tiveram importante papel na construção dessa tecnologia social que se tornou o cinema.

Por fim, a arte cinematográfica projeta valores sociais e sistemas simbólicos a partir do uso de códigos representacionais. Transformar a leitura sobre os filmes permite elaborar novas possibilidades de um imaginário coletivo sobre Deus,

religião, gênero e arte. Refazer a dança de significados produzidos pelos filmes cria relações com as experiências religiosas, que são múltiplas, complexas, contraditórias, como o são as experiências de mulheres, das mães, da natureza.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA Sagrada. Bíblia de Estudos Almeida. 2. ed. rev. e atual. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006.

ACSELRAD, Marcio. A teoria feminista vai ao cinema: configurações e reconfigurações do feminismo na tela. **Vozes e Diálogo**: Itajaí, v. 14, n. 01, p. 91-102, jan./jun. 2015. Disponível em: <<https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/vd/article/view/6827>>. Acesso em: 02 nov. 2018.

ADAM, Júlio César. Da ficção científica para a ficção religiosa: ideias para pensar o cinema de ficção científica como culto da religião vivida. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 10, n. 26, p. 552-565, abr./jun. 2012.

ADAM, Júlio César. Teologia em movimento: perspectivas da teologia prática como hermenêutica da religião vivida a partir do cinema brasileiro. **Numen**, Juiz de Fora, v. 21, n. 1, p. 114-128, jan./jun. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/article/view/22121>>. Acesso em: 05 jan. 2020.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907/1937**. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/001262205>>. Acesso em: 07 jan. 2020.

ALMEIDA, Marlise Míriam de Matos. Simone de Beauvoir: uma luz em nosso caminho. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 12, p. 145-156, dez. 1999. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634811>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

ALMEIDA, Vanessa Ponstinnicoff; GOMES, Antonio Maspoli de Araújo. O mito de Lilith e a integração do feminino na sociedade contemporânea. **Âncora**, João Pessoa, 2007. Disponível em: <http://www.revistaancora.com.br/revista_2/01.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2019.

ALVES, M. B.; PITANGUY, J. **O que é feminismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ANGELIN, Rosângela. Mulheres, ecofeminismo e desenvolvimento sustentável diante das perspectivas de redistribuição e reconhecimento de gênero. **Direito e Política**, Itajaí, v. 9, n. 3, p. 1569-1597, 2014. Disponível em: <<https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rdp/article/view/6751/3848>>. Acesso em: 02 fev. 2020.

APÓS crítica de religiosos, Paramount vai alterar publicidade de 'Noé'. **Veja**, 28 fev. 2014 [Da Redação]. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/apos->

critica-de-religiosos-paramount-vai-alterar-publicidade-de-noe/>. Acesso em: 19 jan. 2020.

AREAS, Violeta Rocha. El infinito em la palma de la mano, de Gioconda Belli, y el discurso de los cuerpos y la sexualidad en la literatura de los apócrifos de Adán y Eva. **Ístmica**, Costa Rica, n. 13, p. 11-28, 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica/article/view/2133>>. Acesso em: 30 dez. 2019.

ASAD, Talal. A construção da religião como uma categoria antropológica. **Cadernos de campo**, São Paulo, v. 19, n. 19, p. 263-284, jan./dez. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/44990>>. Acesso em: 15 dez. 2019.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BARROS, Odja. E que venham os dragões! Juntas resistiremos! **Coisas do Gênero**: São Leopoldo, v. 4, n. 2, p. 70-48, jul./dez. 2018. Disponível em: <<http://periodicos.est.edu.br/index.php/genero/article/viewFile/3515/3084>>. Acesso em: 18 fev. 2020.

BECKER, Márcia Regina; BARBOSA, Carla Melissa. Sororidade em Marcela Lagarde y de Los Ríos e experiências de vida e formação em Marie-Christine Josso e algumas reflexões sobre o saber-fazer-pensar nas ciências humanas. **Coisas do gênero**, São Leopoldo, v. 2, n. 2, p. 243-256, ago./dez. 2016. Disponível em: <<http://periodicos.est.edu.br/index.php/genero/article/view/2883/2687>>. Acesso em: 24 fev. 2020.

BELLOTTI, Karina Kosicki. A batalha pelo ar: a construção do fundamentalismo cristão norte-americano e a reconstrução dos “valores familiares” pela mídia (1920-1970). **Mandrágora**, São Bernardo do Campo, n. 14, p. 55-72, 2008. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/MA/article/view/696/>>. Acesso em: 03 dez. 2019.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BÍBLIA online. Almeida rev. e atual. Sociedade Bíblica do Brasil: 1993. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/ara/index>>. Acesso em: 08 jun. 2020.

BOFF, Leonardo. **O caminhar da igreja com os oprimidos**. Do vale de lágrimas à terra prometida. Rio de Janeiro: CODECRI, 1980.

BONINO, José Míguez. **A Fé em busca de eficácia**. São Leopoldo: Sinodal, 1987.

BRASIL, Giba Assis. Politizando a tecnologia e a feitura do cinema. In: PRETTO, Nelson De Luca; SILVEIRA, Sérgio Amadeu (Orgs.). **Além das redes de colaboração**: internet, diversidade cultural e redes de poder. Salvador: UFBA, 2008.

Disponível em: <<https://docplayer.com.br/3334988-Ensaio-politizando-a-tecnologia-e-a-feitura-do-cinema-giba-assis-brasil.html>>. Acesso em: 27 dez. 2019.

BUTCHER, Pedro. A reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção de subjetividade na sociedade de controle. **Contemporânea**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 14-26, 2004. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/23154/16515>>. Acesso em: 30 dez. 2019.

BUTCHER, Pedro. Dinâmica de forças e conformação do mercado de cinema estadunidense no começo do século 20. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 38, 2015, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2015. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/lista_area_DT4-CI.htm>. Acesso em: 17 dez. 2019.

CAMPOS, Roberta Bivar Carneiro; GUSMÃO, Eduardo Henrique Araújo de. Religião em movimento: relações entre religião e modernidade. **Campos – Revista de Antropologia**, Curitiba, v. 11, n. 1, p. 65-83, 2010, p. 66. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/19139>>. Acesso em: 02 jan. 2020.

CANDIOTTO, Jaci de Fátima Souza. A teologia da criação na perspectiva das relações de gênero. **Estudos de Religião**, São Bernardo do Campo, v. 24, n. 39, p. 214-234, jul./dez. 2010. Disponível em: <metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/ER/article/view/2246>. Acesso em: 10 dez. 2019.

CANDIOTTO, Jaci de Fátima Souza. A teologia ecofeminista e sua perspectiva simbólico/cultural. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 10, n. 28, p. 1395-1413, out./dez. 2012. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/P.2175-5841.2012v10n28p1395>>. Acesso em: 16 ago. 2019.

CANDIOTTO, Jaci de Fátima Souza. As mulheres e o pecado: uma leitura não-sexista da criação. **Paralellus**, Recife, v. 6, n. 12, p. 91-104, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://www.unicap.br/ojs/index.php/paralellus/article/view/568>>. Acesso em: 03 fev. 2020.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

CANIZAL, Eduardo Penuela. Surrealismo. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

CAPRA, Fritjof. **O Ponto de Mutação**. [O modelo biomédico]. São Paulo: Cultrix, 1996. Disponível em: <<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxwYW5hc29uaWNmZW5peHxneDo1Y2QzY2NjNmFkNGMyYTA4>>. Acesso em: 07 jul. 2019.

CARDOSO, Nancy. Da agropornografia à agroecologia. In: MUSSKOPF, André S.; BLASI, Marcia (Orgs.). **História, saúde e direitos**: Sabores e Saberes do IV Congresso Latino-Americano de Gênero e Religião. São Leopoldo: CEBI, 2016.

CARDOSO, Tatiana Cristina. **Americanismo e cinema hollywoodiano no filme A felicidade não se compra**. 2018. 340f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8932>>. Acesso em: 13 dez. 2019.

CASTRO, Ilda Teresa. Mulher e Natureza: sob o jugo da usurpação. **Philosophica**, Lisboa, n. 49, p. 147-161, 2017. Disponível em: <<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/33789>>. Acesso em: 20 maio 2019.

CAVALCANTI, Paulo. Diretor do polêmico *mãe!* fala sobre reações ao filme: “Se você dá um soco, vai receber um soco de volta”. **Rolling Stone Brasil**, São Paulo, 20 set. 2017. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/diretor-do-polemico-imaei-fala-sobre-reacoes-ao-filme-se-voce-da-um-soco-vai-receber-um-soco-de-volta/>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHAVES, Geovano Moreira. **Sob o desígnio moral**: o cinema além do filme (1900-1964). 2018. 223f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-B2ZNRT>>. Acesso em: 10 out. 2019.

CHOPP, Rebecca. O conhecimento de Eva: Resistências da teologia feminista às estruturas epistemológicas masculinas-dominantes. **Concilium**, Petrópolis, n. 263, 1996.

CONTI, Cristina. Hermenêutica feminista. **Alternativas**, Nicarágua, Año 5, n. 11-12, 1998.

CONTI, Cristina. Hermenêutica feminista. In: SCHNEIDER, Theodor (Org.). **Grande sinal**: a mulher e a criação teológica. Petrópolis: Vozes, 2001.

CARLI, Ana Mery Shbe de. **O corpo no cinema**: variações do feminino. 2007. 231f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<https://tede.pucsp.br/handle/handle/4976>>. Acesso em: 04 dez. 2019.

CORRAL MOTINO, Diego Jesús. **Análisis narrativo de la filmografía de Darren Aronofsky**: estilema y tesis de su obra. 2014. 75f. Trabajo Fin de Grado (Comunicación Audiovisual) – Universidad de Extremadura, España, 2014, p. 09. Disponível em: <<http://dehesa.unex.es/handle/10662/2152>>. Acesso em: 03 dez. 2019.

CURY, Daniel. Começou: “Noé” pode ser proibido no Egito. **Cinemação**, 11 mar. 2014. Disponível em: <<https://cinemacao.com/2014/03/11/comecou-noe-pode-ser-proibido-no-egito/>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

DAVIS, William. **To Make the Better Film: Movies, Women’s Clubs and the Fight Over Censorship in the American South, 1907-1934**. 2008. 136p. Dissertation (Master in Arts) – University of North Carolina at Wilmington, Wilmington, 2008. Disponível em: <<https://libres.uncg.edu/ir/uncw/f/davisw2008-1.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

DEIFELT, Wanda. Temas e metodologias da teologia feminista. In: SOTER (Org.). **Gênero e Teologia: Intepelações e perspectivas**. São Paulo/Belo Horizonte: Paulinas/Loyola/SOTER, 2003.

DEIFELT, Wanda. Deus no corpo: uma análise feminista da revelação. In: TOMITA, Luiza E. et al. (Orgs.). **Teologia latino-americana pluralista da libertação**. São Paulo: Paulinas, 2006.

DOMINGOS, Leandro. *Mãe!* é o filme mais controverso do ano. **Diário de Canoas**, Canoas, 19 set. 2017. Disponível em: <<https://www.diariodecanoas.com.br/2017/09/entretenimento/2173755-mae-e-o-filme-mais-controverso-do-ano.html>>. Acesso em: 18 jan. 2020.

EETESSAM PÁRRAGA, Golrokh. Lilith em el arte decimonónico – estudio del mito de la femme fatale. **Signa**, v. 18, p. 229-249, 2009. Disponível em: <<http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6206>>. Acesso em: 23 nov. 2019.

EGGERT, Edla. A mulher e a educação: possibilidades de uma releitura criativa a partir da hermenêutica feminista. **Estudos Leopoldenses**, São Leopoldo, v. 3, n. 5, p. 19-27, jul./dez. 1999.

ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

EPSTEIN, Edward Jay. **O Grande Filme: dinheiro e poder em Hollywood**. São Paulo: Summus, 2008.

ESPAÑA, Ana. El doble y el espejo en cisne negro (Darren Aronofsky, 2010). **Revista Fotocinema**, Málaga, n. 4, p. 120-139, 2012. Disponível em: <<http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=97>>. Acesso em: 17 dez. 2019.

FABRIS, Mariarosaria. **O neorealismo cinematográfico italiano**. São Paulo: EDUSP FAPESP, 1996.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017. Disponível em: <<http://coletivosycorax.org/wp->

content/uploads/2019/09/CALIBA_E_A_BRUXA_WEB-1.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2020.

FERREIRA, Ceiça. Lacunas nos estudos de comunicação e cinema no Brasil: feminismo (e a intersecção de gênero e raça) e recepção fílmica. **Matrizes**, São Paulo, v. 11, n. 3, p. 169-195, set./dez. 2017. Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/matrizes/article/view/127498>>. Acesso em: 19 out. 2018.

FERREIRA, Ceiça. Reflexões sobre “a mulher”, o olhar e a questão racial na teoria feminista do cinema. **Famecos**, Porto Alegre, v. 25, n. 1, p. 01-24, 2018. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/26788/16251>>. Acesso em: 01 dez. 2019.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

FILME Noé boicotado pelo Islão e criticado por católicos. **Jornal Público**, Lisboa, 15 mar. 2014. [Coluna Ípsilon]. Disponível em: <https://www.publico.pt/2014/03/15/culturaipsilon/noticia/filme-noe-boicotado-pelo-islao-e-criticado-por-catolicos-1628417?fbclid=IwAR3RVa0yXjY12bNZobDopUpYSMM6QFY2otVp1Tp-4upWnv8v5IAQ_qAYjck>. Acesso em: 19 jan. 2020.

FLORES, Bárbara Nascimento; TREVIZAN, Salvador Dal Pozzo. Ecofeminismo e comunidade sustentável. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 23, n. 1, p. 11-34, jan./abr. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2015000100011>. Acesso em: 10 jun. 2019.

GANZEVOORT, R. Ruard. Molduras para os Deuses: o significado do público da religião desde um ponto de vista cultural. **Estudos Teológicos**, São Leopoldo, v. 56, n. 2, p. 358-375, jul./dez. 2016. Disponível em: <http://ism.edu.br/periodicos/index.php/estudos_teologicos/article/view/2864/pdf>. Acesso em: 14 out. 2017.

GEBARA, Ivone. **Teologia ecofeminista**: ensaio para repensar o conhecimento e a religião. São Paulo: Olho d'Água, 1997.

GEBARA, Ivone. Teologia Feminista e a crítica da razão religiosa patriarcal: entrevista com Ivone Gebara por Maria José Rosado-Nunes. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 294-304, jan./abr. 2006. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/z96djt>>. Acesso em: 31 jan. 2020.

GEBARA, Ivone. **O que é teologia feminista**. São Paulo: Brasilense, 2007.

GEBARA, Ivone. Uma leitura feminista da Virgem Maria. In: BRANCHER, Mercedes; DOMEZI, Maria Cecília (Orgs.). **Maria entre as mulheres**: perspectivas de uma Mariologia feminista libertadora. São Leopoldo: CEBI, 2009.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GEERTZ, Clifford. **O saber local**. Petrópolis: Vozes, 2000.

GIANNINI, Alessandro. Darren Aronofsky defende alegoria ambientalista e religiosa de “mãe!”. **O Globo**, 19 set. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/darren-aronofsky-defende-alegoria-ambientalista-religiosa-de-mae-21843654>>. Acesso em: 25 maio 2019.

GIL, Giordano Dexheimer. **Grimórios em movimento: a arte de Méliès à luz de outros fantasmas**. 2017. 169f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/178231>>. Acesso em: 03 jan. 2020.

GIUMBELLI, Emerson. A noção de crença e suas implicações para a modernidade: um diálogo imaginado entre Bruno Latour e Talal Asad. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 17, n. 35, p. 327-356, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/t8tjx4>>. Acesso em: 04 out. 2019.

GNANADASON, Aruna. Em direção a uma eco-teologia feminista para a Índia. In: RUETHER, Rosemary R. (Org.). **Mulheres curando a terra**. Tradução de Sylvia Marcia K. Belinky. São Paulo: Paulinas, 2000, p. 123.

GRAÇA, Eduardo. Em ‘*mãe!*’, Darren Aronofsky arrisca polêmica alegoria da Bíblia. **O Globo**, 20 set. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/em-mae-darren-aronofsky-arrisca-polemica-alegoria-da-biblia-21845173>>. Acesso em: 18 jan. 2020.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão**, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p. 65-77, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/113>>. Acesso em: 07 jun. 2018.

GUERRA, Lolita Guimarães. Mãe! (2017) e o mito da mulher eterna. **Cadernos de Estudos Sociais e Políticos**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 90-109, 2017. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/CESP/article/view/32871>>. Acesso em: 28 abr. 2019.

GUTIÉRREZ, Gustavo. **A força histórica dos pobres**. Petrópolis: Vozes, 1981.

GUTIÉRREZ, Gustavo. La teología latinoamericana y caribenha: trayectoria y perspectivas. **Congreso Continental de Teología**, v. 38, 2012. Disponível em: <http://www.seleccionesdeteologia.net/selecciones/lilib/vol53/211/211_Gutierrez.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2018.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 5, p. 07-41, 1995. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>>. Acesso em: 26 nov. 2019.

HAUSSEN, Luciana. Som, câmera, ação: a relevância do som na história do cinema. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, n. 20, p. 17-22, dez. 2008. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/4823>>. Acesso em: 04 jun. 2018.

HOBBSAWN, Eric. **A Era dos Extremos: O Breve Século XX: 1914-1991**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IMDB. **mãe!**, 2017. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt5109784/>>. Acesso em: 19 set. 2017.

JORNAL do vaticano crítica 'Noé' e chama filme de 'oportunidade perdida'. **O Globo**, 10 abr. 2014. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/jornal-do-vaticano-critica-noe-chama-filme-de-oportunidade-perdida-12157298>>. Acesso em: 19 jan. 2020.

KAMITA, Rosana Cássia. Relações de gênero no cinema: contestação e resistência. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, n. 3, p. 1393-1404, set./dez. 2017. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/g69cjm>>. Acesso em: 17 jan. 2020.

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

KREMES, Karen Keslen; KARVAT, Erivan Cassiano; SILVA JUNIOR, Nelson. Santo Cinema! Reflexões acerca do conceito de cinema cristão. **Ateliê de História UEPG**, Ponta Grossa, v. 4, n. 1, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas2.uepg.br/index.php/ahu/article/view/8760>>. Acesso em: 28 dez. 2019.

KREUTZ, Katia. O estilo de direção de Darren Aronofsky. **Academia Internacional de Cinema**, 15 fev. 2019, s./p. Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/o-estilo-de-direcao-de-darren-aronofsky/#>>. Acesso em: 30 dez. 2019.

LANDIM, Robione Antônio. A relação entre modernidade e cristianismo em *O Anticristo*. **Sacrilegens**, Juiz de Fora, v. 10, n. 1, p. 22-32, jan./jun. 2013. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/sacrilegens/files/2014/01/10-1-3.pdf>>. Acesso em: 03 jan. 2020.

LAURETIS, Teresa de. **Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine**. Traducción: Silvia Iglesias Recuero. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

LAURETIS, Teresa de. Tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEITE, Fernanda Capibaribe. Cinema e feminismos entre poética e devir: por uma tecnologia engendrada. **Geminis**, São Carlos, ano 6, n. 2, p. 30-56, 2015. Disponível em: <<http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/238/210>>. Acesso em: 24 fev. 2020.

LEITE, Ilka Boaventura. Religião, Arte e Patrimônio Cultural. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 11, n. 31, p. 840-842, jul./set. 2013. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/P.2175-5841.2013v11n31p840/5650>>. Acesso em: 10 out. 2018.

LEMOS, Carolina Teles. Mística feminista: interfaces entre místicas religiosas e místicas seculares. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 10, n. 27, p. 804-830, jul./set. 2012. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/P.2175-5841.2012v10n27p804>>. Acesso em: 23 nov. 2019.

LOPES, Denílson. Cinema e gênero. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

LOPES, Denise. A mulher no cinema segundo Ann Kaplan. **Contracampo**, Niterói, n. 7, p. 209-217, 2002. Disponível em: <<http://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17331/10969>>. Acesso em: 22 jun. 2018.

LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. Tradução de Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MÃE! Direção: Darren Aronofsky. Produção: Protozoa Pictures. EUA: Paramount Pictures, 2017. 1 DVD (115 min.).

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

MASCARELLO, Fernando. Film noir. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

MENA-LOPEZ, Maricel. Hermenêutica negra feminista – de invisível a intérprete e artífice da sua própria história. **RIBLA**, n. 50. Petrópolis: Vozes, 2005.

MENA-LÓPEZ, Maricel. Sou negra e formosa: raça, gênero e religião. In: MUSSKOPF, André Sidnei; STRÖHER, Marga J. (Orgs.). **Corporeidade, etnia e masculinidade**: Reflexões do I Congresso Latino-Americano de Gênero e Religião. São Leopoldo: Sinodal, 2015.

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema – Entre a realidade e o artifício**. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2003.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MICHAELIS – Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. **Prestidigitação**. Melhoramentos, 2015. Disponível em:

<<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=prestidigita%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 07 jun. 2020.

MONTORO, Tânia Siqueira; PEIXOTO, Michael. O diretor enquanto artista – uma análise conceitual do cinema de autor e sua utilização na contemporaneidade. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT, 5, 2009, Salvador. **Anais...** Salvador: Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2009. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19375.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

MORETTIN, Eduardo. Uma história do cinema: movimentos, gêneros e diretores. **Caderno do Cinema do Professor**, 2, São Paulo, Governo do Estado de São Paulo, p. 45-71, 2009. Disponível em: <http://culturacurriculo.fde.sp.gov.br/administracao/Anexos/Documentos/320090708123643caderno_cinema2_web.pdf#page=25>. Acesso em: 02 dez. 2019.

MORIN, Edgar. **O Cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes, 1980.

MORIN, Edgar. **As estrelas – mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

MUÑOZ, Iván Gómez. La muerte es el camino al asombro – La búsqueda de trascendencia en la obra de Darren Aronofsky. **Hojas Universitarias**, Bogotá, n. 67, p. 186-0, jul./dic. 2012. Disponível em: <http://editorial.ucentral.edu.co/ojs_uc/index.php/hojasUniv/article/view/498>. Acesso em: 24 maio 2019.

NEUENFELDT, Elaine. **Hermenêutica Feminista e de Gênero**. Série A palavra na vida, n. 155/156. São Leopoldo: Cebi, 2000.

NEUENFELDT, Elaine G. Práticas e experiências religiosas de mulheres no Antigo Testamento: considerações metodológicas. **Estudos Teológicos**, São Leopoldo, v. 46, n. 1, p. 79-93, 2006. Disponível em: <http://www3.est.edu.br/publicacoes/estudos_teologicos/vol4601_2006/et2006-1f_eneuenfeldt.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2019.

NGANGA, João Gabriel do Nascimento. **O ativismo negro por meio do cinema**: ações e representações dentro e fora das telas. 2019. 199f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2019.903>>. Acesso em: 10 dez. 2019.

NOZAL, Teresa. La "Nouvelle Vague" vista desde un siglo nuevo. **Filmhistoria online**, Coruña, v. 14, n. 1, 2014. Disponível em: <<https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/17386>>. Acesso em: 30 dez. 2019.

OLIVEIRA FILHO, José Hildo de. A intertextualidade e sua teia – da Etnografia ao Romance e do Romance ao Filme. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São

Paulo, v. 30, n. 89, p. 129-198, out. 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v30n89/0102-6909-rbcsoc-30-89-0129.pdf>>. Acesso em: 07 jul. 2019.

OLIVEIRA, Murilo. *Mãe!* – Paramount emite comunicado oficial defendendo o filme. **O vício**, 18 set. 2017. Disponível em: <<https://ovicio.com.br/mae-paramount-emite-comunicado-oficial-defendendo-o-filme/>>. Acesso em: 18 jan. 2020.

OLIVEIRA, Rosalira. Em nome da Mãe: o arquétipo da Deusa e sua manifestação nos dias atuais. **Ártemis**, João Pessoa, v. 3, dez. 2005. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/view/2200>>. Acesso em: 25 maio 2019.

PAGE, Mikhail. Darren Aronofsky y su visión del héroe trágico em las películas Requiem for a Dream, The Wrestler y Black Swan. **Creación y producción em Diseño y Comunicación**, Buenos Aires, año X, v. 56, p. 85-87, oct. 2013.

Disponível em:

<https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=9473&id_libro=473>. Acesso em: 02 jan. 2020.

PAIVA, Carla Conceição da Silva. **Mulheres nordestinas, sujeitos ou objetos?:** análise da representação feminina em quatro filmes brasileiros da década de oitenta. 2014. 317f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284999>>. Acesso em: 04 maio 2018.

PAPA PIO XI. **Carta Encíclica Vigilanti Cura**. Roma, Vaticano: 29 de junho de 1936, s/p. Disponível em: <vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html>. Acesso em: 18 jan. 2020.

PEREIRA, Ana Catarina. Arte e Política: do espectador universal à passividade da mulher que assiste. **Revista Esferas**, Ano 3, n. 5, p. 21-30, jul./dez. 2014. Disponível em: <<https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/5682>>. Acesso em: 03 nov. 2018.

PEREIRA, Nancy C. Pautas para uma hermenêutica feminista da libertação. **RIBLA**, n. 25. Petrópolis: Vozes, 1997.

PEREIRA, Nancy Cardoso. Hermenêutica feminista: roteiros de inimizade ou parcerias saborosas? **RIBLA**, n. 50. Petrópolis: Vozes, 2005.

PEREIRA, Nancy Cardoso. Dos filhos deste solo não sou mãe nem gentil: do imaginário da Mãe-Terra à crítica eco-feminista. **Caminhos**, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 123-138, jul./dez. 2013. Disponível em: <<http://revistas.pucgoias.edu.br/index.php/caminhos/article/view/2790>>. Acesso em: 10 out. 2018.

PEREIRA, Nancy Cardoso. Teologia da Mulher. **Encontros Teológicos**, Florianópolis, ano 30, n. 70, p. 121-157, 2015.

- PEREIRA, Nancy Cardoso. Soy pan, soy paz, soy más – trabalho doméstico e trabalho sexual de mulheres migrantes. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, v. 29, n. 1, p. 62-88, jan./jun. 2016. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/35985>>. Acesso em: 01 fev. 2020.
- PIEPER, Frederico. **Religião e Cinema**. São Paulo: Fonte Editorial, 2015. Disponível em: <https://www.academia.edu/37422804/Religiao_e_Cinema_Frederico_Pieper>. Acesso em: 06 abr. 2019.
- PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, história e poder. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/03.pdf>>. Acesso em: 13 nov. 2018.
- PISKORSKI, Rodolfo. Círculos viciosos: intersecções de gênero e espécie em “A Fonte da Vida”, de Darren Aronofsky. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 3, p. 1059-1080, set./dez. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000300017>>. Acesso em: 01 maio 2019.
- PUI-LAN, Kwok. Reflexões sobre as escrituras sagradas das mulheres. **Concilium**, Petrópolis, n. 276, 1998.
- PULEO, Alícia H. Feminismo y Ecología. **El Ecologista**, Madrid, n. 31, p. 36-39, 2002.
- REIMER, Ivoni Richter. Marta e Maria no Getsêmani de Fra Angelico: luzes medievais na releitura de tradições e textos bíblicos. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 12, n. 36, p. 1315-1333, out./dez. 2014. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/P.2175-5841.2014v12n36p1315>>. Acesso em: 10 out. 2018.
- RENAUX, Sigrid. O feminismo de Virginia Woolf em *A room of one's own*. **Letras**, Curitiba, n. 29, p. 137-169, 1980. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19412>>. Acesso em: 11 jan. 2020.
- REYNA, Carlos P. Antropologia do Cinema: As narrativas cinematográficas na pesquisa antropológica. **Teoria e Cultura**, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 37-52, jul./dez. 2017.
- ROCHA, Everardo. O que Cecília viu em Copacabana: etnografia e comunicação. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder; NETO, Antônio Fausto (Orgs.). **Comunicação e Culturas Contemporâneas**. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.
- RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A FAPERJ, 2005.
- RODRIGUES, Fabiana. Entre o Sagrado e o Fantástico: as (des)construções imagéticas em Noé. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 19, n. 32, p. 18-25, 2014. Disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/18653/0>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

RODRÍGUEZ DE AUSTRIA, Alfonso Maximiliano. El Código de Producción de Hollywood (1930-1966): Censura, Marcos (Frames) y Hegemonía. **Revista ZER**, España, v. 20, n. 39, p. 177-193, 2015. Disponível em: <<https://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/article/view/15533>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

ROESE, Anete. O silenciamento das deusas na tradição interpretativa cristã: uma hermenêutica feminista. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 20, n. 3, p. 177-191, set./dez. 2010.

ROSADO-NUNES, Maria José. Gênero e experiência religiosa das mulheres. In: MUSSKOPF, André Sidnei; STRÖHER, Marga J. (Orgs.). **Corporeidade, etnia e masculinidade**: Reflexões do I Congresso Latino-Americano de Gênero e Religião. São Leopoldo: Sinodal, 2015.

RUETHER, Rosemary R. Ecofeminismo: Conexões simbólicas e sociais entre a Opressão das Mulheres e a Dominação da Natureza. **Estudos Teológicos**, São Leopoldo, v. 32, n. 3, p. 240-252, 1992. Disponível em: <http://est.com.br/periodicos/index.php/estudos_teologicos/article/view/976/0>. Acesso em: 23 maio 2019.

RUETHER, Rosemary Radford. **Gaia y Dios** – Una teología ecofeminista para la recuperación de la Tierra. México: Documentación y estudios de mujeres, 1993.

RUETHER, Rosemary R. Ecofeminismo: mulheres do primeiro e terceiro mundos. **Mandrágora**, São Bernardo do Campo, n. 6, 2000.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada**: a barulhenta história do cinema mudo. São Paulo: Lemos Editorial, 1997.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTOS, Marcelo Moreira. Cinema e Fenomenologia: por uma reflexão sobre os fenômenos da modernidade como pivô para a origem da linguagem cinematográfica. **BOCC**: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, 2008. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/~boccmirror/pag/santos-marcelo-cinema-e-fenomenologia.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2020.

SANTOS, Odja Barros; MUSSKOPF, André Sidnei. Interpretação bíblica: raízes patriarcais e leituras feministas. **Interações**, Belo Horizonte, v. 13, n. 24, p. 334-354, ago./dez. 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.5752/P.1983-2478.2018v13n24p334-354>>. Acesso em: 04 nov. 2019.

SCHMITT-PANTEL, Pauline. "A criação da mulher": um ardil para a história das mulheres? In: MATOS, Maria Izilda; SOIHET, Raquel (Orgs.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

SCHUCH, Rosa Marina Gargioni; VIEIRA, Milton Luiz Horn; GONÇALVES, Marília Matos. A criação de um glossário cognitivo a partir de um estudo sobre enquadramento de cenas. **Travessias**, Cascavel, v. 8, n. 3, 22. ed., p. 403-421, 2014. Disponível em:

<<http://saber.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/10925>>. Acesso em: 07 jul. 2019.

SCHÜSSLER-FIORENZA, Elizabeth. Deus (G*d) trabalha em meio a nós – De uma política de identidade para uma política de luta. Tradução de Neusa Steiner. **REVER**, São Paulo, n. 1, ano 2, p. 56-77, 2002. Disponível em:

<https://www.pucsp.br/rever/rv1_2002/p_fioren.pdf>. Acesso em: 02 dez. 2019.

SCHÜSSLER-FIORENZA, Elisabeth. **Caminhos de sabedoria**: Uma introdução à Interpretação Bíblica Feminista. São Bernardo do Campo: Nhanduti, 2009.

SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil para análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995. Disponível em:

<<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>>. Acesso em: 03 abr. 2019.

SETOODEH, Ramin. Darren Aronofsky on ‘mother!’ meaning, how evangelicals sabotaged “Noah”. **Variety**, 10 mar. 2018. Disponível em:

<https://variety.com/2018/film/news/darren-aronofsky-jennifer-lawrence-mother-jared-letto-1202723368/amp/?__twitter_impression=true>. Acesso em: 26 maio 2019.

SHIVA, Vandana. **Abrazar la vida** – Mujer, ecología y desarrollo. Madrid: Editorial Horas y Horas, 1995.

SILIPRANDI, Emma. Ecofeminismos: mulher, natureza e outros tipos de opressão. SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 7, 2006, Florianópolis.

Anais... Florianópolis, UFSC, Simpósio Temático n. 31, 2006.

SILVA, Wlisses James de Farias. It’s only rock ‘n’ roll: um breve relato de uma revolução cultural. **Muiraquitã**, Rio Branco, v. 3, n. 2, p. 229-253, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufac.br/revista/index.php/mui/article/view/645>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

SMELIK, Anneke. Teoria do cinema feminista. Tradução de Thomas Ilg. **Revista online Usina**, 16. ed., mar. 2015, s/p. Disponível em: <<https://revistausina.com/16-edicao/teoria-do-cinema-feminista-parte-i/>>. Acesso em: 31 jul. 2018.

SORJ, Bila. O feminino como metáfora da natureza. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 0, n. 0, p. 143-150, jul./dez. 1992. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15806/14299>>. Acesso em: 23 maio 2019.

SPINI, Ana Paula; BARROS, Carla M. F. Star System, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood (1931-1934). **ArtCultura**, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 11-30, jan./jun. 2015. Disponível em:

<<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34758>>. Acesso em: 10 dez. 2019

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

STRACK, Hanna. A bênção do ventre materno: o útero na simbologia da Europa Antiga, do Egito Antigo, na Bíblia e as consequências para uma espiritualidade da Criação, hoje. In: REIMER, Ivoni Richter; MATOS, Keila Carvalho (Orgs.). **Mitologia e Literatura Sagrada: Contribuições do III Congresso Internacional de Ciências da Religião**. Goiânia: Ed. PUC Goiás, 2009. Disponível em: <<https://www.hanna-strack.de/a-bencao-do-ventre-materno-2/>>. Acesso em: 15 maio 2019.

TAVARES, Silvana Beline; MIRANDA, Adriana Andrade. Diriti Bdè Burè: um olhar ecofeminista rumo a redistribuição e reconhecimento. **Revista de Gênero, Sexualidade e Direito**, Maranhão, v. 3, n. 2, p. 137-152, jul./dez. 2017. Disponível em: <<https://www.indexlaw.org/index.php/revistagsd/article/view/2407>>. Acesso em: 01 fev. 2020.

TOMITA, Luiza Etsuko. A Teologia Feminista Libertadora: deslocamentos epistemológicos. FAZENDO GÊNERO: DIÁSPORAS, DIVERSIDADES, DESLOCAMENTOS, 9, 2010, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis, UFSC, 2010. Disponível em: <http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1278455084_ARQUIVO_FAZENDOGENERO.final.pdf>. Acesso em: 04 dez. 2019.

TRIBLE, Phyllis. Depatriarchalizing in biblical interpretation. **Journal of the American Academy of Religion**, v. 41, n. 1, p. 30-48, mar. 1973. Disponível em: <<https://pdfs.semanticscholar.org/ee97/192dd5ccb94b9d27682d7671023add06ba5f.pdf>>. Acesso em: 27 dez. 2019.

TRINDADE, Heidi. A história do sistema de censura no cinema dos Estados Unidos e como ele funciona hoje. In: **Filme no mundo**, Recife, 2014. Disponível em: <<https://filmenomundo.wordpress.com/2014/02/14/a-historia-do-sistema-de-censura-no-cinema-dos-estados-unidos-e-como-ele-funciona-hoje/>>. Acesso em: 03 jan. 2020.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1993.

UEHLINGER, Christoph. Companhias incômodas para Javé? Deusas no mundo do antigo Israel e arredores. **Mandrágora**, São Bernardo do Campo, v. 25, n. 1, p. 05-31, 2019. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/MA/article/view/9552>>. Acesso em: 11 jan. 2020.

VADICO, Luiz. Limpais as veredas! Religião, sociedade e cinema: um embate de consequências estético-narrativas. **Estudos de Religião**, São Paulo, v. 24, n. 39, p. 197-212, jul./dez. 2010a. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/ER/article/view/2106>>. Acesso em: 10 maio 2019.

VADICO, Luiz. O campo do filme religioso. **Revista Olhar**, São Carlos, ano 12, n. 23, p. 178-197, ago./dez. 2010b.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTE, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1997.

VASQUES, Victor. *Mãe!* e o egocentrismo humano com o meio ambiente. **Inova Social**, 10 out. 2017. Disponível em: <<http://inovasocial.com.br/inova/mae-filme-aronofsky-meio-ambiente/>>. Acesso em: 10 maio 2018.

VOLLMER, Ulrike. **Seeing film and Reading feminist theology: a dialogue**. United States of America: Palgrave Macmillan, 2007.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**, v. 1. São Paulo: Senac, 2005a.

XAVIER, Ismael. **O Discurso cinematográfico – A opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005b.