

Memória, Morte e Eternidade: Um reencontro com Paulo Gustavo no documentário Filho da Mãe

Memoria, Muerte y Eternidad: Un Reencuentro con Paulo Gustavo en el Documental Filho da Mãe

Memory, Death, and Eternity: A Reunion with Paulo Gustavo in the Documentary Filho da Mãe

LIDIANNE PORTO MORAES¹,
ALEXANDRE TADEU DOS SANTOS²

Resumo: Este artigo analisa o documentário *Filho da Mãe* (2022), a partir de sua capacidade de construção memorialística e de produção de identificação. Metodologicamente, realiza-se uma análise fílmica ancorada nos pressupostos teóricos de Bill Nichols (2007), Mariana Baltar (2010) e Lúcia Santaella (2001). Conclui-se que, ao expor a intimidade e memorializar a trajetória de Paulo Gustavo, um homem gay em contexto pandêmico, o documentário produz uma dimensão política da memória, contribuindo para a elaboração coletiva do luto e para a ampliação das formas de reconhecimento social.

Palavras-chave: Documentário; Memória; Paulo Gustavo; Filho da Mãe

Resumen: Este artículo analiza el documental *Filho da Mãe* (2022), a partir de su capacidad de construcción memorial y de producción de identificación. Metodológicamente, se realiza un análisis fílmico basado en los aportes teóricos de Bill Nichols (2007), Mariana Baltar

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás (UFG). Email: lidianne.porto@discente.ufg.br.

² Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Curso de Publicidade e Propaganda e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás (UFG). Email: alexandre@ufg.br.

(2010) y Lúcia Santaella (2001). Se concluye que, al exponer la intimidad y memorializar la trayectoria de Paulo Gustavo, un hombre gay en el contexto de la pandemia, el documental produce una dimensión política de la memoria, contribuyendo a la elaboración colectiva del duelo y a la ampliación de las formas de reconocimiento social.

Palabras clave: Documental; Memoria; Paulo Gustavo; Filho da mãe

Abstract: This article analyzes the documentary *Filho da Mãe* (2022), focusing on its memorial construction and its capacity to produce identification. Methodologically, the study is based on film analysis grounded in the theoretical contributions of Bill Nichols (2007), Mariana Baltar (2010), and Lúcia Santaella (2001). It is concluded that, by exposing intimacy and memorializing the trajectory of Paulo Gustavo, a gay man in a pandemic context, the documentary produces a political dimension of memory, contributing to collective mourning and to the expansion of forms of social recognition.

Keywords: Documentary; Memory; Paulo Gustavo; Filho da mãe

Introdução

Em meio à realidade que nos encontramos, cujo tempo passa de forma fugaz, e vivenciando múltiplos momentos de um modo frenético, buscamos a preservação das lembranças por meio dos registros fotográficos e audiovisuais. Arquivos institucionais, tais como acervos fílmicos, arquivos de documentos fotográficos, materiais de bibliotecas, museus e centros de documentação, podem ser usados como ferramentas da memória individual e coletiva da sociedade. O documentário *Filho da mãe* mostra os bastidores daquela que seria a última turnê do artista antes de sua morte. Com direção de Susana Garcia e Juliana Amaral (irmã de Paulo Gustavo), o documentário é um longa-metragem com duração de 1h e 51 minutos, disponível na plataforma de streaming *Amazon Prime Video*. Idealizador e realizador da trilogia de filmes *Minha Mãe é uma Peça* (1, 2 e 3), as suas obras respondem por grandes bilheterias no cinema nacional. Segundo dados da Ancine (2024), *Minha Mãe é uma Peça 3* configura no ranking dos 20 longas-metragens lançados com maior público, entre 2015 e 2024, estando na 9ª posição a nível mundial, 3º título do Brasil e 1º do gênero comédia nacional. Muitos exibidores chegaram a duvidar que *Minha mãe é uma Peça* faria o sucesso que fez, a maioria questionava como um cara desconhecido da televisão e vestido de mulher iria agradar o público. O distribuidor do filme, Bruno Wainer, em seu depoimento

no documentário corrobora com a importância de Paulo Gustavo na história do cinema nacional, ressaltando que a cada anúncio de um novo filme de Paulo Gustavo, a concorrência de Hollywood já temia ser ultrapassada.

Dona Hermínia, personagem interpretada por Paulo Gustavo e que lhe deu notoriedade, foi construída a partir da observação e convivência com sua mãe, Déa Lúcia Amaral. A princípio, as imitações eram feitas em contextos informais, diante da família e amigos, depois ela foi progredindo na sua formação teatral e ganhando cada vez mais espaço no campo da representação, numa junção de memória pessoal, experiência vivida e construção cômica. Assim que conquistou os palcos e o cenário audiovisual, como em *Minha Mãe é uma Peça*, a figura cômica passou a evidenciar o modo como elementos autobiográficos podem ser reelaborados esteticamente, transformando a experiência íntima em narrativa pública e compartilhada. Assim, Dona Hermínia não produz somente humor, mas atua na mediação da memória e da experiência familiar, convertendo o privado em expressão cultural de alcance coletivo. Curiosamente, em um fechamento de ciclo, Paulo Gustavo materializou o espetáculo teatral *Filho da Mãe*, ao lado de sua mãe Déa Lúcia, fonte de inspiração que o levou a criar a personagem Dona Hermínia - protagonista da já citada trilogia. O título da turnê musical acabou por se tornar o nome do documentário que vem narrar a história do ator.

Era 4 de maio de 2021, semana do Dia das Mães, na final da 21ª edição do *Big Brother Brasil*³, às 21h12, quando o Brasil ficou em luto pela morte de um dos nomes demasiadamente importantes para a arte nacional: Paulo Gustavo. Depois de uma luta contra a covid-19, quase dois meses internado, o país se despediu do humorista, ator, roteirista e diretor. Um sujeito midiático que conquistou diferentes plataformas (teatro, cinema, televisão e internet) e provocou o riso falando de assuntos que perpassam o social, como a diversidade de gêneros e a equidade de direitos. Não são raros os exemplos apresentados em suas obras, como o *Minha Mãe é uma Peça*, e novamente evocados em *Filho da Mãe*, um marco para o público LGBTQIAP+⁴, que encontrou um caminho para a aceitação dos familiares de sua sexualidade.

³ *Big Brother Brasil (BBB)* é um *reality show* produzido e exibido pela TV Globo, no ar desde 2002. No programa, um grupo de pessoas fica confinada e sendo vigiada 24 horas por dia, passando por provas e testes para conquista do prêmio milionário.

⁴ Dividida em duas partes, as iniciais da sigla LGB representam a orientação sexual da pessoa, enquanto o restante TQIAP+ se refere ao gênero. Sendo assim, temos: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, *Queer*, Intersexo, Assexuais, Pansexuais e o + que designa todas as outras orientações sexuais, identidades e expressões de gênero.

É inegável a importância de Paulo Gustavo, não apenas pelo fenômeno de público, mas principalmente por suas contribuições no gênero da comédia na cinematografia brasileira: as paródias inspiradas em sua mãe, o seu jeito debochado de se referir às questões da sexualidade, colocando em destaque temáticas caras à sociedade brasileira, a exemplo da homofobia, a gordofobia, a construção de um diferente modelo de família, entre outros. A notoriedade de Paulo Gustavo para a memória do cinema nacional acarretou em suscetíveis homenagens, tais como: a criação do Dia Estadual do Humor, no Rio de Janeiro; promulgação da Lei Paulo Gustavo, que destina recursos do Fundo Nacional de Cultura (FNC) a estados e municípios, visando fomentar às suas atividades e produtos culturais.

A partir da definição do nosso objeto empírico, buscamos construir o referencial teórico baseado nas noções de memória (Bosi, 1999) e documentário (Nichols, 2007). O documentário narra a vida de Paulo Gustavo, sendo, portanto, um retrato, autobiográfico, que faz uso da inspiração de elementos das experiências com a sua mãe e a sua sexualidade para compor as suas personagens. E é neste sentido que algo novo é produzido. A discussão pode ser conduzida a partir da capacidade memorialística do documentário, entendendo-o como um dispositivo que não apenas registra, mas também reinscreve afetos, experiências e presenças no tempo. Nesse sentido, o audiovisual ultrapassa a função de arquivo, atuando como um espaço de atualização da memória, no qual sujeitos e vivências continuam a produzir sentido mesmo após sua ausência física.

É a partir dessa perspectiva que se articulam as contribuições teóricas de autores como Santaella; Nöth, que pensam a relação entre mídia, memória e permanência simbólica. Tais abordagens permitem compreender o documentário não apenas como representação, mas como forma de continuidade da experiência vivida. Nosso objetivo é refletir em que medida o documentário de Paulo Gustavo reforça a ideia de que “o cinema, a televisão e o vídeo guardam a memória dos mortos como se estivessem vivos”, como bem afirmam Santaella; Nöth (2001), evidenciando o papel das mídias audiovisuais na construção e na manutenção de presenças que persistem para além da vida.

Para tal, o conceito de permanência se dá diante da retrospectiva de temas tabus já abordados por ele, mas que vêm à tona na contemporaneidade, mudanças de comportamento social, estímulo a produções culturais, temas

abordados em filmes, teor de humor e tentativas de continuidade no gênero comédia.

O documentário *Filho da Mãe* possibilita que retornemos às memórias familiares e coletivas de quem foi e é Paulo Gustavo para a nossa sociedade por meio de diferentes tipos de arquivos audiovisuais. As fotografias e vídeos da infância e adolescência, assim como os registros familiares nos conduzem à dimensão afetiva da memória; os bastidores, imagens de ensaios e trabalho, conectam com a sua vida profissional; os depoimentos auxiliam na construção de uma memória oral/narrada do comediante; por fim, as imagens com o marido e filho expõem a sua intimidade. Para além disto, o documentário constrói uma memória pública da pandemia de covid-19 ao significar a morte de Paulo Gustavo, uma experiência individual, para uma experiência coletiva de milhares de mortes no Brasil, transformando o seu luto em algo compartilhado socialmente. Ainda, o filme produz um gesto político ao dar centralidade à experiência da morte em um contexto de crise sanitária, reforçando a importância da memória como forma de reconhecimento e elaboração coletiva.

Pensando as imagens

Para tal, o estudo se configura como uma pesquisa qualitativa, tendo como etapa principal para o desenvolvimento do artigo a pesquisa bibliográfica, fazendo uso de produções já existentes sobre o tema. De acordo com Lakatos e Marconi (2003), esse tipo de pesquisa possibilita ao pesquisador não apenas a sistematização de conceitos, mas também a ampliação do repertório teórico e a problematização do objeto de estudo.

Na observação da forma em que as imagens ganham a vida, a análise fílmica é considerada um recurso. Vanoye e Goliot-Lété (2000) destacam que a prática da análise parte de um pedido, já imerso em um contexto, e que apresenta variáveis. Em nosso caso, objetivamos compreender como a obra audiovisual enaltece a luz de Paulo Gustavo como uma celebridade e, ao mesmo tempo, auxilia na construção da sua memória. Penafria (2009, p.1) reforça dizendo que “o objetivo (sic) da análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação”. Inclusive, a interpretação que fazemos de que Paulo Gustavo se consolida como um ser político e representativo nas relações homoafetivas, bem como na

continuidade do desenvolvimento do gênero comédia brasileira se dá por meio da interpretação tida na análise.

Partindo da contextualização da obra em direção à observação de cenas e falas específicas, identificamos a construção da memória na obra, bem como o autorretrato. Aumont e Marie (2004) destacam que “no cinema, como em todas as produções de significado, não existe conteúdo que seja independente da forma na qual é expresso” (p. 119). Assim, não é apenas a história de vida de Paulo Gustavo que importa, mas a forma em que ela é contada, com toda a linguagem audiovisual.

No clássico texto “a Fotografia entre a morte e a eternidade” (2001), Lúcia Santaella e Winfried Nöth nos incitam a refletir como uma imagem fotográfica é capaz de eternizar na memória um momento que nunca mais irá existir, quer dizer, após o clique da máquina aquele instante não existe mais, morreu. Entretanto, permanecerá na eternidade, poderá ser revisitado infinitas vezes em um papel impresso ou revelado de um negativo, caso seja capturado de um dispositivo analógico: “Ao congelar pessoas, coisas ou situações em instantâneos, a fotografia funciona como um repetido testemunho de que aquele instante já passou, não mais existe, desapareceu para sempre, morreu”. (Santaella; Nöth, 2001, p.134).

Uma das cenas mais marcantes do documentário é quando Paulo Gustavo divide o palco com sua mãe, registrando uma imagem que sintetiza a sua trajetória artística e pessoal. Nesse frame, a relação com a mãe, que perpassa a vida real e ficcional, é congelada visualmente, produzindo um efeito de eternização ao preservar, em um mesmo gesto, a presença, o afeto e a performance do artista.

Figura 1: Paulo Gustavo e Dona Déa em turnê



Fonte: Frame do documentário *Filho da Mãe* / Prime Vídeo

De outra parte, no cinema, na televisão e no streaming, a sucessão de fotografias ou frames congelados, expostos em sequência em certa proporção de velocidade e tempo, nos dão a sensação do movimento, que nos traz de volta “a memória dos mortos como se estivessem vivos”. (Santaella; Nöth, 2001). Nessa perspectiva, *Filho da mãe* pode ser considerado um “documentário de memória”, na medida em que nos permite tensionar a relação entre memória, morte e eternidade de uma das personalidades mais importantes do cinema nacional.

Figura 2: Representação de Dona Hermínia



Fonte: Frame do documentário *Filho da Mãe* / Prime Vídeo

Ver a Dona Hermínia, representação da mãe e pontapé inicial de todo o sucesso de Paulo Gustavo nos traz uma memória de Paulo Gustavo, como se ainda estivesse entre nós. Isso se dá, inclusive, pelo processo de identificação com inúmeras mães brasileiras, também se enxergando nas telas e se emocionando com a narrativa do ator, comediante e diretor.

As eternas Memórias de Paulo Gustavo

Diferentemente do cinema, televisão ou vídeo, que, graças ao movimento, guardam a memória dos mortos como se estivessem vivos, fotografias devido à imobilidade, fixidez, que lhe são próprias, guardam a memória dos mortos como mortos (Santaella; Nöth, 2001, p.133).

Temos uma experiência narrada por diferentes pessoas, englobando suas emoções íntimas e memórias pessoais, mas também articulando narrativas que se integram ao social. No documentário, essa construção se materializa por meio de imagens e relatos que transitam entre diferentes esferas da memória. No âmbito privado, destacam-se cenas e registros da intimidade familiar, como momentos domésticos, interações com Dona Déa e lembranças da convivência cotidiana. Já no âmbito público, aparecem imagens de sua trajetória profissional, incluindo apresentações em palcos, participações em programas televisivos e trechos de seus trabalhos no cinema, que evidenciam sua projeção midiática. Por fim, a dimensão coletiva se constrói a partir da recepção do público, perceptível tanto na repercussão de seus personagens quanto na identificação afetiva de espectadores que compartilham dessas memórias mediadas.

Além de ser um objeto de estudo, a memória aqui se apresenta por meio da comunicação, tanto da oralidade — nos depoimentos — quanto dos registros audiovisuais, que são reorganizados na narrativa fílmica. O filme, assim, mescla o âmbito privado e o público, articulando a passagem pela vida de Paulo Gustavo, a memória familiar de Dona Déa e uma memória coletiva, partilhada por aqueles que acompanham sua trajetória. Nesse sentido, visualizamos como ela objetiva construir um passado público e para o público, tendo aqui uma mediação da memória. Portanto, o documentário não apenas registra, mas também produz uma memória do passado, ao mobilizar testemunhos e evidências que conferem sentido e legitimidade a acontecimentos reais, sendo esta parte da nossa hipótese.

Portanto, o documentário cria uma memória do passado, por conta do testemunho e comprovação de um acontecimento real. A obra foi produzida após a sua morte, como uma iniciativa de registrar as memórias do artista, sua carreira, sua vida afetiva e pessoal e, sobretudo, sua relação com a mãe, fonte de toda a sua inspiração. Resgatar e rememorar as lembranças do referido artista numa obra audiovisual documental nos permite, grosso modo, armazenar as informações e o tempo passado por meio de registros indiciais de tempos que morreram e só podem ser revividos e eternizados simbolicamente, por meio de um documentário de memória:

Pensar o “documentário de memória” como “armazém da história” não se trata apenas de considerar o seu aspecto material, o suporte (seja ele a película do filme ou o digital das novas mídias), mas principalmente os seus aspectos simbólicos e funcionais que estão relacionados ao ato de rememorar.

A produção de um “documentário de memória” exige muita pesquisa, pois o documentarista e sua equipe mergulham nos arquivos em busca de documentos, de imagens indiciais, reúnem registros testemunhais, elementos que agrupados em uma determinada ordem compõem a “voz do documentário” (Tomain, 2016, P. 103).

De acordo com Nichols (2007), o documentário pode ser compreendido como uma representação do mundo histórico, pois, ainda que remeta acontecimentos e sujeitos reais, é sempre mediado por escolhas narrativas e estéticas. Sendo assim, a escolha da produção *Filho da Mãe* versa não apenas na representação da trajetória de Paulo Gustavo, como também sua construção ocorre por meio de estratégias narrativas e estéticas específicas. Abrangendo os depoimentos, registro e imagens de arquivo, o documentário entoa múltiplas orientações de leitura do espectador, enfatizando uma narrativa delineada pela afetividade e mediação da memória. Assim, a relação com a realidade é dada por escolhas que orientam os acontecimentos e dão sentido à experiência representada. Desta forma, o filme se classifica como uma prática discursiva, sustentado em sujeitos e eventos reais, tais como Paulo Gustavo, seu núcleo familiar (a sua Dona Déa, o seu pai, a sua irmã, o seu marido Thales, os seus filhos), colegas de trabalho e público, corroborando para a construção de uma memória pública e sensível acerca da trajetória do artista.

Ademais, ao conectar dimensões individuais, familiares e coletivas, o documentário abrange o alcance dessa memória, performando uma trajetória pessoal em patrimônio simbólico compartilhado. A figura de Déa Lúcia, assim como os depoimentos orais de pessoas próximas e imagens de personalidades públicas favorecem esse desdobramento, salientando a forma como a memória é socialmente construída e constantemente atualizada. Dito isso, o filme não apenas é um registro do passado, mas uma produção que transpõe a experiência sensível e coletiva, característica principal dos ditos documentários de memória.

A “voz do documentário” é materializada em modos de representação do gênero, como os definidos por Nichols (2007). Para o autor, ela não se refere somente à narração em *off*, mas ao conjunto de escolhas formais e discursivas que expressam o ponto de vista do filme, sendo a forma pela qual o documentário se posiciona em relação ao mundo que representa - fazendo o uso da linguagem audiovisual (depoimentos, imagens, montagem, sons e demais recursos) para construir um argumento. Deste modo, a voz é

significada como a instância enunciativa do filme, a quem responsabiliza-se pela organização dos elementos narrativos e guia a interpretação do espectador; sendo que todo documentário possui uma voz, mesmo que não seja um narrador explícito, visando dar sentido à realidade representada. Neste caso, *Filho da Mãe* é um autorretrato que faz uso de diferentes vozes para construir uma memória, sendo elas guiadas pelas emoções, diante do apego sentimental entre mãe (Déa Lúcia) e filho (Paulo Gustavo), na construção de seus personagens; íntima, trazendo à tona suas relações pessoais; testemunhal, diante do depoimento do artista, de amigos e familiares, na construção da memória narrada; e memorialística, quando a montagem dos elementos audiovisuais reacendem a vida de Paulo Gustavo, sempre quando voltamos à obra, operando como um dispositivo de memória.

Nichols (2007) subdivide o documentário em modo expositivo, participativo, performático, poético, observativo e reflexivo, estando *Filho da Mãe* predominando na classificação do modo observativo. O modo observativo caracteriza-se pela opção do realizador em dar voz ao mundo observado e é o que conduz a narrativa, na medida em que “propõe uma série de considerações éticas que incluem o ato de observar os outros ocupando de seus afazeres” (Nichols, 2007, p.148).

O documentário se constitui, primordialmente, pelos registros observativos de sua turnê, alinhando ao que se denominou como *rockumentary* - cujo foco é o acompanhamento de shows, bastidores e a rotina de artistas. Nesse sentido, o acompanhamento da turnê de Paulo Gustavo evidencia uma lógica observativa que se aproxima da tradição dos documentários musicais, nos quais a câmera registra performances, bastidores e rotinas, construindo uma sensação de acesso privilegiado ao cotidiano do artista. No decorrer da obra, os olhos se voltam para Paulo Gustavo, do início ao fim da turnê, intercalando com importantes momentos de sua vida, bem como o casamento, o nascimento dos seus filhos, as conquistas da família, e, por fim, a sua morte. A ordem cronológica da narrativa confere densidade ao registro observativo, possibilitando com que o ator seja apresentado para além do palco e da performance pública.

Reafirmando, no documentário *Filho da Mãe*, o modo observativo se concretizou em diversos momentos, destacando-se as imagens de bastidores da turnê e os shows, sendo as entrevistas complementares. As narrativas foram concedidas por pessoas do círculo próximo, não se tratando de especialistas em comédia, teatro e cinema, produzindo uma aura de verdade

a partir do personagem. Portanto, os entrevistados do âmbito íntimo e familiar - Déa Lúcia (mãe), Juliana Amaral (Irmã), Thales Bretas (marido); e artístico (Regina Casé, Mônica Martelli, Preta Gil, Marcus Majella e Ingrid Guimarães, entre tantos outros) registraram seus depoimentos acionando as memórias e experiências com Paulo Gustavo.

Os depoimentos narrados ao longo do documentário *Filho da Mãe* propõem reflexões sobre a vida de Paulo Gustavo, contribuindo para a construção do personagem, dando sentido às imagens de arquivo apresentadas e criando um diálogo entre memória narrada e memória visual. De acordo com Halbwachs (1990) e Le Goff (1990), a articulação entre memória narrada e memória visual evidencia que o passado é construído tanto por meio de relatos quanto por imagens, que funcionam como suportes e mediações da experiência. Já quase ao final, a obra audiovisual se conecta com as nossas próprias vidas e o contexto social em que vivíamos, do auge da pandemia de covid-19, suscitando a individualidade, mas também o coletivo, resguardando as lembranças por meio da memória narrativa.

Como suscita Silverstone, “parece que estamos vivendo cada vez mais sem história, [...] a recordação é um beco sem saída”:

Com o declínio da cultura oral, não mais precisamos, nós mesmos, lembrar coletivamente. Temos registros e textos para isso - aidés mémoire, médias de mémoire - que desalojam a memória das operações internas da mente. A memória oral era tanto uma técnica como um recurso. Uma a fixava para a persuasão e controle; o outro permitia que ela crescesse através de gerações, sustentada pelo ritual público e por contos privados. Histórias, não fragmentos. Crenças, não fantasias. Referências, não representações. (Silverstone, 2002, p. 231-232).

Portanto, as narrativas audiovisuais assumem uma função importante na manutenção da memória, como é o caso de *Filho da Mãe*, assim a fazendo com uso de depoimentos orais, registros e histórias. Assunção (2013) diz que na contemporaneidade, “a exposição do íntimo pode ser vista como um modo de se afirmar como individual no mundo das desmemórias e da liquidez que a mídia institui pela assunção do privado como espetáculo” (Assunção, 2013, p. 123-124). Diante do contexto feminista e *queer*, desde os anos 1960, a intimidade é tida como um espaço intrinsecamente político, período em que coincide com a emergência do documentário moderno e com a valorização de experiências subjetivas no audiovisual. Décadas depois, a memorialização de uma figura como Paulo Gustavo possui destaque não somente por seu valor biográfico, mas por enaltecer a voz e a experiência de um homem gay em uma

narrativa legitimada socialmente, reforçando a ampliação das formas de reconhecimento e representação da diversidade.

Este processo ganha ainda mais significância no cenário de uma crise sanitária, a pandemia de covid-19, quando a morte do artista contextualiza-se em meio às perdas massivas, convertendo-se em um marco simbólico compartilhado. Com isso, a construção dessa memória não apenas preserva a presença de Paulo Gustavo, mas também participa da elaboração coletiva do luto, evidenciando como múltiplas vidas, em especial aquelas historicamente marginalizadas, ao serem visibilizadas, ganham centralidade na narrativa social e histórica do período, mediante um trauma coletivo.

Na perspectiva de Bosi (1999), a memória consagra o elo de duas gerações cuja elipse constituía em torno da tecnologia e da cultura. “Qual a função da memória? Não constrói o tempo, não o anula tampouco. Ao fazer cair a barreira que separa o presente do passado, lança uma ponte entre o mundo e o além (...)” (Bosi, 1999, p. 59). A memória está conectada à cultura, sendo que a cultura possui a função de estimular linguagens, promovendo relações interculturais. É neste cenário de múltiplos signos, em que a representação considera fatores para a criação do sentido, beneficiando dos recursos da língua dita e visual, que a memória é projetada e representada nos ditos “lugares de memória”. Desta forma, além do documentário, essas ações acabam por criar lugares de memória de Paulo Gustavo. “Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais” (Nora, 1993, p.13).

Relação com a mãe

Quando Paulo Gustavo escolhe a representação de sua mãe para a sua carreira, ele escolhe um elemento de sua narrativa familiar que irá lhe afetar por toda existência. “Se tivéssemos que, em uma palavra, resumir o que na memória não se reduz à representação, diríamos: afeto, ou melhor, forças que nos afetam, e também forças pelas quais afetamos” (Gondar, 2005, p.25). Em sintonia com o pensamento de Gondar (2005), o afeto pela mãe é a fonte de toda sua carreira, iniciada no teatro e posteriormente no cinema e na televisão. Logo no início do documentário (04m 05s), Paulo Gustavo explica a razão pela qual resolveu homenagear sua mãe na turnê de espetáculos Filho da mãe:

Esse show, na verdade, tem um significado muito maior do que um simples show, porque é uma homenagem que estou fazendo para minha mãe. Eu peguei o repertório que ela cantava em bar, em botequim, em churrascos, em bodas. Ela cantava na noite, cantava bossa, MPB para poder sustentar a gente porque só o salário do Estado não dava. (Filho da Mãe, 2022, 4min05s)

Dahlet (2014) enfatiza uma “política da intimidade, [...] um discurso que faz das emoções íntimas e da memória pessoal, argumentos determinantes para a integração reflexiva das transformações das sociedades contemporâneas” (Dahlet, 2014, p.35). Sendo assim, esta “política da intimidade” pode ser relacionada ao fato de que experiências pessoais do ator e comediante Paulo Gustavo — como emoções, relações familiares, memória e vivências individuais — passam a ser empregues como formas legítimas de analisar, discutir e até provocar mudanças na sociedade, especialmente no que tange às discussões em torno das pautas LGBTQIA+.

Em *Filho da mãe*, Paulo Gustavo assume seu papel político, ao deixar público muitos aspectos de sua vida pessoal e íntima, em especial o fato de ser gay em uma sociedade preconceituosa e machista. A narrativa constrói a memória de um homem gay cuja trajetória se deu de forma pública, articulando sua vivência pessoal à dimensão política de sua obra, especialmente a partir da relação com a sua mãe. Mais do que um simples recorte individual, o documentário inscreve essa experiência em um contexto mais amplo, situando-a na história da homossexualidade no Brasil a partir do retrato, conferindo-lhe visibilidade e reconhecimento social por meio do audiovisual. Diante dessa contextualização, é possível vislumbrar como o filme coloca em operação uma discussão política da sexualidade, ao evidenciar as formas pelas quais identidades dissidentes são representadas, legitimadas e compartilhadas no espaço público, não apenas rememorando uma trajetória, mas também tensionando normas sociais, contribuindo para o debate sobre diversidade, afetos e pertencimento.

Podemos afirmar que Paulo Gustavo é um ser político, validado para o grande público ao se casar com um homem, inspirar e legitimar outros gays a ter filhos e transformar a realidade de muitas famílias LGBTQIA+. Memórias da infância, da relação do ator com a mãe e o pai, e de seu casamento homoafetivo se fazem presentes tanto na obra documental quanto na ficcional, ressaltando o intuito de validar os relacionamentos por meio da comédia e da humanização. Em uma cena do filme *Minha mãe é uma peça 3*, inserida no documentário, fica evidente que fatos da vida pessoal serviram de inspiração

para a obra de ficção, quando Dona Hermínia parabeniza o filho pela coragem de se assumir gay e casar com um homem.

Contar a vida de alguém em uma reportagem de televisão ou em um documentário pode configurar um procedimento biográfico. Nesse sentido, a biografia pode ser tomada como enunciador real, quer dizer, assistir ao documentário *Filho da mãe* já provoca no leitor/espectador a sensação de estar diante de aspectos da vida de Paulo Gustavo. Sendo assim, o filme é um retrato que biografa um trecho da vida da personagem. Por outro lado, quando Paulo Gustavo evoca suas memórias e conta na ficção a história da sua própria vida, estamos diante de uma autobiografia ou de um pacto autobiográfico nos termos defendidos pelo pesquisador francês Philippe Lejeune (2008). Isto ocorre na composição da personagem Hermínia, já que apesar de contextualizar o gênero não-ficção, o comediante assim o faz com a performance de sua mãe, Déa Lúcia. Segundo o pesquisador, Pacto autobiográfico é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune, 2008, p. 49).

No documentário, na marcação (1h 27 m 55s) há uma inserção de uma cena de ficção na qual Paulo Gustavo, interpretando dona Hermínia, contracena com seu marido Thales Bretas (interpretando ele mesmo). A referida cena faz alusão ao nascimento dos filhos do casal (Gael e Romeu) recém-nascidos nos Estados Unidos. Enquanto uma reportagem de televisão geralmente se volta para o outro e o presente, a biografia tem como foco o outro e o passado, ao passo que a autobiografia tem o foco em si e no passado. Em relação aos arquivos, não ao filme, há mecanismos de produção audiovisual que envolvem pesquisa histórica e análise documental que buscam reconstruir, no presente, fatos do passado, da vida de um “outro” (biografia) ou de si mesmo (autobiografia). Com efeito, conforme argumenta Lejeune (2008): “o cinema autobiográfico parece estar condenado à ficção”:

Muitos filmes projetados em encontros do tipo “cinema e autobiografia” são ficções. O cinema-verdade é mais fácil de ser concebido no campo da reportagem, do relato de viagem, do documentário etnológico, quando a câmera focaliza o outro e o presente, do que no campo da autobiografia, quando ela deveria se voltar para si e para o passado. Quanto mais o cineasta tende a se aproximar da realidade, mais sensível fica, por vezes, o aspecto ficcional. (Lejeune, 2008, p. 228).

É importante distinguir dois níveis distintos de identificação operados no documentário. De um lado, encontra-se a relação identificatória entre Paulo

Gustavo e Déa Lúcia Amaral, que se constitui como um elemento estruturante de sua experiência individual e de sua performance artística. Nesse caso, trata-se de uma identificação no plano da experiência vivida, marcada pela incorporação de traços, gestos e afetos maternos que atravessam a construção de sua persona, especialmente na criação de personagens como Dona Hermínia. Por outro lado, o filme produz um regime de identificação distinto, dirigido ao espectador, ao mobilizar estratégias de exposição da intimidade que convocam tanto mães quanto filhos LGBTQIA+ a se reconhecerem naquela narrativa. Aqui, não se trata mais de uma identificação constitutiva do sujeito, mas de um efeito discursivo e estético, construído pelo documentário por meio de depoimentos, imagens familiares e registros afetivos que universalizam a experiência retratada. Assim, enquanto a primeira identificação diz respeito à formação subjetiva e à relação singular entre mãe e filho, a segunda refere-se a um processo de engajamento coletivo, no qual o filme amplia essa vivência individual e a transforma em um espaço de reconhecimento compartilhado.

Ainda falando da evidência de identificação produzida pelo filme de Paulo Gustavo, salientamos outra cena presente no documentário e também no filme *Minha mãe é uma peça 3*: Trata-se de um momento no qual o filho da personagem Hermínia manifesta o desejo de ir a uma festa de criança vestido de Emília do clássico seriado infantil Sítio do Picapau Amarelo. Na cena, Hermínia demonstra orgulho ao acolher a vontade do filho pequeno. A cena de ficção evoca a realidade e a autobiografia de muitos espectadores, conforme relato de Pedro Vaz, um dos entrevistados do documentário na marcação (01h 07m 02 s):

Meu sonho era ser a Emília quando eu era criança. Eu ia pra escola pintado de Emília, pegava uma canetinha esferográfica, desenhava as costuras da boneca pelo meu corpo. Eu pedi pro meu avô na época, uma canastrinha, aquele bauzinho, onde ela guardava lá as surpresas dela. Na época ele me deu uma caixa de ferramenta, não entendi muito bem o porquê, mas assistindo o filme, né? Minha mãe é uma peça 3, aquela cena do Juliano querendo ser a Emília na festinha da escola, aquilo mexeu muito comigo assim. Acho que essa cena me remeteu a um momento da minha vida que foi muito difícil porque, enfim, qualquer criança quando é diferente sofre por isso, por ser diferente. Quando se é criança você não entende por que você é diferente ou qual é o problema de você ser diferente. Ele me alimentou com uma coragem muito grande, que eu acho ele tinha né? de ser eu acima de qualquer coisa, de ter orgulho de quem eu sou, com todas as qualidades e defeitos de me colocar nesse mundo como esse homem que tem muito orgulho de quem é. Acho que o Paulo Gustavo faz com que eu me encontre na minha versão mais verdadeira, assim.

Figura 3: Dona Hermínia e Juliano vestido de Emília em festa infantil



Fonte: Frame do documentário *Filho da Mãe* / Prime Vídeo

Ismail Xavier, ao fazer referência ao pensamento de Edgar Morin, afirma: “a identificação constitui a ‘alma do cinema’” (Xavier, 2005, p. 23). Para Stuart Hall (1997), o sentido da imagem é obtido pelo compartilhamento dos códigos culturais e mapas conceituais. Sendo assim, ao assistir ao documentário e escutar os depoimentos, assim como as cenas da vida e encenação de Paulo Gustavo, compreendemos a referência e o contexto em que a narrativa está inserida. Temos os componentes para atrair a atenção do espectador, provocar a identificação e gerar laços.

Por meio do engajamento afetivo, há um convite à empatia e à identificação, numa estética que enfatiza a emoção e a proximidade. Segundo Baltar, “os documentários contemporâneos investem em estratégias de sensibilização que convocam o espectador a um engajamento afetivo com as experiências representadas” (2010, p.5). A comicidade aliada ao afeto, os dispositivos de sensibilização (conquistas, sentimentos, perdas), o acesso ao eu na tentativa de formação da autenticidade, assim como as experiências amorosas, a sua realidade LGBTQIA+, a exaustão, o preparo e a espontaneidade quebram a distância o humanizam, fazendo observá-lo como mais um ser comum, ou mais um de nós.

Neste sentido, a dona Hermínia - personagem interpretada pelo ator Paulo Gustavo - representa a clássica mãe, que se preocupa com os filhos e excede os cuidados, mas tudo isso com uma pitada de diversão. Além disso, esse processo da identificação se configura na construção de uma memória coletiva,

partilhada por indivíduos que compõem as suas narrativas pelo processo de conexão com as suas mães, assim como ao enredo da produção audiovisual. No caso específico de Paulo Gustavo, a experiência sexual dele - um homem gay -, enfatiza a conexão com a figura feminina de sua mãe, Déa Lúcia, a quem inspirou sua personagem que o consagrou como um ator célebre. A história construída pelo filme conecta memórias individuais e coletivas do ser mãe, englobando também a imagem de Paulo Gustavo.

A representação da mãe se dá em um mundo no qual predomina a pluralidade sexual e a busca por equidade de direitos, não sendo poucos os exemplos em que Dona Hermínia apresenta esta característica social. O real frente à câmera, na forma peculiar de representação desse evento, “suscita, portanto, no espectador, um sentimento de realidade bastante forte, em certos casos, para induzir a crença na existência objetiva do que aparece na tela” (Martin, 2003, p. 22). E duas características seguem a natureza da reprodução do real: em primeiro lugar, a de “representação unívoca” e, em segundo lugar, por estar “sempre no presente”. O presente suscita-se nas discussões do filme e “Antes que os rastros sejam apagados, que as lembranças sejam esquecidas, o documentário revela-se como refúgio de uma memória viva, como um lugar de exercitar a rememoração enquanto um ato encarregado de ressignificar o mundo em sua dimensão temporal” (Tomain, 2106, p.99), estando aqui, portanto, a definição de possibilidade memorialística do filme.

A imagem da mãe real de Paulo Gustavo transportada para o universo fílmico carrega-se de verdade e realismo. “A percepção do espectador torna-se aos poucos afetiva, na medida em que o cinema lhe oferece uma imagem subjetiva, densa e, portanto, passional da realidade” (Martin, 2003, p.25). A memória se apresenta como dinâmica, principalmente ao ser identificado um cenário de representação. E esses atributos necessitam ser reconhecidos, especialmente, quando almejamos representar algo, uma vez que representar não corresponde a dizer que algo é ou foi, mas possibilita identificar tal coisa em sua dinâmica, isso sem ignorar as particularidades sógnicas da memória (Farias; Bizello, 2016).

Nesse sentido, segundo Ismail Xavier (2005, p. 152) se ocorre a “impressão de realidade” é porque ela reproduz os códigos definidores da “objetividade visual”. A impressão de realidade cumpre o papel da legitimação e/ou da naturalização, na qual nega a representação como tal e se propõe a estabelecer a imagem como o próprio mundo concreto. Sendo assim, a Dona Hermínia - representada pelo Filho da Mãe - é a minha, a nossa mãe na tela.

E “se o sentido da imagem é função do contexto fílmico criado pela montagem, também o é do contexto mental do espectador, reagindo cada um conforme seu gosto, sua instrução, sua cultura, suas opiniões morais, políticas e sociais [...]” (Martin, 2003, p.28). A relação sujeito/câmera se dá por processos que vão além da linguagem cinematográfica e do compartilhamento de códigos culturais. Temos aqui um processo de identificação entre os signos.

In memorian: a (i)mortalidade de Paulo Gustavo

Por atuar em diversas plataformas e formas de comunicação, Paulo Gustavo transitava pelo teatro, cinema, televisão e internet. O enorme acervo de suas produções está disponível em diversos perfis do Instagram, criados e mantidos por fãs, como o @herminiaiindelicaadaa e o @eternamentepaulogustavo21, ambos com quase um milhão de seguidores cada. Nesses perfis, são postadas imagens de arquivos com momentos importantes da carreira do artista, além de incontáveis memes criados a partir de imagens da Dona Hermínia⁵.

Desse modo, Segundo Santaella e Nöth (2001), o signo (ou a imagem) “é mais resistente do que a vida porque é tão indestrutível quanto a morte”. Quer dizer: “Ao se fazer presente, todo signo coloca em ausência aquilo que está nele representado. A mera presença do signo cria, por isso mesmo, uma espécie de morte, uma nostalgia do ausente” (Santaella; Nöth, 2001, p.138).

Neste contexto, as imagens de arquivo empregues em Filho da Mãe funcionam, para além de vestígios do real, como instâncias de reinscrição do passado, atualizando a experiência no presente, ao mesmo tempo em que reiteram a impossibilidade de restituição plena do sujeito. A sucessão de frames, que reconstitui movimento e presença, produz, assim, um efeito de continuidade que é atravessado por uma dimensão de luto, configurando o audiovisual como um dispositivo no qual memória e ausência se co-implicam. Dessa forma, a imagem não apenas preserva, mas também evidencia a condição de irremediável distanciamento do referente, constituindo-se como um operador central na produção de uma memória que é, simultaneamente, presença mediada e inscrição da perda.

A (i)mortalidade de Paulo Gustavo é reforçada por meio do audiovisual como dispositivo de memória, ultrapassando a finitude biológica. A sucessão de

⁵ Esses perfis, ao revisitar as produções do artista, suas intimidades e seus personagens, acionam a dicotomia ausência versus presença, e as memórias e lembranças de Paulo Gustavo são evocadas, contempladas e compartilhadas coletivamente.

imagens em movimento restitui vozes, gestos e afetos, configurando uma presença mediada que tensiona os limites entre vida e morte. Dessa forma, o documentário não apenas registra uma vida, mas produz sua continuidade simbólica, convertendo a experiência individual em memória compartilhada e assegurando a permanência do artista no campo cultural.

Para além, a sua importância ao campo da comédia é incontestável: Paulo Gustavo fez milhares de lares sorrirem, inspirou famílias e transformou relações, dando voz e vez às classes subalternas, bem como aos homossexuais. As suas histórias foram capazes de aliviar a dor em meio ao caos, bem como fazer refletir as mazelas sociais, assim como faziam outros produtos de ciclos de comédia nacional, como as chanchadas. Paulo Gustavo foi como uma estrela cadente, que brilhou esplendidamente e, hoje, ainda ecoa no cinema brasileiro, no teatro, na televisão, sendo mais recente a notícia de sua homenagem durante a 28ª edição do Festival Cinema Brasileiro de Paris, na França.

Considerações Finais

Ao longo deste artigo, buscou-se compreender de que maneira o documentário *Filho da Mãe* constrói uma narrativa centrada na memória, englobando dimensões individuais, familiares e coletivas, a partir de estratégias estéticas e discursivas que mobilizam afetos e produzem identificação. Observou-se que o filme organiza sua estrutura em torno de um eixo observativo — próximo ao modelo do *rockumentary* —, acompanhando a turnê de Paulo Gustavo, ao mesmo tempo em que incorpora arquivos pessoais e depoimentos, ampliando as materialidades da narrativa.

Ao trazermos para a discussão um documentário cuja narrativa é constituída por acervos pessoais, relatos orais, depoimentos e lembranças da biografia do ator, humorista, comediante, diretor e roteirista, Paulo Gustavo, suscitamos a memória individual e coletiva. A construção do personagem de dona Hermínia, por meio do arquétipo da mãe, dá vez à identificação do público, criando um laço afetivo. Além disso, a obra audiovisual apresenta elementos que nos fazem refletir sobre representações que passam a ser guardiões da memória, ou lugares de memória, no caso do *Filho da Mãe*, seja pela construção do documentário em si ou da história recontada da mãe e do filho. As cenas do passado passam pelo processo de resignificação no presente, tornando-se lembranças.

A análise evidenciou que a voz do documentário se constrói não por meio de uma narração centralizadora, mas pela articulação entre imagens, testemunhos e registros íntimos, configurando uma instância enunciativa de caráter afetivo e memorialístico. Nesse processo, o filme produz diferentes níveis de identificação: por um lado, a relação constitutiva entre o artista e sua mãe, fundamental para a formação de sua persona; por outro, um regime de identificação voltado ao espectador, que universaliza essa experiência e a transforma em espaço de reconhecimento coletivo, especialmente para sujeitos LGBTQIA+ e suas famílias. Desta forma, a produção e exibição do documentário *Filho da Mãe* assume um lugar de memória, ao podermos revisitar esses lugares de memórias. Outro ponto a ser observado é a importância dos acervos e documentos na construção da memória do cinema brasileiro, tendo em vista que as produções representam uma memória individual, coletiva e social.

Além disso, ao mobilizar imagens de arquivo, o documentário evidencia o estatuto ambíguo do audiovisual enquanto dispositivo de memória, que simultaneamente reativa a presença e inscreve a ausência. A morte de Paulo Gustavo, inserida no contexto da pandemia de covid-19, intensifica essa dimensão, convertendo sua trajetória em um marco simbólico de uma experiência coletiva de perda. Assim, o filme não apenas rememora uma vida, mas participa da elaboração social do luto, contribuindo para a construção de uma memória pública da pandemia.

Por fim, conclui-se que *Filho da Mãe* opera como um dispositivo de produção de memória e de permanência simbólica, no qual a exposição da intimidade assume uma dimensão política. Para além, a consolidação de sua memória ocorre em meio à midiatização, que ousamos dizer não ser palco de uma espetacularização. Tão somente, os meios de comunicação de massa servem para legitimar e dissipar o conteúdo de materialização da memória. Ao memorializar a trajetória de um homem gay que construiu sua visibilidade a partir de vínculos afetivos — especialmente com a mãe —, o documentário amplia as formas de representação e reconhecimento no espaço social, inscrevendo essa experiência no campo da memória coletiva. Dessa forma, o filme reafirma o papel do audiovisual não apenas como registro, mas como instância ativa na construção de sentidos sobre a vida, a morte e a continuidade simbólica dos sujeitos.

Bibliografia

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE). **Anuário Estatístico do Audiovisual Brasileiro 2024. Rio de Janeiro: ANCINE, 2025.** Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/anuário-do-audiovisual-brasileiro-2024r.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2023.

ASSUNÇÃO, Antônio Luiz. Memórias em ebulição em tempos de liquidez. In: SOUZA, Eneida Maria de; LAGUARDIA, Adelaine; MARTINS, Anderson Bastos (orgs.). **Figurações do íntimo: ensaios**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. pp.111-126.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. A análise do filme como narrativa. In: **A análise do filme**. Tradução de Marcelo Felix. 3a edição. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

BALTAR, Mariana. **Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática**. Niterói: EdUFF, 2010.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BRAGA, Elizabeth dos Santos (2000). **A Construção Social da Memória: uma perspectiva histórico-cultural**. Ijuí: Unijuí, 2000.

DAHLET, Patrick. Travess(i)as da subjetividade: biografia, autobiografia e outobiografia. In: ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da (org.). **Narrativas (auto) biográficas: literaturas, discurso e teatro**. São João delRei: UFSJ, 2014. p. 35-62.

FARIAS, Mona Cleide Quirino da Silva; BIZELLO, Maria Leandra. **Memória e representação: reflexões para a Organização do Conhecimento**. // Scire. 22:2 (jul.-dic. 2016), 99-106.

FILHO DA MÃE. Direção: Susana Garcia; Ju Amaral. Produção: Susana Garcia; Luiz Noronha; Cecilia Grosso; Samanta Moraes; Clara Machado; Katiuscha Mello. Roteiro: Susana Garcia; Ana Abreu. Fotografia: Dante Belluti; Manuel Águas. Brasil: Amazon Studios, 2022. Disponível em: https://www.primevideo.com/region/na/detail/0LTOVK46PHO0DPMWBCF7M732D7/ref=atv_dp_share_cu_r. Acesso em: 24 jun. 2023. 111 min, color., son., português.

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera Lucia Doyle (eds.). **O que é Memória Social?** Rio de Janeiro: UFRJ. 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. "The work of representation". In: HALL, Stuart (org.) **Representation. Cultural representation and cultural signifying practices**. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papius, 2007.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes – conceitos e metodologia (s)**. Apresentado no VI Congresso SOPCOM, Abril de 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/boccpnafria-analise.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2026.

SANTAELLA, Lucia. WINFRED, Nöth. **Imagem- Cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Edições Loyola, 2002.

TOMAIN, Cássio dos Santos. O documentário como "mídia de memória": Afeto, Símbolo e Trauma como estabilizadores da recordação. **Revista Significação**. n.45, 2016. p.96-114.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. 4ªed. Campinas: Papius, 2006.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico. **A opacidade e a interpretação**. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Recebido em: 06/11/2025

Aceito em: 10/07/2026