

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
Curso: CINEMA DE ANIMAÇÃO E ARTES DIGITAIS

CARLA GONÇALVES COSTA

A MATERNIDADE E SUAS REPRESENTAÇÕES NO CINEMA

Orientadora: Profa. ANA LÚCIA ANDRADE

Belo Horizonte,

2018

CARLA GONÇALVES COSTA

A MATERNIDADE E SUAS REPRESENTAÇÕES NO CINEMA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Cinema de Animação e Artes Digitais, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Cinema de Animação e Artes Digitais.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Lúcia M. Andrade
(EBA / UFMG)

Belo Horizonte,
2018.

COSTA, Carla Gonçalves.

A MATERNIDADE E SUAS REPRESENTAÇÕES NO CINEMA / Carla Gonçalves Costa

Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.

Orientadora: Ana Lúcia Andrade

Trabalho de Conclusão do Curso de Cinema de Animação e Artes Digitais – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, EBA / UFMG, 2018.

34p.

Graduação em Cinema de Animação e Artes Digitais - I. Andrade, Ana Lúcia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. III. Personagens. IV. Representação feminina. V. Cinema Industrial.

CARLA GONÇALVES COSTA

A MATERNIDADE E SUAS REPRESENTAÇÕES NO CINEMA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como pré-requisito para obtenção do título de Bacharel em Cinema de Animação e Artes Digitais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA / UFMG).

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia M. Andrade – Escola de Belas Artes da UFMG – Orientadora

Prof^a. Ms. Luciana Almeida Jordão (Doutoranda UFMG) – Membro Titular

Data de aprovação: 05 de julho de 2018.

RESUMO

Esta monografia trata de questões ligadas à maternidade e à figura da mãe, buscando entender como se relacionam com a manutenção do sistema social, através da representação da mãe no cinema, com destaque para a chamada “má mãe” – que foge às expectativas sociais. No sentido de entender e refletir sobre este tema, foram analisados dois filmes contemporâneos: *Precisamos Falar sobre o Kevin* (*We Need to Talk about Kevin*, EUA/Reino Unido, 2011), de Lynne Ramsay, e *O Babadook* (*The Babadook*, Austrália/Canadá, 2014), de Jennifer Kent. Dirigidos por mulheres e apresentando a mãe como protagonista, ambos tratam sobre as tensões e dificuldades da maternidade – algo relativamente incomum no cinema industrial de ficção.

Palavras-chave: Personagens; Papéis de Gênero; Feminino; Maternidade; Cinema Industrial.

ABSTRACT

This undergraduate thesis deals with issues related to motherhood and the mother figure, trying to understand how they relate to the maintenance of the social system, through the representation of the mother in the cinema, with emphasis on the so-called "bad mother" – that deviates from social expectations. In order to understand and reflect on this theme, two contemporary films were analyzed: Lynne Ramsay's We Need to Talk About Kevin (USA/UK, 2011) and Jennifer Kent's The Babadook (Australia/Canada, 2014). Directed by women and featuring the mother as the protagonist, both deal with the tensions and difficulties of motherhood – something relatively uncommon in industrial fiction films.

Keywords: Characters; Gender Roles; Female; Motherhood; Industrial Cinema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
Capítulo 1 – MATERNIDADE, SOCIEDADE E CINEMA	10
1.1. A figura da mãe e seu papel social	10
1.2. A idealização da maternidade	11
1.3. A “má mãe” no cinema	14
Capítulo 2 – ANÁLISES DE REPRESENTAÇÕES DA “MÁ MÃE”	18
2.1. A culpa materna – <i>Precisamos Falar sobre o Kevin</i>	18
2.2. Maternidade e o trauma – <i>O Babadook</i>	24
2.3. Possíveis aproximações	28
CONSIDERAÇÕES FINAIS	31
REFERÊNCIAS	33

INTRODUÇÃO

É praticamente impossível discutir representação feminina no cinema sem abordar maternidade e o corpo reprodutor feminino. Efetivamente, falar sobre o lugar da mulher na sociedade implica, necessariamente, citar a figura da mãe. É uma construção imaginária poderosa, cuja influência perpassa todas as áreas da vida em comunidade, desde a economia e as relações de trabalho até a vida doméstica.

Desde a infância, as mulheres estão subjugadas à ideia de que, no futuro, serão mães, tendo esta função colocada acima de qualquer outra que possam exercer. Isso pode ser constatado já durante a primeira infância, quando a menina começa a receber bonecas-bebês como brinquedos – mesmo que, muitas vezes, a própria criança seja ainda um bebê.

Entretanto, como qualquer construção social imaginária, a figura da mãe é um modelo idealizado e inalcançável. É esperado da mulher um esforço para se aproximar o máximo possível desse modelo, e aquelas que não conseguem ou que ativamente se distanciam dele são “punidas” pela sociedade. A mulher que falha como mãe falha, por associação, como mulher e, portanto, não resta a ela nenhum lugar senão o do abjeto, pois sua simples existência “perturba identidade, sistema, ordem”¹ (KRISTEVA, 1982, p. 4).

Em *Managing the Monstrous Feminine*, Jane Ussher (2005) discute a relação entre a depressão pós-parto e a idealização da maternidade. A autora realizou uma série de entrevistas com mulheres que sofreram de depressão pós-parto, nas quais elas relatam a dificuldade que tiveram para estabelecer um vínculo com seus bebês. Elas descrevem o estranhamento inicial, quando percebiam que, ao contrário do que diz o senso comum, não sentiam uma ligação amorosa instantânea com seus filhos.

Ussher identificou, no centro das entrevistas, um elemento comum: a imagem idealizada da figura materna à qual as mulheres se comparavam constantemente. Incapaz de corresponder a uma ideia de perfeição inalcançável, a nova mãe automaticamente se classificava como “má mãe”², desencadeando o processo da depressão pós-parto. Sobre tal imagem, Ussher (2005, p. 97) conclui que: “São as representações discursivas idealizadas de

¹ Tradução livre de: “*disturb identity, system, order*”.

² A expressão “má mãe” será usada em oposição à figura da “boa mãe” que aparece em muitos dos textos selecionados para esta pesquisa (“*bad mother*” / “*good mother*”).

maternidade que nos cercam que mantêm mulheres em silêncio, se culpando, ao invés de se expressarem e dizerem que às vezes elas sentem como se não pudessem lidar”³. Esse é apenas um exemplo de como o modelo idealizado exerce influência sobre a vida das mulheres.

Também no cinema pode-se constatar a dificuldade em lidar com formas de maternidade que se distanciam desse modelo. A personagem mulher-mãe nos filmes está, na maior parte do tempo, sujeita a uma posição secundária, tendo sua importância restringida à sua relação com seu filho ou filha, sendo estes geralmente os protagonistas da narrativa. Esta mesma personagem, quando não se encaixa na figura da mãe idealizada, toma o lugar de antagonista, como podemos constatar em inúmeros filmes do gênero terror.

Diante dessa dificuldade e considerando a importância da figura materna como uma força que exerce influência na vida das mulheres (e homens), é importante buscar exemplos de filmes, no cinema industrial de ficção, em que a mulher-mãe aparece, simultaneamente, fora do modelo considerado “aceitável” de maternidade e em um lugar de protagonismo.

Para esta investigação, a primeira parte da pesquisa consiste em um capítulo teórico que explora o papel da figura materna na sociedade e, em seguida, a desmistifica, apontando as formas pelas quais as mulheres se distanciam deste modelo. Aqui, são introduzidas as figuras da “boa mãe” e “má mãe”, assim como o “mito da maternidade”, segundo o qual ser mãe, de acordo com o modelo socialmente aceitável, seria uma característica intrínseca à mulher. A partir disso, analisa-se a forma como a “má mãe” é representada no cinema hollywoodiano, apontando sua relevância como elemento de construção de identidade. Finalmente, discute-se como o cinema feito por mulheres pode ajudar a desmistificar a imagem da mulher-mãe idealizada.

A segunda parte é focada em dois longas-metragens lançados na última década: *Precisamos Falar sobre o Kevin* (*We Need to Talk about Kevin*, EUA/Reino Unido, 2011), de Lynne Ramsay, e *O Babadook* (*The Babadook*, Austrália/Canadá, 2014), de Jennifer Kent. Ambos, dirigidos e escritos por mulheres, compartilham um tema central: a dor e as dificuldades enfrentadas pela mãe que parece não se encaixar em seu “papel” ou não amar seu filho – um dos maiores tabus ligados à maternidade, pois vai contra a crença social de que a mulher amaria seus filhos instintivamente.

³ Tradução livre de: “*It is the idealised discursive representations of motherhood that surround us that keep women silent, blaming themselves, rather than speaking out and saying that sometimes they feel as if they can't cope*”.

A análise fílmica se baseia nos enfoques propostos por Jacques Aumont e Michel Marie (2004), em seu livro *A Análise do Filme: textual, narratológico, icônico e psicanalítico*, por, de acordo com os autores, ser um procedimento não avaliativo, nem normativo, que permite abordar a pluralidade de significados de uma obra através da leitura dos códigos utilizados na sua construção. Também são utilizadas, como exemplo, as análises de Barbara Creed (1993), em *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, livro que trata de questões de representação feminina em filmes de terror, destacando a figura da mulher-mãe no cinema, quando aparece com conotações negativas – portanto, dialogando com o tema desta pesquisa.

* * *

Cap. 1 – MATERNIDADE, SOCIEDADE E CINEMA

1.1. A figura da mãe e seu papel social

Falar sobre maternidade é falar sobre a mulher e as relações de gênero. Segundo a definição de Joan Scott (1989, p. 21), aquilo que se entende como gênero possui duas dimensões: uma como “elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos” e outra como “forma primeira de significar as relações de poder”. As categorias de “mulher” e “homem”, como quaisquer outras categorias de ordem linguística, foram criadas pelo ser humano para atender a uma necessidade de compreender e organizar o mundo ao seu redor.

A sociedade estabelece uma série de funções e expectativas em torno da figura da mulher. Uma das funções mais importantes que as mulheres exercem em quase todos os contextos sociais conhecidos é o papel da mãe. Na maior parte do mundo e em quase todas as épocas, ser mãe não se limita ao papel reprodutivo da mulher. Além de gerar e parir seu filho, geralmente é esperado que a mulher alimente, proteja, eduque e garanta um desenvolvimento saudável para a criança até o momento em que esta passe a ser independente.

Na sociedade ocidental, a figura da mãe se consolidou por necessidades logísticas e biológicas. Ao analisar o estabelecimento da família monogâmica, Friedrich Engels (1984, p. 70) faz a seguinte observação:

Num velho manuscrito inédito, redigido em 1846 por Marx e por mim, encontro a seguinte frase: ‘A primeira divisão do trabalho é a que se fez entre o homem e a mulher para a procriação dos filhos’. Hoje posso acrescentar: o primeiro antagonismo de classes que apareceu na história coincide com o desenvolvimento do antagonismo entre o homem e a mulher, na monogamia; e a primeira opressão de classes, com a opressão do sexo feminino pelo masculino.

Em *The Reproduction of Mothering*, Nancy J. Chodorow (1978) descreve como, há cerca de dois séculos, as funções ligadas à criação dos filhos eram divididas pelas figuras do pai e da mãe. Isso era possível porque, naquele tempo, a casa era, para a maior parte da população, o local de trabalho. Mesmo que a mãe fosse a principal responsável por cuidar das crianças, o pai ainda participava ativamente da sua educação. Pertencia a ele, por exemplo, a

função de ensinar um ofício aos filhos homens. Nesse tipo de organização, a mãe tinha tempo para exercer outras atividades e assumir outros papéis dentro da família.

Entretanto, explica Chodorow (1978), com o desenvolvimento do capitalismo e da industrialização, o local de trabalho foi transferido para fora da casa. Por uma questão logística, o pai passou a ter que se deslocar para fora da esfera doméstica, a fim de exercer uma profissão. Isso alterou profundamente a sua participação no processo de criação dos filhos. Dessa forma, a mãe que permanecia em casa com as crianças via sua responsabilidade aumentar e o tempo dedicado a outras atividades diminuir.

Com essa nova dinâmica, a mulher passou a pertencer exclusivamente à esfera doméstica, enquanto a esfera pública se organizava como domínio do homem. Porém, como argumenta a autora, essas esferas operavam dentro de uma hierarquia. As leis e a justiça são de responsabilidade da esfera pública. Dessa forma, “Culturalmente e politicamente, a esfera pública domina a doméstica, e conseqüentemente homens dominam mulheres”⁴ (CHODOROW, 1978, p. 10).

Pode-se perceber, nas falas de Engels e Chodorow, a forma como as figuras da mãe e, conseqüentemente, da mulher assumem novos papéis e significados a partir de uma alteração na organização social. Tais mudanças têm também conseqüências nas relações de gênero. Contudo, essas mudanças devem ser aceitas e absorvidas pelo senso comum para que exerçam sua influência. Para tanto, as figuras da “boa mãe” e da “má mãe” são construídas no imaginário coletivo com o auxílio de vários agentes.

1.2. A idealização da maternidade

O conceito de maternidade se refere ao trabalho que a mulher exerce quando incorpora as funções que uma sociedade atribui à figura da mãe. Na sociedade ocidental contemporânea, aquilo que se entende como maternidade envolve a gravidez, o parto, a amamentação, a educação, o afeto e a proteção.

Por seguir a lógica da construção da figura da mãe na sociedade, a maternidade é, também, de ordem ideológica. Historicamente, a noção de que a mulher e a maternidade são

⁴ Tradução livre de: “*Culturally and politically, the public sphere dominates the domestic, and hence men dominate women*”.

intrinsecamente conectadas foi naturalizada por discursos científicos e religiosos. O papel da mulher-mãe é, normalmente, atribuído a um imperativo biológico ou de ordem divina. Para esse tipo de discurso, toda mulher seria uma mãe em potencial, capaz de acessar seu lado maternal, caso surja a necessidade. Dessa forma, outras mulheres que não a mãe biológica poderiam assumir os cuidados de uma criança, como uma ama-de-leite ou, nos dias de hoje, uma babá.

Não se pode ignorar que fatores biológicos influenciam a forma como uma mulher se relaciona com seu bebê. Porém, é necessário reconhecer que grande parte do comportamento humano está diretamente ligado à cultura. A sociedade produz um discurso acerca da maternidade com o objetivo de regular o corpo reprodutivo da mulher e guiar seu comportamento. Jennifer Holt (2015) afirma:

Evidências também mostram que muitos aspectos do gênero simplesmente não são inatos [...]. Apenas após reações negativas de seus pares, da mídia, ou instituições sociais, como as escolas, muitas destas crianças começam a ‘gostar’ ou assumir os papéis de gênero que passaram a entender como apropriados para elas. Aquilo que é considerado aceitável em uma sociedade é efetivamente auto socializado, ao ponto em que se torna uma construção da própria identidade.⁵

Uma evidência da forma como a cultura molda o comportamento materno pode ser encontrado em um estudo publicado por Arthur P. Wolf (2003). O antropólogo relata ter se deparado, em suas pesquisas de campo, com uma antiga prática no sul da China na qual mulheres trocavam suas filhas entre si. As mães, então, criavam essas filhas adotivas para serem as futuras esposas de seus filhos, já que não havia relações consanguíneas entre os irmãos. Dessa forma, a mãe garantia que a futura nora não se virasse contra a sogra, e cuidasse dela durante a velhice, já que, naquela cultura, os idosos dependiam exclusivamente dos cuidados de seus filhos homens. Além disso, a mãe eliminava a necessidade de arranjar casamento para a sua filha, algo que representava uma grande preocupação para a família.

Com essa tradição em mente, pode-se colocar a pergunta que intitula o texto de Wolf: quão fortes seriam os sentimentos maternos? Se a maternidade é de fato algo biológico,

⁵ Tradução livre de: “*Evidence also shows that many aspects of gender are simply not innate [...]. Only after negative reactions from peers, the media, or social institutions like schools do many of these children begin to ‘like’ or take on the gender roles they have come to see as appropriate for them. That which is deemed acceptable in a society is effectively self-socialized to the point where it becomes a construction of one’s identity*”.

intrínseco à mulher, como poderiam essas mulheres dar suas filhas dessa forma? Certamente que serem separadas de suas crias deveria causar uma dor terrível a essas mães. Contudo, como aponta Wolf (2003, p. 39), as mulheres que realizaram essa troca não relatam tanto sofrimento. Na realidade, a maior parte delas afirma que seu principal sentimento em relação a essa escolha seria o orgulho de ter cumprido seu “dever como mãe”. Wolf reconhece que não há como saber exatamente como essas mulheres se sentiram à época em que as trocas foram realizadas, pois, quando as entrevistas foram conduzidas, a prática já caíra em desuso. Entretanto, ele indaga como essa prática poderia ter sido difundida em várias comunidades de uma vasta região. Seriam essas mães consideradas “aberrações da natureza”? Pode-se afirmar que essas mulheres tomaram uma decisão com base nas necessidades de um contexto histórico-cultural. A sociedade certamente abria espaço a essa prática e, portanto, as mulheres não viam problemas em dar suas filhas. O desconforto e sofrimento gerados pela separação eram minimizados, e essas mulheres não eram vistas como mães piores pela comunidade.

Entretanto, mesmo sendo possível constatar esse tipo de variação, o modelo de maternidade que se segue na sociedade contemporânea ainda é muito restrito. Sua reprodução está a serviço de um sistema capitalista e patriarcal no qual a mulher é subjugada pelo homem. Para que se consolide, é necessário que o sistema estabeleça figuras como a da “boa mãe” e da “má mãe”⁶, com o propósito de guiar a conduta da mulher desde o seu nascimento por meio de recompensas e punições.

A “boa mãe” contemplaria a mãe idealizada: carinhosa, paciente, resiliente, que se sacrifica pelo bem de seus filhos e ama exercer seu papel maternal, mesmo enfrentando dificuldades – uma mulher inexistente; porém, as mulheres (mesmo as que não têm filhos) são frequentemente comparadas a ela. Apresentar traços esperados da “boa mãe” seria recompensado com a aprovação social. Na cultura ocidental, a imagem de Maria⁷ seria aquela que melhor captura essa idealização (STEVENS, 2007, p. 86). Considerando esta como uma

⁶ Para uma discussão aprofundada sobre essas categorias, ver Ussher (2005, p. 94). Badinter (1980, p. 178) também discute a “boa mãe”. Kristeva (1982, p. 157) explora a figura materna em suas conotações negativas.

⁷ É importante reconhecer como, na sociedade ocidental contemporânea e, mais especificamente, no Brasil, o cristianismo foi utilizado para difundir os ideais que norteiam o comportamento das mulheres, inclusive quando se trata da maternidade. A figura de Maria se opõe, de várias maneiras, à de Eva, a mulher que foi seduzida pelo mal. Eva, que representaria a pior face do feminino, é também a causadora do Pecado Original, ao qual todas as mulheres serão associadas daí em diante. Essa narrativa está diretamente ligada ao sentimento de culpa que as mulheres carregam: vistas como essencialmente culpadas, as mulheres buscam aproximar-se da imagem de Maria para se retratar por seus supostos erros. Essa ideia foi amplamente divulgada pelos diversos ramos do cristianismo, e até hoje exerce influência na vida da mulher. Para uma análise das figuras de Eva e Maria e o que elas representam, ver Ribeiro (2000).

figura da ordem divina, que transcende a sua própria humanidade, é fácil compreender o quão inalcançável parece ser este ideal.

Em contrapartida, a “má mãe” seria uma figura que serviria como aviso, significando enfrentar a rejeição social: egoísta, cruel e hedonista, esta mulher negaria aquilo que representaria a “boa mãe”. Se Maria, a “boa mãe”, é pura e virginal, a “má mãe” seria movida por desejos e impulsos demoníacos, não se importando em colocar os filhos em segundo plano, chegando até mesmo a rejeitá-los. A “má mãe” pode também ser masoquista, obcecada, controladora. Sua recusa em se separar do próprio filho resulta em uma relação doentia na qual este simultaneamente deseja e abomina a figura materna.

Esta concepção dicotômica da figura materna tem sérias consequências na forma como as próprias mulheres veem a si mesmas. O desejo de ser uma “boa mãe” e o rechaço às características associadas à “má mãe” instauram na mulher a aversão aos próprios desejos e limitações. Como Ussher (2005, p. 97) aponta, a mulher-mãe está vigilante e pune a si mesma por não se adequar a uma figura que ela internalizou, movida por uma culpa que acaba sendo danosa às suas relações com outras pessoas.

Mulheres que experienciam a disparidade entre suas próprias experiências e as representações idealizadas de mães alegres, sorridentes, que criaram um vínculo instantâneo com seus bebês, e que são sempre pacientes, sempre amáveis, frequentemente pensam ser as únicas que não estão conseguindo lidar, e, em vez de buscar por ajuda ou suporte, usam uma falsa máscara de felicidade [...]⁸.

Nesse contexto surge, entre muitos estudiosos, a ideia do “mito da maternidade”, caracterizado pela naturalização da figura materna idealizada e do papel maternal da mulher. Essa naturalização, como já apontado, teria um propósito ideológico, uma vez que “despolitiza” o discurso, retirando dele seu caráter histórico e cultural (ÅHALL, 2012, p. 108). Dentro da lógica do “mito da maternidade”, a mulher-mãe seria, por natureza, a “boa mãe”. Se a mulher-mãe não exerce a maternidade da forma como dela se espera, apresentando características da “má mãe”, é entendido que o problema se encontra na mulher, devido às expectativas sociais. Experiências individuais são colocadas de lado, em favor de uma narrativa coerente e, supostamente, universal.

⁸ Tradução livre de: “*Women who experience a disparity between their own experience and the idealised representations of happy, smiling mothers, who have bonded instantly with their babies, and are always patient, always loving, often think they are the only one who isn’t coping, and, rather than asking for help or support, put on a false mask of happiness [...]*”.

1.3. A “má mãe” no cinema

Quando a mulher desafia as noções naturalizadas de feminilidade, ela é vista como “o abjeto, um monstro, e a feminilidade ‘natural’ é definida em oposição a ela”⁹ (ÅHALL, 2012, p. 111). A abjeção, como definida por Kristeva (1982), seria o lugar do outro, o lugar onde os significados entrariam em colapso e de onde se desafiaria a norma. O abjeto tem poder aniquilador; portanto, é temido e rejeitado socialmente.

Para garantir a manutenção da ordem social, é necessário que se ensine ao sujeito o que é abjeto e como se afastar deste lugar. Para tanto, diversas forças agem na educação dos indivíduos. A família, a Igreja, a escola, as leis, além de várias outras instituições desempenham seu papel na construção de pessoas que estejam aptas a participar do sistema vigente. Da mesma forma, essas instituições punem aqueles que se aproximam da abjeção.

A partir das ideias de Kristeva (1982), é possível afirmar que também o cinema poderia ser considerado um “agente educador”. As figuras do “herói”, do “vilão”, da “mocinha”, do “melhor amigo” carregam em si uma série de significados que vêm desde a tradição da narrativa oral, quando histórias carregavam ensinamentos valiosos para os membros de uma comunidade.

Em *Cinema, identidade e feminismo*, Giselle Gubernikoff (2009, p. 132) faz um apanhado histórico do papel da mulher no cinema hollywoodiano. Ela explica que, do ponto de vista psicológico, o sujeito seria construído através de “uma série de identificações” nas quais seriam assimiladas características ou comportamentos. Nessa perspectiva, a tela de cinema funcionaria como um espelho no qual a mulher busca sua identidade. A identificação afetiva com o universo filmico, com as personagens e com os atores resultaria em um processo pelo qual a espectadora se transforma, enquadrando-se ao modelo representado.

O cinema constrói imagens e visões da realidade e nelas insere o espectador por meio de códigos específicos, que reforçam a verossimilhança com o mundo real. O processo de identificação do espectador é o que o motiva a ir ao cinema; é a partir de alguma forma de interesse e de uma promessa de prazer despertada pelo filme que faz com que ele volte sempre às salas de exibição. Portanto, o filme tem que ter um compromisso com a subjetividade

⁹ Tradução livre de: “[...] *the abject, a monster, and ‘natural’ femininity is defined in opposition to it*” – A frase original utiliza “*it*” em relação a “*subject*”, termo que pode designar masculino ou feminino. Por uma questão de concordância, foi aqui traduzido como “ela”.

do espectador e uma possibilidade de identificação. Na construção do filme, essa possibilidade deve ir ao encontro dos interesses do indivíduo ou do grupo social (GUBERNIKOFF, 2009, p. 131).

Dessa forma, o cinema seria um meio ideal para a propagação de estereótipos e ideologias, em especial aqueles ligados ao comportamento social. Ao abordar a forma como a mídia consolida a imagem da mulher idealizada no meio social, Gubernikoff (2009, p. 108) aponta:

Estes estereótipos impostos à mulher pela mídia funcionam como uma forma de opressão, pois ao mesmo tempo em que transformam a mulher em objeto (principalmente quando endereçados às audiências masculinas), anulam a mulher como sujeito e recalcam o seu papel social. Esse recalçamento da mulher encontrou ampla divulgação nos filmes produzidos pela indústria americana de filmes, principalmente naquele segmento que se convencionou chamar de o cinema clássico hollywoodiano. Encontra-se encravado no próprio discurso narrativo dos filmes, e é uma forma de recalçamento pelo sexo, a favor de uma economia patriarcal capitalista. O seu discurso, ao mesmo tempo em que procura justificar a repressão social da mulher, projeta a imagem da “mulher ideal”, a favor da acumulação do capital.

A figura da “má mãe” também surge no cinema com uma função socializadora. Ao retratar a mãe abjeta, o cinema industrial acaba reforçando no imaginário coletivo que a maternidade que foge às normas da sociedade traria uma série de consequências negativas.

Embora o sujeito deva excluir o abjeto, o abjeto deve, no entanto, ser tolerado, pois aquilo que ameaça destruir a vida também ajuda a definir a vida. Além disso, a atividade de exclusão é necessária para garantir que o sujeito assumira seu lugar adequado em relação ao simbólico¹⁰ (CREED, 1993, p. 9).

É possível encontrar diversos exemplos marcantes da “má mãe” no cinema do século XX que exploram diferentes características associadas à maternidade abjeta. Em *Psicose* (*Psycho*, EUA, 1960), de Alfred Hitchcock, a mãe aparece de forma simbólica, uma força quase sobrenatural que rege o comportamento do filho assassino, com base em um ciúme doentio. Em *Carrie, a Estranha* (*Carrie*, EUA, 1976), de Brian De Palma, a mãe é psicótica e dominadora, o que resulta na monstrosidade de sua cria e um relacionamento perverso entre mãe e filha. Não é de se estranhar, inclusive, que a “má mãe” frequentemente seja figura central em filmes de terror e suspense – gêneros em que o abjeto aparece com mais força. É

¹⁰ Tradução livre de: “Although the subject must exclude the abject, the abject must, nevertheless, be tolerated for that which threatens to destroy life also helps to define life. Further, the activity of exclusion is necessary to guarantee that the subject take up his/her proper place in relation to the symbolic”.

possível notar, também, uma correlação comum entre a “má mãe” e a monstrosidade de sua cria, como se a abjeção feminina fosse uma marca passada aos seus descendentes.

Entretanto, vê-se surgir, nas primeiras décadas do século XXI, um novo tipo de estratégia para se abordar o tema. Com o aumento do número de mulheres em diversas etapas da produção, podem-se notar diferenças na representação feminina em filmes. A idealização ainda persiste; contudo, há mais espaço para que as personagens demonstrem agência em prol de interesses próprios. Este processo é amplificado pela abertura de “mercados alternativos de exibição”, como a produção para TV ou plataformas de *streaming* na internet, que acabam incentivando a “abertura de mercados alternativos de produção” (GUBERNIKOFF, 2009, p. 144). Outro fator é o aumento significativo de filmes realizados por mulheres, possibilitando uma nova forma de representação dos diversos tipos de vivência feminina.

Nesse contexto, começam a surgir formas alternativas de se representar a mãe no cinema. Filmes como os que são abordados nesta pesquisa, *Precisamos Falar sobre o Kevin* e *O Babadook*, abrem mão dos clichés associados à maternidade em favor de narrativas focadas no ponto de vista da mulher, revelando seus conflitos internos e desmistificando suas experiências. Eva e Amélia, respectivas protagonistas desses filmes, são incapazes de amar seus próprios filhos – uma característica associada à figura da “má mãe”. Contudo, a forma como suas histórias são contadas mostra a complexidades dos sentimentos dessas personagens, transformando-as em incógnitas perante o espectador: seriam estas mães realmente “más”? Quanta culpa caberia a elas? Seria possível reduzir a experiência da maternidade em termos de “certo” e “errado”?

Cristina Maria Teixeira Stevens (2007, p. 3) afirma que “a maternidade é um *locus* de poder e opressão, auto-realização e sacrifício, reverência e desvalorização, aspectos complexos que precisam ser trabalhados a partir da ótica da mulher”. Historicamente, a mulher-mãe não recebeu espaço para falar da própria experiência com a maternidade sem sofrer com o julgamento da sociedade. Filmes como *Precisamos Falar sobre o Kevin* e *O Babadook* são uma oportunidade inovadora para provocar discussões para além dos estereótipos que o cinema industrial ajudou a propagar.

* * *

Cap. 2 – ANÁLISES DE REPRESENTAÇÕES DA “MÁ MÃE”

2.1. A culpa materna – *Precisamos Falar sobre o Kevin*

Em *Precisamos Falar sobre o Kevin*, a questão da culpa materna é colocada em evidência. A trama gira em torno de Eva (Tilda Swinton), uma mãe incapaz de amar o próprio filho, Kevin (Ezra Miller). O garoto tem vários problemas comportamentais e, eventualmente, comete um massacre na escola em que estuda. Após este acontecimento, a comunidade local transfere a responsabilidade pelo que aconteceu a Eva – e somente a ela, pois seu marido, Franklin (John C. Reilly), também fora morto pelo filho, juntamente com a filha mais nova do casal, Celia (Ashley Gerasimovich). Diante do horror da situação e já tendo dificuldades em lidar com seus próprios sentimentos em relação a Kevin, a protagonista também passa a se culpar. Sua vida sozinha após a prisão do filho é a de uma mulher assombrada pelo passado – e pelo presente.

A narrativa alterna-se entre momentos anteriores e posteriores ao massacre na escola, seguindo duas linhas cronológicas¹¹. Desde o momento em que Eva aparece grávida no filme evidencia-se a ideia de que ser mãe não a agrada. A gravidez, resultado de uma relação sexual espontânea e sem o uso de contraceptivos, é vista por ela como um erro, um acidente causado por ela mesma. Isso fica claro quando imagens da personagem deitada em sua cama com os olhos arregalados e fixos no nada são intercaladas com cenas do casal Eva e Franklin na noite em que Kevin foi concebido. Esse tipo de articulação, interpolando cenas do passado com cenas do olhar perdido de Eva, está presente em diversos momentos do filme. Tal recurso narrativo é essencial para fomentar a noção de que Eva vive analisando as próprias memórias pela ótica da culpa.

Outras cenas mostram o quanto a personagem não deseja ser mãe. Quando divide o enquadramento com outras mulheres grávidas, todas elas têm as barrigas à mostra e conversam entre si; Eva, por outro lado, usa roupas largas que escondem seu corpo e senta-se sozinha, visivelmente desconfortável. Quando, em seguida, ela é cercada por um grupo de crianças em um corredor, a personagem não esboça qualquer emoção, deixando-as passar à sua frente. A cena do nascimento de Kevin consiste no enquadramento de um reflexo de parte

¹¹ Esta análise não irá tocar especificamente no significado desse aspecto do filme, fazendo referência a ele apenas quando necessário.

do rosto de Eva durante o parto, se contorcendo e gemendo de dor, enquanto uma voz feminina implora: “Eva, pare de resistir”¹². Esta é uma fala simbólica: Eva não está resistindo apenas à saída do bebê, mas à maternidade como um todo.

É interessante pensar, então, sobre o que ser mãe significou para Eva em um nível identitário: antes viajante do mundo, independente e aventureira, a gravidez implicou em se estabelecer – e, fica implícito, o casamento com Franklin. Tal mudança é sentida de forma brutal para uma mulher que, até aquele ponto, buscava apenas a própria satisfação. O que Eva precisou fazer, em certa medida, foi reprimir sua antiga identidade em favor de uma nova: a da figura materna.

O filme é uma adaptação do livro homônimo de Lionel Shriver, publicado em 2003. A adaptação do roteiro foi feita pela diretora, Lynne Ramsay, e seu marido, Rory Kinnear. O livro no qual a obra se baseia é narrado na forma de cartas que Eva escreve para seu marido, Franklin, lembrando os acontecimentos de sua vida. Entretanto, ao desenvolver o roteiro, Ramsay e Kinnear optaram por uma narrativa com poucos e esparsos diálogos, guiada majoritariamente por imagens e sons. Nesse sentido, a câmera é a narradora da história.

Já no cinema ou romance, a personagem pode permanecer calada durante bastante tempo, porque as palavras ou imagens do narrador ou da câmara narradora se encarregam de comunicar-nos os seus pensamentos, ou, simplesmente, os seus afazeres, o seu passeio solitário etc. O homem é centro do universo (ROSENFELD in: CANDIDO et al., 1976, p. 23).

Isso se relaciona ao principal aspecto do filme que se deve levar em conta para que sua mensagem seja compreendida: o ponto de vista. Assim como no livro, a história do filme é contada sob a perspectiva de Eva, sendo que grande parte se desenvolve em suas memórias. Contudo, o filme mostra isso sem fazer uso de narração em *off* ou de diálogos expositivos.

A história se desenvolve quase que inteiramente ao redor das experiências de Eva, salvo por raros momentos nos quais Kevin é o foco da ação. Entretanto, nenhum acontecimento importante para a narrativa é revelado pela ótica de outra personagem – o massacre, por exemplo, não foi presenciado por Eva e, portanto, não é mostrado. A cena mais impactante em relação ao incidente é aquela na qual a protagonista chega à cena do crime.

¹² Tradução livre de: “Eva, stop resisting” (diálogo do filme).

Similarmente, a morte de seu marido e filha não é algo prenunciado, e torna-se realidade apenas a partir do momento em que Eva encontra os corpos. A primeira cena do filme, vale apontar, consiste em uma câmera subjetiva da personagem neste exato momento da narrativa. O uso deste tipo de câmera é outra característica do filme que evidencia a questão do ponto de vista, e se repete em vários momentos do filme, incluindo na última cena. Dessa forma, é o olhar de Eva que introduz o espectador ao mundo do filme e é pelo olhar de Eva que ele o deixa.

Nesse contexto, é importante compreender que Eva é uma narradora não confiável e que, portanto, vários pontos da trama devem ser vistos com cautela. O filme só revela um lado da história, e a filmagem e montagem são feitas de modo a induzir o espectador a ter a mesma percepção da protagonista sobre alguns dos acontecimentos. Como exemplo, pode-se citar a morte do porquinho-da-índia, que é atribuída a Kevin por sua mãe. Entretanto, este fato nunca é confirmado, nem fica explícito que o animal fora colocado dentro do processador de lixo da pia da cozinha. Tudo o que é mostrado é um longo plano-detelhe do ralo entupido, seguido de um momento em que Eva percebe que algo está errado e olha para Kevin. Não são necessárias palavras para expressar a suspeita de Eva: as imagens e a edição sonora o fazem.

O filme estabelece diversos paralelos entre Eva e Kevin, a começar por sua aparência: os dois têm rostos angulares, pele pálida e cabelos pretos. Embora algumas dessas características sejam naturais dos atores, Tilda Swinton (Eva) e Ezra Miller (Kevin), a produção acentua as semelhanças entre os dois com o uso de maquiagem e estilo de cabelo. A diretora também comenta, em uma entrevista¹³, que Miller imitava os movimentos de Swinton ao atuar. Além disso, em várias cenas, Eva e Kevin estão virados um de frente para o outro no mesmo enquadramento, gerando um efeito visual que remete a um espelho.

Para além dessas características, a linguagem do filme também deixa claro este paralelismo entre mãe e filho. Uma das primeiras cenas mostra Eva enfiando o rosto dentro de um recipiente com água – a câmera está posicionada dentro deste, possibilitando que vejamos Eva de frente. Ela balança a cabeça e, neste momento, há um corte para o rosto de Kevin pela primeira vez, fazendo exatamente a mesma coisa. O corte seco e a aparente confusão visual causados pelo movimento da água unem essas duas imagens, fazendo com que o espectador perceba Eva e Kevin quase como a mesma pessoa.

¹³ Entrevista para o canal *DP/30: The Oral History of Hollywood*, disponível no Youtube (Cf. Referências).

Esse sentimento é reproduzido em outros momentos do filme. Em uma das cenas, Eva visita Kevin na prisão e este, ao se sentar em frente à mãe, começa a cortar suas unhas com os dentes. Eva, vendo este ato, esfrega a própria unha inconscientemente, como se estivesse sentindo algo. O garoto retira os pedaços cortados da boca e os organiza lado a lado em cima da mesa que separa as personagens. Em uma cena posterior, Eva reproduz esse comportamento com pedaços de casca de ovo que estavam misturados em seus ovos mexidos, ordenando-os na beirada do prato. Essas cenas são filmadas e montadas em planos-detelhes, com composição de enquadramentos semelhante, deixando clara a relação entre elas.

Esses e outros paralelos servem para construir uma das questões centrais do filme: a possibilidade de Kevin ser quem é por causa de Eva. Mais especificamente, pode-se entender que Kevin seja um reflexo de sua mãe em vários aspectos e que, se este é o caso, ela seria responsável também pelo mal que ele causa a outras pessoas.

O massacre, ápice do desenvolvimento dramático do filme, é explicado somente nos últimos 20 minutos do longa e, mesmo assim, não é mostrada nenhuma violência explícita. Isso pode ser atribuído ao fato de Eva não ter presenciado a tragédia – e, como já foi explicado, a narrativa se desenvolve em torno de seu ponto de vista.

Entretanto, durante a trama, várias referências são feitas ao incidente: quando Eva é antagonizada pelas pessoas da cidade, por exemplo, é possível entender que algo importante acontecera naquela comunidade. Sua presença também pode ser sentida durante toda a narrativa pelo uso que a produção faz da cor vermelha. Aqui, a matiz é empregada de forma simbólica, como prenúncio da violência e sangue derramado por Kevin e, para além disto, a violência que Eva enxerga como inerente a ele.

É interessante notar, entretanto, que a segunda cena do filme, na qual Eva é introduzida ao espectador, está impregnada por essa cor, mesmo sem relação direta com Kevin. Nesta, diversas pessoas se empurram e se contorcem em uma multidão durante o festival La Tomatina¹⁴, na Espanha. O evento, filmado de cima, parece uma espécie de ritual ou orgia, e o suco dos tomates dá à cena uma qualidade quase satânica. Quando Eva surge, carregada pela multidão, ela parece uma inversão da imagem de Jesus: de braços abertos,

¹⁴ “uma das festas realizadas na cidade de Buñol, em Valência, Espanha, na última quarta-feira de agosto. A festa consiste no arremesso de tomates entre os participantes. São muitas as teorias da origem da festa que começou com o desfile de bonecos gigantes por jovens e uma guerra de comida entre amigos, usando os tomates como ‘arma’. Sabe-se que a tradição nasceu em 1944” – Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tomatina> (Acesso em junho de 2018).

extasiada, ela abraça aquele caos e é engolida por ele. Essas imagens podem ser entendidas como um presságio, um indicativo do caos que sua vida acaba se tornando.

Além disso, em vários momentos, o cenário é iluminado por uma luz avermelhada, como, por exemplo: a cena em que Kevin é concebido por Eva e Franklin¹⁵; as cenas que mostram Eva chegando à escola após o massacre, quando os corpos estão sendo retirados pela polícia, enquanto uma multidão assiste horrorizada; as cenas que mostram Eva deitada na cama com o olhar perdido, sem conseguir dormir. Há também diversos objetos vermelhos em diferentes cenários do filme, em sua maioria relacionados a Kevin.

A casa em que Eva mora sozinha, após perder sua família, é atacada com tinta vermelha, num ato de retaliação da comunidade que culpa a mãe pelo crime do filho – a sociedade que condena a “má mãe”. Eva passa boa parte do filme limpando a tinta com diferentes instrumentos até retornar a construção para a sua cor branca original. Isso simboliza seu desejo de se livrar da mácula que as ações de Kevin deixaram em sua vida. Contudo, todas as vezes em que ela limpa a casa, o vermelho acaba sendo transferido para ela: seus cabelos, mãos e rosto ficam, em diferentes momentos do filme, sujos pela tinta. Este elemento indica que, por mais que tente se livrar do passado, Eva sempre carrega consigo o peso da culpa.

Um elemento simbólico interessante reiterado no filme é a comida profanada¹⁶ que aparece em várias cenas nas quais Kevin amassa, tritura e brinca com diferentes tipos de alimento antes de consumi-los. Esses momentos são filmados em planos-detelhes, dando ênfase à natureza violenta e repugnante deste hábito da personagem.

Kristeva (1982, p. 75) explica que: “O fato permanece, entretanto, que toda comida está sujeita à profanação. [...] Comida neste caso designa o outro (o natural) que é oposto à condição social de homem e penetra o corpo limpo e adequado do eu”¹⁷. Assistir a Kevin profanando o alimento e, em seguida, ingerindo-o remete a essa violação do corpo que, neste caso, é proposital. Esse elemento fomenta a imagem de Kevin como um ser repugnante.

¹⁵A cena da concepção de Celia, por sua vez, é iluminada de azul – um indício da diferença entre Kevin e a irmã.

¹⁶Tradução aproximada da expressão utilizada por Kristeva (1982), *food defiling*.

¹⁷ Tradução livre de: “*The fact remains nevertheless that all food is liable to defile. [...] Food in this instance designates the other (the natural) that is opposed to the social condition of man and penetrates the self's clean and proper body. In other respects, food is the oral object (the abject) that sets up archaic relationships between the human being and the other, its mother, who wields a power that is as vital as it is fierce*”.

Nesse mesmo contexto, há vários planos-detalhes de restos de alimentos sobre mesas e bancadas. Essas imagens provocam um sentimento de aversão que, de acordo com Kristeva (1982, p. 76), é a forma mais elementar de abjeção. Como a autora coloca: “Restos são resíduos de algo, mas, em especial, de alguém. Eles poluem por serem incompletos”¹⁸. Nas cenas que antecedem o massacre, os restos são deixados por Kevin que, petulante, os espalha em diversas superfícies da casa. Nas cenas em que Eva está sozinha, os restos são deixados por ela mesma. Considerando a fala de Kristeva, pode-se entender esses resíduos como um substituto simbólico. Antes de sua prisão, Kevin deixa pela casa a marca de sua abjeção: um lembrete perverso para Eva daquilo que se esconde dentro dele. Posteriormente, quando Eva se vê sozinha, ela mesma espalha restos de alimentos, espelhando o comportamento de seu filho. Este novo hábito pode ser lido de duas maneiras: por um lado, a mãe imita Kevin de forma inconsciente, em uma tentativa de preencher a ausência dele em sua vida; por outro lado, esta escolha narrativa indica que a abjeção do garoto também existe dentro de Eva, estabelecendo um novo paralelo entre os dois.

Este último ponto liga-se a outro: a vandalização da casa. Ussher (2005, p. 98) aponta que muitas mulheres entendem que uma das características da “boa mãe” é a habilidade em manter a casa em perfeita ordem e que, portanto, este seria um dos critérios pelos quais elas avaliam o próprio desempenho. No filme, Kevin espalha restos de comida pela casa, quebra objetos, destrói as coisas de Eva. A mãe é incapaz de manter a ordem, e seu marido parece não se importar ou colaborar com as tarefas domésticas. Implicitamente, a protagonista falha como mãe quando falha com o espaço da família.

A casa em si é um símbolo muito importante. Eva quer continuar morando em Nova York após o nascimento de Kevin, mas Franklin a convence a comprar uma casa no subúrbio, alegando que eles deveriam priorizar o bem estar do garoto. Mesmo insatisfeita, Eva faz o que pode para tornar a casa da família um lugar agradável para si mesma. Ela decide transformar um dos quartos em seu escritório e, para decorá-lo, usa diversos mapas como papel de parede – uma alusão ao seu amor por viajar e ao tempo em que isto lhe era permitido. Sua satisfação em terminar o projeto rapidamente se transforma em horror e frustração quando Kevin usa uma pistola de água para sujar todo o trabalho de Eva com tinta. Simbolicamente, esse

¹⁸ Tradução livre de: “*Remainders are residues of something but especially of someone. They pollute on account of incompleteness*”.

acontecimento solidifica a mensagem de que a identidade de Eva está sendo massacrada pelas vontades e necessidades do garoto.

O filme termina com Eva passando algumas roupas que pertenciam a Kevin e guardando-as em uma recriação de seu quarto de infância – uma espécie de templo dedicado a ele. Ela, então, deixa sua casa, já limpa da tinta vermelha, para visitar o filho na prisão. Quando os dois conversam, Eva é dura e parece, pela primeira vez, responsabilizá-lo por seus atos. Ela pergunta por que ele matara todas aquelas pessoas, mas Kevin parece desconfortável e diz não saber a razão.

Finalmente, mãe e filho se abraçam, mas suas expressões não transmitem alegria. Os dois estão dolorosamente conscientes de uma ligação que nunca tiveram e que provavelmente nunca terão. Quando Eva deixa a prisão, ela parece vazia, quase apática. A imagem é tomada pela luz branca que entra pela porta e, assim, termina o filme. Eva parece ter encontrado alguma paz em fazer reparações. A dúvida de sua culpa certamente continuará a assombrá-la, mas ela precisa aceitar o filho pelo que ele é, mesmo que não o ame, para que possa, finalmente, aceitar a si mesma.

2.2. Maternidade e o trauma – *O Babadook*

Se “ser mãe” é uma tarefa árdua por natureza, as expectativas e responsabilidades que recaem sobre a mulher-mãe, entre as necessidades de um filho e as demandas sociais, podem se tornar ainda mais massacrantes após um trauma, chegando a ser impossível para muitas mulheres. Ao discutir o transtorno do estresse pós-traumático, Cathy Caruth (1995, p. 4) define o que é o trauma:

A patologia consiste, antes, apenas na estrutura de sua experiência ou recepção: o evento não é assimilado ou experimentado plenamente na época, mas apenas tardiamente, pela repetida possessão daquele que o experimenta. Estar traumatizado é precisamente estar possuído por uma imagem ou evento.¹⁹

Esta parece ser a descrição perfeita para a situação em que se encontra a protagonista de *O Babadook*, Amelia (Essie Davis), no início do filme. A primeira cena é justamente um

¹⁹ Tradução livre de: “*The pathology consists, rather, solely in the structure of its experience or reception: the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated possession of the one who experiences it. To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event*”.

sonho no qual ela revive o evento trágico pelo qual é assombrada: seu marido, Oskar (Ben Winspear), a levava para o hospital para dar à luz, quando os dois se envolveram em um acidente de carro do qual ele não sobrevive. Amelia, devastada pela perda, passa a criar, sozinha, o filho Samuel (Noah Wiseman).

Amelia é uma protagonista passiva, acanhada, dócil. De voz doce e expressão cansada, ela cuida das pessoas à sua volta, mesmo não conseguindo cuidar de si mesma. Em casa, ela é paciente com o filho e se preocupa com ele que é uma criança inventiva e muito agitada. Sua função como cuidadora se estende à vida profissional, pois ela trabalha em um asilo para idosos. Também nesse contexto, ela precisa lidar com as necessidades de pessoas que dependem dela. Além disso, Amelia presta assistência à vizinha, uma senhora idosa com a doença de Parkinson. Tudo isso sem contar que as tarefas domésticas ainda recaem sobre ela. É interessante observar, portanto, que Amelia desempenha o papel esperado da mulher-mãe não apenas em sua vida doméstica. Doçura, paciência, dedicação e tantas outras características demonstradas pela personagem são os traços associados à figura da “boa mãe”.

No entanto, o filme mostra como esse papel é custoso para Amelia e que, apesar de seus esforços, vários aspectos de sua vida estão longe de serem ideais. Seu filho tem dificuldade em se relacionar com outras pessoas que o acham estranho e cansativo. A culpa recai (como é de se esperar) sobre a mãe que tem que lidar com a desaprovação dos adultos à sua volta. Amelia passa o tempo todo exausta e há um agravante: Samuel não a deixa dormir à noite. Ela claramente se ressent do menino e a relação entre os dois é frágil. Em uma das cenas, ele a abraça e, por um instante, ela recua violentamente, chegando a levantar a voz pela primeira vez no filme. Todavia, ela rapidamente retorna à sua máscara passiva habitual.

É possível, então, constatar um ponto que parece ser crucial na trama: Amelia, traumatizada pela perda do marido e sufocada pela sua função materna, reprime os próprios sentimentos em favor de emular o papel da “boa mãe” – ela está resignada diante de sua melancolia.

Contudo, esses sentimentos não podem ser ignorados para sempre e acabam voltando-se contra ela na forma da criatura que dá título ao filme, o Sr. Babadook – uma manifestação simbólica do trauma de Amelia. O Sr. Babadook entra na casa onde ela mora com o filho e o cachorro, Buggy, por meio de um misterioso livro de história infantil vermelho que surge na prateleira de Samuel. Através deste, o monstro comunica sua intenção

a Amelia: ele irá invadir sua casa, possuí-la e fazê-la matar o cão, o filho e, finalmente, a si mesma.

As próprias frases escritas no livro também se referem aos sentimentos que Amelia tenta esconder e seu colapso inevitável, tais como: “Eu logo irei retirar meu curioso disfarce [...] e, quando você vir o que está por baixo, você vai desejar estar morta”²⁰ ou “Quanto mais você negar, mais forte eu fico”²¹. Elas indicam que, ao não tratar seu trauma, a protagonista torna-se cada vez mais destrutiva e que, eventualmente, não será mais capaz de manter sua máscara de normalidade.

O fato de um livro ser usado como o objeto que traz o Sr. Babadook ao mundo é bastante simbólico. Em primeiro lugar, a literatura é o lugar das coisas imaginárias, em especial, aquela voltada para crianças – o que reforça que o monstro não é uma ameaça do mundo humano²², mas do mundo psíquico. Em segundo lugar, o livro estar no quarto de Samuel e se parecer com algo que ele leria pode ser entendido como uma representação de que o menino fora o primeiro a reconhecer os sentimentos destrutivos da mãe.

Esta última observação também está ligada à questão do ponto de vista no filme. Samuel é o primeiro a ver o Sr. Babadook (o trauma, os sentimentos da mãe), e por diversas vezes avisa Amelia sobre a ameaça que ele representa. Amelia, entretanto, não admite a existência do monstro até por volta da metade do filme, quando ela não mais é capaz de negá-lo. Isso se dá em parte porque ela percebe o mal que o Sr. Babadook faz ao seu filho. A partir deste ponto, a criatura assume uma forma física e passa a amedrontar e atacar Amelia. O espectador também não vê o monstro até o momento em que Amelia o faz. Portanto, fica claro que a história é contada do ponto de vista da mãe. Isso reforça a ideia apresentada pelo filme sobre a importância de se confrontar o trauma. Enquanto Amelia não reconhece o Sr. Babadook, ela não é capaz de proteger Samuel, simbolizando o mal que seus sentimentos fazem a seu filho mesmo quando ela não os enfrenta.

A aparência do Sr. Babadook é outro ponto interessante a ser analisado. O monstro tem uma forma quase humana; entretanto, se move pelo teto e paredes como um inseto. Ele é

²⁰ Tradução livre de: “*I’ll soon take off my funny disguise [...] and once you see what’s underneath you’re going to wish you were dead*” (trecho do livro no filme).

²¹ Tradução livre de: “*The more you deny me, the stronger I get*” (trecho do livro no filme).

²² Em relação a criaturas como zumbi, vampiro, lobisomem, sereias e várias outras que têm alguma ligação com a humanidade (são humanoides, corpóreos e/ou já foram humanos).

preto e branco, muito alto e possui dedos alongados, como garras. O mais importante, porém, são suas roupas: ele veste um sobretudo e usa uma cartola pretos. Isso é relevante porque o filme mostra roupas similares penduradas no porão da casa, entre as coisas que pertenciam a Oskar (Amelia chega a tomar um susto ao vê-las). O Sr. Babadook, portanto, se veste como o marido que ela perdeu, reforçando sua ligação com o trauma. Também fica subentendido que, ao aparecer com essas roupas, o monstro estaria explorando o trauma da protagonista a fim de enlouquecê-la, pois ele chega a assumir a forma completa de Oskar, ao fim do filme, para convencer a mãe a entregar seu filho.

Aqui, vale fazer uma pausa para discutir a figura paterna no filme. Oskar pode estar ausente por haver morrido, mas ele se faz presente durante todo o filme: pelos seus objetos pessoais espalhados pela casa, pela figura do Sr. Babadook e por seu filho, Samuel, que tem uma personalidade e interesses semelhantes aos do pai. Amelia vive cercada pelas lembranças de marido que perdeu, mas não as quer reconhecer. Ela escolhe, ao invés disso, ignorá-las – o que só agrava seu estado psicológico.

Retomando o tópico sobre a aparência do monstro, outro elemento visual relevante é a forma como, após enlouquecer e começar a atacar Samuel, Amelia adquire a fisionomia do Sr. Babadook. A personagem passa a andar rígida, com os braços esticados ao lado do corpo e os dedos separados. A câmera também passa a enquadrá-la na linha do olhar de Samuel, de baixo para cima (em *contre-plongée*), alongando sua figura e tornando-a mais ameaçadora. Isso pode indicar que ela está mesmo possuída, mas também pode significar que ela seja, na realidade, o próprio Babadook, e que seus problemas psicológicos finalmente a fizeram machucar sua família. Enfrentar o monstro, portanto, implica em enfrentar a si mesma.

A cor também é usada de forma simbólica no filme. A maior parte dos cenários é decorada em tons de azul e o filme é bastante dessaturado, reforçando a atmosfera melancólica e passiva na qual vivem Amelia e Samuel. A protagonista, por sua vez, é pálida e se veste em tons claros, geralmente associados à feminilidade, como branco e rosa. A partir do momento em que o Sr. Babadook surge em sua vida, ela passa a, eventualmente, usar roupas escuras, em especial nas cenas em que perde a calma. O vermelho, por sua vez, passa a indicar perigo e, em várias das cenas nas quais Amelia torna-se agressiva, há algum objeto vermelho presente no cenário. Essa ideia está relacionada ao livro do Sr. Babadook – o objeto vermelho de maior relevância no filme.

Em uma das cenas, na qual Amelia conversa com outras mães em uma festa de aniversário, ela aparece sentada, em um plano fechado, sozinha no enquadramento. O contraplano enquadra todas as outras mães ao mesmo tempo. Elas estão de pé e a posição da câmera, no nível do olhar da protagonista, alonga suas figuras. Amelia encontra-se oprimida, isolada pela imagem, e este isolamento logo é confirmado pelo diálogo, quando sua participação na conversa causa desconforto às outras mulheres.

Essa cena reforça o desamparo da protagonista em seu meio social e sua inadequação enquanto mãe, diante dos exemplos de outras personagens (no caso, “boas mães”? – difícil definir, uma vez que estas não necessariamente performam aquilo que se espera da “boa mãe”, mas, ainda assim, parecem mais bem ajustadas socialmente do que Eva). Entretanto, é interessante que, em meio a essas mulheres, Amelia aparenta ser a que mais precisa se esforçar e se dedicar a seu filho. As outras mães têm parceiros e dedicam-se a outras atividades além da maternidade, porém são mais bem ajustadas socialmente. Amelia busca ser uma “boa mãe” e, ironicamente, é o fato de ela priorizar este ideal acima de suas próprias necessidades que perpetua suas dificuldades.

Outro ponto no qual o filme toca é o da sexualidade feminina na maternidade. Amelia claramente sente desejo e anseia por satisfação sexual, mas nunca a atinge durante o filme. Ela é mostrada assistindo a programas sensuais e românticos na TV, além de observar casais em público. Em certo momento, quando acha que Samuel está dormindo, Amelia faz uso de um vibrador. Ela quase chega ao clímax quando, de repente, o filho pula na cama ao seu lado, e ela é obrigada a parar. Um de seus colegas de trabalho claramente tem interesse por ela, mas Amelia não leva a relação adiante. A sexualidade está estagnada perante seu papel como mãe.

A narrativa se desenvolve à medida que a mente de Amelia entra em colapso, chegando a seu ápice quando, em um surto de loucura, ela mata Buggy e, em seguida, ataca Samuel. O menino, então, ajuda a mãe a se livrar do Sr. Babadook, representado pelo momento em que ela vomita uma substância preta. Os dois se juntam no quarto de Amelia e, quando o monstro os ataca novamente, ela finalmente reconhece que aquilo é real e enfrenta a ameaça, protegendo a si mesma e a seu filho.

A última cena mostra Amelia alimentando, com minhocas que Samuel encontra no jardim, o monstro que, agora, vive no porão da casa. A criatura tenta atacá-la, mas ela é capaz de acalmá-lo e logo volta, tranquila, para fora da casa, se juntando ao filho.

Esse final mostra que, com o apoio do filho, Amelia é capaz de conviver com o trauma de uma forma mais saudável, mesmo que não consiga se livrar completamente dele. A interação entre mãe e filho mostra uma relação muito mais forte, e Amelia parece estar bem mais feliz. Realisticamente falando, sua situação não mudou: ela continua criando o filho sozinha e ainda é vista por outras pessoas com estranheza. Porém, a partir do momento em que enfrenta seu lado grotesco e abandona a imagem da mãe idealizada, Amelia se torna, de forma aparentemente paradoxal, uma mãe melhor.

2.3. Possíveis aproximações

Embora sejam filmes muito diferentes em vários aspectos, *Precisamos Falar sobre o Kevin* e *O Babadook* se assemelham no tratamento a certas questões ligadas à representação feminina e à maternidade. Sendo assim, esta parte da pesquisa pretende apresentar algumas delas. Porém, deve-se, primeiramente, tratar de uma característica comum aos dois longas-metragens analisados que pode ser fonte de controvérsia.

Muitas pessoas poderiam apontar (como de fato fizeram vários críticos dos filmes e do livro de Shriver) que nem as diretoras dos longas nem a escritora têm filhos. Poderiam acusá-las, então, de pintar uma imagem negativa da maternidade, sem ter real vivência sobre o tema. Entretanto, como apontado no primeiro capítulo desta pesquisa, toda mulher é vista como mãe em potencial na sociedade contemporânea, e é esperado que toda mulher exerça, em alguma medida, a maternidade. Nesse sentido, negar a fala de mulheres que não têm filhos acaba silenciando várias das preocupações que são comuns à maioria das mulheres, inclusive as que um dia poderiam ser mães.

Além disso, as atrizes principais, Tilda Swinton (que interpreta Eva) e Essie Davis (que interpreta Amelia) são mães, e é essencial considerar suas contribuições para a construção da narrativa e do universo interno das protagonistas. Paulo Emílio Salles Gomes (in: CANDIDO et al., 1976. p. 88) aponta que uma das particularidades do cinema como meio narrativo é o fato de, “por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções preexistentes”, a personagem cinematográfica “só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator”.

Uma das questões abordadas em ambos os filme é a sexualidade feminina. Tanto Eva quanto Amelia demonstram desejo sexual, atuando no sentido de satisfazê-lo. Os efeitos de suas ações são indicativos de duas formas diferentes de como a sociedade vê a relação entre a mulher e o sexo. No caso de Eva, uma decisão impulsiva, de ter relações sem proteção, a deixara grávida. *Precisamos Falar sobre o Kevin* demonstra, pelo uso da montagem e da iluminação vermelha, que a personagem se arrepende desse feito. Talvez, ela até mesmo entenda a maternidade indesejada e o filho violento como punições por seu comportamento sexual. Afinal, a sexualidade feminina é reprimida pela sociedade, e a mulher que exerce sua sexualidade livremente é vista como responsável e merecedora de qualquer consequência negativa de seu comportamento.

Em *O Babadook*, Amelia, por sua vez, deseja o prazer sexual, mas não consegue alcançá-lo, seja sozinha ou com um parceiro. Sua frustração silenciosa, ao longo do filme, é representativa do tabu ligado à sexualidade da mãe. Como apontado no capítulo 1, um dos fatores que diferenciam a “boa mãe” da “má mãe” é a ausência de impulsos de natureza sexual. A mãe deveria, portanto, inibir a si mesma em seus desejos e se dedicar inteiramente à maternidade. O fato de Amelia ter seu orgasmo interrompido pela aparição de Samuel em seu quarto é simbólica desse ideal.

Nesse mesmo sentido, é possível chegar a outro ponto que os filmes evidenciam: é esperado que a mãe priorize as necessidades do filho em detrimento de suas próprias. Esta é uma das maiores expectativas impostas à mãe, e muitas mulheres medem seu desempenho em relação a ela.

[...] muitas mulheres permanecem em silêncio, tendo internalizados os regimes de conhecimento que nos apresentam representações idealizadas de mães calmas e convictas, com as necessidades da criança devendo ter preeminência e, como resultado, posicionam-se como inadequadas [...]²³ (USSHER, 2005, p. 99).

Esse é o caso das protagonistas de ambos os filmes. Eva tenta se dedicar a Kevin, mas falha porque seus sentimentos não permitem que esta dedicação seja plena. Após o massacre, essa constatação só faz aumentar a sensação de que ela foi uma “má mãe” e que, portanto, é culpada pelo que o filho se tornara. Amelia, por sua vez, organiza sua vida ao redor das necessidades de Samuel, como é esperado da “boa mãe”, mas, ainda assim, obtêm resultados

²³ Tradução livre de: “[...] many women remain silent, having internalised the regimes of knowledge which present us with idealised representations of calm, coping mothers, with the needs of the child needing to take preeminence, and, as a result, position themselves as lacking [...]”.

negativos. Ao contrário do que se poderia supor, colocar sempre o filho antes de si mesma acaba se voltando contra a própria criança.

A responsabilização da mãe pelo comportamento do filho também é um tema comum aos dois filmes. Os filhos de Eva e Amelia são vistos como desajustados pela comunidade em que vivem, mesmo que em níveis diferentes. As pessoas de seus respectivos meios sociais atribuem essa característica a uma inadequação materna, estendendo às protagonistas os erros de Kevin e Samuel.

Este último ponto está diretamente ligado a um elemento essencial na construção do enredo dos filmes: a cria monstruosa que se relaciona à noção da mulher como o “útero monstruoso”, explorada por Creed (1993, p. 46), segundo a qual os desejos abjetos e ilegítimos da mãe se manifestam nas criaturas monstruosas às quais dão à luz. Essa ideia é bem clara, no caso de Eva, que gerou Kevin – um menino problemático que acaba se tornando um assassino. No caso de Amelia, porém, há um monstro literal, o Sr. Babadook, que é uma manifestação de algo que existe, inicialmente, apenas na mente da protagonista. Isso também está de acordo com o que afirma Creed (1993, p. 45), apontando que muitos autores veem a cria monstruosa como produto da imaginação da mãe abjeta.

Por fim, os filmes tratam, ainda, do isolamento social da mulher vista como “má mãe”, assim como a solidão da mulher-mãe. *Precisamos Falar sobre o Kevin e O Babadook* são protagonizados por mulheres que se encontram sozinhas diante de uma série de dificuldades. Quando não conseguem enfrentá-las, encaram o julgamento da comunidade e devem lidar com as consequências negativas. Elas sofrem em silêncio, pois é isto que se espera de uma “boa mãe”, mas este mesmo silêncio acaba agravando a situação em que se encontram: impedindo Eva de buscar ajuda para os problemas comportamentais de Kevin ou Amelia de buscar tratamento para seu trauma. As expectativas impostas pelos seus respectivos meios sociais resultam no desamparo de duas personagens que, como demonstram os filmes, precisavam falar sobre as suas próprias experiências em relação à maternidade.

* * *

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou explorar temas atuais ligados à maternidade e à figura da mãe para mostrar que, ao contrário do que diz o senso comum, não há um modelo “normal” ou “natural” quando se trata deste assunto. As mulheres, que assim optam, experimentam a maternidade de forma singular e criam vínculos dos mais variados com seus filhos. Algumas os amam desde o nascimento; para outras, este amor é um sentimento conquistado pelo convívio; e algumas, possivelmente, nunca o alcançarão, sendo suas experiências igualmente válidas - não necessariamente melhores ou piores em termos morais, mas igualmente sujeitas a serem vivenciadas. Portanto, discuti-las não deve ser visto como um tabu, mas como o reconhecimento das peculiaridades das experiências maternas.

Outro aspecto que se tentou abranger foi como as noções do que faz uma “boa mãe” ou uma “má mãe” são limitadas e podem ser danosas à mulher. Esses papéis nada mais são do que ferramentas que ditam quais comportamentos deveriam ser adotados pela mulher para que ela seja aceita em seu meio. O contexto social impõe certos paradigmas às mulheres, mas estes não se sustentam por si só, devendo ser reforçados por diversos agentes sociais. A mídia, e, mais especificamente, o cinema, também tem sua parcela de responsabilidade nessa construção e, conseqüentemente, na sua desconstrução.

A partir das análises de *Precisamos Falar sobre o Kevin* e *O Babadook*, pode-se afirmar que algo fica claro na mensagem dos dois filmes: é preciso haver abertura para que seja possível debater a questão da maternidade. Como já colocado, ambas as protagonistas, Eva e Amelia, têm seus problemas agravados pelo silêncio e desamparo que as envolve. Isso é observado também em relação a mulheres reais.

Muitas mães entram em crise diante da impossibilidade de atingir os ideais sustentados acerca da experiência materna. Isso fica bastante claro no trabalho de Ussher, em que os relatos exibem as conseqüências do discurso sobre a maternidade que existe na sociedade ocidental contemporânea. Diante disso, o melhor que se pode fazer é dar espaço para que essas mulheres contem o que estão experimentando e busquem o apoio de sua família e da comunidade à qual pertencem.

Também se reforça a importância dos filmes feitos por mulheres para que haja representações de mães e maternidades diferenciadas. Gubernikoff (2009, p. 128) destaca

como o cinema hollywoodiano, que sempre exerceu forte influência no cinema mundial, tradicionalmente “foi conivente com as ideologias patriarcalistas, originando a representação de uma imagem da mulher ‘cativa’. Entretanto, com o aumento do número de filmes dirigidos por mulheres, é possível constatar a presença de novos modelos de feminilidade, mais pautados na realidade experimentada pelas mulheres na sociedade. Até mesmo os filmes de ficção hollywoodianos parecem representar versões mais humanizadas de personagens femininas, em lugar de figuras a serviço de uma narrativa patriarcal e sem nenhuma profundidade.

Sendo assim, verifica-se a importância de se lançar um olhar crítico sobre filmes como os analisados aqui como exemplos da importância deste fenômeno na contemporaneidade. Ambas as obras exploram nuances da experiência materna, ajudando a desmistificar a maternidade – algo que se torna essencial perante a crescente onda conservadora que ameaça reverter fundamentais conquistas femininas das últimas décadas, em especial aquelas ligadas à reprodução. Diante de pensamentos retrógrados, se faz necessário que as vozes das mulheres sejam ouvidas, o cinema é um dos meios onde isso pode ser feito, e em larga escala.

O cinema de mulheres deve liberar visualmente a imagem da mulher e propor temas muitas vezes combatidos pela opinião pública, como a questão do aborto, da violência contra a mulher, dos conflitos e tensões sociais expressos através da família ou do trabalho e dos desencontros amorosos – temas esses não facilmente justificáveis em uma sociedade onde predomina a hipocrisia (Gubernikoff, 2016, p. 36).

* * *

REFERÊNCIAS

ÅHÄLL, Linda. “Motherhood, Myth and Gendered Agency in Political Violence”. In: *International Feminist Journal of Politics*, [S.I.], v. 14, n.º. 1, pp. 103-120, mar. 2012.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. Trad. Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

CARUTH, Cathy et al. (Org.). *Trauma: Explorations in Memory*. [S.I.]: Johns Hopkins University Press, 1995.

CARRIE (*Carrie, a Estranha*), EUA, 1976. Direção: Brian De Palma. Produção: United Artists. Intérpretes: Sissy Spacek, Piper Laurie, Amy Irving, William Katt, John Travolta, Nancy Allen. Roteiro: Lawrence D. Cohen. FOX - SONY DADC, 1976. DVD (98 min.), widescreen, color., legendado.

CÂNDIDO, Antônio et al.. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CHODOROW, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. [S.I.]: University of California Press, 1978.

CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993.

DOANE, Mary Ann. “The economy of desire: The commodity form in/of the cinema”. In: *Quarterly Review of Film and Video*, [S.I.], v. 11, n.º. 1, pp. 23-33, maio 1989.

DP/30: We Need to Talk about Kevin, co-writer/director Lynne Ramsay, co-writer Rory Kinnear. Los Angeles: Dp/30: The Oral History of Hollywood, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-PlfSphb3lo>>. Acesso em 13 de junho de 2018.

ENGELS, Friedrich. *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

GUBERNIKOFF, Giselle. “A imagem: representação da mulher no cinema.” In: *Revista Conexão - Comunicação e Cultura*, USC, Caxias do Sul, V. 8, n.º. 15, jan./jun. 2009.

GUBERNIKOFF, Giselle. *Cinema, identidade e feminismo*. São Paulo: Editora Pontocom, 2016.

HOLT, Jennifer. *The Ideal Woman*. Turlock: CSU Stanford, 2015. Disponível em: <<https://pdfs.semanticscholar.org/d53f/7b503540f490d395a3ca148895843d337a2a.pdf>>

Acesso em 06 de abril de 2018.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

PSYCHO (*Psicose*). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Paramount Pictures. Intérpretes: Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam. Roteiro: Joseph Stefano. Universal Pictures, 1960. DVD (109 min.), widescreen, P&B, legendado.

RIBEIRO, Silvana Mota. *Ser Eva e dever ser Maria: paradigmas do feminino no Cristianismo*. In: Anais do IV Congresso Português de Sociologia. Universidade de Coimbra: 2000.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. Trad. Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. New York: Columbia University Press, 1989.

STEVENS, Cristina Maria Teixeira. “O corpo da mãe na literatura: uma ausência presente”. In: STEVENS, Cristina Maria Teixeira; SWAIN, Tania Navarro (Orgs.). *A construção dos corpos: perspectivas feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007, v. 1, pp. 85-116.

THE BABADOOK (*O Babadook*). Direção: Jennifer Kent. Produção: Screen Australia e Causeway Films. Intérpretes: Essie Davis, Noah Wiseman, Daniel Henshall, Ben Winspear. Roteiro: Jennifer Kent. Icon Home Entertainment, 2014. DVD (93 min.), widescreen, color..

THE Babadook: motherhood, monsters and tackling taboo. [S.I.]: Cnet, 2014. Disponível em: <<https://www.cnet.com/videos/the-babadook-motherhood-monsters-and-tackling-taboo/>>. Acesso em 13 de junho de 2018.

USSHER, Jane M.. *Managing the Monstrous Feminine: Regulating the reproductive body*. London: Routledge, 2005.

WE NEED to Talk about Kevin (*Precisamos Falar sobre o Kevin*). Direção: Lynne Ramsay. Produção: BBC Films e UK Film Council. Intérpretes: Tilda Swinton, Ezra Miller, John C. Reilly. Roteiro: Lynne Ramsay e Rory Stewart Kinnear. Paris Filmes (LK TEL), 2011. DVD (112 min.), widescreen, color., legendado.

WOLF, Arthur P.. “Maternal Sentiments: How Strong Are They?”. In: *Current Anthropology*, [S.I.], v. 44, nº. 5, pp. 31-49, dez. 2003. Disponível em: <<https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/377668>>. Acesso em 08 de março de 2018.

* * *