



(IM)POSSIBILIDADES MATERNAS:

dispositivo e experiência nas formas de maternidade de *Madonas* e *Julia e a Raposa*



Marina Fonseca Guimarães

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

(Im)possibilidades maternas:

Dispositivo e experiência nas formas de maternidade de *Madonas* e *Julia e a Raposa*

Marina Fonseca Guimarães

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem

Orientadora: Profa. Dra. Roberta Veiga

Belo Horizonte
2020

Marina Fonseca Guimarães

(Im)possibilidades maternas:

dispositivo e experiência nas formas de maternidade de *Madonas* e *Julia e a Raposa*

Belo Horizonte

2020

301.16
G963i
2020

Guimarães, Marina Fonseca.

(Im)possibilidades maternas [manuscrito] : dispositivo e experiência nas formas de maternidade de Madonas e Julia e a raposa / Marina Fonseca Guimarães. - 2020.

185 f.

Orientadora: Roberta Veiga.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia.

1. Comunicação – Teses. 2. Maternidade - Teses.
3. Cinema - Teses. 4. Feminismo - Teses. I. Veiga, Roberta .
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas. III . Título.

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza - Bibliotecária - CRB-6/1390



Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Ata da Defesa de Dissertação de *MARINA FONSECA GUIMARÃES*
Número de Registro na UFMG: 2018668450

Às quatorze horas do dia dezoito de dezembro de 2020, de modo virtual, em conformidade com as instruções das autoridades sanitárias e da UFMG, reuniu-se através do aplicativo Zoom, a comissão examinadora, constituída pelas professoras doutoras Roberta Oliveira Veiga (Orientadora - UFMG), Ana Catarina Santos Pereira (Universidade da Beira Interior / Portugal), Karla Holanda de Araújo (UFF), e Ângela Cristina Salgueiro Marques (UFMG). A comissão reuniu-se para julgar o trabalho final da aluna do mestrado Marina Fonseca Guimarães, intitulado "**(Im)possibilidades maternas: dispositivo e experiência nas formas de maternidade de Madonas e Julia e a Raposa**", requisito final para obtenção do Grau de Mestre em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, área de concentração Comunicação e Sociabilidade Contemporânea, linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem. Abrindo a sessão, a orientadora e presidente da comissão, professora Roberta Veiga apresentou a banca, e em seguida passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho final. Após a apresentação, seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa de Marina Fonseca Guimarães. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. A Comissão Examinadora julgou a candidata **apta a receber o grau de Mestre em Comunicação Social**. O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pela Presidente da Comissão que encerrou a sessão, lavrando assim, o presente documento, que será assinado por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 18 de dezembro de 2020.

Profa. Dra. Roberta Oliveira Veiga (UFMG)

Profa. Dra. Ângela Cristina Salgueiro Marques (UFMG)

Profa. Dra. Karla Holanda de Araújo (UFF)

Profa. Dra. Ana Catarina Santos Pereira (Universidade da Beira Interior / Portugal)

*para as mães solo de minha família,
Cláudia, Cynthia, Clarice e Marusa
e para Roberta, mãe do João Luiz e da Cora.*

Agradecimentos

à minha mãe, amor maior, por tudo de bom que há em mim. Agradeço especialmente pelo afeto e pelo suporte nos dias que precederam à entrega deste trabalho.

à Roberta, minha orientadora e amiga, por acolher minhas ideias e partilhar comigo as suas; por me mostrar seu lado profissional, sem esconder o humano - frágil como o meu, e forte como o que quero, um dia, alcançar.

ao Pedro, namorado, pelo amor e pelo companheirismo.

à Aninha, à Tchela e à Lu, pelo amparo sem reservas e por acreditarem em mim, no meu trabalho.

à Ariane e à Stephanie, pelo feminismo radical.

à Letícia Marotta, primeira pessoa que falou comigo em meu primeiro dia de mestrado (não à toa, nossos caminhos se cruzaram depois). Sou grata pelo apoio, pela escuta, pela amizade nova e tão preciosa.

à Isabela Finelli, amiga querida, por estar mais uma vez ao meu lado e por tornar (sempre) tudo mais leve.

à Julia e ao Vivito, por serem meu porto seguro.

à Laís, sempre amiga e hoje doula, por dividir comigo o entusiasmo pela maternidade.

à Camila e à Corina, pela caminhada, mais uma vez, compartilhada.

à dindinha Nozinha, à Clara e ao Bruno, pelo abrigo - casa e coração.

à Carla Italiano, por quem nutro enorme admiração, pelos salvamentos.

ao *Poéticas Femininas, Políticas Feministas*, grupo que tive a honra de ver nascer, por ter possibilitado encontros com mulheres e pesquisas incríveis, e por ter tornado minha experiência no mestrado menos solitária.

ao *Poéticas da Experiência*, onde tive contato com cinemas (in)imagináveis.

aos professores da Linha de Pesquisa Pragmáticas da Imagem, pelos saberes partilhados e pelo aprendizado sem tamanho. Ao André e ao César, pela leitura tão cuidadosa de meus escritos. Em especial, agradeço ao Edu Jesus, que me ofereceu seu ombro amigo lá em 2018, em um dos momentos mais difíceis desse percurso.

à Ângela Marques e à Karla Holanda, pelas falas tão generosas e pelas contribuições valiosíssimas em minha banca de qualificação.

à UFMG, universidade pública que resiste, mesmo em tempos de necropolítica.

à Fapemig, por ter viabilizado a realização da pesquisa.

ao Jeremias, ao Sorriso e à Ni, cuja existência me deu forças para continuar, pelo lembrete diário de que a vida é boa.

*através de minha mãe venho
dizer que minhas pernas que
parecem frágeis são de pedra
e que escrevo como
mulher que sou
estou firme sobre elas*

Luana Claro, *Diadorim*

Resumo

Neste trabalho, o pensamento feminista encontra o pensamento das imagens. Com essa premissa, a proposta da dissertação nasce do desejo de se pensar como o cinema elabora a experiência da maternidade para além dos modos estabelecidos do mito do amor materno. Partimos dos filmes *Madonas* (2007) e *Julia e a Raposa* (2018), ambos dirigidos por mulheres – a alemã Maria Speth e a argentina Inés María Barrionuevo –, que tecem experiências diversas do ser mãe, sinalizando para um não visto e, ainda, sobre um não dito. A maternidade, compreendida socialmente como “tema feminino por excelência”, este firmado na sinonímia mãe e mulher, encontra nos filmes do *corpus* uma possibilidade de resignificação, reelaboração e resistência ao já instituído sobre ela. Ao fazer durar na tela experiências femininas marcadas pelo conflito e atravessadas pelos dispositivos de tensão, controle e regulação dos desejos, o cinema se lança ao resgate de um debate que, desprivilegiado nos estudos de gênero contemporâneos, ainda está em disputa. Perseguimos, pois, em *Madonas* e em *Julia*, os deslocamentos de um ideal de maternidade –este responsável pela homogeneização e romantização das vivências maternas. Logo, nas análises, atentamos para as forças políticas enfrentados pelos filmes e para os procedimentos expressivos dos quais se servem nesse enfrentamento.

Palavras-chave: maternidade; cinema; feminismo.

Abstract

In this work, feminist thought meets the image studies. With this premise, the dissertation's proposal originates from the desire to think about how cinema elaborates the experience of motherhood beyond the established modes of the myth of mother's love. We start with the films *Madonnen* (2007) and *Julia y el Zorro* (2018), both directed by women – the german Maria Speth and the argentinian Inés María Barrionuevo – who weave different experiences of being a mother, signaling to an unseen and also to an unsaid. Motherhood, socially understood as a "feminine theme par excellence", signed in the synonym mother and woman, finds in the films of the *corpus* a possibility of resignification, re-elaboration and resistance to what has already been established about it. By making feminine experiences marked by conflict and crossed by devices of tension, control, and regulation of desires last on the screen, the cinema launches itself to the rescue of a discussion that, underprivileged in contemporary gender studies, is still in dispute. Therefore, in *Madonnen* and *Julia*, we look for the displacements of a motherhood ideal, which is responsible for the homogenization and romanticizing of maternal experiences. Thus, in the analyses, we consider the political forces confronted by the films and the expressive procedures used in this confrontation.

Keywords: motherhood; cinema; feminism.

Sumário

Introdução	10
PARTE 1 - Da condução teórico-política	
1. Feminismo radical, <i>not the fun kind</i>: corpo e maternidade em uma proposta teórico-política	21
1.1. Motivação da pesquisa <i>ou</i> tensionamentos em torno da maternidade	34
1.1.1. Maternidade compulsória	38
1.1.2. A divisão sexual do trabalho e a questão do cuidado	45
1.1.3. Da potência materna: linhas de força, linhas de fuga	51
2. Panorama histórico-conceitual: o mito do amor materno	58
PARTE 2 - A ponte para o cinema	
3. Lá onde maternidade e cinema se encontram	82
3.1. <i>Women's film</i> e a Teoria Feminista do Cinema	82
3.2. Breve exercício de cinefilia	98
PARTE 3 - Análise fílmica: os possíveis maternos de Rita e Julia	
4. <i>Madonas</i>: quem materna quem?	105
4.1. Da mãe- <i>sling</i> ao retorno como filha	107
4.2. Fanny (a avó e os filhos): entre a ausência e a presença do materno	118
4.3. Um jogo de forças: o afeto, o confronto, a impossibilidade, a repetição	129
5. <i>Julia e a Raposa</i>: da fábula à fabulação	142
5.1. Construção do luto: lugares de memória, espaços de separação	144
5.2. Elaboração e reinvenção: respiro, corpo e subjetividade	155
5.3. Tatear o partilhamento da maternidade: fuga e reencontro	170
6. Essas mães: para uma, repetir; para a outra, partir (<i>ou</i> o que deveria ser a Conclusão)	184
Referências bibliográficas	194
Referências filmográficas	204

Introdução



Toda vida de mulher guarda um segredo público inconfessável: o caráter de humano que insiste em aparecer até mesmo nas mais convencidas de sua própria miudeza. O abominável e eficiente processo de pegar o bicho gente e ir desbastando sua humanidade aos poucos, para assim criar a menina, depois a mulher, depois a mãe, depois a velha – isso para as que têm sorte de não esbarrar na violência masculina no meio do caminho – não dá conta de gastar tudo, sempre sobra um restinho de gente ali.

Stephanie Boaventura

O desejo que move este trabalho parte de um fragmento fílmico específico. É dessa sequência de planos de *Documenteur* (Agnès Varda, 1981) que nasce nosso interesse pelas relações entre cinema e maternidade. E, vale dizer, ainda que esta obra não componha o *corpus*, ela ronda, atravessa e ecoa nas questões teóricas e analíticas aqui trazidas. A cena, aqui condensada nos três *frames* acima, parece querer antecipar nossas reivindicações: este corpo feminino, nu, entregue à cama, em harmonia com os tons pastéis que compõem o quadro, conforma uma atmosfera desinteressada, leve, soberana. Esta mulher, Emilie (Sabine Mamou), que é também mãe, existe, pelo menos neste breve tempo, apenas para si mesma. Permite-se, momentaneamente, esquecer do filho que a espera em casa, para ser, naquele quarto, alguém além do eu materno. A imagem deixa que seu “restinho de gente” (BOAVENTURA, 2018) impere – e esta centelha de humanidade feminina, tenaz, muito nos interessa.

Provocadas por esta passagem, nos lançamos à procura de imagens que também pudessem compor um imaginário cinematográfico outro acerca da maternidade¹ – quando dizemos “outro”, nos referimos a formas narrativas e estéticas distintas dos moldes construídos e consolidados pela indústria de cinema, estes orientados, primordialmente, por valores androcêntricos. Todavia, foi quando essa procura deu lugar a um encontro (dos filmes conosco e dos filmes entre si) que o *corpus* deste trabalho se formou. Assim, as obras que o constituem não o fazem por um interesse específico em uma diretora, nem tampouco por uma estilística característica que nos faça situá-las, de saída, em um gênero. Não há também o intento de investigar um cinema de circunscrição propriamente territorial, e nem mesmo um rigor temporal que motivara o recorte.

Antes, ainda, *Madonas* (*Madonnen*, 2007), da alemã Maria Speth, e *Julia e a Raposa* (*Julia y el Zorro*, 2018), da argentina Inés María Barrionuevo, dentre tantos outros, se unem aqui por uma afinidade temática e por uma ânsia, mais do que apenas por um objetivo. Uma espécie de encantamento, ainda, provocado pelo olhar que nos foi devolvido, pela interpelação próxima a nossa busca: ambos atestam a potência do cinema de colocar no campo do visível vivências maternas, por diferentes motivos, invisíveis, e, por isso, se avizinham de nossas aspirações contra discursivas.

¹ Vale dizer que nesse processo, a lida com filmes que operam pelo reforço de condutas maternas normativas foi necessária para que criássemos um repertório coerente que nos permitisse, assim, situar as obras que funcionam pela resistência a tais condutas – que são as que mais nos interessam aqui. Houve, portanto, uma longa pesquisa e um exercício de cinefilia, que nos permitiu (re)conhecer alguns modos como o cinema elabora a maternidade: da romantização ao tensionamento, passando pelo inescapável olhar masculino, pelos clichês de gênero, pelos estereótipos, e pelas tentativas de alcançar um outro visível.

Por conta deste desejo de elaborar sobre construções outras da maternidade – que complexifiquem essa experiência, num nível próximo à complexidade que lhe é própria na vida de fato vivida –, bem como sobre o cinema enquanto portador dessa potência, há nas palavras que seguem um cruzamento entre nossos afetos e nossas análises. O lugar desta escrita é feminino (e feminista), bem como seu conteúdo. Nesse sentido, acreditamos, junto à Ângela Marques e Luís Martino (2018), que a subjetividade é condição fundamental para a pesquisa² e, como tal, deve ser acolhida. Dessa maneira, ao colocar as obras lado a lado, de modo que uma possa iluminar a outra, as dimensões estética e política se unem a uma igualmente importante, a subjetiva, que dá corpo a esse texto.

Nos propomos, pois, a pensar os entrelaçamentos entre cinema e maternidade – esta última em duas modulações específicas: a maternidade solo e a recusa em maternar – a partir das figurações do feminino em dois filmes que incorporam os enredamentos entre os lugares de mulher e mãe em sua própria tessitura. Com base nos modos como *Madonas* e *Julia e a Raposa* portam e constroem tais enredamentos, o estudo anseia desvelar como os discursos e as operações formais que constituem as narrativas trazem problemáticas que dizem de uma experiência necessariamente feminina – falamos aqui de sujeitos que experienciam um corpo, e que a partir dele experienciam uma condição no mundo. Isso porque, assim como defende Carla L. Maia Martins, ao reivindicar a ideia de filmes *com* mulheres, “formal e discursivamente, são os corpos femininos que sustentam, que estruturam as obras” (2015, p. 178).

Por essa razão, nos apoiaremos especialmente em escritos vinculados ao feminismo radical (tema abordado no *capítulo 1*), uma vez que esta vertente, por compreender a raiz da opressão das mulheres em sua materialidade e em sua capacidade sexual e reprodutiva (BEAUVOIR, 1967, 1970; FIRESTONE, 1976) nos fornece uma fundamentação teórica contundente e coerente com a discussão que aqui pretendemos. O reconhecimento do uso patriarcal³ da diferença sexual em favor de um projeto de hierarquia e, logo, de subjugação feminina, é, neste estudo, de grande importância, como veremos no *capítulo 2*. Voltamos, então, ao corpo, marcando de saída que, se não cabe aqui a superação do dado material – posto que é ele o *locus* primário da opressão a que mulheres estão sujeitas –, só a partir

² Afinal, “pesquisamos o que nos incomoda, nos atinge, nos afeta” (MARQUES; MARTINO, 2017, p. 6).

³ “O patriarcado refere-se a milênios da história mais próxima, nos quais se implantou uma hierarquia entre homens e mulheres, com primazia masculina. [...] o conceito de gênero carrega uma dose apreciável de ideologia. E qual é esta ideologia? Exatamente a patriarcal, forjada especialmente para dar cobertura a uma estrutura de poder que situa as mulheres muito abaixo dos homens em todas as áreas da convivência humana. É a esta estrutura de poder, e não apenas à ideologia que a acoberta, que o conceito de patriarcado diz respeito.” (SAFFIOTI, 2011, p.136)

dele é possível pensar a maternidade. Corpo que gesta, que pare, mas, antes, corpo cuja materialidade é definidora de uma (e desta) condição no mundo. Assim, falamos também junto ao *feminismo matricêntrico*⁴ (O'REILLY, 2013), para o qual o *engendramento* da experiência materna implica a “espinhosa questão da diferença” (p. 22).

Em suma, na *parte 1* desta dissertação, nossos capítulos teóricos se dedicam, prioritariamente, a identificar linhas de força no que diz respeito à temática (e a vivência) da maternidade. Abordamos as reflexões acerca da maternidade compulsória e da relação entre as esferas do público e do privado, a fim de compreender as razões pelas quais as mulheres protagonizam este, enquanto os homens aquele. Como desdobramento desses tópicos, trazemos a questão do cuidado, na qual a maternidade se insere, com o intuito de refletir acerca da divisão sexual do trabalho e da atribuição de papéis de gênero. Aliado a esse, o capítulo que o segue trata com detalhes do mito do amor materno, como constituinte do nosso problema de pesquisa.

Nessas páginas, haverá, assim, uma dedicação às configurações normativas que atravessam a maternidade, tomadas por nós também pela noção de *dispositivo* – e em sua relação com a noção de *experiência*, tensionada pelos filmes. Isso porque a vivência materna, em *Madonas* e em *Julia e a Raposa*, nos convida a pensar a maternidade tanto pelas vias de sua instituição/controle/biopoder (onde os dispositivos de poder se conformam), quanto por suas complexidades/desvios/biopotências (onde a experiência transborda). Se estes filmes não operam necessariamente pela denúncia do lugar materno em sua dimensão de biopoder, eles o complexificam, na medida em que tornam possíveis ou não a existência de formas de subjetivação para suas protagonistas. Nessa medida, nosso esforço teórico-político-metodológico está para a análise fílmica em uma dimensão relacional, na qual a rigidez do pensamento materno se esbarra com formas outras de se ver e elaborar a maternidade.

Portanto, é caro para nós, fundamentalmente na abordagem comparativa, o paralelo dispositivo *x* experiência. Ainda que essa relação tenha sido ressaltada pelo contato com os filmes e seja, em parte, de ordem quase sinestésica, é necessário que falemos em quais termos a pensamos. Tomamos o termo *dispositivo*, aqui, pelas acepções foucaultianas e deleuzianas. De suas definições, nos interessa principalmente as noções de dispositivos de

⁴ Em linhas gerais, o *feminismo matricêntrico*, pelo qual Andrea O'Reilly (2013) advoga, intenta fazer jus às demandas das mulheres-mães e fazer ouvir suas vozes. Centrado na experiência materna, ele compreende a maternidade como social e historicamente construída, mais como uma prática do que uma identidade (e, logo, menos inclinação biológica e mais questão de costumes). Ademais, é crítico à perspectiva maternalista, que compreende a função materna como base da experiência feminina.

controle e disciplinarização, que casam com a dimensão institucional também trabalhada em nosso texto.

Inspirado nas reflexões desenvolvidas por Michel Foucault nos volumes de *A história da sexualidade*, Gilles Deleuze (1996) pensa o dispositivo enquanto uma rede que comporta linhas de força, dizíveis e indizíveis, fortemente enredadas e, ao mesmo tempo, passíveis de desenredamento. Em sua dimensão normativa, que é a que nos interessa aqui, o autor alicerça o conceito em dois grandes eixos foucaultianos importantes: saber e poder, ambos atuando na construção do real – formas de visibilidade e de enunciabilidade, vontades de verdade, práticas de discurso e constituição/organização dos próprios sujeitos.

No que diz respeito aos dispositivos da maternidade, dizemos dos regimes de saber-poder que produzem modos de falar e de ver a função materna, bem como os sujeitos-mãe (MARCELLO, 2004). Nesse sentido, as linhas de força, marcadas pela dimensão do poder, elaboram e firmam práticas e discursos maternos que, num esforço de politização da maternidade (MEYER, 2005), se antecipam à experiência e formulam uma espécie de vivência hegemônica. Assim operam tais processos (biopolíticos) de gestão da vida de mulheres-mães, as posicionando num esquema institucional. Importa-nos, então, reconhecer o modo como a maternidade foi, ao longo da história, institucionalizada, transformada em dispositivo de controle da reprodução, gerando ideologias e mitos a fim de subscrever a relação identitária e fixa entre os termos do par mãe-mulher, nos quais “ser mulher é ser mãe, e ser mãe é sê-la integral, perfeita, e, portanto, sacrificialmente [...]” (VEIGA, 2020, *no prelo*).

Há, porém, tangente a essa teia, o que Deleuze compreende por linha de subjetivação. Enquanto processo, produção de subjetividades alternativas às formas de domínio do dispositivo, está por fazer, “na medida em que o dispositivo o deixe ou torne possível. É uma linha de fuga. Escapa às outras linhas, escapa-se-lhes.” (DELEUZE, 1996). Pensar a *experiência*, para nós, é pensar nestas formas de escape possíveis, que encontram nas brechas e fissuras institucionais uma forma de fabular vivências que se desviam das forças que erigem as normas e saberes previamente constituídos. Desse modo,

(...) na medida em que se livrem das dimensões do saber e do poder, as linhas de subjectivação parecem ser particularmente capazes de traçar caminhos de criação, que não cessam de fracassar, mas que também, na mesma medida, são retomados, modificados, até a ruptura do antigo dispositivo. (DELEUZE, 1996)

Operando com a dimensão da subjetividade, o imperativo da experiência remete, portanto, à criação de novas “possibilidades, (des)caminhos, fugas e subversão do próprio sujeito” (MARCELLO, 2004, p.209). Assim, frente aos esforços de um produzir materno que acaba por fixar mulheres em discursos e práticas específicas e, assim, transformá-las em objeto, as linhas de subjetivação, ou linhas de fuga, representam uma promessa de (re)elaboração. Se, de fato, o corpo e a própria existência são realidades biopolíticas, sujeitos às formas de biopoder, eles guardam, ainda, biopotências que podem vazar, extrapolar as forças institucionais.

Experiências limiáres, vidas em oposição, movimentos de fuga que resistem, enganam, fraturam os dispositivos. Não se trata, contudo, da ideia de liberdade em sentido pleno, mas de práticas de respiro que, ao ventilarem a experiência do sujeito, fragilizam linhas de força. Falamos, logo, de um jogo intrincado, “de uma dupla forma de luta: a da produção de objetividades maternas e a da possibilidade de escapar delas.” (MARCELLO, 2004, p.210). Frente à força do dispositivo que se revela nos filmes de nosso corpus, há lugar para a experiência? E em que medida acatam, resistem, tensionam tais linhas de força?

Com o desejo de responder a tais questões, assumindo o risco de provocar reações naqueles que insistem em se ofender pela escolha – sim, falar sobre mulher e mãe, ainda hoje, é um risco⁵ – e reconhecendo, desde já, os limites que um recorte de pesquisa implica, nos colocamos, provocadas pelos filmes, diante da tarefa de elaborar acerca de uma corporeidade, de uma condição, de uma especificidade⁶ que é necessariamente feminina. Inspiradas pelas protagonistas dos filmes, não nos renderemos à pressão social que quer compelir mulheres a “dar conta de tudo”, a abraçar todas as demandas e, em suma, a maternar todos os sujeitos.

Como adendo, vale dizer, ainda, que apesar de termos ciência de algumas iniciativas teóricas que propõem a ideia de maternar o comum – pensar o coletivo a partir da experiência materna –, nos colocamos ao lado de Eleni Varikas (1996), para quem a concepção da maternidade como fonte de valores e, por isso, uma forma de salvação para

⁵ “O que nós precisamos neste momento, como Andrea Dworkin já havia pedido na década de 1970, é de textos perigosos, textos cuja escrita implique riscos, porque as mulheres continuam a ser espancadas, estupradas, assassinadas.” (BOAVENTURA, 2019, p.17)

⁶ “[...] mulheres são capazes de gestar e parir desde tempos imemoriais. Esta talvez seja sua capacidade mais específica e exclusiva. [...] Parir não define uma essência feminina ou qualquer coisa que o valha. Mas indica, inegavelmente, uma especificidade.” (MARTINS, 2015, p.22)

os conflitos sociais, deve ser problematizada. Isso porque tal proposta parte, inevitavelmente, de um ideal construído em torno do feminino e da função materna: o cuidado, o amor, a empatia. Segundo Varikas, um modelo de comunidade fundada nas relações entre mães e filhos, que supostamente repararia uma dívida com as mulheres, não é revolucionário, uma vez que o acesso feminino ao estatuto de sujeito individual pressupõe, de saída, escapar das relações simbióticas da família (VARIKAS, 1996, p.53).

Em contrapartida, a maternidade, compreendida socialmente como tema feminino por excelência (afinal, parece caber às mulheres, e só a elas, a responsabilidade pelos povires da reprodução), encontra nas obras uma possibilidade de reelaboração, de ressignificação e – senão de resistência – de complexificação do que já fora instituído sobre ela, fílmica e culturalmente. Assim o fazem frente a uma tradição de cinema que, contaminada por tal compreensão social, insiste também em reproduzir essa mesma lógica. Exemplo claro disso é o subgênero (formado por gêneros, como o melodrama e o horror) *Women's film*, do qual falaremos no *capítulo 3* – que figura na *parte 2* desse trabalho – emergente na década de 1930, mas que reverbera seu formato até os tempos atuais. Tal subgênero compreende filmes centrados em “questões femininas” (amor romântico, casamento, maternidade, histeria, conflitos entre mulheres...), protagonizados por mulheres e destinados ao público feminino. Pela repetição desses padrões formais e narrativos, a indústria cinematográfica acabou por reforçar a ideia de que a temática da maternidade é algo que concerne necessária e somente às mulheres.

Logo, fazendo coro ao esforço disruptivo dos filmes de nosso *corpus*, nos ancoramos na perspectiva do feminismo ou, pelo menos, numa vertente dele. Uma vez que o pensamento feminista radical coaduna, em diversos pontos, com a análise que propomos em nosso texto e, fundamentalmente, com as questões que buscamos em *Madonas* e por *Julia e a Raposa*, lançaremos mão de algumas de suas premissas. Vale dizer, ademais, que esperamos que nossos aportes teóricos funcionem mais no sentido de amadurecer um olhar feminista para as imagens, do que por um impulso de antecipar seus sentidos ou seus quereres.

Nesse sentido, inspiradas nas iniciativas de há mais de quarenta anos, as teorias feministas do cinema, emergentes na década de 1970, nos lançamos ao pensamento sobre o feminino em cena hoje. Sem, todavia, nos atermos às considerações acerca do olhar masculino e das representações *voyeurísticas* – próprias dos primeiros escritos que pensam as relações entre feminismo e cinema (notadamente os de Laura Mulvey (1983), de base

psicanalítica) –, nos aproximamos de Mary Ann Doane (2000) para pensar o significado das imagens do corpo feminino e, a partir delas, o cenário cultural no qual se inserem. Afinal, parece-nos inegável que “o corpo permanece como um *parti-pris*, como amparo das experiências.” (MARTINS, 2015, p.74).

Por essa razão, nosso esforço não nos parece ultrapassado, nem tampouco “mais do mesmo”. Afinal, frente a perceptível e permanente naturalização das narrativas⁷ que pregam a realização feminina na maternidade e a compreendem pelo viés de um suposto amor materno (instintivo e infalível), ainda parece urgente pensar na potência de argumentos que partem de outros lugares – aqueles rejeitados, provavelmente porque nos amedrontam (BADINTER, 1985, p.22-23). Interpeladas por um *contra cinema* feito por e com mulheres (JOHNSTON, 2000), experimentamos um pensamento à contrapelo da indústria tradicionalmente patriarcal do cinema, como defendia Mulvey.

Procuramos, portanto, situar os filmes do *corpus* junto ao debate feminista, de forma que nossa leitura seja algo como um prolongamento do que as obras discutem. Não faz parte das aspirações deste texto explicar, seja pela teoria psicanalítica, pelo raciocínio semiótico ou pela abordagem dos Estudos Culturais, nosso objeto de estudo; nem tampouco reduzi-lo ao lugar de ilustração teórica ou de satisfação de uma demanda política. Antes, ainda, nos interessa atentar para as questões e afetos que os filmes mobilizam, a partir das perspectivas que a posta em cena das protagonistas mulheres, vistas em primeiro plano pela vivência da maternidade, propõem e dos modos como tal procedimento endereça um olhar para a espectadora.

Interessa à pesquisa, pois, atentar para as experiências maternas das mulheres nos dois filmes – que operam no lugar do desvio, enquanto experiências em disputa –, bem como as relações por elas agenciadas a partir de condições comuns: o gênero, a maternidade solo, a recusa do lugar materno já arraigado na expectativa de um comportamento específico, e a aparente dificuldade ou impossibilidade de maternar. Propomos, assim, pensar os deslocamentos construídos pelos filmes, em direção a novos lugares para além do ideal de maternidade, este representado pelos dispositivos sócio-morais e de (bio)poder, que operam pela regulação do desejo, pela homogeneização e romantização das vivências, e pela imposição da sinonímia mulher-mãe.

⁷ As narrativas aqui referidas dizem respeito aos discursos que perpassam as vivências, bem como os enraizamentos reproduzidos e construídos pela indústria de cinema – que espelha hierarquias de gênero tanto simbólica, quanto concretamente.

Ao permitirem durar na tela experiências femininas e maternas marcadas pelo conflito, pelo acolhimento árduo, precário e vacilante, e, ainda pela recusa da função-mãe, as obras se lançam a um resgate de significados que, embora não pareçam, ainda estão em negociação – relacionados à emancipação feminina, à tarefa materna e à noção de cuidado. Atentamos, como parte de nosso problema de pesquisa, às questões políticas, do ponto de vista do lugar da mulher e da mulher-mãe, enfrentadas pelos filmes, e para os procedimentos expressivos dos quais se servem nesse enfrentamento.

Partimos, assim, da hipótese de que os filmes do *corpus* reposicionam a temática da maternidade, ao colocarem sob suspeita a equivalência “mulher = mãe”, bem como apontam indagações acerca do tão firmado consenso histórico-patriarcal que localiza a realização máxima feminina na função materna. Acreditamos, portanto, que quando elaboram um desejo feminino de reivindicação de si e quando tensionam um imaginário (cinematográfico e social) que impõe e fantasia sobre as aspirações femininas, as narrativas instauram e iluminam formas outras de se pensar os elos entre mulher e maternidade. Se outrora o cinema se dedicou às chamadas “questões femininas”, de modo a naturalizar um lugar social para a mulher, *Madonas* e *Julia e a Raposa* anseiam retomar a posse desse discurso, de modo a reinventá-lo em outros termos. Ao pensarem a maternidade, a repensam a partir de um viés crítico e inquietante; a tomam para figurá-la além dos limites da identidade de mãe⁸ – há, por trás desta, uma mulher.

Deste ponto de partida, na *parte 3*, especificamente nos *capítulos 4 e 5*, apostamos na análise individual dos filmes, que faz um uso minucioso e detido do que chamamos *descrição interessada e posicionada*: um movimento metodológico em torno das cenas em que os dispositivos de controle da maternidade e a experiência materna propriamente dita se atravessam e, até mesmo, colidem. Se a análise corresponde, em seu sentido primeiro – este extraído dos significados de vários dicionários de cinema – ao exame detalhado, a partir da decomposição das partes que constituem um mecanismo em sua complexidade (no caso o filme, longa metragem, enquanto unidade específica), visando compreender criticamente os elementos e engrenagem que o caracteriza, ao contrário de pensar a análise como fruto apenas da comparação entre os filmes de um corpus, o ato descritivo interessado e individual já é, de saída, analítico.

⁸ “Aos olhos da sociedade, uma vez mães, o que somos senão para sempre mães?” (RICH, 2019, p.82, *tradução nossa*)

Trata-se, assim, do entendimento da descrição não como um mero resumo ou tradução textual do filme, mas como método de análise fílmica potente, uma vez que privilegia um detalhamento de sequências fundamentais à condução do problema de pesquisa. Ou, ainda, de dissecar as cenas (componentes) dos filmes nas quais as questões maiores, desenvolvidas teoricamente, podem ser desdobradas, pois surgem como microquestões estéticas; e localizar os agentes tanto narrativos como expressivos na tessitura fílmica, que instituem ficcionalmente a energia política do debate feminista que nos interessa.

No *capítulo 6*, que figura também como lugar de conclusão, procedemos então à comparação, ou seja, a uma breve análise comparativa das obras, a partir da qual pensamos as afinidades e distanciamentos entre elas – lado a lado das reivindicações feministas e de um pensamento feminista de cinema –, a fim de localizá-las em um contexto político de disputa. Vale pontuar, portanto, que esta dissertação segue um método tradicional: trazemos a discussão teórica primeiro e, posteriormente, nosso olhar para o *corpus*. Ambas dimensões são, em nosso texto, igualmente importantes e, no limite, trabalhamos com duas propostas: uma conceitual e outra analítica. Cientes dos arranjos contemporâneos, que antecipam os filmes a fim de evitar o risco de que os aportes se sobreponham a eles, ainda assim optamos pelo formato clássico, acreditando ser a estrutura mais acertada para marcar o caráter reivindicativo e engajado da discussão teórica que buscamos fazer. Com essa escolha, nosso maior desafio: balancear o peso teórico-político e a potência fílmica, sem que nenhum dos polos anseie, de fato, dar conta do outro.

Desse modo, os escritos feministas serão trazidos e discutidos inicialmente, e retomados à medida em que sua mobilização possa iluminar a análise dos filmes e por ela serem iluminados. Metodologicamente, além do ponto de vista sobre a descrição como exame crítico, o esforço analítico das obras atentarà para a materialidade, os recursos expressivos e a *mise-en-scène*⁹, de modo a destacar como elas lidam com os

⁹ Compreendemos, aqui, *mise-en-scène* como “terreno da colocação em forma, em cena” (COMOLLI, 2008, p.55), como os modos através dos quais os espaços são ocupados – tanto em relação aos corpos quanto ao dispositivo: algo que diz do corpo em cena sob o olhar, espaço e tempo (*ibidem*, p.85) –, como “um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto” (*ibidem*, p.60). Um olhar, uma escuta, um valor estético, formal, narrativo. Como a forma por meio da qual as imagens trabalham para contar histórias ou a maneira pela qual as histórias ocupam seu lugar nas imagens (AUMONT, 2004, p.139); mais que um simples desfilar (*ibidem*, p.140), como marcas da narrativa no espaço (*ibidem*, p.141). Ademais, como uma construção, conjugação de figuras, corpos e ações no espaço para atingir uma expressividade, denotando as soluções estilísticas e a poética do cineasta – “a posição da câmera, o ângulo selecionado, a duração da tomada, o gesto do ator” (TRUFFAUT *apud* BORDWELL, 2008, p.34). A *mise-en-scène* como “um canto, um ritmo, uma dança” (ASTRUC, 1959); projeto milimétrico que parece tornar tudo intrínseco, harmônico, orgânico – jogo dos atores, formas expressivas de filmar e forças narrativas do filme.

entrelaçamentos entre mulher, maternidade e cinema. A partir das questões que os filmes (re)colocam, lançamos mão em cada capítulo analítico de diferentes categorias de análise, que servirão à compreensão das narrativas e iluminarão nosso objeto de estudo, de forma a identificar como a “fratura” do ideal materno é trabalhada pelos filmes. Ademais, por meio de tal movimento, será possível perceber os vazamentos políticos que emanam da posta em cena.

PARTE 1 - Da condução teórico-política

Capítulo 1

Feminismo radical, *not the fun kind*: corpo e maternidade em uma proposta teórico-política

Evito olhar para baixo, para meu corpo, não tanto porque seja vergonhoso ou impudico, mas porque não quero vê-lo. Não quero olhar para alguma coisa que me determine tão completamente.

Margaret Atwood

Andrea Dworkin certa vez afirmara não ser o “tipo divertido”¹⁰ de feminista. Com a assertividade que lhe é própria, a autora, através dessa fala, ao mesmo tempo em que reclama para si o reconhecimento de um posicionamento teórico e político, afronta a tendência liberal que ao final do século XX coopta pautas feministas essenciais. Em afinidade com o que pensa bell hooks, que julga necessário restaurar o feminismo como movimento político e para quem o desafio contra o patriarcado é político e não um estilo de vida ou uma identidade (HOOKS, 2000), Dworkin anseia resgatar a premissa fundamental da luta feminista, a libertação das mulheres, em meio a um cenário que à época (e hoje ainda mais) a apaga em prol de um “tipo” de feminismo mais palatável e menos desafiador da ordem patriarcal-capitalista vigente.

Na contramão da tendência feminista liberal, que distrai mulheres enquanto as faz crer que tratam-se de exigências individuais, de “poder fazer o que se quer” – mesmo que isso signifique fazer exatamente o que o patriarcado capitalista¹¹ quer que façamos – e, em suma, de ser livre dentro das amarras do sexismo, o raciocínio radical, fundamentado pelos textos fundadores de Shulamith Firestone (*A dialética do sexo*, 1976) e Kate Millet (*Política Sexual*, 1970), aspira à consciência coletiva feminina para a origem de sua opressão, a fim

¹⁰ “I’m a radical feminist. Not the fun kind.”, afirmara Dworkin (*apud* GOLDBERG, 2019).

¹¹ Aqui, nos referimos principalmente aos meios pelos quais o duplo patriarcado-capitalista tem se apropriado do termo “empoderamento”, a fim de ressignificá-lo enquanto autoestima e (falso) poder de escolha. Em linhas gerais, a tendência contemporânea toma como formas de poder feminino a sexualização e o embelezamento dos corpos, a submissão “voluntária”, o casamento, a maternidade, a pornografia e a prostituição, se esta for a “vontade” da mulher. Nesse jogo, o capitalismo atua na venda de um feminismo mais palatável, cujas seguidoras compram camisetas com dizeres pretensamente políticos, mas se furtam da compreensão do papel estrutural de tal regime na opressão das mulheres. Assim, questões fundamentais são cobertas pela ideia de liberdade individual, que chega a falsear como feminista qualquer atitude de uma mulher. Enfeitam-se as amarras, mas não chegam perto de desfazê-las.

de que tais amarras sejam desfeitas. Ao lado de Dworkin e de outras teóricas fundamentais que datam desde a emergência da *segunda onda*¹² até os dias de hoje, nos arriscamos a pensar as razões pelas quais o corpo feminino é determinante para a hierarquia social que subjuga mulheres.

Sendo essa vertente a que dispõe de bibliografia e formas de ativismo significativas no que diz respeito ao reconhecimento dos sujeitos femininos enquanto classe sexual, marcada por formas de dominação que partem de uma característica comum – ainda que interseccionada pelos fatores variantes de raça e classe (RIBEIRO, 2017) –, é ela que nos parece mais coerente com a discussão da maternidade que aqui pretendemos. Isso porque parece-nos irrealizável um estudo sobre tal temática que parta da recusa do dado material e biológico no qual se ancora a significação e codificação da função feminina e materna no corpo social.

Simone de Beauvoir, que por pouco antecede o momento histórico no qual os escritos radicais surgem e se disseminam, é talvez a primeira inspiração para os princípios teóricos da segunda onda. Isso porque, em seus dois volumes de *O segundo sexo* (1970; 1967), a filósofa se dedica a um trabalho exaustivo para contestar o suposto essencialismo que visa justificar a opressão da mulher. Beauvoir destrincha às formas como o patriarcado em sua versão mais bem-sucedida – associado ao capitalismo – serve-se da diferença sexual para estruturar uma hierarquia na qual sujeitos nascidos do sexo feminino ocupam a base. Em lugar de uma natureza feminina, a autora reivindica que se há algo determinante no corpo da mulher que irá ditá-la um destino, só o é pela significação social que ele carrega.

É justamente com este ponto que o feminismo radical está em sintonia. O reconhecimento da socialização, que parte do sexo para determinar papéis sociais estereotipados e reforçá-los ao longo da vida dos indivíduos, é fundamental para a compreensão da opressão estrutural a que mulheres estão sujeitas. Por essa ótica, gênero

¹² As ondas feministas são compreendidas enquanto momentos históricos relevantes, de circunscrição territorial prioritariamente europeia e norte-americana, marcados por grande entusiasmo acadêmico e militante, nos quais pautas relacionadas às mulheres protagonizaram debates. A primeira onda, que data de meados do século XIX, caracteriza-se, prioritariamente, por reivindicações atadas a direitos políticos e a direitos sociais e econômicos para as mulheres. A segunda onda, emergente ao final dos anos 1960, empenhou-se na luta pelo reconhecimento das particularidades da experiência feminina: para além da questão de igualdades de direitos entre homens e mulheres, reivindicava a diferença sexual como um fator determinante da hierarquia social. É no contexto desta onda que mulheres começam a elaborar teorias propriamente feministas e a se enxergar/organizar enquanto classe oprimida. A terceira onda, por fim, em discussão a partir do fim da década de 1980, abrange noções do pós-modernismo e do neoliberalismo e anseia a desconstrução da categoria “mulher” como sujeito coletivo e unificado, a fim de colocar em questão diferentes formas de opressão (classe, raça, etc.) – ainda que a segunda onda já tenha iniciado reflexões de tal ordem, a terceira onda tem seu reconhecimento pela exploração mais detalhada de tais questões. Ademais, é nesta onda que se situam as problematizações acerca do binarismo de gênero e o feminismo *queer*, comumente conhecido pela figura de Judith Butler.

seria um sistema de valores construído socialmente que prescreve, impõe e sustenta comportamentos aos membros das diferentes classes sexuais, ao mesmo tempo em que atribui importância superior a uma, em detrimento da outra.

Assim, percebe-se, de saída, que tal como foi inicialmente formulado, o conceito difere-se enormemente de como é hoje utilizado. O que fica quase obscurecido nesta querela – na qual não nos interessa delongar – é que a compreensão de gênero enquanto identidade puramente subjetiva, pautada pela autoidentificação e pela performance deliberada, nem sempre foi a predominante, nem tampouco a mais aceita. Dito isso, é fato que os estudos *queer* têm sua importância, todavia parece-nos mais prudente, do ponto de vista de um estudo sobre maternidade, retomar a *não* superada abordagem do feminismo estruturalista e deixar de lado, talvez apenas por ora, as aspirações teóricas pós modernas. Concordamos, pois, que

É desanimador ouvir sem cessar a palavra “gênero”, cuja significação e emprego tornaram-se fluidos e sinônimos de “mulher”, de “sexo”, de “sexualidade”. Não é mais uma categoria de análise crítica da realidade binária, mas um utensílio domesticado e sem força. [...] É evidente hoje que a categoria “gênero” perdeu sua função de designar a construção social dos sexos, presa de todas as reivindicações identitárias. (SWAIN, 2017)

Dessa maneira, a imposição de um lugar social a partir da realidade material não só solidifica as posições de opressor e oprimido, como também acaba por ditar individual e coletivamente o espaço que cada classe sexual deverá e poderá ocupar. Assim, quando a já citada Simone de Beauvoir nos diz que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”¹³ (1967, p.9), ou ainda, quando Andrea Dworkin revisita este debate e afirma que “a mulher não nasce: ela é feita”¹⁴ (2016, p.136), ambas anseiam demonstrar os processos de desumanização que fazem de indivíduos nascidos com vulva, mulheres – a saber, o que a inteligência androcêntrica compreende por “mulher”: padrões de feminilidade, que perpassam todas os domínios de sua existência, como sexualidade, relacionamentos, reprodução, comportamento, temperamento, responsabilidades, ocupações, etc.

Os nossos corpos não são neutros, eles têm um significado social, cultural e político. Nascer com uma vagina tem um significado para o patriarcado. Nascer

¹³ “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*.” (BEAUVOIR, 1967, p.9)

¹⁴ “A mulher não nasce: ela é feita. No fazer, sua humanidade é destruída. Ela se torna símbolo disto, símbolo daquilo: mãe da terra, puta do universo; mas ela nunca se torna ela mesma, porque é proibido para ela fazê-lo.” (DWORKIN, 2016, p. 136-137)

com vagina significa que você vai ser tratada como inferior, que você vai experimentar exclusões e opressões específicas. Ter nascido com uma vagina entre as pernas determinou que eu fosse criada como de "gênero" feminino num processo chamado socialização. Ninguém perguntou se eu gostava de rosa, vestidos, batom, de bebês, de delicadeza, de obediência, flores, serviço doméstico e homens. Tudo isso me foi ensinado por ter nascido fêmea. Esses gostos e comportamentos não são intrinsecamente meus, eu os aprendi ao longo da vida. Na família, na escola, na igreja, na televisão, na música. Os comportamentos socialmente desejáveis para uma mulher. O ser bonita, agradável aos olhos da classe masculina, ser delicada, dócil, maternal, amorosa, empática, emotiva, crescer e casar e ter filhos. Homens por sua vez são criados para ser assertivos, viris, exploradores, ousados, fortes, egoístas, emocionalmente distantes e subjugarem as mulheres. (MEDIUM FEMINISMO RADICAL, 2016)

Se a base da dominação é o sexo e se é este o *porquê* das mulheres serem oprimidas, o gênero é, senão, o *como* as mulheres são oprimidas. Junto ao *porquê* e ao *como* está, ainda, um *o quê*: o que querem os homens desse sexo? A capacidade reprodutiva feminina que, explorada, resulta em trabalho reprodutivo e doméstico, parece responder a esta questão. A essa altura, acreditamos que nossa opção pela abordagem da raiz da opressão parece cada vez mais coerente para este trabalho.

Uma vez que a subordinação das mulheres no corpo social se dá, fundamentalmente, pelo controle sexual e reprodutivo, é no mínimo razoável dizer que uma política que se pretende feminista não prospera sem uma discussão acerca da maternidade. A fim de contradizer qualquer mal-entendido que ainda insista em restar, pontuamos que não há tal coisa como "feministas serem contra a maternidade". Antes, ainda, há um esforço contra a imposição do lugar de mãe (a maternidade compulsória) e a romantização da maternidade (fortalecida pelo mito do amor materno); contra o que ainda se esconde por trás da aura do sagrado; contra a idealização que cobre de uma falsa plenitude uma vivência que é marcada por adversidades e solidão; contra todo o empreendimento cultural que nega às mulheres a possibilidade de viverem diferentes maternidades ou de recusá-las; à favor de que recuperemos o domínio material e simbólico de uma experiência que, talvez mais do que qualquer outra, é só da mulher. Assim, deve estar claro que "destruir a instituição não significa abolir a maternidade, mas sim promover a criação e manutenção da vida no mesmo campo da decisão, da luta, da surpresa, da imaginação e da inteligência consciente, como

qualquer outra dificuldade, mas como tarefa escolhida livremente” (RICH, 2019, p.356, *tradução nossa*)¹⁵.

Nosso intento, entretanto, não é homogeneizar as formas como diferentes mulheres experienciam e sofrem as consequências de viver um corpo feminino. Quando reivindicamos a noção de “classe sexual” e quando nos propomos a refletir sobre como o gênero é uma variável que marca mulheres a partir de um dado material comum, não nos interessa enevoar os modos como classe, raça e orientação sexual fazem também parte de sua significação social. As socializações não são, de modo algum, iguais.

É fato que a opressão sexual se manifesta de forma diversa de acordo com tais fatores – Angela Davis, em *Mulher, raça e classe* (2016), não nos deixa mentir. E é também significativo que, mesmo do alto dos seus privilégios, mulher alguma está isenta de tal opressão. No que concerne à maternidade, enquanto a esterilização compulsória acomete primordialmente mulheres negras e pobres, as políticas coercitivas pró-natalidade se direcionam principalmente às mulheres brancas e de classe alta; ao passo que mulheres negras são tomadas por “parideiras” e resistentes às dores do parto¹⁶, mulheres brancas são induzidas a cesarianas – e os dois grupos estão sujeitos a diferentes práticas de violência obstétrica; se mulheres negras e de classe baixa são, por (muitas) vezes, vítimas fatais de aborto clandestino, também às mulheres brancas e de classes favorecidas não é dado o bônus da legalização da interrupção da gestação. Se é fato inegável que nenhuma delas escapa ao controle reprodutivo e que todas partilham a falta de autonomia de seu próprio corpo, é igualmente incontestável que a opressão simbólica e material a que estão sujeitas varia, em maior ou menor grau, de acordo com suas posicionalidades. Nesse sentido, mulheres negras são, notadamente, passíveis de experienciar o gênero de forma mais severa.

Ainda com relação à tal discussão, faz-se necessário pontuar algo importante: a exploração das capacidades reprodutivas, a qual estão sujeitas todas as mulheres que vivem sob a ordem patriarcal, é modulada, nos corpos femininos negros, a partir das consequências da escravidão. As conjunturas que pontuamos acima são, portanto, são plenamente determinadas pela forma como o racismo se entranha nas veias da opressão

¹⁵ Do original: “Destruir la institución no significa abolir la maternidad, sino propiciar la creación y el mantenimiento de la vida en el mismo terreno de la decisión, la lucha, la sorpresa, la imaginación y la inteligencia consciente, como cualquier otra dificultad, pero como tarea libremente elegida.” (RICH, 2019, p.356)

¹⁶ “[...] a suposta ausência de sofrimento durante o parto atestaria que as mulheres africanas não seriam descendentes de Eva, o que comprovaria a sua inferioridade e justificaria a exploração de sua capacidade (re)produtiva.” (MORGAN, 1997, *apud* SILVA, 2017, p.87).

sexual. Vale ressaltar, assim, que os processos de socialização, dos quais dissemos há pouco, formam realidades assimétricas para mulheres brancas e negras: aquelas estão sujeitas à infantilização, aos estereótipos de fragilidade, recato e delicadeza, e ao lugar de “fabricantes de herdeiros”; ao passo que estas são submetidas à adultização, aos papéis que implicam força, hiper sexualização e utilidade, e ao lugar de “fabricantes de mão de obra”. Além disso, mais uma vez no campo da maternidade, é preciso dizer que a dissociação dessa experiência com relação ao casamento é uma realidade que marca, com mais força, mulheres racializadas. Segundo Danielle de Luna Silva (2017), que disserta acerca das maternagens negras, a idealização da família, bem como da própria vivência materna, são cenários mais distantes para essas mulheres. A elas estão reservados, primordialmente, os postos de mães-solo e do cuidado dos filhos de outrem (a maternidade transferida, sob o estereótipo da *mammye* o mito da “mãe preta”). Outrossim, em “oposição ao culto à verdadeira condição de mulher associado ao ideal tradicional de família, segundo o qual o trabalho remunerado é incompatível é oposto à maternidade, para as mulheres negras o trabalho é uma dimensão importante e valorizada da maternidade” (COLLINS, 2019, p.307).

Não há, todavia, intersecção alguma capaz de livrar uma mulher da opressão de gênero. O biopoder – enquanto prática de controle e subjugação dos corpos, em diálogo com Foucault (1999) – se manifesta transversalmente quando falamos de sujeitos femininos, ainda que de maneiras distintas conforme seu pertencimento racial e socioeconômico. Nessa lógica, se, tal qual quer Grada Kilomba, a mulher negra é “o outro do outro” (2008, *apud* RIBEIRO, 2017), sendo, pois, duplamente vitimada, ela só o é em função da inseparabilidade estrutural entre racismo e patriarcado (AKOTIRENE, 2018). Logo, é possível dizer que, sob o regime patriarcal, mulheres podem ser privilegiadas (também em relação a um homem) por sua classe ou raça, mas nunca por seu sexo.

Em sintonia com a aposta de bell hooks (2000), faz-se necessário, reforçar o compromisso com a construção de uma solidariedade política entre as mulheres. Isso porque, só através de um projeto de irmandade é possível solidificar pensamentos e práticas antissexistas “que afirmam a realidade de que as mulheres podem alcançar a auto realização e o sucesso sem dominar umas às outras” (p.17-18, *tradução nossa*). Ademais, parece-nos necessário fazer coro a tal ideal, uma vez que, segundo Christine Delphy (1984) “nós e ninguém mais somos as vítimas da opressão de que estamos denunciando e lutando contra” (p.146 *apud* ROWLAND; KLEIN, 2019).

Natalie Nenadic (2018), ao lembrar que mulheres estão na mira como mulheres há muito, em um contínuo de crimes globais e históricos, reivindica que o feminicídio contém genocídio e, além disso, algo mais. Frente a esse cenário, ela questiona:

O que será necessário para as mulheres reconhecerem que, globalmente, como mulheres, somos alvo de destruição? Que cataclismo específico na história da nossa subordinação social irá forjar em nós, como um elemento fundamental da nossa identidade, a consciência do fato e dos meios pelos quais o nosso grupo social específico está sendo destruído? Que indignação contra nós vai abalar a consciência do mundo que vai nos forçar a adquirir uma preparação para lidar com nossa própria morte? [...] violações como o assédio sexual, a objetificação, a violação, a agressão, o incesto e o abuso sexual infantil, abortos forçados e negados, a maternidade forçada e negada, a esterilização forçada, a prostituição, o assassinato sexual e a pornografia — uma versão moderna de entretenimento filmado dessas formas. Essas e outras atrocidades históricas contra as mulheres não foram percebidas como violências sistemática às mulheres como uma classe enquanto estavam acontecendo. Elas passaram despercebidas para quase todas, exceto suas vítimas [...]. (NENADIC, 2018)

A realidade de inúmeras mulheres, quando narrada, tem algo em comum, específico, que insiste em permanecer, que nos lembra a todas que se trata de algo maior: “da exploração persistente do trabalho doméstico e afetivo; do terrorismo sexual pela ameaça constante do estupro; do caráter compulsório da heterossexualidade e da maternidade.” (BOAVENTURA, 2019, p.104). Para além de meras coincidências, lidamos com a existência de um grupo que experimenta determinadas situações como vítima, enquanto há um outro que é o agente de tais situações. Não por acaso, a diferença sexual é determinante para a ocupação das posições de poder. Assim, junto com Andrea Dworkin (1974), acreditamos que viver neste mundo como uma mulher tem implicações políticas e, por essa razão, é importante que nos organizemos coletivamente – e isso não implica uma perda de nossas personalidades, individualidades e subjetividades. Ou, ainda: faz-se necessário que problemas sociais sejam discutidos pelas vias de um pensamento de classe, não de individualizações que nos impedem de coletivizar nossas questões. Isso porque

Olhamos para aquilo que constitui o existir mulher numa relação desigual de poder, que sabemos na pele e que nos chega ao intelecto em um momento posterior ao da experiência. É o medo que nos gela a espinha quando um homem caminha atrás de nós em uma rua deserta e que reconhecemos nos olhares de outras mulheres; o cansaço da dupla jornada e o esgotamento mental de gerir as minúcias do cotidiano; é ter o desejo sempre perturbado pela ansiedade da possibilidade de engravidar quando não se quer; são as marcas — físicas, mentais, muito concretas — que a violência masculina deixa em cada uma de nós que constituem a força do conhecimento que mulheres constroem juntas a respeito das relações que regulam o social. (BOAVENTURA, 2019, p.93)

Por essas razões é relevante, para este texto, reconhecer que ser mulher é viver uma materialidade – e as consequências dela. Pois, a maternidade, seja pelo simbólico (o ideal, o ilusório, o exigido), seja pelo material (o aborto, o gestar, o parir, o criar), nos adverte, em suas diferentes condições, sobre uma disputa que não se encerra na ânsia teórica contemporânea de se apagar o dado material. Prova disso são os debates ainda imperiosos que se orientam pela discussão do corpo: como pensar em gravidez e abortamento sem dizer desta materialidade específica? Como pensar em socialização para o cuidado sem dizer quais corpos são necessariamente destinados a cuidar?

Em sintonia com o que defende Andrea O'Reilly (2013), não nos cabe aqui ceder ao desconforto dos feminismos contemporâneos com relação às discussões que envolvem a diferença sexual, sugerindo uma aderência ao essencialismo. Se assim o fizéssemos, concordaríamos com toda uma lógica que torna a maternidade um assunto problemático, senão indiscutível, uma vez que ela é “mais do que qualquer coisa, o que marca a diferença de gênero” (p.23). Logo, se mesmo assim seremos (in)compreendidas, que o sejamos então pelo essencialismo estratégico proposto por Gayatri Spivak (1985), que ainda nos parece uma ferramenta potente. Estamos cientes, portanto, de que

a apreensão sobre a diferença de gênero é o elefante na sala do feminismo acadêmico; este encerrou conversas imprescindíveis e necessárias sobre importantes – e, sim, de gênero – dimensões biológicas da vida das mulheres: menstruação, gravidez, parto, amamentação e maternidade. As mães não podem mais falar sobre suas identidades e experiências reprodutivas sem serem chamadas de essencialistas. (O'REILLY, 2013, p.23, *tradução nossa*)¹⁷

Dessa maneira, estarmos às voltas com estas questões (nós que aqui escrevemos e o próprio corpo social) é prova de que a força motora das reivindicações da segunda onda do feminismo merece ser reiterada. A necessidade do grito “*nem presa, nem morta*”, mobilizado pelos movimentos em prol da legalização do aborto, parece não nos deixar esquecer que há algo do corpo feminino que permanece, que resta, que funda – *woman's stake*¹⁸, Mary Ann Doane (1981) sugere. Como pode um corpo determinar tanto nossa existência? Somente a partir do reconhecimento desse imperativo é possível caminhar em

¹⁷ Do original: “(...) the apprehension over gender difference is the elephant in the room of academic feminism; it has shut down necessary and needed conversations about important – and yes gendered – biological dimensions of women's lives: menstruation, pregnancy, childbirth, breastfeeding, and mothering. Mothers can no longer talk about their reproductive identities and experiences without being called essentialist.” (O'REILLY, 2013, p.23)

¹⁸ Mary Ann Doane (1981) situa o debate entre essencialismo e anti-essencialismo, a fim de discutir formas outras de se filmar o corpo feminino. Reconhecidas as linhas de força que movem os dois lados, a autora reivindica que não há uma separação absoluta entre corpo e psiquê, o que a leva a afirmar que o dado material é parâmetro e suporte para se pensar o social, o cultural e o sexual. “Still, the body is there, as a prop.” (DOANE, 1981, p. 90)

sua contramão. Isso porque, é fato, deixar de reconhecê-lo não o fará deixar de existir. Se este corpo é alvo, que façamos dele resistência.

Interessa-nos, assim, recuperar este debate, conscientes de que algumas ideias não são exatamente novas, mas que merecem ser (re)afirmadas. Uma delas, nos lembra Adrienne Rich (2019), é um fato aparentemente simples: mulheres são intrinsecamente tão humanas quanto os homens (p.34). Partindo dessa premissa fundamental, recuamos para avançar, sabendo que "todo esse processo histórico, político, cultural e social que constrói e destrói as configurações do corpo tem sido acompanhado pelas diversas tendências do discurso feminista contemporâneo, não com o mesmo ardor dos anos 1970, pois não vivemos em tempos de descobertas, mas de silêncios e paradoxos (SCAVONE, 2010, p.59)".

Ora, em tempos de silêncios e paradoxos, voltamos ao grito do corpo: na imagem, enquanto aquilo que aparece, que nela figura, e enquanto aquilo que dela transborda, dando a ver afetos e enfrentamentos que estão dentro e para além dos limites da representação. Conflito inscrito nos filmes e na materialidade feminina, estamos às voltas com os tensionamentos do que significa "ser mulher" – não tanto pela busca de uma definição, mas pelos significados que tal corpo emana: do feminino inscrito corporalmente e encanando biologicamente, à maternidade como definidora de uma condição e de um status, que só se faz por ser a mulher capaz de gerar, engravidar e parir.

O enclausuramento do gênero, traduzido pelas nuances da experiência materna, nos faz rever um debate que, desprivilegiado nos estudos de gênero contemporâneos, ainda parece urgente: há algo nesta especificidade – inscrição inegavelmente material, corpórea – , elaborada pelo cinema, que ainda está em disputa. Este, o cinema, fabricação de mundo, também insiste em reescrever os laços entre mulher e mãe no lugar do enfrentamento, em elaborar sobre o que ainda carece de elaboração.

Vale dizer, ademais, que a despeito do teor político do trabalho e das matrizes teóricas nele evocadas, não é de nosso interesse enevoar a caminhada sinuosa que o construiu. De fato, muitas de nossas certezas são, a todo tempo, colocadas em xeque – inclusive por nós mesmas – e não nos interessa, aqui, reivindicar um único pensamento a ser seguido, quando se trata de falar de mulheres e mulheres-mães. Assim, nossa escolha pela abordagem radical se dá sem que estejamos cegas às críticas que ela enfrenta, bem como à existência de teorias outras. De uma, em especial, cabe falarmos brevemente.

A teoria *queer*, que está em constante embate com o feminismo radical, não ocupará, em nosso texto, este lugar. Do contrário, nos interessam suas provocações, ainda que a lida com suas propostas não se dê pelas vias da adesão. Isso porque, de saída, partimos de abordagens completamente distintas. Enquanto o pensamento gestado na segunda onda tange as hierarquias baseadas na diferença sexual, que são responsáveis pela opressão estrutural a que mulheres estão sujeitas, o contemporâneo *queer* se constrói a partir de perspectivas mais ontológicas, que têm enfoque na questão das identidades e na possibilidade de sua dissolução. Em resumo, está em jogo o conceito de gênero enquanto política sexual x espectro de identificação.

O sucesso da visada pós-moderna ¹⁹, bastante perceptível nas discussões acadêmicas e também nas conversas mediadas pelas redes sociais, não se coloca, contudo, ao lado de outras reivindicações ainda urgentes. Assim, “não é incomum que os desenvolvimentos teóricos mais implacáveis da segunda onda (...) sejam tratados como tendo sido atropelados pela roda da História.” (BOAVENTURA, 2019, p.63). Isso porque, sabemos, a narrativa tradicional da trajetória dos estudos de gênero e do próprio feminismo tende a legitimar uma ideia de avanço, de progresso (*ibidem*, p.67), que ao mesmo tempo em que exalta uma suposta inclusão de inúmeras singularidades identitárias, oculta e, por vezes, distorce o caráter sistemático da hierarquia entre os sexos. Nesse sentido, concordamos que

a história do movimento passa a ser compreendida como um processo de evolução, em que ideias velhas, cativas de seu contexto, são superadas e substituídas por ideias mais frescas. Entretanto, essa perspectiva de progresso contínuo, em que cada nova onda pode ser entendida como um fenômeno singular desconectado de suas predecessoras, não é a única — nem necessariamente a melhor — maneira de considerar a história feminista. (BOAVENTURA, 2019, p.71)

O debate, eventualmente não amigável, se origina, nesse sentido, na compreensão de que o ponto de vista radical “biologiza” a experiência feminina, reduzindo a existência das mulheres ao seu aparelho sexual e reprodutor – a universalização e a essencialização. Entretanto, a má compreensão ou, infelizmente, a desonestidade intelectual, falham ao deixar de reconhecer que feministas radicais tomam a relevância do sexo na medida em que ele é a base material sobre a qual se estrutura a supremacia masculina. Nesse sentido, para

¹⁹ Sucesso esse, segundo Cinzia Aruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser (2019), que se deu às custas do declínio do radicalismo e que possibilitou que emergisse como hegemônico “um feminismo despojado de aspirações utópicas, revolucionárias – um feminismo que refletia e acomodava a cultura política liberal dominante.” (ARUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 90)

nós, pensar formas fluidas de existir no mundo sem que os sujeitos sejam compreendidos a partir de sua corporeidade e que sejam passíveis de autodefinição parece teoricamente potente, mas ainda distante da realidade das mulheres.

Na esteira de Judith Butler – com quem temos algumas afinidades, mas também um conflito²⁰, especialmente quando falamos de seu *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003) –, a “mãe” do pensamento *queer*, esta corrente teórica propõe colocar sob suspeita, pois, a categoria “mulher”, inclusive como sujeito do feminismo. O que no plano das ideias parece uma promessa de libertação do binarismo se esquivava, contudo, da realidade a qual meninas e mulheres, por nascerem com vulva, estão submetidas. Assim, reivindicamos que

O uso da categoria analítica do gênero de forma descolada, ou “descolável”, da dimensão do corpo torna mais difícil compreender as muitas maneiras pelas quais o gênero – aqui compreendido como sistema de poder que atua na diferenciação hierárquica dos sexos – machuca mulheres e meninas, produzindo corpos violáveis. (BOAVENTURA, 2019, p.120)

Dessa maneira, o risco de soarmos essencialistas parece valer a pena se disso for necessário nos valermos para pensarmos condições básicas de humanidade para as mulheres (DOUGLAS, 1990 *apud* BOAVENTURA, 2019). Mas, vale reafirmar que a constatação do patriarcado como um sistema universal não significa deixar de ver as particularidades pelas quais ele se efetiva (BOAVENTURA, 2019, p.109). Então, mais uma vez lembramos que não se trata de homogeneizar as experiências femininas, senão situá-las em um contexto de vivências, em alguma medida, partilhadas. Posto que, “por si só, a proliferação de lutas fragmentárias não engendrará os tipos de aliança robustos, de ampla base, necessários para transformar a sociedade.” (ARUZZA; BHATTCHARYA; FRASER, 2019, p. 92).

Não é nosso intuito delongar ainda mais nessa querela, e nem tampouco construir uma espécie de defesa argumentativa. É parte de nossa proposta, apenas, reconhecer as raízes teóricas que nos trazem até aqui, sem deixar de situá-las num contexto também de disputa. Assim, voltamos a elas, a fim de (re)pensar a maternidade – o “negócio inacabado do feminismo” (O'REILLY, 2013, p.14) –, seguras de que

Conhecer as batalhas travadas pelas mulheres que vieram antes é uma forma de estabelecer bases mais seguras sobre as quais erguer as estratégias voltadas

²⁰ Vale dizer que parte desse conflito está sendo, aos poucos, “amaciado” pela leitura de seu *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”* (2020), no qual Butler revê algumas problemáticas presentes em *Problemas de Gênero* (1990).

para os desafios contemporâneos. Mais que isso, é fundamental compreender que mais recente não quer dizer, necessariamente, melhor. Especialmente no caso do feminismo radical, em que “seus erros e fracassos são normalmente usados não para aprender com suas falhas, mas para descartar todo o seu projeto” (ECHOLS, p. vii, 1989, *tradução nossa*), observar o passado nos oferece a possibilidade de avaliar o presente por outro ângulo. (BOAVENTURA, 2019, p.59)

1.1. Motivação da pesquisa *ou* tensionamentos em torno da maternidade

Que corpo é este, afinal, que sendo apenas um, pode tornar-se dois, ocupando o mesmo lugar no espaço? Corpo feminino, corpo reprodutor, a maternidade que me desdobra vem me integrar ao mundo do social, à representação da “verdadeira mulher”. Serei eu “mãe” mesmo antes de ser “mulher”? Serei eu um útero, antes de ser humana?

Tânia Navarro Swain

Mulher e mãe, há muito, são quase sinônimas. Das brincadeiras com bonecas às cobranças na idade adulta, o discurso que exige que a maternidade seja não só parte, como também desejo inescapável (destino e fim da jornada) da vida de toda mulher, se impõe a estes sujeitos desde os “primeiros passos” da socialização. Existir por meio de um corpo que, biologicamente, é o único capaz de gestar uma vida, significa se ver frente à um sistema que controla não só a materialidade dos sujeitos, mas também seus direitos reprodutivos. Nesse sentido, “uma mulher é feita para ser mãe, e mais, uma boa mãe” (BADINTER, 1985, p.14).

Mas, se, de fato, mulheres não “são”²¹ um útero – e aí canaliza-se grande parte da reivindicação feminista –, há de se reconhecer que a existência deste órgão é determinante do que significa experimentar o mundo em um corpo feminino: “se a capacidade de procriação é uma especificidade, esta não define a totalidade de meu ser. Entretanto, procriar, reproduzir a espécie, passou a significar socialmente o feminino e esta significação social chama-se maternidade” (SWAIN, 2007). Ainda, se as querem mães, as querem

²¹ Sobre o atrelamento necessário das mulheres à sua função reprodutiva, Simone de Beauvoir afirma que “[...] ela engendra na generalidade de seu corpo, não na singularidade de sua existência.” (1967, p.263-264).

também parte de um projeto romantizado: sem recusa, dores, reclamações ou dúvidas, somente a aceitação de algo que é “glorioso”, como se reencenassem a serenidade das madonas.

Às mulheres tem-se tentado, há 4 ou 5 séculos, no Ocidente, atribuir um modelo, uma forma singular centrada em seu corpo, em sua capacidade reprodutora. Louvada enquanto apanágio das mulheres, a capacidade de procriação tem, por outro lado, o peso de um destino, de uma fatalidade que definiria as mulheres enquanto a verdadeira mulher. Esta imagem, tão difundida pelas instituições sociais, na interação de um discurso construtor de corpos disciplinados, vem moldando as representações do feminino e a auto-representação das mulheres em torno da figura da mãe. (SWAIN, 2007)

Há, nesse sentido, um conjunto de esforços culturais que necessariamente direciona as mulheres a um porvir materno – os pensamos, aqui, pelos termos *dispositivo* e *linhas de força*, aos quais escapam modulações da *experiência*, enquanto *linhas de fuga*. Nuances da dominação simbólica (BOURDIEU, 2003) são perceptíveis nas ferramentas sociais de naturalização das pressões e opressões a que mulheres estão sujeitas desde o nascimento – essa naturalização é tamanha que molda, inclusive, o falso controle que acreditam ter. A maternidade revela-se, pois, de saída, uma condição não só biológica, mas também social.

A possibilidade de procriação é transfigurada, pelos discursos ancorados na “natureza”, em um suposto imperativo do corpo feminino, com o propósito de confinar as mulheres à sua função reprodutiva. Assim, lhes é negado não só o domínio de sua própria materialidade, como também a existência enquanto sujeito autônomo. O confinamento se estende a uma ilusória função maternante (consequência de um suposto instinto materno), que delimita, como consequência, a agência das mulheres à esfera privada. Mulheres devem gestar, parir e criar os filhos de um projeto de poder masculino.

Muito nos importa, portanto, o significado cultural atribuído à maternidade. Pois, se ser é tornar-se – falamos aqui junto com Simone de Beauvoir (1967) –, faz-se necessário contestar quaisquer inatismos que mascarem o destino social das mulheres à função de mãe. Por trás da “essência feminina” está toda uma estrutura que intenta atrelar as mulheres à instituição familiar e, logo, ao âmbito doméstico, onde a dominação masculina não encontra estorvos. Falamos, logo, da maternidade enquanto uma instituição: para além das relações mãe e filho, atentamos para os processos de controle social e para os mecanismos que alimentam seu ideal.

Desse modo, contra a instituição imperativa da “vocação materna” e da “completude feminina pela experiência da maternidade” – firmadas na violência simbólica e material, que se orientam pela vontade patriarcal de assegurar poderes, descendência e força de trabalho –, nosso esforço teórico descortina e contesta ferramentas ideológicas e concretas que asseguram o enclausuramento da vivência e do corpo feminino, bem como a exploração das capacidades reprodutivas da mulher e do trabalho doméstico, de modo a revelar a imposição de um destino à categoria *mulheres*.

Retomamos, portanto, o quase adormecido²² debate feminista sobre a maternidade, potente entre os anos 1960 e 1980, a fim de atentar para as relações de poder que atribuem significado social à função materna (SCAVONE, 2001, p.141). Uma das chaves do patriarcado ainda reinante – imbricada à heterossexualidade compulsória, à imposição da feminilidade, à instituição do casamento, ao controle sexual feminino, entre outros dispositivos – e, por isso, parte da imagem constitutiva do “ser mulher”, a questão da maternidade é, ainda, urgente. Tânia Navarro Swain, que reconhece essa urgência, toma a reprodução como fundante de seu discurso feminista não apenas por sua centralidade, mas também por sua condição ambígua – as significações em torno da maternidade, segundo ela, “ao mesmo tempo esmagam e exaltam o feminino na rede de significações sociais” (2007).

Acreditamos, por isso, que num contexto de hierarquia sexual, pautado pelo saber masculino, ainda carecemos de uma escuta atenta aos discursos femininos. E, mais: há um saber nos corpos maternos com o qual temos algo a aprender (IRIGARAY, 1992)²³. Para além dos esforços midiático, religioso, médico, moral e cultural – estes desenhados por interesses essencialmente patriarcais – que visam moldar a vivência da maternidade²⁴, há algo que resta. Este “resto” guarda uma espécie de sabedoria subversiva, fruto de experiências que apenas certos corpos podem suportar (MARTINS, 2015, p.254). Em sintonia com essa discussão, Gerda Lerner (1986) profere:

[...] vivendo em um mundo em que são desvalorizados, a experiência das mulheres carrega o estigma da insignificância. Assim, elas aprenderam a desconfiar de sua própria experiência e desvalorizá-la. Que sabedoria pode haver

²² “[...] os estudos feministas sobre a maternidade tomaram uma nova direção, utilizando tanto os conceitos de relações sociais de sexo, como de gênero. Em primeiro lugar, estes estudos se tornaram mais escassos, principalmente enquanto reflexão mais abrangente sobre o lugar da maternidade: não se discute mais se ela é o eixo central da dominação masculina.” (SCAVONE, 2001, p.147)

²³ Luce Irigaray, em *Yo, tú, nosotras* (1992), defende que a economia placentária, caracterizada pelo respeito ao outro, deveria servir de parâmetro para se pensar as relações sociais. O saber e a linguagem materna são, nesse sentido, explorados por Irigaray enquanto metáfora e alternativa mais ética e justa ao imaginário cultural masculino.

²⁴ Ver DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. 1993.

na menstruação? Que fonte de conhecimento pode haver no peito cheio de leite? Que alimento para abstração pode haver na rotina diária de alimentação e limpeza? O pensamento patriarcal relegou essas experiências definidas pelo gênero ao reino do "natural", o não-transcendente. O conhecimento das mulheres se torna mera "intuição", o discurso das mulheres se torna "fofoca". (LERNER, 1986, p.224, *tradução nossa*)²⁵

Assim, se os modos masculinos de pensamento insistem em ignorar a dívida que têm com o “mais primordial de todos os espaços, o espaço materno, de que todos os sujeitos emergem e que eles tentam usurpar sem cessar” (IRIGARAY, 1993, p. 7 *apud* GROSZ, 1995 p.121), cabem às iniciativas contra discursivas a produção de novos mundos, que não este que, apropriado e apreendido por homens, sistemática e violentamente apaga a existência, a experiência e as perspectivas das mulheres – e das mulheres-mães.

Não à toa, os próximos tópicos tocam em questões delicadas, de cunho moral e sagrado, que tensionam papéis fixados por centenas de anos. Buscamos trazer às claras o apagamento das dificuldades maternas, a fim de que estejamos munidos para as análises fílmicas que seguem. Interessa-nos, sobretudo, a retomada feminina das narrativas sobre a maternidade, seja pela fratura na fantasia materna ou até mesmo pela negação completa de tal experiência, em afronta a uma sexualidade regulada e a uma imposição de um desejo. Neste ponto, os escritos que seguem encontram os filmes do *corpus*.

1.1.1. Maternidade compulsória

*A mãe-forçada ama o filho
Assim como o pássaro enjaulado canta
A melodia não justifica a gaiola
Nem o amor justifica a coação*

Germaine Greer

“Teve filhos porque quis”. Esta é uma das falas mais comuns – e cruéis – dirigidas a mulheres-mães. E, antes de nos lançarmos às imagens dos filmes e às formas como elas

²⁵ Do original: “[...] living in a world in which they are devalued, their experience bears the stigma of insignificance. Thus they have learned to mistrust their own experience and devalue it. What wisdom can there be in menses? What source of knowledge in the milk-filled breast? What food for abstraction in the daily routine of feeding and cleaning? Patriarchal thought has relegated such gender-defined experiences to the realm of the “natural,” the non-transcendent. Women’s knowledge becomes mere ‘intuition’, women’s talk becomes ‘gossip’.” (LERNER, 1986, p.224)

trazem a questão da maternidade em sua tessitura, faz-se necessário pensar um pouco sobre o que tal discurso significa e, principalmente, o que obscurece. Para começo de conversa, uma réplica: não, mulheres não são mães por escolha.

Por trás da tendência falaciosa e neoliberal contemporânea, que agracia as estruturas patriarcais quando nos faz crer que temos autonomia completa em nossas decisões, está o fato da maternidade compulsória. Dos primeiros escritos de Simone de Beauvoir, em seus dois volumes de *O Segundo Sexo* (1970;1967), às premissas fundantes do feminismo radical, atesta-se o papel da socialização feminina para o exercício materno. Isso significa dizer, sem rodeios, que mulheres são, desde a infância, treinadas para serem mães – como pode haver escolha, se não lhes são oferecidas alternativas à maternidade?

Imposta aos sujeitos nascidos do sexo feminino, a ideia da maternidade como dever feminino vai sendo, paulatinamente, entremeada na experiência de vida das meninas e mulheres. Essa construção começa desde os primeiros anos de vida, quando de forma sutil vai se revelando a elas a divisão sexual do trabalho²⁶ e, ao mesmo tempo, compelindo-as ao lugar que devem ocupar. Os brinquedos destinados a essas crianças não nos deixam mentir: panelinhas, vassourinhas e, claro, bonecas – estas responsáveis por viabilizar um ensaio para os cuidados maternos. Garotas que mal aprenderam a andar e a falar, já sabem “brincar de casinha” e de “mamãe-filhinha”.

O desejo pela maternagem e a inclinação para o cuidado, dados não naturais, são ensinados e estimulados por todos a sua volta, inclusive por aqueles responsáveis pela criação. E, por falar nisso, veremos mais à frente quem são, em sua maioria, as incumbidas do zelo pela infância. Mas, já adiantamos: mulheres – mães, avós, babás, domésticas, crecheiras, professoras (...). A presença feminina nessas funções informa a esses seres recém chegados ao mundo que é dever da mulher estar e ocupar esses lugares.

Quando jovens, testemunham o empenho de todo o corpo social em orientá-las não quanto a sexualidade ou ao conhecimento e domínio de seus próprios corpos, mas quanto ao êxito do amor romântico e da família, seguidos pela cereja do bolo: o filho. Filmes,

²⁶ Vale antecipar, aqui, este conceito. Flávia Biroli (2016) pensa a divisão sexual do trabalho a partir de dois axiomas e uma hipótese: “Axioma 1 – A divisão sexual do trabalho é uma base fundamental sobre a qual se assentam hierarquias de gênero nas sociedades contemporâneas, ativando restrições e desvantagens que produzem uma posição desigual para as mulheres. Axioma 2 – Essas hierarquias de gênero assumem formas diferenciadas segundo a posição de classe e raça das mulheres. A divisão sexual do não encontra, no entanto, um limite nas vantagens de classe e de raça – impacta às mulheres por serem mulheres, ainda que isso não signifique padrões resultantes comuns. [...] Hipótese – A divisão sexual do trabalho doméstico implica menor acesso das mulheres a tempo livre e a renda, o que tem impacto nas suas possibilidades de participação política e nos padrões que essa participação assume.” (BIROLI, 2016, p. 721)

programas de tevê – desenhos, novelas, séries –, campanhas publicitárias, e a própria experiência vivida, comunicam uma mensagem única: senão o final feliz, o rumo natural das coisas é este. As que fogem à esta regra são representadas pelo signo da frustração e da insatisfação – a “solteirona”, a que “ficou para titia”, a infeliz, a carente e, ainda, a desesperada por homens. E assiste-se a isso com naturalidade.

O casamento passa a compor não só o imaginário, mas o “sonho de toda mulher”. E cumprido esse imperativo, um novo surge: quando terão filhos? “Não se pode demorar, pois quanto mais velha, menos disposta”; “o casamento perde a graça”; “um filho mudará o homem”; “ser mãe é tarefa divina”; “você experimentará o mais verdadeiro de todos os amores”. Com uma criança no colo, já lhe encomendam outra. Afinal, “não se pode perder o pique”.

Já a mulher que adia (afrontando seu “relógio biológico”) ou nega esse acontecimento sublime é condenada a assistir mulheres engravidando e festejando suas alegrias em público, enquanto choram suas dores e dificuldades no privado. A que não é capaz de gestar, por alguma disfunção orgânica, é orientada para a adoção. A mulher lésbica, para a inseminação. Afinal, “quem cuidará de você na velhice?”. Não importa como, mulheres *devem ser mães*. Cila Santos (2017) arrisca dizer, pois, que toda mulher

Verá mulheres serem tratadas de maneira “diferente”, “especial”, por estarem grávidas e ingenuamente passará a acreditar que ser mãe realmente sacraliza. Ela será estimulada a superhomenagear a própria mãe, por sua “bravura”, “dedicação”, “cuidado”, “carinho” e será sutilmente orientada a não se importar com os atos negligentes e omissos do pai. Ela aprenderá que “mãe é mãe”, que “ser mãe é padecer no paraíso”, que “mãe é sagrada”, que “ser mãe é um dom divino”. Verá as pessoas adultas ao seu redor criticando o tempo inteiro as “mães negligentes” e começará a acreditar que a maior virtude de uma mulher é ser uma boa mãe. (SANTOS, 2017)

Em contrapartida, a questão sexual obviamente implicada na concepção é apagada em favor de um projeto que objetiva fundamentalmente transformar mulheres em mães. Ou, em outras palavras, pouco importa o prazer e a saúde sexual e afetiva destes sujeitos, contando que cumpram seu suposto “destino biológico” – este tão contestado por Simone de Beauvoir (1967) – de, primeiro, encubadoras e, depois, criadoras. Se, do ponto de vista cultural e simbólico, não há escapatória para as mulheres, na vida prática não é diferente. Isso porque, é sabido, inexistem métodos contraceptivos cem por cento eficazes, ainda que eles representem alguma autonomia reprodutiva. Pílula anticoncepcional, preservativos (camisinha), tabelinha, coito interrompido, contracepção de emergência (pílula do dia

seguinte), procedimentos cirúrgicos (vasectomia e ligadura de trompas), nenhum deles, usados de forma separada ou combinada, tem êxito completamente garantido na tarefa de evitar uma gravidez. Além disso, o peso da contracepção recai preferencialmente sobre a mulher, que é fértil durante poucos dias no mês, e não sobre o homem, que o é por todo o ano – mas que não fora socializado para preocupar-se com a paternidade e de quem é aceito que a exerça apenas superficialmente.

No caso de uma gravidez indesejada, pode ainda lhes ser negada a chance de interrompê-la, já que o aborto, ainda tabu, não é legalizado e regulamentado em inúmeros países. Mas há algo que em casos como esse não lhes é poupado: o julgamento. A culpa (e a culpabilização) pela interrupção de uma gestação, assim como a já citada responsabilidade da contracepção, é carregada essencialmente pelas mulheres. Enfim, se há um destino para esses sujeitos, ele é, quase que inescapavelmente, gestar. Mas não nos enganemos: esse destino não é puramente natural, senão compulsório. Ora, “quando as possibilidades disponíveis para garantir que a escolha de não ser mãe não são cem por cento seguras, quando não há NENHUM dispositivo que realmente impeça uma gravidez, a maternidade é uma escolha?” (SANTOS, 2017).

Parece-nos que, de fato, a maternidade revela-se algo bem mais complexo do que um querer, uma vontade soberana individual e singular. Isso porque, pouco importa a sensação de liberdade de escolha, se a instituição se mantém (RICH, 2019, p.22). Não estamos aqui, todavia, questionando a atração pela função materna, nem tampouco condenando o deleite de ser mãe. Na contramão das diretrizes feministas contemporâneas, que individualizam as questões a fim de torná-las mais palatáveis e moldáveis a quaisquer estilos de vida – falamos, aqui, junto com bell hooks (2000) – nos interessa uma análise estrutural, que pensa a dimensão dos poderes em relação às mulheres enquanto um coletivo ou, se preferirmos, classe sexual. Ainda nessa direção, segundo Rich, “a maternidade nos é vendida como um assunto privado, mas é realmente um tema muito, muito público. Ao cabo, não é muito mais do que um tema de classe: tudo o que tem a ver com a maternidade enquanto “paradigma da escolha” está atravessado pelas condições materiais” (RICH, 2019, p.23, *tradução nossa*)²⁷.

²⁷ Do original: “La maternidad se nos vende como un asunto privado, pero es realmente un tema muy, muy público. Al cabo, no es mucho más que un tema de clase: todo lo que tiene que ver con la maternidad en el «paradigma de la elección» está atravesado por las condiciones materiales.” (RICH, 2019, p.23)

Desse modo, compreendemos o que chamamos de desejo, inclinação, instinto, como frutos de uma socialização. Da mesma forma, revela-se bastante complicado afirmar que mulheres decidiram ser mães ou optaram por isso, uma vez que o limite entre o que é espontâneo e o que é coação é muito tênue. Apenas cumprir-se, conscientemente ou não, uma “profecia autorrealizável” (SANTOS, 2017), já que escolher pressupõe opções equilibradas e presume um nível de liberdade que nós, mulheres, não temos – se tivéssemos, ser ou não ser mãe ocupariam a mesma importância no imaginário social. Ainda que sejamos ensinadas a crer no contrário, mulheres não decidem tão somente por si mesmas por serem mães, assim como não é naturalmente feminina o interesse pela maternidade que grande parte de nós manifesta. Nada disso ocorre em um vácuo sociocultural, mas através de toda uma engrenagem que se empenha em forçar e reforçar a ideia de que a maternidade é o único caminho e fim acertados para nós.

É possível dizer que aquela mulher que passou toda sua vida ouvindo que ser mãe é o ápice da própria existência; que cresceu vendo todos os modelos de como uma mulher deve ser necessariamente passando pela experiência da maternidade como redenção; que sabe que vai ser repudiada, questionada, criticada caso recuse a ideia de ser mãe; realmente escolheu gestar? Com todo o cenário que envolve a questão da maternidade, é possível separar o que é realmente desejo pessoal pleno do que é socialização para ser mãe? (SANTOS, 2017)

Nessa lógica, acreditando ter um controle que não possuímos, acabamos por naturalizar toda pressão e opressão a que estamos sujeitas desde o nascimento. Convencem-nos de que somos responsáveis por nossas escolhas e que elas são, tão somente, do domínio do individual. O que nos soa como liberdade parece ser, na realidade, uma estratégia para que sejamos não só responsabilizadas, mas também culpabilizadas, por algo que ultrapassa nosso discernimento. Permanecemos, assim, cegas para as estruturas responsáveis por moldarem e restringirem nossas inclinações e aspirações. Cegas para o contexto e para as condições de desigualdade em que vivemos. Cegas para o sistema patriarcal.

Logo, é maior o interesse de uma sociedade estruturalmente machista, do que propriamente das mulheres, que estas continuem a gestar, parir, criar e educar novos indivíduos – que representam, resumidamente, duas coisas: perpetuação da espécie e, em uma visada marxista, mão de obra. São, ao mesmo tempo, propriedade privada e meio de produção. Portanto, nutrir esse “desejo” pela maternidade e, ao mesmo tempo, não oferecer

meios efetivos para mulheres dele se furtarem, significa, ainda, delegar ao segundo sexo uma tarefa que não a da política, da vida pública, das deliberações coletivas e das disputas de poder. Decisões que lhes dizem respeito são tomadas em seu nome, enquanto carregam sozinhas em seus ventres, braços e costas novos seres que são nada menos que a garantia de um futuro para a engrenagem patriarcal-capitalista, esta responsável por sua própria dominação e exploração (SAFFIOTI, 2001)²⁸ enquanto classe sexual. Andrea Dworkin (1976) não poderia ser mais certa:

Nós mulheres somos definidas primeiro por nossas capacidades reprodutivas. Produzimos bebês. Somos as primeiras produtoras do primeiro produto. Um produto é aquele que é feito pelo trabalho humano. Nosso trabalho é o primeiro trabalho e somos as primeiras trabalhadoras. Ainda que na realidade nem todas as mulheres possam produzir bebês, todas as mulheres são definidas como produtoras de bebês. É por isso que as feministas radicais consideram as mulheres como uma classe de pessoas que têm em comum a mesma relação com a produção (e reprodução). (DWORKIN, 1976)

Nesse sentido, ainda que desempenhem papel fundamental no corpo social, mulheres-mães são transformadas em seres invisíveis e impotentes. Por trás da aura divina que estão envoltas e da ideia poética da maternidade, está a exploração de sua capacidade reprodutiva e do trabalho doméstico que são compelidas a realizar gratuitamente, impedindo-as de vivenciar qualquer tipo de individualidade e autonomia. Assim, a fim de imobilizá-las neste lugar, lhes é imposta a crença de que nasceram para isso – o argumento do destino biológico – e de que não há nada mais belo e nobre do que abraçar essa “essência”.

É comum ouvirmos, pois, que “mulheres são feitas para isso”. Se há algum sentido nessa expressão, certamente não é aquele que comumente a ela atribuem. Se sujeitos femininos são *feitos* para maternar, isso é porque são moldados durante toda a vida, por serem mulheres, para isso – há toda uma engrenagem que *as faz* assim. Não porque são dotadas de um desejo natural, interior e essencial. São criados para a função materna. Socializados para o lugar de mãe. Orientados para o cuidado.

Em um processo que, como vimos, começa muito cedo, nos educam para uma função e chamam o resultado dessa doutrinação de “dom”. Transferem para uma suposta natureza propriamente feminina a responsabilidade por essa “inclinação” para o cuidado,

²⁸ Segundo Heleieth Saffioti (2001), no cenário em que patriarcado e capitalismo operam juntos, há um projeto socialmente autorizado de dominação-exploração por parte da categoria social “homens” em detrimento das mulheres. A dominação se dá no domínio da política e a exploração é um processo típico do terreno econômico, todavia, ambas funcionam combinadas, como um único processo – duas dimensões complementares. (SAFFIOTI, 2001, p. 117)

para a doação e renúncia de si em prol de um outro. Nos colocam numa jaula e nos fazem acreditar não só que ela é virtuosa, mas também que nos trancamos lá sozinhas. Somos “levadas e socializadas para sermos mães, e depois disso, ensinadas a romantizar todo esse processo” (NASCIMENTO, 2017).

E vejamos: quando despimos a maternidade de todo o romantismo, sobra apenas o materialismo. Ao fim e ao cabo, voltamos à base material de nossa opressão e à célebre afirmação de Simone de Beauvoir: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1967, p.9). Dito isso, resta-nos uma dura constatação: maternidade, nos moldes em que foi estruturada, é menos sobre amor, afeto e zelo em seus sentidos plenos, do que sobre papéis (e hierarquia) de gênero. Sobre socialização feminina. Sobre uma imposição cruel que sobrecarrega e oprime mães, ao mesmo tempo que constrange aquelas que querem ser apenas mulheres, negando-se a maternar. Ora, ser uma boa mulher é ser uma boa mãe! Pois, o que são mulheres, senão “mães em potencial”?

Tal obrigatoriedade, quando não em inúmeros, em algum momento da vida da mulher se revelará como quase inescusável. Vida essa, pois, marcada por uma doutrinação intensa e multilateral, para que se doe incondicionalmente em prol de outro ser humano, sob a pena de, quando não, possuir um vazio constituinte, uma existência sem sentido e propósitos. Falamos, desse modo, não só da concretização da maternidade – gestar, parir, e, por conseguinte, ser mãe –, mas também de uma exigência comportamental. Há uma demanda por uma postura maternal, que implica sacrifício, devoção e empenho incondicionais, bem como uma posição cativa e caridosa. “Mais que parir apenas, com o ato de parir vem a anulação pessoal.” (NASCIMENTO, 2017).

Por isso, o esforço teórico, assim como o esforço dos filmes aqui pensados, caminha junto à desconstrução do caráter romântico e mítico que envolve a maternidade. Nem vocação feminina, nem tarefa divina; nem destino biológico, nem escolha individual. Maternidade tem muito mais a ver com poder, com imposição, com uma obrigação perante a sociedade do que pensamos. Trata-se de uma relação de forças a que estamos sujeitas. Assim, fraturar esse ideal é “descolar” e desnaturalizar o laço sinonímico entre mulher e mãe. Feminismo, pois, é mais sobre mães do que imaginamos – ainda que suas versões acadêmicas e *mainstream* insistam em marginalizar essa discussão.

Contra a instituição imperativa da “completude feminina pela experiência da maternidade” – firmada na violência simbólica e material, que se orientam pela vontade patriarcal de assegurar poderes, descendência e força de trabalho –, o

reconhecimento da dimensão compulsória que atravessa a questão da maternidade funciona no sentido de contestar as ferramentas ideológicas e concretas que asseguram o enclausuramento da vivência e do corpo feminino, bem como a exploração das capacidades reprodutivas da mulher e do trabalho doméstico, de modo a revelar a imposição de um desejo e de um destino à categoria “mulheres”.

1.1.2. A divisão sexual do trabalho e a questão do cuidado

*Eles dizem que é amor.
Nós dizemos que é trabalho não remunerado.*

Silvia Federici

A reivindicação abrigada na epígrafe deste subcapítulo, fortemente atrelado aos anteriores, é parte fundamental do argumento de Silvia Federici, inaugurado em *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2017) e desenvolvido de forma mais detalhada em *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista* (2019). A partir de suas premissas e das reflexões de outras autoras e autores que pensam a divisão sexual do trabalho e a tarefa do cuidado, faremos aqui, em sintonia com nosso esforço nos tópicos anteriores, uma breve discussão acerca das conjunturas socioculturais que situam as mulheres no lugar da servidão, enquanto reserva aos homens o fora de campo das relações inscritas nos contextos privados.

Assumindo a lacuna presente nas abordagens críticas ao capitalismo, notadamente encarnadas pela figura de Karl Marx, Federici (2017; 2019) se propõe a preenchê-la, quando reconhece a existência do trabalho reprodutivo das mulheres. Ao partir da premissa de que a reprodução biológica e a reprodução social²⁹ são terrenos de exploração que fazem parte da engrenagem capitalista, a autora insere essas conjunturas no pensamento acerca da luta de classes, ampliando a análise marxista do trabalho (neste caso, não remunerado) para além dos limites da fábrica. Assim, anseia “compreender que a casa e o trabalho doméstico não são estranhos ao sistema fabril, mas sim a sua base” (FEDERICI, 2019,

²⁹ Cinzia Aruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser (2019) compreendem que a *reprodução social* “abrange atividades que sustentam seres humanos como seres sociais corporificados que precisam não apenas comer e dormir, mas também criar suas crianças, cuidar de suas famílias e manter suas comunidades, tudo isso enquanto perseguem esperanças no futuro.” (ARUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p.81)

p.23) – enquanto trabalho que produz a força de trabalho, o labor feminino representa, portanto, um pilar socioeconômico.

Especialmente em *Calibã*, que detém grande reconhecimento, Federici realiza um desenho histórico desde os cenários pré-capitalistas, a fim de demonstrar como a acumulação primitiva – que culmina na ascensão do capitalismo – se deu, em grande parte, às custas da exploração das capacidades reprodutivas das mulheres, do aniquilamento de seus saberes e da fragilização de suas formas coletivas de subjetivação e poder. Nesse sentido, estabelece a relação entre a caça às bruxas e a promoção de uma nova divisão sexual do trabalho³⁰, que passa a operar fortemente a partir do confinamento feminino à tarefa reprodutiva. Ora, se o patriarcado antecede o capitalismo (LERNER, 1968), ao mesmo tempo encontra nele sua modulação mais sofisticada e severa para as mulheres. Em suma,

A caça às bruxas não só condenou a sexualidade feminina como fonte de todo mal, mas também representou o principal veículo para levar a cabo uma ampla reestruturação da vida sexual, que, ajustada à nova disciplina capitalista do trabalho, criminalizava qualquer atividade sexual que ameaçasse a procriação e a transmissão da propriedade dentro da família ou que diminuísse o tempo e a energia disponíveis para o trabalho. (FEDERICI, 2017, p.349)

Nesse cenário, a ascensão da família nuclear, bem observada por Friedrich Engels em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado* (1985), cumpre um duplo papel: sujeitar os corpos e existências femininas ao controle privado (pela figura dos maridos) e, simultaneamente, público (pelo papel do Estado). A extrema importância e valorização dadas à conformação familiar, em contraste com as formas coletivas e comunais que marcavam os tempos anteriores, operou, portanto, na garantia de que esses pequenos núcleos se fundamentassem enquanto instituições-chave na transmissão da propriedade privada, bem como na garantia da reprodução da força de trabalho. Para que tal empreitada fosse bem-sucedida, figuras masculinas patriarcais se encarregaram da supervisão da sexualidade das mulheres, a fim de assegurar a procriação e a vida em família.

Não lhes foi salvaguardada, porém, glória alguma pelo trabalho fundamental que foram coagidas a realizar no corpo social. Pelo contrário: não houve (e ainda não há, arriscamos dizer) reconhecimento do papel feminino nos processos de acumulação do capital e de sustentação do sistema capitalista. Numa forma de exploração brutal, a força

³⁰ Ou um novo *contrato sexual*, tal qual quer Carole Pateman (1993).

de trabalho feminina foi apropriada pelo véu da mistificação – enquanto recurso natural, serviço pessoal, tarefa amorosa, resultando, por fim, em condição não assalariada. A vida doméstica passa a significar algo como “universo feminino”, uma vez que nesses contextos privados, a mulher protagoniza o lugar da servidão e do cuidado como se fossem, essencialmente, seus. Enquanto cabe ao homem a vida pública, a ela cabe gestar, parir, cuidar, cozinhar, limpar, etc. Em suma, criar condições para a existência plena de outrem (esposo e filhos), mas não de si mesma³¹. Nesse sentido,

A diferença em relação ao trabalho doméstico reside no fato de que ele não só tem sido imposto às mulheres como também foi transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas da nossa natureza feminina. O trabalho doméstico foi transformado em um atributo natural em vez de ser reconhecido como trabalho, porque foi destinado a não ser remunerado. (FEDERICI, 2019, p.42-43)

Assim, na esteira de nossas discussões sobre a maternidade compulsória, é forçoso enfatizar que ser dona de casa não está no cerne de nossa existência. Isso porque, sabemos, “são necessários pelo menos vinte anos de socialização e treinamento diários, realizados por uma mãe não remunerada, para preparar a mulher para esse papel” (FEDERICI, 2019, p.43). Ao dado supostamente natural, somam-se ainda os mantos do amor e do casamento, que, através da fantasia de realização, contribuem para que as mulheres (casadas ou não) sejam caracterizadas pelas funções materna e doméstica. A heterossexualidade se revela, aqui, mais do que uma orientação dos sujeitos – uma imposição, um projeto. Como resultado, “nossa mente, nosso corpo e nossas emoções têm sido distorcidos em benefício de uma função específica, e que, depois, nos foram devolvidos sob um modelo ao qual todas devemos nos conformar para sermos aceitas como mulheres nesta sociedade” (FEDERICI, 2019, p.48).

Excluídas da esfera do trabalho socialmente reconhecido e da lógica monetária, tendo a maternidade e o cuidado como realidades compulsórias, recaem sobre as mulheres novos termos, que as confinam objetiva e subjetivamente. Frente a este estado de coisas que se mantém, em grande medida, no contexto contemporâneo, Federici (2019) estabelece o que ela nomeia como *ponto zero*. A expressão denota um momento a partir

³¹ “[...] tornou-se -se coletivamente evidente que uma enorme massa de trabalho era realizada gratuitamente pelas mulheres, que este trabalho era invisível, que era feito não para si, mas para os outros e sempre em nome da natureza, do amor e do dever maternal.” (KERGOAT, 2000, p.3)

do qual não será mais tolerável que pensemos em revolução sem considerar as nuances do trabalho doméstico, dá reprodução e da própria luta feminista.

Revela-se, pois, urgente o reconhecimento da reprodução biológica e social dos indivíduos como fundamento do sistema político e econômico, a começar pela ideia de que o trabalho das mulheres, desvalorizado e naturalizado como próprio a elas, é força movente do mundo. Para isso, faz-se necessário que, primeiro, nos atentemos para o que Federici caracteriza como “a manipulação mais disseminada e a violência mais sutil que o capitalismo já perpetuou contra qualquer setor da classe trabalhadora” (FEDERICI, 2019, p.42). Só depois de constatada enquanto forma específica de opressão, será possível que pensemos em possibilidades de subversão de tal condição.

O trabalho doméstico é muito mais do que limpar a casa. É servir aos assalariados física, emocional e sexualmente, preparando-os para o trabalho dia após dia. É cuidar das nossas crianças — os trabalhadores do futuro —, amparando-as desde o nascimento e ao longo da vida escolar, garantindo que o seu desempenho esteja de acordo com o que é esperado pelo capitalismo. Isso significa que, por trás de toda fábrica, de toda escola, de todo escritório, de toda mina, há o trabalho oculto de milhões de mulheres que consomem sua vida e sua força em prol da produção da força de trabalho que move essas fábricas, escolas, escritórios ou minas. (FEDERICI, 2019, p.58)

Desse modo, a divisão do trabalho deve ser discutida não somente pelo pensamento de classe – inaugurado pela distinção entre burguesia e proletariado –, mas também pelo que Danièle Kergoat (2000) compreende como relações sociais do sexo. Estas (ou caso queiramos, a divisão sexual do trabalho) se caracterizam pela “destinação prioritária dos homens à esfera produtiva e das mulheres à esfera reprodutiva” (p.1). Nessa lógica, são pautadas, essencialmente, por dois princípios: o princípio da separação, que delega funções distintas aos sujeitos a depender do sexo; e o da hierarquização, segundo o qual o trabalho masculino tem maior valor monetário e social do que o feminino. Num processo que “empurra o gênero para o sexo biológico” (*ibidem*) com o intuito de operar com a diferenciação em prol de um jogo de poder, as práticas são reduzidas a papéis sociais sexuados que nunca se apresentam como tal, senão por atribuição determinista.

Relacionadas a este ponto estão as questões relativas ao cuidado, que estão quase sempre sob responsabilidade das mulheres. A “gestação extrauterina”, como Adrienne Rich (2019) alude à criação dos filhos, está no terreno das obrigações maternas e não há constrangimento social algum para que sejam plenamente compartilhadas com os homens. Como resultado da divisão sexual do trabalho, a lida com as crianças é tarefa

fundamentalmente solitária das mães, que realizam uma quantidade enorme de funções (sociais) as quais, quando não invisíveis, são tidas como obrigação, devoção, manifestação de amor, instinto ou consequência natural da “escolha” pela reprodução.

Logo, o controle dos corpos e existências femininas não se resume à gestação de novas vidas, mas se estende também ao dever de viabilizar que continuem vivendo – isso inclui a incumbência pela nutrição, saúde, socialização e educação dos descendentes. Por esse motivo, é comum que a maternidade e o cuidado, principalmente quando se trata da infância, sejam praticados ao modo solo³². Isso porque mesmo a presença de um companheiro não representa a garantia de que uma divisão justa de tarefas aconteça. Socializados para a vida fora do lar, os homens, quando pais, podem se ater a *ajudar*³³ as mães (quando o fazem) – pois, de saída, essa não seria uma função deles. Não à toa, a ausência paterna não parece causar tamanho espanto quanto a materna.

“Por essas razões, quase todos nós conhecemos em primeiro lugar o amor e a decepção, o poder e a ternura, na pessoa de uma mulher” (RICH, 2019, p.55, *tradução nossa*)³⁴. A relação entre mãe e filho, construída cotidianamente pela proximidade a que estão sujeitos pela conformação familiar, representa o único espaço em que, de fato, a mulher tenha alguma autoridade. Longe de ser um privilégio, esse lugar que lhe fora delegado sob às ordens do patriarcado funciona menos no sentido de lhe conferir liberdade normativa, e mais de lhe transferir um montante de responsabilidades que, a rigor, a manterão ocupada na esfera privada. Nessa lógica, a tarefa do cuidado, fruto da socialização e necessariamente porvir materno, coíbe a participação feminina na vida pública (SCAVONE, 2004).

Frente à tamanho impedimento, há dois caminhos possíveis de serem traçados pelas mulheres, caso almejem ou necessitem estar para além dos limites da casa: a tentativa de participação às custas de sua própria exaustão ou do trabalho de *care* (HIRATA, 2016) praticado por outras mulheres. Ambos ilustram a “crise do cuidado”, que escancara que este labor, essencial ao corpo social, não provém de uma fonte inesgotável e nem tampouco é realizado a bel prazer. Seja pela acumulação de funções (a dupla jornada) ou pela transferência de parte delas para domésticas e cuidadoras – a saber, figuras femininas

³² Ou ao modo *exército de uma mulher só*, nos diria Thaiz Leão (2019).

³³ Tal termo guarda uma armadilha: “Ao dizermos que os pais estão ‘ajudando’, o que sugerimos é que cuidar dos filhos é território materno, onde os pais se aventuram corajosamente a entrar. Não é.” (ADICHIE, 2017, p.20)

³⁴ Do original: “[...] por estas razones casi todos nosotros conocemos antes que nada el amor y la decepción, el poder y la ternura, en la persona de una mujer.” (RICH, 2019, p.55)

marcadas pela vulnerabilidade, fruto de seus atravessamentos de raça e classe –, ainda paira sobre as mulheres a ideia de que cuidar do outro é um destino inescapável e mal/não remunerado. Dessa maneira, toda essa discussão nos ilumina pelo menos três pontos:

Primeiro, revela um pressuposto universal humano que o capitalismo preferiria ignorar e tenta esconder: que grandes quantidades de tempo e recursos são necessárias para dar à luz, cuidar e manter seres humanos. Segundo, enfatiza que muito do trabalho de criar e/ou manter seres humanos ainda é feito pelas mulheres em nossa sociedade. Por fim, mostra que, no curso normal das coisas, a sociedade capitalista não confere nenhum valor a esse trabalho, mesmo dependendo dele. (ARUZZA; BHATTCHARYA; FRASER, 2019, p.79)

1.1.3. Da potência materna: linhas de força, linhas de fuga

*depois que um corpo
comporta
outro corpo
nenhum coração
suporta
o pouco*

Alice Ruiz

Até aqui nos dedicamos a traçar as linhas de força que envolvem a maternidade como dispositivo institucional, responsáveis pela sua imposição, regulação e idealização. Este enfoque se deu pelos laços que construímos junto ao feminismo, bem como pelas formas como os filmes nos interpelaram. O contato com as obras, todavia, nos devolveu também um outro olhar, que está na base do problema de pesquisa e que guiará nossas análises: a dimensão da *experiência*, e não apenas o *dispositivo* da maternidade, merece nossa atenção. Ainda que no capítulo que segue continuemos a destrinchar tal dispositivo, dessa vez em sua versão “amor materno”, faz-se necessário, aqui, este breve respiro. Isso porque, defronte as formas de controle a que nos dedicamos anteriormente, o que traremos agora representa uma abertura para experiências singulares de maternagem.

Interessa-nos, então, dizer, para além do biopoder – que, como vimos, dociliza os corpos para melhor utilizá-los –, das biopotências que podem atravessar a vivência materna. Adrienne Rich, em *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*

(2019)³⁵, constrói, combinando seus lugares de mãe e pesquisadora, de forma bastante cuidadosa a relação entre essas duas instâncias. Por instituição, a autora compreende o que aqui pensamos pelos termos *dispositivo* e *linhas de força*: toda a engrenagem patriarcal e suas modulações de controle que retiram das mulheres o poder sobre sua própria maternidade. Desde os meios de domínio dos corpos e os imperativos das relações heterossexuais, aos moldes que desenham formas de gestar, parir e cuidar, é da alçada deste estatuto da maternidade toda uma rede de mecanismos tão invisíveis quanto concretos que se dedicam a coisificar as mães até sua despersonalização. Por isso, segundo a autora, tal instituição deve seguir sendo lembrada, com intuito de que as mulheres jamais se esqueçam que grande parte das experiências vividas fazem parte de um todo, sistêmico, que não foi criado por elas.

O estupro e suas consequências; o casamento e a dependência econômica, como garantias da propriedade do homem sobre "seus" filhos; o roubo de parto de mulheres; o conceito de "ilegitimidade" de uma criança nascida fora do casamento; as leis que regulam nascimentos e aborto; a comercialização irresponsável de produtos anticoncepcionais, certamente perigosos; a recusa em considerar o trabalho doméstico como parte da "produção"; mulheres acorrentadas pelo amor e pela culpa; a ausência de atenção social às mães; a incompetência dos serviços de creche em todas as partes do mundo; a desigualdade salarial que força as mulheres a dependerem de um homem; o confinamento solitário da "maternidade de dedicação absoluta"; a natureza simbólica da paternidade, que confere ao homem direitos e privilégios sobre os filhos, pelos quais assume responsabilidades mínimas; o castigo psicanalítico às mães; a suposição pediátrica da ignorância e incompetência da mãe; a pressão emocional a que as mulheres estão submetidas na família: todas essas realidades são como as fibras do tecido que compõe a instituição e determinam nossa relação com os filhos, gostemos ou não. (RICH, 2019, p.352-353, *tradução nossa*)³⁶

Como exploramos mais detalhadamente nos tópicos anteriores, "a mulher, a pessoa, desaparece, e fica o estereótipo" (RICH, 2019, p.18, *tradução nossa*), de modo que o dispositivo opera na domesticação e no sequestro da vivência materna. Em contraponto, Rich (2019) vislumbra também possibilidades de práticas de *maternagem* que se esquivam

³⁵ A primeira edição do livro, com o título *Of a woman born: motherhood as experience and institution*, data de 1976.

³⁶ Do original: "La violación y sus consecuencias; el matrimonio y la dependencia económica, como garantía de propiedad de un hombre sobre «sus» hijos; el robo del parto a las mujeres; el concepto de «ilegitimidad» de un hijo que nace fuera del matrimonio; las leyes que regulan los nacimientos y el aborto; la irresponsable comercialización de los productos para controlar la natalidad, ciertamente peligrosos; la negativa a considerar las tareas domésticas como parte de la «producción»; las mujeres encadenadas por el amor y la culpa; la ausencia de atenciones sociales a las madres; la incompetencia de los servicios de cuidados infantiles en todas partes del mundo, el salario desigual que obliga a las mujeres a depender de un hombre; el confinamiento solitario de la «maternidad de dedicación absoluta»; la naturaleza simbólica de la paternidad, que da al hombre derechos y privilegios sobre los hijos, frente a los cuales asume responsabilidades mínimas; el castigo psicoanalítico de las madres; la suposición pediátrica de la ignorancia e incompetencia de la madre; la presión emocional a que están sometidas las mujeres en la familia: todas estas realidades son como las fibras de la trama que compone la institución, y determina nuestras relaciones con los hijos, nos guste o no." (RICH, 2019, p.352-353)

do controle patriarcal, revelando potências que emergem da *experiência* das mães. A construção dessas *linhas de fuga*, de forma superposta às linhas de força, se daria, para ela, através da “*relação potencial* de qualquer mulher com seu poder reprodutivo e com seus filhos” (*ibidem*, p.57, *grifo da autora, tradução nossa*)³⁷.

Nesse sentido, a perspectiva da maternidade enquanto experiência centra-se na potencialidade da mesma como espaço para construção da identidade feminina e materna em outros termos. Driblando o caráter institucional, as vias da experiência dão a ver formas de empoderamento que essas mulheres podem assumir, ao lidar com seus corpos e com os corpos dos seus, de modo a resistir às artimanhas do patriarcalismo (SILVA, 2017, p.11). Assim, os dois domínios se relacionam, na medida que “parir um filho e criá-lo é ter cumprido com o que o patriarcalismo, junto à fisiologia, converte na definição de feminilidade. Mas também pode significar a experiência do próprio corpo e das emoções de uma forma por demais intensa” (RICH, 2019, p.82, *tradução nossa*)³⁸.

Uma vez que a alienação pela instituição carrega a vivência materna em pesados termos, aniquilando a subjetividade feminina em prol de uma identidade única, torna-se cada vez mais complexo reconhecer o que resta da maternidade para além das forças que a tornam inteligível. Mas, perspectivas como essa que trouxemos acima nos revelam que ainda resta algo do sensível. Uma outra, não menos importante, traz a maternagem negra como mais um exemplo de linhas de fuga aos dispositivos da maternidade. Em sintonia com a aposta que Andrea O'Reilly faz no termo “maternagem”, que se refere às vivências “das mulheres enquanto buscam resistir à instituição patriarcal da maternidade e sua ideologia opressora” (O'REILLY, 2010, p.370, *tradução nossa*)³⁹, esse prisma, cujo grande expoente é Patricia Hill Collins, atenta para a experiência materna em sua dimensão transformadora, relacional e potente.

Collins (2019) denuncia que grande parte dos trabalhos feministas dos anos 1970 e 1980, que se dedicavam à temática da maternidade, produziram uma análise limitada, sem estabelecer os devidos recortes de raça e classe. Assim, ela argumenta que esses textos falharam em abordar tanto as imagens de controle relacionadas às mães afro-americanas, quanto as práticas de maternagem dessas mulheres. Diante dessa lacuna

³⁷ Do original: “(...) *la relación potencial* de cualquier mujer con los poderes de la reproducción y con los hijos” (RICH, 2019, p.57)

³⁸ Do original: “Parir un hijo y criarlo es haber cumplido lo que el patriarcalismo, unido a a fisiología, convierte en la definición de la feminidad. Pero también puede significar la experiencia del propio cuerpo y de las emociones de una forma por demás intensa.” (RICH, 2019, p.82)

³⁹ Do original: “(...) women’s lived experiences of mothering as they seek to resist the patriarchal institution of motherhood and its oppressive ideology.” (O'REILLY, 2010, p.370)

histórica, a autora se debruça sobre os significados da maternidade para as comunidades negras, delineando comportamentos que vão do domínio da instituição ao da experiência.

Em seu *As mulheres negras e a maternidade* (2019), Collins enuncia a centralidade do conceito de maternidade nas filosofias afrodescendentes, fato que faz com que muitas comunidades negras sejam marcadas por valores pró-natalidade⁴⁰ e pela exaltação da figura materna⁴¹, bem como pelo ideal da mãe sacrificial. Assume, assim, que há uma negação, nesses contextos, do reconhecimento dos “problemas enfrentados pelas mães negras, que retornam às tarefas frequentemente ingratas de suas próprias solidões, de suas próprias famílias” (COLLINS, 2019, p.292). Frutos desse cenário, dois estereótipos associados às mulheres negras emergem: as matriarcas e mães negras superfortes e devotadas.

Sejam negativas ou positivas, é fato que essas imagens de controle são problemáticas e acabam por perpetuar no imaginário de muitos afro-americanos a cegueira quanto aos verdadeiros custos da maternidade para as mulheres negras. Todavia, esta não é a única “face da moeda”:

Por outro lado, a maternidade pode ser um espaço no qual as mulheres negras se expressam e descobrem o poder da autodefinição, a importância de valorizar e respeitar a si mesmas, a necessidade de autonomia e independência, assim como a crença no empoderamento da mulher negra. (COLLINS, 2019, p.296)

Se por vezes a maternidade pode significar uma realidade sufocante, que torna a mulher cúmplice de sua própria opressão (COLLINS, 2019), há uma potência, em especial para mulheres racializadas, guardada na prática materna. Para elas, ser mãe as possibilita experimentar o crescimento pessoal, o poder dentro dos círculos sociais em que estão inscritas e a militância social, através de práticas de cuidado comunitário e maternagem ativista. Dessa maneira, o protagonismo materno no seio da família se dá por uma combinação específica (e contrastante): entre a força dos tentáculos patriarcais, que aliam as mulheres enquanto as maiores responsáveis pelos filhos⁴², e a tradição africana, que confere a elas relevância e valorização pela realização da função de mãe.

⁴⁰ Patricia Hill Collins explica que “Os valores fortemente pró-natalidade das comunidades afro-americanas frequentemente outorgam o status de adulto às mulheres que se tornam mães biológicas. Para muitas, ser mãe biológica é um passo importante para a constituição de sua condição de mulher.” (COLLINS, 2019, p.324)

⁴¹ Segundo Collins, “Exaltar as mães negras é uma tentativa de substituir as interpretações negativas feitas pelos homens brancos por interpretações positivas feitas pelos homens negros.” (COLLINS, 2019, p.294)

⁴² “Muitos homens negros valorizam o cuidado infantil comunitário, mas historicamente os praticam em menor medida.” (COLLINS, 2019, p.301)

É importante ressaltar, então, que a intersecção entre gênero e raça traz contornos específicos à maternidade negra. Mães racializadas carregam a responsabilidade primeira de manter seus filhos vivos e junto de si, em meio aos esforços do Estado e da sociedade como um todo para ceifar a existência de corpos negros – a lembrança dos tempos da escravidão, quando mães e filhos eram separados ou pelo infanticídio ou para que aquelas oferecessem seus seios às crianças brancas, se faz insistente. Nesse sentido, para além da perspectiva do dever materno, “olhar a maternidade como um direito, para mulheres que foram impedidas de exercê-la, é fundamental” (RIBEIRO, 2020).

É inegável que a contemporaneidade ainda impõe desafios para a sobrevivência de jovens negros e negras, uma vez que elevados índices de homicídios, violência policial e encarceramento da população amefricana continuam a pôr em risco a sua integridade e sobrevivência. A maternagem negra torna-se, então, um ato de resistência do cotidiano. (SILVA, 2017, p.76)

Sobre essas mulheres, então, o fardo da criação se soma à necessidade de oferecer suporte físico e psíquico aos seus. As práticas de maternagem são, devido a isso, duplamente afetadas, pela força do dispositivo da maternidade e pelo racismo. Como resultado, “para muitas mães negras, a exigência de sustentar os filhos em meio à opressão interseccional é tão grande que elas não têm nem tempo nem paciência para o afeto” (COLLINS, 2019, p. 311). A versão idealizada do amor materno se choca, assim, com as contingências de sua prática – a experiência da maternidade parece não escapar, à mulher alguma, de contradições e conflitos.

Mas, se maternar em condições adversas já se constitui, por si só, um ato político, a maternagem negra nos revela, ainda, uma outra forma pela qual a maternidade fabula biopoderes. Para além da luta pela dignidade de seus descendentes, o compartilhamento do cuidado, através das práticas de *othermothering* (COLLINS, 2019), denota uma preocupação com o comum. Mães biológicas e mães de criação formam redes de apoio parafamiliares, que dividem os encargos da tutela, numa dupla função: aliviar ou suprir as responsabilidades de uma só mulher, bem como estabelecer um senso de proteção e supervisão coletiva dos pequenos. Há, assim, um multi-enfrentamento: ao racismo, pela tentativa de preservação desses sujeitos; ao dispositivo da maternidade, pela divisão da função; e ao capitalismo, pela afronta à compreensão de que crianças são propriedade privada dos pais.

Essas linhas de fuga, que possibilitam a reelaboração de si para mulheres-mães e a reinvenção dos laços entre elas e os seus, trazem à luz que “a realidade da maternidade patriarcal, portanto, deve ser distinguida da possibilidade ou da potencialidade da maternagem feminista” (O'REILLY, 2013, p.22, *tradução nossa*)⁴³. Desse modo, se nos interessa aqui a instituição da maternidade, elaborada pelos contornos patriarcais, parece-nos importante também atentar para algumas válvulas de escape, que se não desmontam esse sistema, ao menos o fraturam em alguma medida. Seja pela esquiva ou pela criação de novas rotas, realizável para mulheres-mães que podem experimentar algum nível de liberdade e fabulação de existências outras, tal qual quer Adrienne Rich (2019); ou pela força mesmo do dispositivo, que ao oprimi-las as faz vazar – afinal “tudo que é apertado rasga”, nos diz Fábio Rodrigues Filho (2019) –, como destaca Patricia Hill Collins (2019), há maternagens possíveis, políticas.

⁴³ Do original: “The reality of patriarchal motherhood, thus, must be distinguished from the possibility or potentiality of feminist mothering.” (O'REILLY, 2013, p.22)

Capítulo 2

Panorama histórico-conceitual: o mito do amor materno

*No fundo de nós mesmos, repugna-nos pensar
que o amor materno não é indefectível. Talvez
porque nos recusemos a questionar o amor
absoluto de nossa própria mãe.*

Elisabeth Badinter

Assim como o desejo pela maternidade, o chamado “amor de mãe” também não é inerente às mulheres (e nem às mães). Elisabeth Badinter, em seu *Um amor conquistado: o mito do amor materno* (1985), realiza um trabalho exaustivo que, para além de proposições teóricas e filosóficas, contesta cientificamente a existência do instinto, bem como o absolutismo do amor materno. A autora vai “dos tempos em que a maternidade não era um conceito em si, até o momento em que foi sacralizada como valor fundamental da família e da sociedade” (ARTEIRO, 2017, p.44), atravessando os aspectos socioculturais que arquitetaram o papel materno para as mulheres. A partir de uma retomada histórica extensa dos comportamentos femininos no contexto europeu, Badinter constata a existência de inúmeras perturbações à norma que, de condutas individuais a práticas coletivas, parecem ser suficientes para questionar um sentimento que se pretende intrínseco a todas as mulheres.

A obra, ainda que não inaugure a discussão acerca da suposta espontaneidade dos afetos maternos – Simone de Beauvoir⁴⁴ (1970;1967), anos antes, já havia introduzido esta questão –, é uma referência especialmente importante para reconhecermos o percurso histórico da mulher-mãe. Isso porque, vale dizer, não parece haver outra, com tamanho reconhecimento, que tenha se dedicado ao tema de forma tão detalhada e provocativa. E, reconhecido o fato de que a experiência feminina está circunscrita também territorialmente, e que por essa razão os demais países ocidentais, para além do contexto europeu, guardam outras histórias, resta-nos ainda a constatação certa de que eles também estão sob

⁴⁴ “[...] não existe ‘instinto’ materno: a palavra não se aplica de forma alguma à espécie humana. A atitude da mãe é definida pelo conjunto de sua situação e pela maneira pela qual ela se assume. E é, como vimos, extremamente variável.” (BEAUVOIR, 1967, p.278)

influência dos ideais fundadores que são discutidos (e refutados) pelos escritos de Badinter (LAGO, 2012, p.12).

Não à toa, esta leitura fora e ainda é perturbadora, afinal, “questionar o inatismo do amor materno é sempre uma tarefa que predispõe a resistências” (ARTEIRO, 2017, p.45). Ao descortinar as outrora encobertas realidades da maternidade, Badinter toca em uma ferida que, pensávamos, havia sido bem cicatrizada pelo patriarcado. Como ousara duvidar do mais belo dos amores? Graças a tal ousadia nos é permitido, neste texto, realizar um movimento importante: ao lançar nosso olhar para os filmes do corpus, nos despimos do impulso de localizá-los, antes de tudo, no lugar do desvio, do absurdo. Se há uma política nas imagens, ela se constrói junto à essas irrupções discursivas que nos deslocam do conforto ao perigo, tal qual quer Jean-Louis Comolli (2008)⁴⁵, que de nós exigem um trabalho crítico para além do aconchego institucional, mítico, arraigado.

O estudo de Badinter parte, assim, de uma provocação: seria o amor materno um instinto, uma inclinação feminina natural e, logo, uma conduta materna universal, ou é ele resultado de um comportamento social e, por isso, sujeito a circunstâncias históricas e econômicas específicas? Esta pergunta não surge, todavia, de uma especulação aleatória. Badinter, atenta a forma como o corpo social lida com as inúmeras mulheres que contradizem o comportamento maternal esperado – compreendendo-as como exemplares de uma patologia ou meros acasos em certa medida justificáveis –, desconfia da resposta para a questão. Se há exceções demais a um padrão que se apresenta como inquestionável, é hora de esmiuçar este padrão⁴⁶.

Ao fazê-lo, descobre-se que por trás do que conta o saber masculino e da crença ocidental contemporânea, há evidências da extrema variabilidade desse sentimento, segundo demandas culturais, ambições femininas e desencantamentos da figura materna: condutas de amor e cuidado não são universais, nem tampouco historicamente perenes. Diante disso, parece impossível furtar-se ao dado de que este amor se parece mais com

⁴⁵ Ou, ainda, do *bom lugar*, definido pela identificação, ao *mau lugar*, caracterizado pelo trabalho crítico do espectador: “(...) o lugar do espectador é solicitado a se transformar (...), evoluindo de uma esfera passiva inicial para um engajamento mais ativo, de uma espécie de vaga saciedade do visível para uma disponibilidade para o trabalho do invisível – que se faz simultaneamente pelos violentos jogos do fora-de-campo, pela recorrência, pela volta ao apagamento, por essa consciência flutuante de que o olhar investido no filme é inteiramente incompleto, impreenchível, cegado e cegante, e, enfim, pela superposição dos corpos expostos dos atores ao corpo escondido do espectador. Apenas o cinema, parece-me, pode, ao mesmo tempo, tensionar e torcer o mecanismo do olhar, incitar o espectador à sua própria transformação crítica, fazer cintilar o invisível como a superfície mesma do visível.” (COMOLLI, 2008, p.142)

⁴⁶ “[...] é necessário constatar que há demasiadas exceções à regra do amor materno para que não sejamos forçados a questionar a própria regra.” (BADINTER, 1985, p.15).

qualquer outro do que pensávamos⁴⁷. E, assim, carrega o traço da contingência, da incerteza, da fragilidade e da imperfeição; pode manifestar-se ou não, pode ser constante ou inconstante, por todos os filhos, por um deles, ou por nenhum.

Conquistado, nos diz o título da obra. Nenhuma palavra nos parece mais adequada para dizer dessa forma de afeto. Isso porque, na contramão do que somos socializadas para crer, não se trata de uma via de mão única. O laço entre mãe e cria é algo que se faz aos poucos, que se adquire e que se fortalece (ou não) de acordo com as relações construídas entre eles. Conquista-se, não é naturalmente doado de um para outro. Pois, ora, não se trata de um imperativo biológico, nem tampouco de um determinismo da natureza – já que ser mulher não é um feito natural, mas, sim, o resultado de uma história (BEAUVOIR, 1967). Nesse sentido, a responsabilidade afetiva é incumbida às mulheres-mães, mas disfarçada de essência feminina.

[...] o amor materno não é inato. É exato: acredito que ele é adquirido ao longo dos dias passados ao lado do filho, e por ocasião dos cuidados que lhe dispensamos. É possível que a ausência do ser amado estimule nossos sentimentos, mas ainda assim é necessário que estes tenham existido previamente, e que a separação não se prolongue demasiado. Todos sabem que o amor não se exprime a todo momento e que pode perdurar em estado latente. Mas se não se cuida dele, ele pode se debilitar ao ponto de desaparecer. Se faltarem oportunidades para se exprimir o próprio amor, se as manifestações do interesse que se tem por outrem são demasiado raras, então se corre o grande risco de vê-lo morrer. (BADINTER, 1985, p.14-15).

Desvelar essa problemática significa deixar que transpareçam formas de afeto mãe-filho complexas, estilhaçadas, mal construídas, desconstruídas e, até mesmo, inexistentes. E, para aqueles que sentem ameaçada a soberania masculina sobre os corpos e existência femininos, bem como para as mulheres tomadas pelo amor mítico, esta revelação soa como uma afronta, passível de reações apaixonadas, uma vez que toca, ao mesmo tempo, em dois pilares essenciais para a manutenção do *status quo*: patriarcado e religião. Sacraliza-se o controle reprodutivo de mulheres e, por isso, “continua difícil questionar o amor materno, e a mãe permanece, em nosso inconsciente coletivo, identificada a Maria, símbolo do indefectível amor oblativo” (BADINTER, 1985, p. 9).

⁴⁷ Adrienne Rich conta sua experiência pessoal, através da fala de seu filho: “Parecia que você sentia como se devesse nos amar a todo tempo. Mas não existe nenhuma relação humana em que possamos amar a outra pessoa a todo momento.” (RICH, 2019, p.67, *tradução nossa*). Ela o responde, então, que está ciente disso, mas que há um interesse social em fantasiar que as mulheres, e sobretudo as mães, assim devem amar.

Sob a aura do sagrado, o instinto materno que, mais tarde se transfigura em “amor”, é sustentado, ao mesmo tempo, por argumentos pseudocientíficos e religiosos, criando um escudo para qualquer questionamento contra discursivo. Todavia, é a partir da explicação que se pretende científica (e, logo, mais difícil de questionar) que Badinter articula sua primeira argumentação: ainda que o conceito de instinto esteja em desuso, continua-se a falar de maternidade nesses termos. Então, de volta a definição da palavra, ela nos diz que um comportamento instintivo trata-se de uma tendência inata, comum a todos os seres da mesma espécie. É este o pontapé inicial para sua problematização, que parte de uma discordância dupla: do caráter inato do sentimento materno e do fato de que ele seja partilhado por todas as mulheres.

Uma outra definição, esta do dicionário Larousse do século XX, também provoca a indagação da autora. Segundo tais escritos, o instinto materno seria uma tendência primordial responsável por despertar em toda mulher normal o desejo pela maternidade e que, uma vez satisfeito esse desejo, a incita a zelar pela proteção dos filhos. De forma inegavelmente política, Badinter argumenta que “uma mulher pode ser ‘normal’ sem ser mãe, e que toda mãe não tem uma pulsão irresistível a se ocupar do filho” (p.11). Ademais, protesta, antecipando o fio de sua argumentação: “será absurdo dizer que à falta de ocasiões propícias ao apego, o sentimento simplesmente não poderia nascer?” (p.14).

Mais próxima do animal, retiram-lhe o que há de humano. Assim opera, estrategicamente, a recusa de reconhecer a mulher como um ser histórico, com capacidade de simbolizar, expressar desejos e manifestar particularidades. Nesse sentido, a defesa da natureza instintiva e, necessariamente, “boa” da mulher-mãe, é pautada, segundo a autora, pelo seguinte raciocínio: “dado que a espécie sobrevive e que o amor materno é necessário a essa sobrevivência, o amor materno existe necessariamente” (BADINTER, 1985, p.17). É conveniente, pois, que mães amem seus filhos e que, sobretudo, lhes dediquem seus esforços na criação. Entretanto, é, ao mesmo tempo, desonesto que fantasiem tal conveniência de essência feminina. Assim,

[...] estou convencida de que o amor materno existe desde a origem dos tempos, mas não penso que exista necessariamente em todas as mulheres, nem mesmo que a espécie só sobreviva graças a ele. Primeiro, qualquer pessoa que não a mãe (o pai, a ama, etc.) pode “maternar” uma criança. Segundo, não é só o amor que leva a mulher a cumprir seus “deveres maternos”. A moral, os valores sociais, ou religiosos, podem ser incitadores tão poderosos quanto o desejo da mãe. É certo que a antiga divisão sexual do trabalho pesou muito na atribuição das funções da “maternagem”

à mulher, e que, até ontem, esta se afigurava o mais puro produto da natureza. (BADINTER, 1985, p.17).

Segundo a lógica da natureza feminina, portanto, a maternidade e o amor que supostamente a acompanha estariam inscritos no âmago das mulheres. A consequência desse pensamento é algo bastante familiar para nós: mulheres são feitas para serem mães e, mais, boas mães. As que não se enquadram nesta norma não parecem suficientes para mobilizar um questionamento do dado “natural”, e tão somente existem no imaginário coletivo enquanto exceções exclusivamente patológicas, desviantes. Nesse sentido, a existência de mulheres que não desejam ser mães ou não o fazem conforme os protocolos da devoção materna (não se trata de amor, sabemos) desafia os que confundem determinismo social e imperativo biológico.

Diante desse desafio, a estratégia comum para fugir desse “mal” social foi negar sua existência. Fechar os olhos para um sem-número de mulheres que se contrastam com o que fora estabelecido acerca da maternidade e, quando não, relega-las ao plano do condenável. É pelo reconhecimento dessa negação e pela iluminação de relações outras com a maternidade – que não essa a que estamos condicionadas – que operam os escritos acerca não do amor materno, mas do mito do amor materno. Badinter se debruça, pois, sobre as razões históricas que provocaram uma mudança radical no comportamento das mulheres-mães e que impulsionaram um apagamento de realidades anteriores.

“Por que razões a indiferente do século XVIII transformou-se em mãe coruja nos séculos XIX e XX?” (BADINTER, 1985, p.19). Para responder a esta pergunta, voltamos, junta a autora, às condutas maternas documentadas de mais de trezentos anos atrás. Começamos pelo “amor ausente”: houve um tempo em que o afeto mãe-filho não se manifestava. A mulher, figura pensada apenas em relação ao marido e aos filhos, testemunhava os faróis ideológicos (*ibidem*, p.26) iluminarem apenas o homem-pai. Seu papel, numa sociedade marcada por valores que privilegiavam a figura masculina e lhe concediam poderes plenos também na esfera privada, se assemelhava ao papel da criança – ambos à sombra do patriarca.

Não havia, como há hoje, um interesse social pela infância. Até meados do século XVIII, nada parecia mover um entusiasmo pela sobrevivência, educação e criação da vida jovem. Por isso, a mulher-mãe não era, outrora, personagem essencial – não havia um imperativo cultural que demandava dela uma postura ativa em relação às suas crias. O poder paterno (e marital) não carecia de reforço e da mulher se exigia, no máximo, que fosse um

receptáculo para o bebê. Vemos, pois, que “o interesse e a sacrossanta autoridade do pai e do marido relegam a segundo plano o sentimento que hoje apreciamos” (BADINTER, 1985, p.51).

Desse modo, importava mais o bem-estar, as necessidades e os desejos do homem adulto do que da criança. Recém-nascidos eram entregues a amas de leite e, após o desmame, muitas vezes eram entregues a própria sorte – quando não, voltavam à casa após passado o período da infância. A amamentação era tarefa indigna e sacrificante, assim, das classes mais abastadas às menos favorecidas, mulheres recusavam o aleitamento e recorriam aos seios ressequidos das miseráveis. A estas, que cediam seu leite a filhos que não os seus, restava o abandono ou o infanticídio, práticas que passaram, nos séculos XII e XIII, a ser condutas não só comuns, como também toleráveis.

Vista como um estorvo, um mal ou até mesmo personificação do pecado, a criança significava um fardo insuportável para o casal, que outrora era centrado na figura do marido. Era comum que, por impossibilidade ou mesmo vontade, não se fizesse necessário sacrifício econômico ou de seu egoísmo em prol dos filhos. A indiferença e o desamparo (físico e moral; momentâneo ou radical) eram vistos como atitudes maternas e paternas usuais, frente ao contexto em que se manifestavam. Logo, mesmo as famílias que dispunham de recursos para manter próxima a vida recém chegada, não o faziam.

É curioso, pois, que mesmo aquelas que não têm o fator econômico como um empecilho – “sem dúvida o filho constitui uma dificuldade considerável para todas as mulheres que são obrigadas a trabalhar para viver” (*ibidem*, p.73) – não optam pela relação próxima com suas crias. Então, se à primeira vista pensamos em justificar o desinteresse pela falta de condições para que ele floresça (ainda que isso seja incoerente, se voltarmos ao “traço natural” do amor materno), somos confrontados por um fator social, que ultrapassa as circunstâncias puramente materiais. Além das mulheres que possivelmente eram obrigadas, por questões econômicas, a abrir mão do laço com seus filhos, existiam aquelas que, desobrigadas, também assim o faziam. A partir delas que, por serem mais livres e menos sujeitas a coerções econômicas, é possível questionar com mais segurança a espontaneidade do amor materno. Como, então, explica-las?

A opção dessas mulheres (já que economicamente podiam agir de outra maneira) era determinada pela influência da ideologia dominante. A autoridade do pai e do esposo domina a célula familiar. Fundamento econômico e chefe moral da família, ele é também o seu centro: tudo deve girar em torno dele. (BADINTER, 1985, p.77)

Neste contexto, que atravessa centenas de anos (do século XII até a primeira metade do século XVIII), persistiu basicamente a centralidade paterna e o desprezo pela infância. Para além do comportamento materno – que traduzia a existência dos filhos como um empecilho para a vida conjugal e mundana, como uma tarefa desagradável e deselegante – enquanto sintoma de uma época, Badinter (1985) traz outros indícios desse cenário: a criança, compreendida como um ser humano incompleto, quase um brinquedo, não era alvo do interesse médico, nem tampouco existia em escritos literários. Ademais, recomendava-se, mais fortemente no século XVI, que mulheres não demonstrassem afeto por suas crias – era dever dos teólogos advertir manifestações de ternura e de prazer com o exercício materno. Havia, portanto toda uma conjuntura que propiciava e respaldava a indiferença das mães, suas manifestações de frieza e desinteresse pelos filhos.

Houve, todavia, um tempo em que, para algumas (e poucas) mães, fora conveniente se interessar pelos filhos – ou, pelo menos, por algum deles. De acordo com o prestígio social e, principalmente, familiar que determinados recebiam (notadamente os filhos homens e primogênitos), a mãe aristocrata “pesava” seus afetos, proximidade e dedicação. Assim, se outrora a questão econômica se mostrou uma variável, a seletividade amorosa também vem para fragilizar o argumento da naturalidade do amor materno. Afinal, “como o amor, se era natural e portanto espontâneo, poderia voltar-se mais para um filho do que para outro?” (BADINTER, 1985, p.91). Se podemos afirmar que o “amor de mãe” é passível de flutuações de acordo com fatores econômicos, posições e convenções sociais, isso é porque está sujeito às contingências – não existe, natural ou igualmente, em todas as mulheres, todos os lugares e todos os tempos.

Frente a esse cenário de quase absoluto desapego pela maternidade e pelos valores que hoje vemos arraigados, resta a questão: o que fez mudar essa mentalidade e instaurar, a partir do século XVIII, uma outra conduta desejável para as mulheres? A resposta não é de todo complexa: é fato que, diante dos altos níveis de mortalidade infantil e do decorrente declínio populacional, constatou-se que era necessário dedicar esforços aos recém chegados ao mundo.

Junto a isso, o contexto europeu testemunhou o interesse feminino pela esfera pública – a ascensão dos ideais burgueses despertou nas mulheres a vontade de ser parte da construção de um comum: as que tinham meios para isso, se engajaram nos saberes filosóficos. Uniu-se o útil ao agradável. Era forçoso que esses sujeitos retornassem ao lar, a

fim de que fossem parte de um projeto patriarcal e, ao mesmo tempo, deixassem de ser uma ameaça à soberania masculina.

Ao procurar definir-se como ser autônomo, a mulher devia fatalmente experimentar uma vontade de emancipação e de poder. Os homens, a sociedade, não puderam impedir o primeiro ato, mas souberam, com grande habilidade, opor-se ao segundo e reconduzir a mulher ao papel que jamais devia ter abandonado: o de mães. Além disso, recuperarão a esposa. Para compreender o comportamento de rejeição da maternidade pelas mulheres, é preciso recordar-se de que nessa época as tarefas maternas não são objeto de nenhuma atenção, de nenhuma valorização pela sociedade. São consideradas, na melhor das hipóteses, normais, uma coisa vulgar. (BADINTER, 1985, p.100)

Nesse sentido, toda a intelligentsia que outrora fundamentava a atitude materna e desencorajava o vínculo mãe-filho se empenha num movimento inverso: ao mesmo tempo em que passa a promover o instinto/amor⁴⁸, na tentativa de convencer mulheres a se dedicarem aos cuidados com suas crias, estigmatiza a secura, o descaso e a indiferença, que há pouco eram condutas normativas. Mas vale dizer que a mudança começa, antes, na concepção da infância – e dela afloram os novos estatutos da família e da maternidade.

Data do princípio do século XVII o início de uma mudança tímida no imaginário social no que diz respeito às crianças. Elas, a quem se dispunha pouquíssimo entusiasmo, passam a ser, gradualmente, centro das novas preocupações dos adultos. Essa transformação, todavia, não ocorreu num vácuo cultural. Há, neste momento, o aparecimento de uma quantidade considerável de obras que incitam e encorajam os pais a novos sentimentos – e, particularmente, a mãe ao amor materno. A família, mesmo não tendo consolidado (ainda) traços da família moderna, como a ternura e a intimidade entre pais e filhos, experimenta uma configuração outra que não aquela marcada pelo desinteresse e pela frieza. Fora, contudo, no século XVIII que a profusão de escritos revelou o interesse gritante por uma mudança radical nos valores familiares e sociais. A compreensão atual do comportamento materno desejável – e a construção do próprio conceito de maternidade – é devedora, em grande parte, deste tempo.

⁴⁸ O desuso do termo “instinto” o fez ser substituído pelo “amor”, mas ainda se vendia a ideia de que havia algo de essencial neste último. Se a pergunta antes era “que mãe não teria o impulso instintivo de cuidar de sua cria?”, fora depois substituída pela simples “que mãe não ama seu filho?”. Para ambas só caberia uma resposta. Assim, “substituindo-se o conceito de instinto (que era abandonado às macacas) pelo de amor materno tomava-se uma aparente distância da animalidade. O sentimento materno parece menos mecânico ou automático do que o instinto. Sem ver sua contrapartida, a contingência do amor, nosso orgulho de humano ficou satisfeito. Na realidade, a contradição nunca foi maior. Pois se abandonamos o instinto em proveito do amor, conservamos neste as características do outro. Em nosso espírito, ou antes em nosso coração, continuamos a pensar o amor materno em termos de necessidade.” (BADINTER, 1985, p.22)

Mais de um século mais tarde, outra onda teórica irá reforçar tais ideais, garantindo que eles ecoem, com mais força, no contexto contemporâneo. Badinter nos diz destes dois momentos que ficaram marcadas, primordialmente, por duas figuras específicas. São elas: Jean-Jacques Rousseau e Sigmund Freud – a quem a autora atribui grande responsabilidade pelo sugestionamento de uma nova postura para as mulheres. Assim, sustenta que “decididamente, os homens foram melhores defensores da causa das mães, a menos que, através desse artifício, não tenham defendido na realidade senão a própria causa” (BADINTER, 1985, p.193).

Os atributos concedidos às mulheres e, posteriormente, arraigados em sua imagem, existência e experiência, foram cuidadosamente ofertados por figuras masculinas em posições de poder, a partir do lugar que lhes era conveniente: os discursos religiosos, que trataram de cambiar Eva por Maria (*ibidem*, p.271), se uniram aos moralistas, médicos e psicanalíticos para incrustar no imaginário feminino a ideia de que casamento e maternidade eram os únicos caminhos possíveis para o acesso à felicidade (ARTEIRO, 2017, p.55). Uma nova relação mãe-filho é estabelecida, pelas vias da recomendação (e da coação), provocando transformações nos modos de se pensar a maternidade, bem como de exercê-la.

Rousseau, com a publicação de seu *Émile*, em 1762, intenta cristalizar novas condutas e impulsionar um novo desenho para a família. Seu horizonte é a família moderna, aquela fundada, por definição, no amor – mas não um amor qualquer; o amor materno. A teoria rousseuniana da mãe, ancorada nos fundamentos da família, recomenda – se é que este termo não soa suave demais – às mulheres que cuidem pessoalmente de suas crias, tendo como o pilar a ordem de retorno ao aleitamento⁴⁹. Daí, vem a responsabilização pela criação, pela primeira educação e, por fim, pelo sucesso dos filhos. Escritos como esse, abundantes à época, “impõem, à mulher, a obrigação de ser mãe antes de tudo, e

⁴⁹ No que concerne ao aleitamento, é importante observar que os séculos XX e XXI apresentam uma mudança importante. Com a criação de fórmulas e compostos lácteos, junto ao fortalecimento da indústria farmacêutica, testemunhamos agora um incentivo à cultura do desmame precoce. Em lugar do leite materno, mães são orientadas inclusive por autoridades médicas a darem aos seus bebês esses substitutos. Junto a esse esforço, está toda uma conjuntura social que desencoraja e constrange o ato de amamentar (em público, principalmente), incentiva o uso de chupetas e mamadeiras e mal informa as mulheres-mães sobre a qualidade de seu leite. Todo esse empreendimento não objetiva, porém, aliviar a sobrecarga materna ou desobrigar as mães de terem, a todo tempo, a criança em seus braços e sob seus cuidados – através dessas possibilidades de “transferência” da amamentação. O que há é (mais) uma tentativa de controle dos corpos femininos e de imposição de uma forma unívoca de maternagem. Assim, fica à cargo de parte do movimento feminista, notadamente uma parcela formada por mães, reivindicar o direito à amamentação, bem como desmistificar muito do que se diz acerca dela. O empenho destas mulheres no sentido de fomentar a prática do aleitamento se difere, contudo, daquele característico aos séculos anteriores: em contraponto à reivindicação em torno do amor, oferecer o seio aos filhos seria mais uma preocupação com o que lhes é benéfico e saudável, sem que tal ato seja fantasiado como simples e espontâneo.

engendram o mito que continuará bem vivo duzentos anos mais tarde: o do instinto materno, ou do amor espontâneo de toda mãe pelo filho” (BADINTER, 1985, p.145). Escritos como esse não são, curiosamente, acompanhados de “teorias do pai”.

Não fora, porém, sem resistência que mulheres aderiram à essa nova conduta normativa. Ainda que a imagem da mãe, bem como seu papel e importância, modificam-se radicalmente, não é como o mesmo vigor e pressa que, na prática, os comportamentos maternos se alteram. Não parecia nada convidativo, para elas, a realização de uma tarefa que há pouco era indigna, desvalorizada e reconhecidamente desgastante. Foi preciso, então, que o saber masculino se empenhasse na elaboração de fortes e inúmeros argumentos a fim de convencê-las e ensiná-las a desempenhar uma função que, paradoxalmente, julgavam ser instintiva.

Para que essa repetição monótona dos mesmos argumentos, se todos os efeitos desejados já tivessem sido obtidos? Não seria isso a prova de que nem todas as mulheres haviam sido definitivamente convencidas? Se muitas se submeteram alegremente aos novos valores, grande número delas apenas simularam acatá-los e puderam ficar em paz. Outras resistiram e foram combatidas. (BADINTER, 1985, p.147)

Fez-se necessário, pois, lançar mão de estratégias para convocar a mãe para a sua atividade (dita) natural. Apelou-se para o seu senso de dever social, por meio de um discurso demográfico e econômico que, sem rodeios, compreendia a criança como um valor político e mercantil em potencial. Quem, senão a figura materna, poderia assegurar a vida dos filhos de uma nação capitalista nascente – que tão logo os transformaria em mão de obra? Se esse era o papel feminino na sociedade, a elas não pareceu muito tentador. Isso porque tais preocupações estavam demasiado distantes das mulheres, a quem era reservado pouco ou nenhum espaço na esfera pública, e, por isso, não pareciam suficientes para que fizessem o sacrifício exigido.

A exigência de que retomassem tarefas esquecidas há séculos significava uma mudança considerável para esses sujeitos: “esperava-se nada menos que elas fizessem calar seu egoísmo em proveito dos filhos” (BADINTER, 1985, p.161). E, se o imperativo econômico-social não fora o bastante para promover o devotamento, a ele adicionou-se um outro discurso, menos direto e mais gratificante. Uma nova linguagem, que não a do dever e das obrigações, mas da igualdade, do amor e da felicidade, convidava de forma quase sutil as mulheres a exercerem sua função maternante.

Em suma, eram (e ainda são, arriscamos dizer) persuadidas pela concepção dos papéis materno e paterno enquanto duas instâncias de mesma importância, ainda que de ocupações bastante distintas. Assim, se a autoridade do pai era a conduta já alicerçada, carecia que a mãe assumisse a sua – sob o manto do amor, toda a responsabilidade pela criação se escondia. O trabalho familiar, portanto, conferia às mulheres uma ilusória importância no corpo social, uma vez que era promovido sob a ótica do equilíbrio e da equivalência em relação ao papel masculino.

Junto a falsa igualdade, estavam também o amor e a felicidade. Estes, inseparáveis, ditavam a visada acerca da procriação. Exaltam-se as doçuras da maternidade, como um imperativo natural glorioso e belo que se transfigura em expressão de puro afeto e devotamento, como condição necessária para o contentamento de uma mulher. Por essa lógica, Rousseau e parte de seus contemporâneos jogam com a moral, com a natureza, com a coação e com a culpa para reconduzir mulheres a sua função nutritiva e materna, que em nada parecia espontânea. “Todos esses argumentos tiveram por resultado colocar a mulher diante de suas responsabilidades, que, no dizer de Rousseau e de seus adeptos, são imensas” (BADINTER, 1985, p.198).

“Segundo fosse rica, abastada ou pobre, a mulher do final do século XVIII e sobretudo a do século XIX aceitou, com maior ou menor rapidez, o papel da boa mãe” (*ibidem*, p.201). Nesse sentido, foram necessários quase cem anos para modificar o cenário da indiferença materna. Mas, vale dizer, não foi somente pelo estímulo que essa mudança comportamental se cristalizou: na mesma medida que se valorizava a nova imagem da boa mãe, estigmatizava-se quaisquer condutas fora dela. A negligência e a apatia de mulheres com relação a seus filhos era não só censurada e invisibilizada, mas também julgada e condenada pela moral e, claro, pela religião. Todo um espectro de atitudes maternas desviantes fora reduzido a uma só definição: a mãe má.

Enclausurada em seu papel de mãe, a mulher não mais poderá evitá-lo sob pena de condenação moral. Foi essa, durante muito tempo, uma causa importante das dificuldades do trabalho feminino. A razão também do desprezo ou da piedade pelas mulheres que não tinham filhos, do opróbrio daquelas que não os queriam. Ao mesmo tempo em que se exaltavam a grandeza e a nobreza dessas tarefas, condenavam-se todas as que não sabiam ou não podiam realizá-las à perfeição. Da responsabilidade à culpa, foi apenas um passo. (BADINTER, 1985, p.238)

Badinter (1985) alega que a psicanálise freudiana, cento e cinquenta anos mais tarde, dá esse passo. Graças a ela, à mãe atribui-se grande responsabilidade pelo bem-estar

dos filhos e, como decorrência disso, está o fato da culpa materna. “Missão terrível, que acaba de definir seu papel” (p.238) é a que a mulher está sujeita, frente aos inúmeros encargos que sobre ela se lançaram. De Freud à Winnicott, o discurso psicanalítico se mostra, em alguma medida, influente na produção de ideais pró-maternos⁵⁰.

Um amor conquistado dedica inúmeras páginas à relação entre Rousseau e Freud que, separados por uma distância temporal significativa, parecem se ocupar de definições acerca da natureza feminina que acabam por resultar em uma imagem da mulher bastante semelhante⁵¹. Suas concepções se encontram também na figura da mãe: para ambos, há um senso de dedicação e sacrifício que, inscritos na essência feminina, caracterizam o comportamento materno “normal”. Assim, se o primeiro se encarrega de aproximar a mulher do seio da família, o segundo foi incumbido de consolida-la enquanto personagem principal desta instituição.

O discurso psicanalítico, segundo Badinter (1985), “não só aumentou a importância atribuída à mãe, como ‘medicalizou’ o problema da mãe má, sem conseguir anular as posições moralizadoras do século anterior” (p.296). Foi a tríade feminina de Helène Deutsch (1944), discípula de Freud, o pilar sobre o qual se alicerçou essa nova imagem da mulher-mãe: a passividade constitucional, o masoquismo e o narcisismo seriam, para ela, próprios à natureza feminina. “Para a autora, a diferença genital da mulher em relação ao homem foi suficiente para a Psicanálise afirmar que a mulher teria, além do corpo, sua pulsão passiva em relação à atividade masculina” (ARTEIRO, 2017, p.80). Essas características ditas essenciais, ainda que posteriormente tenham tido outros desdobramentos, funcionaram, em meio a um contexto

⁵⁰ “A Psicanálise, por sua vez, teve muita influência na produção de discursos prómaternidade ao atribuir uma significação psicológica ao papel materno: Freud (1932), ao definir a maternidade como o caminho mais viável para se lidar com a castração feminina, e Winnicott, ao descrever os atributos maternos como condição para um desenvolvimento emocional satisfatório do bebê.” (ARTEIRO, 2017, p.62)

⁵¹ A obra de Badinter filia-se a um pensamento contestatório da psicanálise, segundo o qual as primeiras teses psicanalíticas estariam carregadas de um teor misógino. Karen Horney, também psicanalista e contemporânea de Freud, inaugura esta tradição crítica quando, à época, sugere que “o fato de a psicanálise ser um produto da especulação masculina implicaria impasses incontornáveis: a teoria freudiana da feminilidade seria um prolongamento de teorias sexuais infantis masculinas” (IANNINI; RODRIGUES, 2018). Da crítica à reinvenção, é possível citar Melanie Klein, Luce Irigaray, Gayle Rubin, Simone de Beauvoir, Betty Friedan e Kate Millet, nomes também responsáveis pelo questionamento dos pilares da teoria psicanalítica.

de grande popularização da psicanálise⁵², no sentido de arraigar um entendimento da mulher enquanto sujeito cativo⁵³.

A partir de um dado material, a diferença biológica entre os corpos feminino e masculino, o argumento psicanalítico introduzido pelo “pai da psicanálise” e desenvolvido também por seus seguidores justifica uma suposta docilidade constitucional das mulheres, característica da feminilidade normal, da qual decorre uma inibição da agressividade, resultando em um componente masoquista⁵⁴. Haveria, ainda, a tendência compensatória do narcisismo, mas que se dissolve quando o amor por si mesma progressivamente, segundo esses escritos, se transfigura em uma incompletude, em um desejo de ser amada – desejo esse que seria satisfeito pelo filho⁵⁵.

Desde os primórdios, a Psicanálise não deixou de fazer eco ao discurso maternalista que teve ascensão no século XVIII e só veio a ser questionado em meados do século XX, especialmente pela corrente feminista. Apesar de Freud não ter desenvolvido uma teoria sobre a díade mãe-bebê, ele propôs um discurso sobre o feminino que levou em conta a importância do lugar materno na vida da mulher, considerando a maternidade como a alternativa mais saudável e apropriada para se lidar com o enfrentamento da castração e a inveja do pênis. (ARTEIRO, 2017, p.77)

Nesse sentido, nos interessa aqui uma compreensão bastante simples: se há algo que os defensores da psicanálise não podem negar, é que a concepção primeira acerca da mulher, para esta corrente, se desdobrou em um modelo deveras opressivo – e conveniente. “Seja como for, o que prevaleceu foi o modelo masculino, em que a sexualidade feminina era compreendida a partir da falta do pênis-falo” (ARÁN, 2019). Em sintonia com seu tempo, os primeiros escritos psicanalíticos, que agora parecem nos revelar as estruturas de uma cultura patriarcal, funcionaram, à época, mais como um reforço e reflexo dela. Assim,

[...] se a cena inaugural da psicanálise está associada à potência do feminino, ao revelar a crise do projeto civilizatório calcado na razão e na dominação masculina,

⁵² Badinter (1985) acredita que a psicanálise teve papel fundamental no fortalecimento do discurso moderno responsável por atrelar a mulher ao lugar da mãe. Isso porque, segundo ela, houve uma profusão de ideais freudianos vulgarizados, em grande parte pela imprensa, que funcionou como campanha para o exercício do ofício materno. Esses esforços se “utilizaram constantemente as teorias freudianas do masoquismo, a passividade feminina e o dogma da distinção de papéis, caros aos funcionalistas, para construir a religião da mãe” (BADINTER, 1985, p. 326).

⁵³ “A abordagem psicanalítica da feminilidade deixa transparecer o enorme esforço da modernidade para recalcar o feminino e a experiência sensível em nome da civilização masculina e da razão.” (ARÁN, 2019)

⁵⁴ Ver ARTEIRO, Isabela Lemos. *A Mulher e a Maternidade: um exercício de reinvenção*. 2017.

⁵⁵ A maternidade passa a ser compreendida como o êxito da mulher, enquanto compensação de sua inferioridade sexual, e responsável pela compensação da dissolução de seu complexo de Édipo: “A garota passa – ao longo de uma equação simbólica, poderíamos dizer – do pênis ao bebê, seu complexo de Édipo culmina no desejo, longamente mantido, de receber do pai um filho como presente, de lhe gerar um filho. Temos a impressão de que o complexo de Édipo vai sendo aos poucos abandonado porque tal desejo não se realiza. Os dois desejos, de ter um pênis e um filho, permanecem fortemente investidos no inconsciente e ajudam a preparar o ser feminino para o seu futuro papel sexual.” (FREUD, 1924/2011, *apud* ARTEIRO, 2017, p.79)

Freud imediatamente iria recuar diante dessa empreitada e se dedicar a pensar como moldar essa sexualidade disruptiva. (ARÁN, 2019)

A descrição do comportamento feminino “normal”, para a narrativa psicanalítica, coaduna com o perfil idealizado da boa mãe, que vinha sendo construído desde o século XVIII. A hipótese da transferência do desejo narcísico de ser amada e da manifestação do masoquismo constitucional, compreendidas em termos de uma essência feminina, acabam por respaldar os moldes pretendidos para a conduta materna: a mulher, tendo seu desejo ressignificado, seria capaz de sofrer e sacrificar-se pelo filho, a fim de viver as alegrias da maternidade (ARTEIRO, 2017, p.80) – afinal, “ser mãe é padecer no paraíso”⁵⁶. A cria, substituto simbólico do que falta à mulher, representaria, pois, nada menos que a completude feminina.

A afirmação categórica e segura de que mulheres são seres feitos para sofrer e, ainda, gostando disso, somada à ideia de devotamento que deriva da dissolução narcísica, funciona como justificativa a posteriori para a aceitação de todas as imposições, dores e sacrifícios – não haveria mais razão para constrangimento a esse respeito. Nesse sentido, Badinter argumenta que

Ao examinar as três características essenciais da personalidade feminina (passividade, masoquismo e narcisismo), Freud descartou, com a mesma leviandade, a hipótese cultural e a social. As três características enunciadas não só lhe parecem constitucionais, como representam a norma do bom desenvolvimento feminino. Ao que parece, pouco importava que a educação e todos os fatores de socialização tenham incitado as mulheres a tomarem tais atitudes. Mais uma vez, o adquirido era declarado inato, e Freud repetia o erro metodológico cometido por Rousseau no *Émile*. Ambos pensavam descrever a natureza feminina e, na realidade, não faziam mais do que reproduzir a mulher que tinham diante dos olhos. A sentimental do século XVIII ou a castrada do século XIX passavam por imagens do eterno feminino. (BADINTER, 1985, p.334)

“Com essa imagem da mulher normal, era fácil deduzir em seguida a da boa mãe” (*ibidem*, p.308). A tendência narcísica repousa na mulher maternal, que também traz consigo uma aptidão masoquista para suportar os encargos da tarefa de ser mãe. E, como consequência, era também sem grandes esforços que se concluía quem era a mãe má e, não só isso, a mãe anormal. As representações negativas, de exceções à norma freudiana, se orientavam pelo simples relaxamento dos impulsos maternos instintivos ou pulsionais.

⁵⁶ “Perceba a crueldade dessa frase. Você vai chegar no paraíso. E vai padecer. Não há nada mais solitário que isso.” (SANTOS, 2017)

O fato de ser mãe está atrelado à maternagem e não há lugar fora dessa compreensão. Estão no domínio da patologia os comportamentos que contradizem a máxima de que a maternidade engendra, naturalmente, o amor materno e o devotamento à criança. A culpa materna emerge com toda força⁵⁷ e, para Badinter, a psicanálise não se encarrega apenas de tratá-la e dar visibilidade a ela, mas também da responsabilidade por reforçá-la. Se fora responsável pela descoberta do inconsciente, talvez seja também da sua alçada a marca – pesada – deixada no inconsciente feminino⁵⁸.

Ainda hoje, os dois discursos se superpõem tão bem que a mãe má é confusamente percebida como uma mulher ao mesmo tempo malvada e doente: a angústia e a culpa maternas nunca foram tão grandes como no nosso século, que se pretendia no entanto liberador. É certo que a psicanálise não é culpada desse amálgama, e o mínimo que se pode dizer é que ela não soube convencer da independência do mal psíquico em relação ao mal moral. (BADINTER, 1985, p.296)

Ao contrário da teoria rousseuniana, que se dedicou especificamente a definir o papel da mulher no seio familiar, deixando de lado as funções do pai ou delimitando-as a tão somente um ofício complementar⁵⁹, a psicanálise se empenhara em pensar também a figura paterna. “O mal-estar de certas mulheres foi tornado ainda mais agudo pela teoria psicanalítica da distinção necessária entre os papéis materno e paterno” (BADINTER, 1985, p.314): ao afirmar a heterogeneidade das funções do pai e da mãe, localizando aquele no domínio da lei e da racionalidade, e esta no lugar do amor e da ternura⁶⁰, a teoria psicanalítica frustrou quaisquer possibilidades de se pensar em uma divisão de tarefas justa para as mulheres.

Ademais, ao passo que muito se falava sobre o devotamento materno, pouca atenção era dada ao papel cotidiano do pai. Badinter (1985), a quem devemos grande parte dessa reflexão, defende que estudos mais recentes, notadamente os de Jacques Lacan, aprofundaram o abismo entre as atribuições paterna e materna. Isso porque, ao

⁵⁷ “Mas desgraçadas as que ignoram essas tendências, pois ‘cada vez que o masoquismo feminino, com sua aptidão ativo-maternal ao sacrifício, não atua, a alma da mulher pode ser vítima de um masoquismo mais cruel, proveniente do sentimento de culpa” (BADINTER, 1985, p.308)

⁵⁸ “[...] tal teorização, além de gerar um “adestramento” do modus operandi da maternidade, mobilizou muita culpa e desassossego às mulheres que não correspondiam fielmente às recomendações médicas e psicanalíticas.” (ARTEIRO, 2017, p.91)

⁵⁹ “E o pai? Ele simplesmente não existe na hipótese de Rousseau. Só há um macho que fecunda uma fêmea, sem o saber. Mesmo que casualmente o soubesse, não lhe caberia nenhuma função particular. O conceito de paternidade não tem lugar na natureza”. (BADINTER, 1985, p.166)

⁶⁰ “Nas relações humanas, como é tradicionalmente descrito pela Psicanálise, uma mãe cuida de sua cria enquanto o pai a nomeia – atos fundantes da existência de um sujeito.” (ARTEIRO, 2017, p.47)

repensar a questão do pai, dissociou-se o pai simbólico do pai de carne e osso⁶¹ (*ibidem*, p.318), privilegiando aquele em detrimento deste. A presença simbólica da figura paterna parece enevoar a sua quase ausência e sua restrita participação na criação e no cuidado dos filhos.

Donald W. Winnicott, por sua vez, aprofunda a concepção inatista do amor materno e dedica-se primordialmente ao papel da mãe. “Conhecido como um autor que valorizou demasiadamente a figura materna, tornando sua presença uma condição *sine qua non* para o desenvolvimento emocional satisfatório dos sujeitos em constituição” (ARTEIRO, 2017, p.86), Winnicott isenta os pais dos primeiros cuidados, quando parte da premissa de que todas as mães estariam habilitadas a cuidar adequadamente dos seus filhos⁶². Ademais, a paternidade estaria, segundo seu pensamento, atrelada à virilidade, razão e lei, o que o libera das relações de cuidado e afeto.

Em contraste, há a noção winnicotiana de “mãe devotada comum”⁶³, segundo a qual a maternidade engendra nas mulheres, naturalmente, amor e devoção à cria⁶⁴ – “Winnicott parece ter chegado a ponto de negar o fato de existirem mulheres não maternais e incapazes de estabelecer um vínculo com seus bebês (...)” (*ibidem*, p.89). Estariam estas mulheres relegadas à patologia⁶⁵ e fadadas a carregarem a culpa por não conseguirem cumprir com a exigência social.

Se Badinter (1985) é o expoente do pensamento crítico à psicanálise de maior peso em nosso texto, vale dizer que ela não está sozinha nessa tarefa. A centralidade da inveja do pênis, o significante fálico, o próprio falocentrismo da teoria, o destino necessariamente maternal da mulher saudável, o entendimento de masculino e feminino em

⁶¹ “Fala-se tão raramente do pai ao se evocar os problemas apresentados por uma criança, que F. Dolto desabafou ao microfone: ‘Sim, a tal ponto que, por vezes, chegamos a pensar que não existe pai.’ F. Dolto não deveria se surpreender com essa ausência dos pais, já que a sua ação e a sua importância real vêm sendo cuidadosamente apagadas há quase dois séculos. Não são os psicanalistas os últimos responsáveis por isso, tendo enfatizado o comportamento materno e o pai simbólico, em detrimento do pai real?” (BADINTER, 1985, p.320)

⁶² “Quanto ao discurso winnicottiano, ao atribuir o cuidado materno como fundamental à constituição subjetiva, principalmente nos primeiros meses de vida, e ao pai o papel de proporcionar à mãe a segurança necessária, verifica-se a repetição de um padrão familiar que reproduz a dominação masculina.” (ARTEIRO, 1985, p.91)

⁶³ “[...] eu gostaria de me dirigir às mães e falar-lhes sobre a coisa que elas fazem bem, e que assim o fazem simplesmente porque toda mãe dedica-se à tarefa que tem pela frente, isto é, cuidar de um bebê ou talvez de gêmeos.” (WINNICOTT, 1987/1994, *apud* ARTEIRO, 2017, p.89)

⁶⁴ “Existem até mães (espero que não neste país) às quais se fala que elas devem ser mães de seus filhos, sendo esse o grau mais extremo de negar que a “maternagem” se origina naturalmente no ato de ser mãe.” (WINNICOTT, 1957/1989, *apud* ARTEIRO, 2017, p.89-90)

⁶⁵ “É claro que existem mães e figuras maternas que não conseguem deixar que as funções naturais predominem, mas trata-se de exceções; de qualquer modo, não devemos basear nossas atitudes em coisas que, segundo nossa observação, são contrárias às leis da natureza, doentias e não-maternais.” (WINNICOTT, 1987/1994, *apud* ARTEIRO, 2017, p.90)

termos de atividade/superioridade e passividade/inferioridade e outras concepções elaboradas pelo primeiro pensamento psicanalítico foram (e ainda são) alvo de debate.

Melanie Klein, psicanalista, ainda nos anos 1920, refuta a centralidade do falo e as premissas acerca da sexualidade feminina; Simone de Beauvoir, em *Segundo Sexo – fatos e mitos* (1949), nega que a opressão sofrida pelas mulheres esteja ligada a disposições pulsionais, sublinhando, em contrapartida, a dimensão social do feminino na cultura; Gayle Rubin⁶⁶, no ensaio *O tráfico de mulheres* (1993), faz um elogio à psicanálise, mas não deixa de questionar a ausência de um esforço crítico, por parte de Freud, às estruturas fálico-patriarcais que são, elas mesmas, base para o pensamento psicanalítico – o qual ela acredita ser parte de uma tradição intelectual inevitavelmente impregnadas pelo sexismo; o movimento feminista radical, sob o lema de Carol Hanisch “o pessoal é político”, se contrapõe ao raciocínio freudiano acerca da completude feminina pela maternidade, ao argumentar que a existência de um filho seria capaz de submeter a mulher ainda mais fortemente à dominação masculina, negando-a autonomia; Betty Friedan, em *Mística feminina* (1963), critica o complexo de castração feminino e o conceito de “inveja do pênis”⁶⁷, ao mesmo tempo em que salienta um aparente desconhecimento de Freud acerca da relatividade cultural e aponta sua pretensão literal⁶⁸; Kate Millet, em *Política sexual*⁶⁹ (1970), atribui à teoria freudiana um caráter excessivamente masculinista e especulatório; para citar algumas.

Ademais, após “passearmos”, provocadas por Badinter, brevemente pela crítica ao pensamento psicanalítico, vale ressaltar que há esforços teóricos do campo que se lançam a outros lugares. Ainda que não seja de nosso interesse delongar nessas questões (e que

⁶⁶ Rubin reconhece a importância da psicanálise na compreensão da sexualidade humana e até mesmo da opressão feminina, mas discorda da centralidade fálica sob a qual a teoria se erigiu. Para ela, “a psicanálise é uma teoria feminista *manquée*” (RUBIN, 1975, p.33), uma vez que trata dos desdobramentos da diferença sexual, mas carece de posicionamento crítico em relação às estruturas que subjugam mulheres.

⁶⁷ “O conceito de “inveja do pênis”, que Freud cunhou para descrever um fenômeno que ele observava nas mulheres – isto é, nas mulheres de classe média que eram suas pacientes na Viena de uma época vitoriana – foi aproveitado neste país, nos anos 40, como a explicação literal de tudo aquilo que estava errado com as mulheres americanas (...) Tudo o que é necessário saber é o que Freud estava descrevendo naquelas mulheres vitorianas, para ver a falácia que existe em aplicar literalmente a sua teoria da feminilidade às mulheres de hoje.” (FRIEDAN, 1971, p. 92)

⁶⁸ Friedan argumenta que conceitos freudianos se transformaram em explicações universais, literais e anacrônicas. Como consequência, as mulheres colheram os frutos de seus (des)entendimentos: “Foi uma ideia freudiana, reforçada até adquirir a aparência de um fato, que encurralou tantas mulheres nos dias de hoje”. (FRIEDAN, 1971, p.91)

⁶⁹ “Dado que Freud não tem, na realidade qualquer prova objetiva realmente importante a oferecer para apoiar sua noção de inveja do pênis ou do complexo de castração feminino, não se pode deixar de pensar que o subjetivismo que preside à análise dos acontecimentos é o do próprio Freud, ou então provém de um forte preconceito masculino e até mesmo de um preconceito de supremacia masculina bastante acentuado.” (MILLET, 1970, p.181-182)

já o tenhamos feito mais que devido), vale reconhecer que existem estudos que partem da psicanálise para elaborar reflexões que dialogam com premissas feministas.

Se a narrativa psicanalítica primeira não se ocupara de uma reflexão crítica sobre a estrutura patriarcal a que ela mesma se debruçara – decerto “suas perguntas eram outras e suas concepções se elaboraram dentro destas estruturas do pensamento ocidental patriarcal” (LAGO, 2012, p.4) –, há autoras que exploram o potencial dessas teorizações, a fim de investigar como operam as formas de opressão a que mulheres estão sujeitas. Nesse sentido, tensionam o determinismo instintual freudiano quando salientam o traço da variabilidade histórica como condição para um pensamento das diferenças sexuais.

Estes textos, que revisitam a psicanálise, nos permitem pensá-la não como uma prescrição para uma sociedade patriarcal, mas como uma análise da mesma. E, assim como Juliet Mitchell (1979) – e a já citada Gayle Rubin (1993) – não nos daremos ao luxo de negligenciá-la (*apud* LAGO, 2012, p.9). Há nos fundamentos psicanalíticos, e o pensamento feminista de cinema não nos deixa mentir, caminhos possíveis para se teorizar sobre a inserção social das mulheres. Teóricas como Laura Mulvey (1983), E. Ann Kaplan (1995) e Teresa de Lauretis (1994) (apenas para citar algumas), que contribuíram em nossa formação e que aqui nos são caras, têm no uso político da psicanálise o ponto de partida para o pensamento das relações entre mulher e cinema – e, sabemos, ignora-las em prol de uma filiação à Badinter seria uma perda para este trabalho. Assim, sendo tamanha a importância dos elos entre psicanálise, cinema e feminismo, será inevitável a volta deste tópico quando, logo, abordarmos as relações entre maternidade e cinema, cujas reflexões críticas foram inauguradas pela Teoria Feminista do Cinema, esta fundada em bases psicanalíticas.

Por fim, se não é de autoria exclusiva de duas figuras pensantes, Rousseau e Freud, a responsabilidade pelo encarceramento das mulheres no lugar da mãe, Badinter (1985) argumenta que há de se reconhecer que foram vozes como essas as que tiveram grande peso para a construção e consolidação deste ideal. Ao iluminar uma única forma de viver a maternidade, sob o signo da reclusão, do devotamento obrigatório e do glorioso sacrifício, foi-se, aos poucos, apagando uma série de outras possibilidades de ser mãe. E as mulheres?

Fechadas nesse esquema por vozes tão autorizadas, como podiam as mulheres escapar ao que se convencionara chamar de sua "natureza"? Ou tentavam imitar o melhor possível o modelo imposto, reforçando com isso sua autoridade, ou tentavam distanciar-se dele, e tinham de pagar caro por isso. Acusada de egoísmo, de maldade, e até de desequilíbrio, àquela

que desafiava a ideologia dominante só restava assumir, mais ou menos bem, sua "anormalidade". Ora, a anormalidade, como toda diferença, é difícil de se viver. As mulheres submeteram-se portanto silenciosamente, algumas tranquilas, outras frustradas e infelizes. (BADINTER, 1985, p.238-239)

Desse modo, na contramão do apagamento proposital das funções paternas e em favor do reconhecimento de possibilidades outras de se viver a experiência da maternidade, nos colocamos – junto ao nosso aporte teórico e ao esforço dos filmes deste *corpus*. Faz-se necessário, ainda hoje, que reconheçamos o percurso histórico que nos traz até aqui, quando vemos consolidada uma conduta materna específica. Só assim, acreditamos, será possível atentar para algo além da norma e, ao mesmo tempo, aquém do patológico. Nunca esquecer: “segundo a sociedade valorize ou deprecie a maternidade, a mulher será, em maior ou menor medida, uma boa mãe” (*ibidem*, p.26).

Há mães que, por inúmeras questões, não se atraem pelas tarefas maternas e nem tampouco pelas próprias crias. Há mães que recusam o que lhes é imposto e, por isso, resistem em prol de si mesmas. E, lembramos, não cabe a nós fazer o mesmo julgamento a que estão sujeitas há séculos. Não nos cabe, também, respaldar cegamente seus comportamentos, senão defender que eles são legítimos, ainda que não normativos. Essas mães existem e há algo (além) a ser dito sobre elas. Se é “mais oportuno sustentar a concepção de que toda mulher geradora de filhos tem condições de cuidá-los, a ter que se haver com o desamparo de crianças que porventura tiveram mães não dotadas do ‘dom de amar’” (ARTEIRO, 2017, p.45-46), aqui nos interessa a inoportuna, intempestiva e incômoda imagem materna.

Não nos devemos esquecer de que essas mães devem também ser levadas em conta na história da maternidade. Talvez não sejam suas representantes mais gloriosas, mas tiveram o mérito de desvendar-lhe uma imagem cruel. Não é, por certo, a única imagem da maternidade, mas é uma imagem que conta tanto quanto as demais. (BADINTER, 1985, p.94)

E, ademais, se há um amor materno – e acreditamos que seja possível, sim, que ele se manifeste –, ele é nada mais que construído, circunstancial e frágil, assim como todos os outros sentimentos, em quaisquer outras relações de afeto e desafeto. Assim como, por exemplo, o amor paterno. “Simplesmente, ficamos menos chocados com a atitude masculina porque ninguém, até hoje, erigiu o amor paterno em lei universal da natureza” (BADINTER, 1985, p.144).

Por isso, é importante que nos demos a chance de relativizar, da mesma forma, o amor materno. Vimos, ainda que de forma breve, que o tal "grito da natureza" pode não se fazer ouvir – talvez careça ele de vigor (*ibidem*, p.191). Somente diante do silêncio de uma natureza não feminina, mas criada para assim o ser, fora necessário que há séculos (e até nossos dias) a mulher fosse convencida e coagida a manifestar uma suposta inclinação natural e espontânea para os deveres maternos. É parte desse projeto a reescrita da subjetividade da mulher, não mais soberana, mas como "satélite do desejo alheio, conformada pela dependência afetiva, econômica e legal e por um modelo de maternidade incondicional, abnegado e altruísta, como um papel vitalício exercido por toda a vida" (LOBO, 2008, p. 69-70 *apud* ARTEIRO, 2017, p.61).

Parece-nos, logo, que os escritos de Badinter (1985), ao lado de *Madonas* e de *Julia e a Raposa*, estão à frente de nosso tempo. Isso porque a lida com tais obras nos soa como uma tarefa delicada, uma vez que perturbam valores que se ergueram há muito, mas que estão consolidados como nunca. A insubordinação à maternidade, tal como esta é desejada, é vista de forma receosa, senão com maus olhos. A cegueira coletiva para as possibilidades da mulher experienciar o mundo enquanto um ser autônomo é proposital, estratégica e cuidadosamente pensada. "E apesar das intenções liberais, vemos sempre como uma aberração, ou um escândalo, a mãe que não ama seu filho. Estamos prontos a tudo explicar e justificar de preferência a admitir o fato em sua brutalidade" (BADINTER, 1985, p.22).

Assumimos, pois, o risco da escrita desagradável, assim como as imagens assumem o perigo de dar a ver o não visto, e mais, o que não deve ser sequer mostrado. Falamos, aqui, de maternidade. Mas de uma maternidade em construção, ou talvez em estilhaços; inconstante, tênue, mas à contrapelo. E para isso, partimos de uma certeza (e de um desejo):

O amor materno é apenas um sentimento humano. E como todo sentimento, é incerto, frágil e imperfeito. Contrariamente aos preconceitos, ele talvez não esteja profundamente inscrito na natureza feminina. Observando-se a evolução das atitudes maternas, constata-se que o interesse e a dedicação à criança se manifestam ou não se manifestam. A ternura existe ou não existe. As diferentes maneiras de expressar o amor materno vão do mais ao menos, passando pelo nada, ou o quase nada. Convictos de que a boa mãe é uma realidade entre outras, partimos à procura das diferentes faces da maternidade, mesmo as que hoje são rejeitadas, provavelmente porque nos amedrontam. (BADINTER, 1985, p.22-23)

Falamos, ainda, junto aos filmes, de uma vivência que é própria às mães, mulheres. Da *experiência da maternidade*, em antagonismo à *instituição da maternidade*. Não há, nesse sentido, um impulso de maldizê-la. Se há algo da ordem do mal dito, essa parte da tradição que a constrói pelas vias do sagrado, do sacrifício, do essencial – e, portanto, do não-humano. Mães ainda carecem de serem vistas como pessoas, dotadas de completude e de complexidade, e passíveis de falhas. Isso porque a insistência no amor mítico solapa suas subjetividades e, por (muitas) vezes, adoece suas relações com seus filhos. Do cuidado ao descuido, do afeto à indiferença, do acolhimento à recusa, a maternidade é multiforme.

PARTE 2 - A ponte para o cinema

Capítulo 3

Lá onde maternidade e cinema se encontram

*Motherhood and how to live it,
Or not to live it,
Lies at the roots of the dilemma.*

Riddles of the Sphinx
(Laura Mulvey e Peter Wollen)

Este capítulo, que funciona como “ponte” entre as discussões feministas da maternidade e o pensamento sobre o cinema, é talvez, dentre todos, o mais experimental. Dizemos isso, pois parte dele se dedica a um apanhado de filmes vistos, sobre os quais pincelaremos algumas percepções, que compõem nosso pequeno exercício de cinefilia. Ainda em processo, uma vez que nos parece claro que nossas conversas sobre formas cinematográficas e maternas não se encerram neste trabalho, tateamos a construção de um inventário ou, ainda, de *constelações filmicas*⁷⁰, como propõe Mariana Souto (2020). Antes, porém, faz-se necessário que lembremos as mulheres que propuseram uma dinâmica semelhante a que construímos aqui, das quais somos, em alguma medida, discípulas. Falamos das teóricas responsáveis pela concepção da Teoria Feminista do Cinema, seio onde se elaboraram as primeiras análises filmicas femininas que tinham, entre outras temáticas, a maternidade como objeto de estudo.

3.1. O lugar da maternidade: *Women's film* e a Teoria Feminista do Cinema

Ora, se há pouco a psicanálise foi alvo de intensas críticas – sobre as quais não poderíamos furtar-nos ao reconhecimento –, agora é importante que observemos o modo como seu uso fora fundamental para a fabricação do pensamento feminista de cinema.

⁷⁰ Souto (2020) propõe as *constelações filmicas* enquanto um método comparatista de cinema. Segundo a autora, a criação de *constelações* é parte de uma metodologia de análise filmica que tem como característica marcante a “abertura para a sensibilidade dos pesquisadores na experiência com as imagens” (p.153). A partir dessa liberdade de conexões, são construídas relações de rede entre os filmes, que buscam elos entre partes dispersas e escapam à linearidade do pensamento.

Nesse sentido, a teoria psicanalítica atravessa este trabalho mais uma vez de forma indireta, posto que está na base dos estudos que, no início dos anos 1970, se dedicaram a uma perspectiva política, do ponto de vista das mulheres, sobre as imagens. Tomando emprestado conceitos como *voyeurismo*, narcisismo e escopofilia⁷¹, diversas autoras se debruçaram sobre a cinematografia clássica hollywoodiana, a fim de identificar procedimentos comuns que a caracterizavam (tanto formal, quanto narrativamente) e que eram responsáveis pela construção de representações femininas estereotipadas.

Laura Mulvey, com seu revolucionário *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) – e outros trabalhos posteriores –, é o nome de maior destaque desta tradição crítica⁷². Pensando a representação feminina pelo cinema, Mulvey parte da psicanálise para dizer das imagens fixadas e repetidas na tela, bem como das condições de espectralidade, chegando à conclusão de que ambas as conjunturas tem como fator determinante o olhar masculino⁷³. Dessa maneira, revela o caráter onipresente do patriarcado nas narrativas clássicas, ao destrinchar toda uma estrutura ancorada na diferença sexual, que opera pela forma binária: atividade e passividade – o homem “é” o olhar, a mulher “é” a imagem. Em outras palavras,

A estrutura narrativa do cinema tradicional estabelece o personagem masculino como ativo e poderoso, ele é o agente cuja ação dramática gira em torno, e o aspecto se organiza. A personagem feminina é passiva e sem poder: ela é o objeto de desejo do(s) personagem(s) masculino(s). Nesses termos, o cinema aperfeiçoou uma maquinaria visual adequada ao desejo masculino tal como o já estruturado e canonizado na tradição da arte e estética ocidental. (SMELIK, 2015)

Mulvey (1975), nesse sentido, lança mão da teoria psicanalítica como ferramenta política, com o objetivo de desvendar como o inconsciente patriarcal se manifesta nos filmes. A partir de teses freudianas e lacanianas, *Visual Pleasure* pensa o erotismo da visão, atrelado à centralidade da imagem feminina como objeto de desejo à serviço do espectador masculino, assim firmada ao longo dos anos pela história do cinema. Como reflexo da cultura falocentrada – dado basilar, observado por Freud –, as mulheres em cena ali estão como o *outro* do macho: não produzem significado sobre o mundo, nem sobre si mesmas; são,

⁷¹ “Esses conceitos ajudam a entender como o cinema hollywoodiano é feito sob medida para os desejos masculinos.” (SMELIK, 2015)

⁷² É importante lembrar que ainda que Laura Mulvey detenha maior reconhecimento, Sharon Smith a antecede, quando em 1972 escreve *The image of women in film: some suggestions for future research*. Este texto, fora da proposta psicanalítica, inaugura os laços entre o pensamento feminista e os estudos em torno do cinema.

⁷³ É relevante dizer que a omissão do ponto de vista da espectadora mulher por Laura Mulvey rendeu debates. Fruto desses questionamentos, destacamos aqui *O olhar opositivo – a espectadora negra* (2017), de bell hooks.

logo, tão somente portadoras de sentidos a elas atribuídas pelas figuras masculinas. “Imagens silenciosas” (PEREIRA, 2014), estão restritas a uma ordem simbólica que lhes nega o domínio da linguagem, ao passo que garante aos homens o privilégio de manifestar seus desejos por meio dela⁷⁴.

A *escopofilia*, nessa lógica, seria o prazer de olhar – transportado, por Mulvey, à realidade do audiovisual. Se na visada psicanalítica o comportamento escopofílico é capaz de produzir satisfação sexual por meio da objetificação do outro e, no limite, se revelar uma perversão, a perspectiva mulveyana concebe o espectador masculino pelo mesmo raciocínio: como *voyeur* em relação às personagens femininas. Na sala escura do cinema, que torna possível a ilusão de contemplar, de fora, um mundo privado, ele estaria à espreita, a fitar seu objeto erótico. Isso só se torna possível uma vez que as representações das mulheres pelos filmes estão, ali, com o propósito de agradar especificamente a este olhar.

Tudo, então, gira em torno dos desejos masculinos: tanto no intra quanto no extra filme. Não por acaso, Mulvey ressalta que a *identificação* do ego, inspirada na fase do espelho lacaniana, só é possível para a espectralidade masculina. Os homens que assistem reconhecem suas fantasias nos personagens e, por meio deles, são instigados em seus *narcisismos*. O mesmo, porém, não é possível, segundo a autora, para as espectadoras. Isso, porque o que veem na tela está mais próximo da idealização do que do real – a saber, personagens extremamente cativas e, ao mesmo tempo, perfeitas. Como pano de fundo para toda essa estrutura (cinematográfica e social), que situa as mulheres no lugar da passividade, estaria a ameaça da *castração*. Na visão de Mulvey, ancorada nas premissas freudianas, a mulher seria o significante da falta e a representante da diferença sexual. A fim de escapar da ansiedade da castração, perda do falo, o inconsciente masculino situaria o feminino no lugar da inferioridade: como quem deve ser docilizado, salvo, punido ou transformado em objeto/fetice.

Claire Johnston, por sua vez, soma à base psicanalítica o ponto de vista semiótico. Em seu seminal *Woman's cinema as counter cinema* (2000), investiga a imagem feminina tida como ideal pelo cinema narrativo e a situa não apenas como um símbolo, mas também como um código firmado cinematográfica e socialmente. O esvaziamento da mulher, compreendida de forma relacional enquanto “não-homem”, ausência fálica, é não apenas

⁷⁴ “A mulher, então, permanece na cultura patriarcal como significante do outro masculino, ligada a uma ordem simbólica na qual o homem pode viver as suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as a imagem de mulher silenciosa, presa ao seu lugar de portadora de significado, e não de criadora de significado.” (MULVEY, 1975, p.15, *tradução nossa*)

alvo de críticas, mas também ponto de partida para a criação de uma contraproposta: a autora propõe um cinema de mulheres (feito coletivamente e protagonizado por elas), que colocasse em xeque o domínio do prazer visual masculino. Ao contrário de Laura Mulvey, que propunha a criação de uma “nova linguagem do desejo” (1975, p.16) e não via no cinema hollywoodiano possibilidades de reinvenção da figura feminina, o contra cinema de Johnston permite fabular uma outra realidade até mesmo dentro dos moldes (e hierarquias) clássicos – tal qual fizera Dorothy Arzner em *Dance, girl, dance* (1940), quando “fura”, ao final do filme, o dispositivo patriarcal que orientara quase toda sua duração.

Todavia, compreende que, mesmo que seja possível unir política e entretenimento, um cinema de/por/com mulheres não deve ser cúmplice de visões românticas e idealizadas, como faz a tradição dominante. Ao contrário, precisa construir a realidade da opressão das mulheres, criar novos significados, romper com a ideologia masculina dentro do próprio texto fílmico (JOHNSTON, 2000). Isso, porque ainda que abundem personagens femininas no cinema, elas ali estão tão somente como espetáculo e, logo, ausentes enquanto sujeitos. Johnston denuncia, nesse sentido, a invisibilidade das mulheres nas telas, uma vez que elas figuram não a si mesmas, mas o que representam para os homens – estão à sombra de seus desejos. Assim, deixa a questão da espectralidade para Mulvey e se dedica a pensar a presença feminina nos cenários de produção e representação.

Teresa de Lauretis (1994), também na esteira da psicanálise – e do pensamento foucaultiano –, é outro nome fundamental. Isso porque, em *Tecnologias do gênero*, a teórica situa o gênero como produto de diversas tecnologias socioculturais, dentre as quais está o cinema. Ao lado dessas, formam a tradição teórica feminista de cinema autoras como E. Ann Kaplan, Linda Williams, Mary Ann Doane, Janet Bergstrom, Kaja Silverman, entre outras. Foge ao escopo de nosso texto abordá-las detalhadamente, uma vez que seus trabalhos tratam das representações femininas em suas diversas faces, para além da maternidade. Todavia, uma vez que são expoentes, é possível que, ao longo de nossas discussões, “esbarremos” com algumas dessas figuras novamente.

Dessa maneira, ainda que a Teoria Feminista do Cinema abrigue reflexões distintas, há um ponto em que os esforços teóricos desses primeiros escritos se encontram: o subgênero *Women's film*. Olhar para os filmes, à época, era olhar para uma cinematografia que delineava o papel da mulher em lugares bem específicos. Como se não bastassem os estereótipos encarnados pelas personagens femininas em papéis secundários e em narrativas que, em nada, espelhavam o olhar da espectadora, observou-se a criação de um

formato o qual, ao preencher essa lacuna, confinou a experiência feminina em certos padrões e os chamou de “filmes de mulheres”.

Em contraste com o cinema que conquistava a espectadorialidade masculina, pelas temáticas e estéticas⁷⁵, o *Women's film* era caracterizado pelo enfoque nos “interesses femininos”. Seriam eles: a vida doméstica, a maternidade, a família, o romance, os jogos de sedução e as intrigas e sacrifícios em nome do amor. Embora datem das décadas de 1930 e 1940, esses filmes foram responsáveis por firmar uma forma fílmica possível de ser observada nas décadas seguintes e até os dias de hoje. E, como traço importante, o subgênero compreende narrativas endereçadas a espectadoras, mas produzidas por roteiristas e diretores, em sua maioria, homens.

Ademais, ainda que o melodrama seja quase um norte para o *Women's film*, Mary Ann Doane (1987) observa que tais filmes interseccionam também o horror e o *noir*. Nesse sentido, com quaisquer desses contornos de gênero cinematográfico, objetivam trazer a mulher para o centro da história, mas com um propósito claro: “reafirmar, no final, a ideia de que o verdadeiro trabalho de uma mulher é ser mulher” (BASINGER, 1993, p.26, *tradução nossa*)⁷⁶. Com isso, (re)atribuem aos sujeitos femininos o papel que lhes é reservado numa sociedade patriarcal, colocando em cena experiências que não extrapolam os limites já pré-estabelecidos. Essa reafirmação se dá através de dois caminhos narrativos possíveis: um, consistente com a moral pregada pelo filme, que não permite escapes; e outro, desviante, o qual possibilitará sensação provisória de libertação, seguida da frustração e da punição. Ambos guardam o mesmo objetivo, a saber, a (re)conciliação das personagens com seus lugares cativos – esposas, mães, mulheres ao dispor dos homens.

Vale dizer também de uma outra característica recorrente, bem observada por Andrea Walsh (1984). No que diz respeito à cenografia, filmes que datam das décadas que inauguram o *Women's film* são, em sua maioria, filmados em espaços internos. Na contramão das obras destinadas ao olhar masculino, rodadas ao ar livre ou em contextos públicos, os “filmes de mulher” tem a esfera doméstica, o confinamento, como cenário comum. Quando fora, as mulheres são vistas em ambientes bem específicos, como lojas, bailes, cafés, cerimônias de casamento e batizados, os quais espelham sua restrita localização no mundo. Esse dado está em sintonia com o desenho rítmico das narrativas,

⁷⁵ Destacamos aqui o *western*, os *gangster films*, os dramas policiais, os filmes de aventura e de guerra.

⁷⁶ Do original: “(...) to reaffirm in the end the concept that a woman's true job is that of just being a woman (...)” (BASINGER, 1993, p.26)

que, em geral, é mais constante e menos dinâmico do que aquele presente nos filmes tidos como masculinos.

Assim, dentro do subgênero cabem padrões narrativos comuns, que podem ser condensados nos seguintes formatos⁷⁷: o melodrama materno, a comédia feminina, a novela da mulher louca/paranoica, os romances e, em menor medida, as sagas das *femme fatales*. Interessa-nos mais, obviamente, o primeiro, sobre o qual falaremos de forma mais detida, a fim de pensarmos nos modos como o cinema pode operar a questão da maternidade. Nesse sentido, situaremos as figurações maternas junto à retomada de uma discussão teórica já consolidada – graças, principalmente, à E. Ann Kaplan –, com o objetivo de identificarmos em que medida o cinema corroborou com a versão normativa da maternidade e quais são os escapes possíveis elaborados por ele. Logo, estaremos novamente às voltas com a dupla visada, dispositivo *x* experiência, mas, dessa vez, através da construção de um breve panorama.

É importante partimos, então, de um fato: ainda que a Teoria Feminista do Cinema concentre uma quantidade significativa de textos críticos e propositivos sobre a presença das mulheres nas telas, os que se ocupam da relação entre maternidade e cinema representam uma parcela modesta desses estudos. Assim como observamos no feminismo, a experiência das mães é um tema presente nas discussões, mas, por vezes, está relegada à posição de nicho teórico. Todavia, há autoras que se dedicaram, com enorme rigor, a pensar sobre como narrativas fílmicas elaboram a questão materna, principalmente no que diz respeito aos moldes clássicos e hollywoodianos. Uma delas, sobre cujas reflexões nos debruçaremos de forma mais cuidadosa, é a já citada E. Ann Kaplan.

Em seu *Motherhood and Representation: the mother in popular culture and melodrama* (1992), Kaplan se dedica a identificar padrões representativos da maternidade construídos pela literatura e pelo cinema norte-americano, num vasto período, que compreende, pelo menos, de romances do século XIX a filmes da década de 1990. Assim, com foco no gênero melodramático e fiel à base psicanalítica que já era comum aos seus textos anteriores, a autora constrói uma perspectiva histórica das representações maternas, que resulta na constatação de alguns lugares comuns reservados às mulheres-mães. Antes,

⁷⁷ *Moroco* (Josef von Sternberg, 1930), *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), *Jezebel* (William Wyler, 1938), *Gaslight* (George Cukor, 1944), *Possessed* (Curtis Bernhardt, 1947), *The imitation of life* (Douglas Sirk, 1959) e *Alice doesn't live here anymore* (Martin Scorsese, 1974) são alguns filmes que podem servir de exemplo.

porém, há uma primeira e notória observação: a lida com os livros e filmes revela que abundam nesses produtos culturais imagens de mães brancas e de classe média.

Nesse sentido, o mapeamento de paradigmas está circunscrito, de saída, em um modelo específico de vivência materna, que não abarca grande diversidade. Então, a partir deste reconhecimento, Kaplan localiza as narrativas textuais e fílmicas – nos interessando, aqui, mais a segunda – em um cenário em que há pouco espaço para inventividades maternas. Isso porque, ela nota, a esmagadora maioria das obras opera pela dicotomia clássica mãe boa *x* mãe má, ou, ainda, pelo que ela compreende por mãe anjo *x* mãe bruxa. Sobre a primeira, mãe anjo, atribui-se a já falada influência de Rousseau, que, de fato, estendeu seu alcance para além da experiência vivida, chegando até os formatos ficcionais. Dessa maneira, os valores promovidos em *Émilie* (1762) ecoam nas personagens e as moldam pelos signos da domesticidade, da devoção e do instinto materno.

Junto a Rousseau, Kaplan situa também a força da cultura cristã, que através da ideia de “mãe virgem” contribuiu para o desenho da boa mãe enquanto uma mulher pura e angelical, a saber, despida de desejos sexuais e de qualquer autonomia. A mãe anjo, mãe idealizada, é construída não apenas no imaginário social, mas também cultural, como aquela que se dedica ao outro e é, por ele, capaz de oferecer sacrifício. Em contraste, a mãe bruxa seria a figura da mulher que, mesmo com filhos, se dá ao luxo de manifestar egoísmo ou, ainda, na relação com eles é perversa ou possessiva. Os dois extremos podem ser vistos, a autora observa, tanto numa mesma personagem, quanto em personagens/filmes diferentes. Todavia, a autora pontua que há um esforço notório em colocar tal conflito em cena sempre de forma enviesada, ou seja, enquanto traços necessariamente positivo e negativo.

Destacamos aqui este livro, que traz uma discussão detalhada sobre as relações entre maternidade e cinema – passando pela dicotomia das representações maternas através de um olhar para narrativas que trabalham a questão do sacrifício e que operam pelo paradigma fálico, bem como para obras que os tensionam, oferecendo possibilidades de resistência aos arquétipos –, sem deixar de pontuar que o interesse de Kaplan pelo tema não se encerra nele. Isso porque, notadamente, há o diálogo estabelecido com “*Something else besides a mother*”: *Stella Dallas and the maternal melodrama*, de Linda Williams (1985), por meio de seu *The case of the missing mother: maternal issues in Vidor's Stella Dallas* (1983)⁷⁸.

⁷⁸ Ambos os textos, de Linda Williams e E. Ann Kaplan, estão abrigados no livro *Feminism and Film* (2000), de organização de Kaplan, que reúne escritos relevantes para a Teoria Feminista do Cinema.

Interessa-nos de forma particular a análise que E. Ann Kaplan faz de *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), em resposta à Williams, pois este texto, além de condensar em poucas páginas uma reflexão fundamental que pode se estender a outros filmes, fora responsável por despertar ainda mais nosso interesse pelas *cinematernidades*⁷⁹. Nele, Kaplan denuncia a ausência de perspectivas maternas no cinema, que tem como reflexo a produção de imagens as quais ignoram as subjetividades das mulheres-mães, subsumindo seus desejos e múltiplas singularidades. Uma vez atrás das câmeras, homens colocam em cena mães que ali estão para cumprir à risca seu papel social e, quando não inicialmente o fazem, enfrentam situações adversas que, logo, as devolvem aos seus lugares pré-estabelecidos. Através de uma didática clara e já comum às figurações femininas, os filmes (re)informam à espectralidade feminina quais são as regras do patriarcado.

E, de fato, a *Mãe redentora*⁸⁰ de Vidor “parece ser a síntese semiótica e moral do processo de mitificação que associa a mãe a bondade extrema” (VEIGA, 2020, *no prelo*): Stella abre mão da relação com a filha e sacrifica seu vínculo com ela para que a jovem ascenda socialmente. Kaplan, à medida em que diverge da interpretação que Linda Williams faz do filme⁸¹, argumentando junto a uma perspectiva feminista que não parte do lugar das filhas e, sim, das mães, delinea alguns arquétipos hollywoodianos no que diz respeito às representações maternas. Em sintonia com os padrões elencados por nós anteriormente, a autora traz os paradigmas da *boa mãe* (acolhedora, abnegada, o “anjo da casa” e, por isso, marginal à história) e da *mãe ruim* (a bruxa, sádica, ciumenta e perniciosa, central à narrativa uma vez que nega sua auto abnegação e reivindica sua vida própria); e a eles soma a *mãe heroica*, que tudo sofre/suporta em prol da família, semelhante à boa mãe, mas com mais destaque no enredo; e a *mãe boba, fraca ou vaidosa*, encontrada com mais frequência em comédias e, ali, ridicularizada ou menosprezada por marido e filhos (KAPLAN, 2000, p.468).

⁷⁹Tomamos emprestado, aqui, ao termo de Lucy Fischer, que dá nome ao seu livro *Cinematernity: film, motherhood, genre* (1996). Embora a expressão *maternity* esteja associada à maternidade vivida no corpo – alvo da investigação de Fisher –, enquanto *motherhood* se refere ao que nomearemos “maternidade em processo”, a tradução de *cinematernity* nos serve, aqui, para ambas as conjunturas.

⁸⁰ Como o filme fora intitulado no Brasil.

⁸¹ A título de esclarecimento, a discordância entre Linda Williams e E. Ann Kaplan se dá na interpretação diversa que tiveram, principalmente, da última cena de *Stella Dallas* (King Vidor, 1937). A sequência final, na qual Stella assiste do lado de fora e pelo vidro da janela, à espreita e aos prantos, na chuva, ao casamento da filha, é passível, segundo Williams, de provocar uma multiplicidade de identificações possíveis à espectadora. Kaplan, por outro lado, argumenta que o sacrifício materno, ali, funciona no sentido de informar à espectadora que Stella está sendo punida por não ter se subordinado aos padrões do nobre casamento e, em um ato nobre, renunciando a própria felicidade pela realização da filha.

Ademais, observou-se que a identidade materna, tal qual foi concebida pela tradição clássica e hollywoodiana, é a única possível para as mulheres-mães: se a personagem o é, não é nada além⁸². Dessa forma, todo seu envolvimento na narrativa se dá por conta de sua condição de mãe, assim como sua participação na história está, necessariamente, atrelada aos filhos. É significativo, pois, que raramente sejam solteiras e que dificilmente combinem a maternagem com o trabalho (KAPLAN, 2000). Nesse sentido, esses “tipos” narrativos oferecem poucas possibilidades não apenas para as personagens em cena, mas também para a espectadora, que vê repetir na tela as mesmas expectativas maternas que lhe são impostas pela tradição patriarcal – e seu mito do amor incondicional, sacrificial. A promessa de reelaboração de sua subjetividade, bem como de ressignificação de sua condição no mundo, possível na relação com os filmes, é frustrada pela solidificação desses arquétipos que, como dispositivos, pouco deixam escapar. Então,

Como estes paradigmas limitados mostram, Hollywood falhou em abordar as complexas questões que rodeiam a maternidade no capitalismo. A cada paradigma é atribuída uma posição moral numa hierarquia que facilita o bom funcionamento do sistema. O paradigma desejável apresenta propositadamente a Mãe a partir da posição de filho ou marido, uma vez que colocar a câmara na posição da Mãe levantaria a possibilidade de ela ter necessidades e desejos próprios. Se a Mãe revela o seu desejo, ela é caracterizada como a Má Mãe (sádica, monstruosa), tal como a mulher solteira que expressa o desejo sexual é vista como destrutiva. (KAPLAN, 2000, p.468, *tradução nossa*)⁸³

Faz-se necessário lembrar, ainda, que a questão da maternidade também está presente em *A mulher e o Cinema: os dois lados da câmera* (KAPLAN, 1995). Neste trabalho, Kaplan firma seu argumento de que o cinema é reflexo do inconsciente patriarcal. Nessa lógica, argumenta que filmes feitos por homens guardam uma particularidade: a memória da mãe, lembrança onipotente e ameaçadora, é reprimida e transposta nas narrativas através de mitos. Seja pela romantização ou pela depreciação, operações comuns perceptíveis nos filmes, as construções masculinas em torno da maternidade espelham seu passado pré-edípiano e dependem da forma como se lida com o controle dos impulsos positivos e negativos que esses vestígios deixam na psiquê de quem filma (p.288).

⁸² Em *Motherhood and Representation: the mother in popular culture and melodrama* (1992), E. Ann Kaplan compreende essa problemática como *essencialização* da identidade feminina em torno da experiência materna.

⁸³ Do original: “As these limited paradigms show, Hollywood has failed to address the complex issues that surround Mothering in capitalism. Each paradigm is assigned a moral position in a hierarchy that facilitates the smooth functioning of the system. The desirable paradigm purposely presents the Mother from the position of child or husband, since to place the camera in the Mother’s position would raise the possibility of her having needs and desires of her own. If the Mother reveals her desire, she is characterized as the Bad Mother (sadistic, monstrous), much as the single woman who expresses sexual desire is seen as destructive.” (KAPLAN, 2000, p.468)

Para além das já citadas e de E. Ann Kaplan, cujos estudos em torno do par maternidade-cinema rendem discussões extensas, que extrapolam o que este trabalho consegue abrigar, há outras duas teóricas que gostaríamos de ressaltar: Lucy Fischer e Sarah Arnold, as quais se dedicam a representações maternas que ultrapassam o esquema melodramático. Fischer, em *Cinematernity: film, motherhood, genre* (1996), compreende a maternidade em cena como um *locus* de crise, que não se restringe ao melodrama. Partindo do objetivo de pensar o tema em uma ampla gama de gêneros cinematográficos, a autora se lança a uma investigação ambiciosa, que não se restringe ao lugar comum reservado às histórias maternas pelo cinema – os “filmes femininos”. Seu propósito perpassa, nesse sentido, a compreensão de que a temática da maternidade tem papel fundamental na experiência cinematográfica como um todo.

Reconhecer e enfrentar esse estado *cinematerno* de tensão significa, pois, ter de se haver com o dado da culpa materna posto em cena. Isso, porque Fischer identifica duas formas representativas e frequentes, que atravessam, inevitavelmente, a dimensão social e psicológica particular à experiência materna nos filmes: uma, caracterizada pela ausência, a falta e a falha; ou outra, marcada pela dedicação/envolvimento exagerado na vida dos filhos, cerceando sua liberdade. Para chegar ao reconhecimento dessas características, a autora examina alguns longas metragens norte-americanos, a começar por *O Bebê de Rosemary* (Roman Polanski, 1968), através do qual ela exemplifica o interesse predominante dos filmes de horror e terror não apenas na gestação, mas no próprio ato de parir⁸⁴.

A longa discussão sobre o filme de Polanski funciona, ainda, no sentido de situá-lo na contramão da tendência misógina que marca os “filmes de mãe”, seja qual for o gênero. Segundo Fischer (1996), *O Bebê de Rosemary* consegue driblar este lugar comum, através de uma narrativa que tensiona as expectativas cinematográfica e social em torno da maternidade. Desde a escolha por colocar em cena as adversidades da gestação, que transformam seu corpo e consomem sua existência, à suspeita e difícil aceitação da tarefa de maternar um filho monstruoso, a narrativa estaria, de fato, na contramão. Um diálogo sobre outros pontos, como a questão do possível estupro, a manipulação da mulher e sua associação com a loucura, ficam, infelizmente, para outra conversa.

⁸⁴ Tal dado nos faz lembrar, quase que imediatamente, do mais recente longa de Darren Aronofsky, *Mãe!* (2017), que notadamente é fiel a este padrão.

Ao destrinchar as estratégias do filme, a autora ressalta ainda que o interesse em trazer para a cena o parto e o puerpério não se encerra na proposta de retratá-los enquanto experiências assustadoras e, quiçá, diabólicas. Nesse sentido, a monstrosidade não se faz presente apenas no campo da fantasia: para além dele, a vivência da personagem de Mia Farrow remete a contextos, de fato, reais. Em outras palavras, o que *Cinematernity* defende é a tese de que tal filme consegue, através do terror, expor a complexidade característica à experiência de dar à luz⁸⁵, ao abordá-la fora do signo mítico, que nega quaisquer possibilidades de estranhamento e toma como necessário o afeto e o vínculo entre mãe e bebê.

Ainda que essa seja sua reflexão, a nosso ver, mais interessante, Fischer se debruça também sobre outros filmes e outros gêneros cinematográficos. De forma bastante resumida, destacamos alguns de seus achados. Com relação ao suspense, ela identifica um conflito comum, o qual acredita ser reflexo de uma dificuldade cultural em torno do par maternidade-trabalho. Haveria, assim, um esforço de negatizar esse elo ou, ainda, de figurá-lo como inviável, nocivo e impossível. Filmes policiais, por sua vez, operam com frequência pela chave da responsabilização materna. A personagem-mãe, fundo narrativo para o personagem-filho, seria a culpada pelo comportamento desviante masculino e estariam nela todas as explicações para sua errância.

No que diz respeito à relação mãe e filha⁸⁶, Fischer a pensa no contexto de documentários e de filmes pós-modernos, como assim ela os identifica. Neles, reconhece possibilidades que beiram o feminismo, como é o caso de *History and Memory: for Akiko and Takashige* (Rea Tajiri, 1991), no qual memória e afeto constroem a história da mãe de Tajiri, enquanto se reelabora um passado traumático; e de *High Tide* (Gillian Armstrong, 1987), que trata do abandono materno e do reencontro familiar fora do signo da maldade

⁸⁵ Nas palavras de Lucy Fischer: “Enquanto uma certa misoginia parece ser generalizada, há obras que se dirigem à espectralidade feminina de forma mais progressiva. Ao passo que, à superfície, *O Bebê de Rosemary* pinta um quadro de parto como terror satânico, num plano mais profundo, facilita a expressão de preocupações *legítimas* das mulheres e preocupações com o parto (...)” (FISCHER, 1996, p.30, *tradução nossa, grifos da autora*).

⁸⁶ Suzanna Walters, em seu *Lives together/Worlds apart: mothers and daughters in popular culture* (1992), se dedica exclusivamente as relações entre mãe e filha, estando o cinema entre seus objetos de análise. Ainda que esta leitura tenha nos chegado tardiamente, vale dizer sobre algumas de suas reflexões: Walters, quando investiga a representação do conflito entre mãe e filha, infere que grande parte do *corpus* a que se debruça (filmes hollywoodianos, no intervalo de 1940 a 1990) constrói a figura materna como má, egoísta ou invejosa, ao passo que a personagem-filha é retratado como vítima. Nesse sentido, sendo a primeira a responsável pelas dificuldades psicológicas e emocionais da segunda, a única saída possível que se coloca para a filha seria a fuga dessa relação tóxica. Desse modo, a solução encontrada pela personagem é, quase sempre, ser salva por um par romântico masculino, que possibilitaria sua futura autonomia. Frente à constatação deste padrão narrativo, Walters argumenta que tais representações estão em sintonia com a lógica patriarcal e, em alguma medida, a favorecem. Isso, porque trazem a tela um entendimento raso e negativo, que não considera as complexidades e contradições dos vínculos entre mãe e filha, figurando-o tão somente como irrealizável.

materna e do arrependimento. Identifica, ademais, experimentações que o almejam, mas em algum ponto “escorregam” no paradigma do conflito irremediável, como acontece em *De salto alto* (Pedro Almodóvar, 1991), que as coloca como rivais, na disputa por um homem.

Todavia, reconhecidos esses escapes aos moldes maternos firmados pelo cinema, *Cinematernity* reafirma um cenário que já conhecemos: a maternidade, primordialmente, encontra nos filmes poucas possibilidades de reelaboração – em outros termos que não os patriarcais. O que se observa é um padrão representativo das mães que passa ora pelo desequilíbrio, pelo amor “em excesso”, pelo controle e sufocamento das relações; ora pela negligência, ausência, irresponsabilidade e desajuste. Frente a tal realidade, Lucy Fischer acredita que quase não há espaço para as subjetividades maternas no cinema. Isso, porque reconhece, através de sua pesquisa, que os dois polos possíveis para a representação da maternidade, sejam encarnados de forma absoluta ou relativa pelos filmes, acabam por chegar num mesmo ponto: a crítica e a culpabilização das personagens-mães.

Na esteira de Fischer, Sarah Arnold, que nos chegou através do trabalho da pesquisadora brasileira Laura Canepa (2015)⁸⁷, atualiza a discussão a respeito do cinema de horror. Em seu *Maternal horror film, melodrama and motherhood* (2013), Arnold traz seu o conceito de *horror materno*, cujas raízes estão firmadas nas concepções de Julia Kristeva e Barbara Creed, através do qual desenvolve suas análises. Nesse sentido, retorna às modulações acerca da boa mãe, atravessada pela força das teses psicanalíticas⁸⁸, e da mãe má, estabelecida pelos discursos culturais, a fim de identificar, na lida com alguns filmes, como a figura materna é construída pelo gênero.

Com *Psicose*⁸⁹ (Alfred Hitchcock, 1960), que fora, segundo a autora, responsável pela popularidade das “histórias de mãe” no cinema de horror, institui-se um momento inaugural, a partir do qual o melodrama materno cede seu protagonismo a outro formato. Frente a este dado, Arnold (2013) identifica alguns lugares narrativos comuns, que podem ser condensados em duas categorias: o conflito entre pais e filhos e, especificamente, a tensão entre mãe e filhas. Para olhar mais detidamente tais traços, faz uso de conceitos

⁸⁷ *Senhor Babadook, Vincent e o horror materno: intertextos* (CANEPA, 2015).

⁸⁸ Sarah Arnold, assim como Elisabeth Badinter, faz uma crítica a psicanálise: Arnold coloca o melodrama e a teoria psicanalítica lado a lado, como forças que reproduzem e racionalizam o modelo patriarcal, na medida em que sugerem uma forma adequada (fixa, limitada) de matinar – a saber, pelas vias da anulação de si em prol dos filhos (ARNOLD, 2013, p.6). Todavia, ao contrário de Badinter, isso não a faz descartá-la, senão pensá-la como meio de decifrar e questionar as estruturas patriarcais.

⁸⁹ No filme de Hitchcock, Norman Bates (Anthony Perkins) vive uma relação conturbada com sua mãe, que é uma mulher dominadora, com quem ele tem alguns conflitos, mas forte laço e identificação (ao ponto de assumir seu papel).

gestados na psicanálise, mas, diferente da tradição anterior a ela, propõe um olhar que delinea outros caminhos.

Explicamos: se abundam abordagens psicanalíticas, impulsionadas pelo pensamento feminista de cinema, elas costumam, porém, seguir a mesma lógica, aplicando, repetidamente, as mesmas noções⁹⁰. Para o melodrama, o complexo de Édipo (e a castração) e o masoquismo; para o horror, o retorno do reprimido. Com essa crítica sutil, Arnold propõe uma intersecção entre os gêneros – e, conseqüentemente, entre os conceitos –, sob o argumento de que compartilham, com enorme frequência, a questão do sacrifício materno. Ademais, partindo do exemplo do filme de Hitchcock, no qual a personagem-mãe é objeto, ao mesmo tempo, de fascinação e repulsa (ARNOLD, 2013, p.1), reafirma ser necessário complexificar o olhar.

Assim, seu pensamento em torno do horror-melodrama-materno compartilha com as autoras citadas anteriormente o ponto de partida, mas desemboca em outro lugar. Seja boa, sacrificial, abnegada, ou má, controladora, egoísta, os arquétipos básicos da mãe se fazem também presentes no texto de Arnold. E, assim como observara Fischer, há a reafirmação da linha monstruosidade-punição como particularidade evidente no horror (ARNOLD, 2013, p.23-27). Todavia, no cerne da explicação contida em *Maternal horror film* está a compreensão de Kristeva (1982, *apud* ARNOLD, 2013), que vê a construção da mãe dominadora como elaboração da dependência originária ao corpo materno. Logo, para além da castração, que envolve o dado da diferença sexual, as ideias de concepção, parto e amamentação, enquanto lembranças de um momento no qual se é nada mais que um “pedaço da mãe”⁹¹, estariam na origem da abjeção.

Além disso, Sarah Arnold faz, como poucas na Teoria Feminista do Cinema fizeram, observações em torno da figura paterna, para compreender a problemática materna. Ao aproximar a psicanálise dos filmes, traça o seguinte raciocínio: se a figura do pai é a responsável pela passagem do filho para a cultura, estando a mãe relacionada apenas aos estágios primitivos, seja a fase pré ou pós edipiana, e, por isso, fortemente marcada pela

⁹⁰ Parece-nos claro que Sarah Arnold (2013) se refere a autoras como Laura Mulvey, Linda Williams e E. Ann Kaplan, cujos trabalhos concebem os filmes de horror “como resultado da hostilidade patriarcal pelo reconhecimento da diferença sexual.” (CANEPA, 2015, p.15)

⁹¹ Essa ideia está em sintonia com o que pensa Valter Hugo Mãe, quando diz que “Num certo sentido, todos os homens começaram por ser uma mulher. A mulher grávida não difere do seu filho senão já tarde. E o filho apenas muito depois se apercebe de algum desajuste entre seu corpo e o que o circunda.” (HUGO MÃE, 2014, *sem paginação*); e com as discussões de Simone de Beauvoir (1970) e Kierran Horner (2018), as quais se aproximam pelo pensamento em torno dos limites entre o *eu* e o *outro* na experiência da gravidez – momento no qual este novo corpo, corpo materno, testemunha a coexistência de sujeito e alteridade, mas, mais ainda, a existência da alteridade no sujeito: a mulher-mãe como um eu complexo, eu corpo ambíguo, um ser dual.

passividade e pela falta (ARNOLD, 2013, p.7), só caberia a ela este lugar. Por essa razão, mães que não se atém ao papel cativo, estariam sujeitas a se tornarem, na visão masculina, figuras abjetas, monstruosas (*ibidem*, p.18), controladoras e transgressoras. Desse modo, Arnold se soma às demais, unidas pelo desejo de se pensar sobre a como o cinema lida com a temática da maternidade.

Esta breve retomada de trabalhos tão importantes funciona, aqui, no sentido de tornar claro nosso caminho pela Teoria Feminista do Cinema sem, todavia, carregar a pretensão de tomá-los em sua completude. Nosso movimento, aqui, foi pela construção de algo como um panorama teórico, que, de fato, não intenta abarcar detalhadamente todas essas discussões. Em seguida, operaremos numa dinâmica semelhante, mas dessa vez com os filmes: traremos (pelo menos parte de) nosso exercício de cinefilia, num esforço mais expositivo do que propriamente analítico, a fim de demonstrar como se deu a construção de nosso olhar para a questão da maternidade no cinema – e nos filmes que formam nosso *corpus*.

3.2. Breve exercício de cinefilia

Faz parte de nossa trajetória um conjunto amplo de filmes que tratam da maternidade. Neste subcapítulo, traremos alguns deles, sem que de fato os tomemos pela análise, com o intuito de apresentar os caminhos que nos trazem até aqui e que nos lançam a pesquisas futuras. Numa dinâmica inspirada pelo exercício que faz Roberta Veiga⁹² (2020, *no prelo*), em direção à construção de um inventário de filmes que dão a ver formas maternas diversas, experimentamos algo menos ambicioso e expomos brevemente, aqui, nosso exercício de cinefilia. Tateamos algumas aproximações e distanciamentos, lançamos possíveis categorias de análise, abrimos as veias que movem o desejo por traz deste trabalho. Assumimos o caráter experimental que inevitavelmente marca este movimento, sem a pretensão de, ao menos por ora, estabelecer operadores rígidos, nem tampouco definir recortes estritos, mas com intuito de mapear um panorama que nos municie de um olhar crítico, que será fundamental para examinarmos mais detidamente os filmes do *corpus*.

⁹² Pesquisa ainda em desenvolvimento.

Expomos, dessa maneira, parte de nosso repertório em torno do “cinema materno”, antes de adentrarmos propriamente nos filmes de nosso *corpus*.

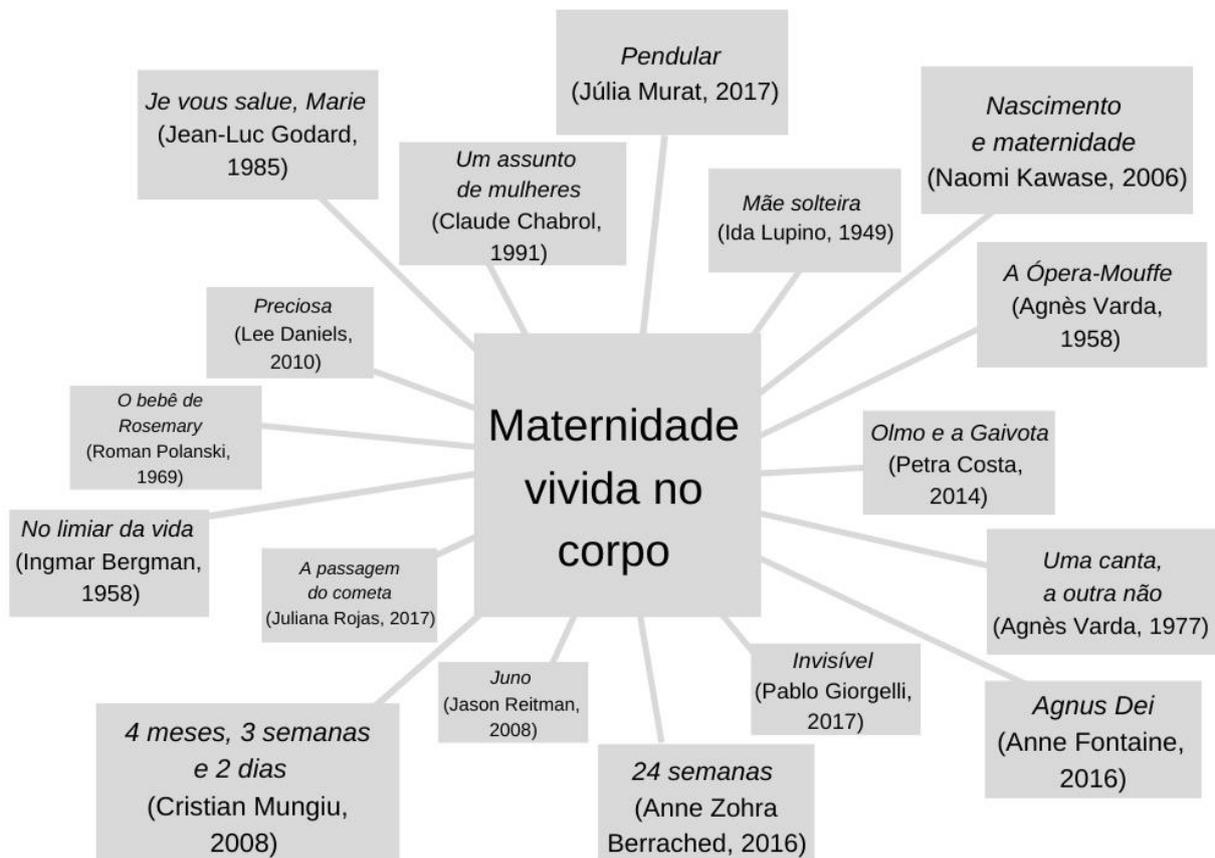
O desenho que fazemos a seguir é, nesse sentido, reflexo dos esquemas que pensamos ao longo do desenvolvimento da pesquisa, com base no contato com as obras e com as teorias. Propomos, inicialmente, duas grandes categorias, de onde irradiam outras. São elas: *a maternidade vivida no corpo* e *a maternidade em processo*. Na primeira, estão condensados os filmes que tratam da gravidez, do puerpério e do aborto, e que o fazem pela negociação com as imagens de controle ou, caso queiramos, com as imagens míticas da maternidade. Uma vez que nosso recorte não trata propriamente de tal modulação materna, optamos por nos ater, aqui, às narrativas-de-fuga, como formas potentes de criação de outros regimes do visível. Isso porque elas, em alguma medida – umas mais, outras menos –, disputam o imaginário cinematográfico em torno do corpo materno.

Destacamos, dentre os demais, pelo menos três filmes desta categoria, que nos marcaram especialmente: *Nascimento e maternidade* (2006), de Naomi Kawase, documentário autobiográfico que trata da maternidade por duas vias: o relacionamento com a avó-mãe que a criara, e a experiência de estar grávida e dar à luz ao seu filho. A proximidade da morte e a urgência da vida se entrelaçam na obra de Kawase, que toma para si, através da mão-olho-câmera, o controle sobre sua própria história. O modo como filma a avó e a confronta, dando a ver seu maternar afetuoso, mas imperfeito, bem como a maneira através da qual enquadra o nascimento de sua cria, o ato mesmo de parir, são traços que singulares que, de saída, oferecem uma perspectiva outra da experiência materna.

Olmo e a gaivota (2014), da brasileira Petra Costa com codireção de Lea Glob, centra-se nas (im)possibilidades da experiência da gravidez, em uma relação fortíssima com as dimensões do público (marcado pelos vínculos de trabalho) e do privado (lugar de confinamento, já previa e historicamente reservado às mulheres). Mescla de documentário e ficção, o filme aproxima-se da protagonista Olívia, que é pega de surpresa por uma gestação não planejada e, ainda, de risco – presa em seu apartamento, tem sua vida reduzida ao lugar de mãe, cuja função exclusiva é “fabricar uma criança”. O tom intimista do longa, trazido pela câmera próxima, nos faz cúmplices das mudanças físicas e confidentes de suas angústias da mulher filmada. Ela, entre carinho e estranhamento, revela seus medos e questionamentos, ao mesmo tempo em que testemunha a maternidade enquanto um plano não compartilhado. Recusa-se a adequar-se no papel único de geradora de uma vida

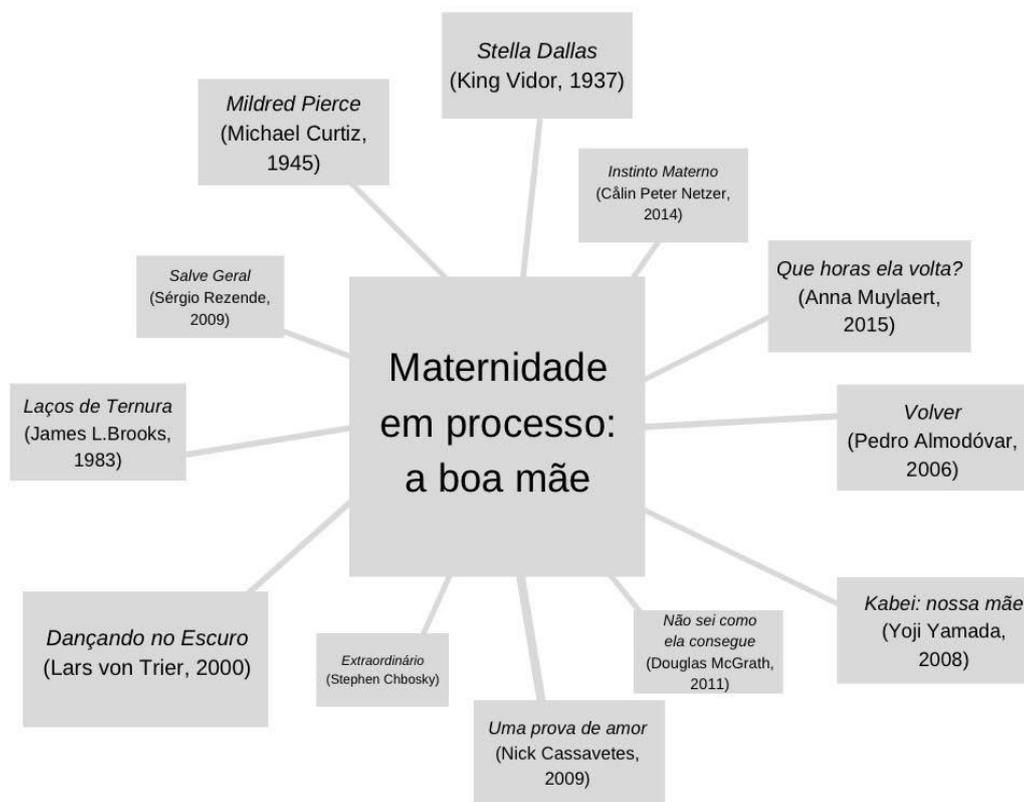
e se impõe enquanto sujeito que não deve ter a sua subjetividade anulada: Olívia parece agarrar-se a si mesma, ao seu corpo quase frágil e a suas aspirações quase escassas. Frente a uma circunstância que se inscreve no corpo, que reflete em um plano de vida, ela, junto ao filme, tensiona a fantasia da maternidade.

Por último, *24 semanas* (2016), de Ann Zohra Berrached. A narrativa, drama controverso, angustiante e visceral, não só traz os pormenores e disputas que o tema do aborto levanta (a interrupção tardia, a injeção letal no feto), mas também escancara o drama interno experimentado pela mulher: de forma bastante honesta e na contramão das simplificações da questão – que a tomam a partir da demonização ou pela facilidade da escolha –, sem sugerir soluções sintéticas ou descomplicadas para este dilema moral, o filme problematiza as fronteiras entre certo e errado, tão comuns no debate sobre o aborto, e, importantíssimo, toma partido pela soberania feminina. Astrid, a protagonista, longe dos simples lugares de heroína ou vilã, revela os caminhos intrincados que sua decisão implica e, por isso, encarna a dimensão crítica e corajosa com a qual Berrached joga: afinal, os valores e significados que envolvem ter ou não um filho são (ou devem ser) constantes para todas as mulheres?



Já na segunda, *a maternidade em processo*, onde circunscrevem *Madonas* e *Julia e a Raposa*, agrupamos os filmes nos quais as personagens-mães têm filhos já crescidos. Esta está dividida em três subcategorias: *a boa mãe*, *a mãe má* e *a possibilidade do entre* – esta última, tomamos emprestado de Veiga (2020, *no prelo*). Tal subdivisão, que revela um contexto de “disputa entre formas míticas e complexas” (*ibidem*), se deu por um motivo simples. Ora, uma vez que a questão do cuidado é uma problemática que nos é cara, pois se relaciona à delimitação de nosso *corpus*, mais filmes que tocam esse aspecto foram assistidos. Ademais, a construção de nosso olhar para personagens-mães, na lida com os filhos, se deu de modo relacional. Logo, pareceu-nos fundamental o exercício de localizá-los de acordo com as características que os marcam, para fortalecer nosso exercício de análise.

Em *a boa mãe*, primeiro aspecto da dicotomia, estão os filmes cujas figuras maternas encarnam bem os arquétipos fixados pela tradição do *Women’s film*: a devoção aos filhos e a abdicção de si, o sacrifício materno, a maternidade praticada de forma intensiva. Essas narrativas, colocadas em conjunto, iluminam uma à outra no sentido de deixar claríssimo um traço que compartilham – todas, ainda que resistam a outros dispositivos, acatam e reforçam a instituição da maternidade.

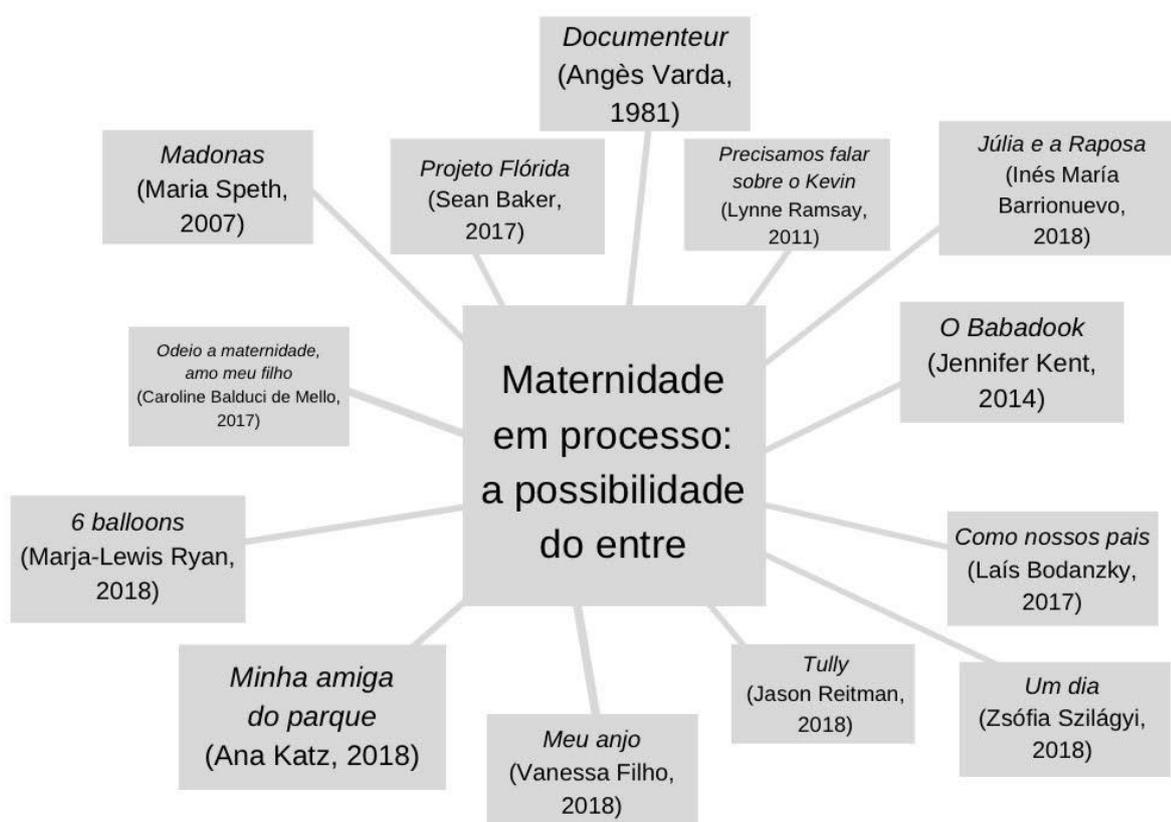


Em *a mãe má*, a outra face da mesma moeda. Aqui, estão situados os filmes que, em nosso exercício de cinefilia, se revelaram bastante próximos aos estereótipos da maldade materna. Seja pelo controle da prole, pela inclinação ao egoísmo ou pela monstruosidade que lhes é atribuída, as personagens-mães são tipificadas, nessas obras, pelo desvio ao dispositivo da maternidade, que tem como pilar o amor materno, e, exatamente por isso, não deixam de reforçá-lo.



Por último, está *a possibilidade do entre*. Nas brechas da polarização entre a mãe sacrificial e a mãe perversa, estão os filmes que resistem, ou ao menos tensionam, os imaginários social e cinematográfico hegemônicos da maternidade. Assim, se “tal dicotomia oferece pouco espaço entre uma coisa outra, muito menos fora de uma e outra, para que a ambiguidade das relações parentais e a subjetividade da mãe se construa” (VEIGA, 2020, *no prelo*), o que está no entre, ao menos, escapa. Ora operam com os limites, ora os recusam por completo, dando a ver, das duas formas, a fragilidade de tais categorizações. E, de saída, põem em xeque estes dois extremos, que mais servem à desumanização das mulheres/personagens-mães, à medida em que tateiam formas de insubordinação aos moldes míticos e arquetípicos.

Aqui, uma pergunta fundamental começa a ser respondida: o que pode o cinema contra o mito do amor materno? De fato, a lida com os filmes os quais acreditamos problematizar os traços arquetípicos não necessariamente nos revela apenas meios de libertação. A depender das forças que colocam em jogo e em cena, intersecções e interseccionalidades para além do gênero – como classe e raça –, as/os cineastas, bem como suas protagonistas, podem fraturar as formas cristalizadas dos dispositivos maternos ou expô-las em sua complexidade. Ainda que nosso esforço cinefílico intente mostrar nas maternidades filmadas formas disruptivas, cada narrativa o faz de uma maneira: pela impossibilidade, pelo escape, pelo tensionamento, pela reinvenção ou pela resistência.



Por fim, *Documenteur* (Agnès Varda, 1981), que, como já dissemos, inaugura nosso interesse nas relações entre cinema e maternidade, é o filme com o qual desejamos encerrar o presente capítulo. Dentre todos que elencamos na categoria *maternidade em processo* (e suas três subcategorias), sobre os quais não é viável dissertar individualmente, o filme de Varda merece destaque não apenas pelo laço afetivo que com ele construímos. O gesto ensaístico presente em *Documenteur*, que se debruça sobre a vivência da maternidade solo de Émilie, nos faz situá-lo junto às formas inventivas de maternidade elaboradas pelo

cinema. O lento refazer da personagem-mãe junto ao seu filho (que é, na realidade, filho da própria cineasta) é filmado quase que com despreensão e, justamente aí, garante sua potência: a apatia, confrontada pela força de vida que lhe demanda a criança, é trabalhada de forma sensível pela narrativa, quando confere à protagonista tempo/duração e espaço de subjetivação. Um possível materno, em meio ao rigor da instituição da maternidade, é vislumbrado, ali, por Varda.

PARTE 3 - Análise fílmica: os possíveis maternos de Rita e Julia

Capítulo 4

Madonas: quem materna quem?



*Como você a chama?
De Rita ou de mamãe?*

“*Mamãe, por favor*”. É esta a primeira fala de *Madonas*⁹³, de Maria Speth. A voz é feminina, agoniada, impaciente. A mulher, dentro de uma cabine telefônica, implora à mãe pelo endereço do pai. A câmera do lado de fora, estática, próxima, tem os vidros da cabine ensopados pela chuva que cai como obstáculo para dar a ver a personagem. Ao telefone, ela choraminga e, impaciente, balança seu corpo em movimentos repetitivos. Devido às gotas que nos impedem de ver com clareza o que se passa naquele cubículo e ao agasalho que veste a personagem, a imagem nos nega, por alguns segundos, a percepção de que há um bebê junto à mulher. Ele, contra o peito da personagem, em um *sling*⁹⁴, está quase imerso no casaco da mãe e é embalado por ela. O espaço que antes parecia ocupado por um corpo é, na verdade, habitado por dois.

A *mulher-canguru*, diante de uma aparente negativa, encerra a ligação, irritada, batendo repetidas vezes o telefone. A criança em seu colo se assusta e chora, e ela, enquanto o consola, faz o mesmo. Sentada no chão da pequena cabine, a personagem não tem alguém, todavia, que possa lhe oferecer algum consolo. Os tons acinzentados, assim como a atmosfera chuvosa, intensificam a sensação de desamparo. Esses primeiros minutos do filme parecem ser capazes de, sutilmente, instaurar três conflitos que permeiam todo o resto: o dilema da paternidade, o conflito mãe-filha e a maternidade vivenciada pela própria personagem.

Um corte rápido situa a mesma mulher, que logo saberemos se chamar Rita (Sandra Hüller), em outro espaço. Um plano mais aproximado enquadra suas mãos lavando peças de roupa em uma pia. O enquadramento pouco dá a ver o resto do lugar, mas a ação nos deixa deduzir que se trata de algo provisório, transitório. A câmera sobe devagar e antes de mostrar seu rosto, passa pelo bebê que dorme contra seu peito – ele, negro, e ela, branca: de primeira, tal fato nos causa alguma surpresa. A jovem mulher, de cabelos ruivos, tem semblante apático, quase triste. Os dois (mãe e filho), um acoplado ao outro, são as únicas figuras que ocupam espaço e imagem.

Essa primeira sequência nos introduz ao filme, sobre o qual nos debruçaremos a partir de três operadores – figuras temporais que a narrativa evoca para pensar a maternidade e, ademais, uma permutação entre maternidades. Entre Isabella (a avó), Rita

⁹³ Primeiro longa da cineasta e produzido pelos irmãos Dardenne, com quem Speth compartilha um gesto estético, bem como uma afinidade temática. Essa aproximação é perceptível em *Rosetta* e *A criança* (Luc Dardenne e Jean-Pierre Dardenne, 1999, 2005), nos quais há um interesse pela questão da maternidade, associada à marginalidade e ao desvio.

⁹⁴ Espécie de bolsa ou faixa de tecido, resistente e ajustável, que permite transportar o bebê junto ao corpo do adulto, sem que seja carregado pelos braços.

(a mãe) e Fanny (a filha), *Madonas* constrói, através da *mise-en-scène*, uma dinâmica intricada que será, aqui, elaborada por três eixos. O primeiro, que evoca o passado da protagonista e a situa no lugar de filha, anuncia, pelo fora de campo, um desarranjo familiar que edifica seu presente (marginal e infantil) como mãe. O segundo diz do tempo presente, no qual a ausência e a presença materna de Rita, enquanto traços flutuantes, bem como o não-lugar da avó Isabella (que é e não é mãe das crianças), abrem espaço para que Fanny performe uma maturidade precoce e ocupe este posto. Por fim, sinalizamos para o futuro, o qual se revela irrealizável, após tentativas de maternar frustradas que remetem a repetição de uma lógica da impossibilidade mesma.

4.1. Da mãe-*sling* ao retorno como filha

O plano seguinte os situa, pela primeira vez, em meio ao comum. Numa lanchonete, Rita está sentada à mesa, com o filho agarrado a si. O enquadramento fixo insiste apenas nas duas figuras, ainda que o som de conversas nos informem que há outras pessoas ali. O choro do bebê sobressai em meio ao ruído do ambiente e ecoa junto ao barulho das moedas que a personagem despeja na mesa, sacudindo um pote de vidro de onde caem também alguns badulaques. A garçonete, que está além dos limites do quadro, diz o valor do lanche modesto que a jovem compra. É pouco, mas o que ela tem é menos ainda. A voz desincorporada se nega a receber a pouca quantia que Rita dispõe, em um ato de solidariedade. A precariedade, de saída, atravessa a maternidade.

A todo tempo o resmungar da criança é ouvido, como que impondo sua presença. Parece impossível que a personagem se descole daquele pequeno ser: ela, enquanto come um pedaço de pão, desvia-se para que não caiam migalhas nele. A câmera captura e testemunha a cena, sem variações estéticas. Uma voz masculina, no fora de campo, a povoa e avisa Rita sobre sua partida: “*Você quer vir junto?*”, interroga o homem. Revela-se à espectadora⁹⁵, neste momento, que a dupla mãe e filho está de carona. A mulher responde que não irá e se despede. Através da janela, vemos uma figura masculina caminhar até um

⁹⁵ O uso termo *espectadora* em nosso texto parte de uma opção política. Além da importância linguística da afirmação feminina, o fazemos, aqui, uma vez que tratamos de filmes feitos por mulheres, com mulheres, sobre mulheres – e que elaboram acerca da maternidade, vivida por mulheres. Logo, acreditamos que pressupor um espectador masculino não faria sentido, posto que o que se cria é um lugar de espectadorialidade feminina. Por fim, vale dizer que assim como pensar o lugar de fala da mulher, pensar o lugar da espectadora também é fundamental, como bem defende bell hooks em seu *O olhar opositivo – a espectadora negra* (2017).

caminhão e nele entrar – para que o sujeito com quem Rita falava há pouco se fizesse presente na imagem (para além de sua voz), fora necessário que ele adentrasse o quadro, em segundo plano. A escolha pelo enquadramento fixo, que prioriza uma ação em detrimento de outras, e o quase desuso da estratégia plano/contra plano demonstram o desejo da diretora de fazer durar cenários e expressões específicas. É, veremos, através da duração que a solidão e a precariedade materna, bem como a relação mãe e filho(s), se constrói.

Como alguém que a segue, a câmera agora enquadra Rita de costas, com uma enorme mochila em seu dorso. À medida em que acompanha seu caminhar, dá a ver também o bebê preso ao seu corpo. A garçonete sai do restaurante e chama pela jovem, dizendo saber quem é o homem que ela procura – tal diálogo, omitido pelo filme, se revela apenas pela ação da garçonete. Rita recebe dela um papel. Um corte rápido nos leva a um outro plano, dentro de um carro, que enquadra por trás, na altura dos ombros, a garçonete. Ela dirige, atenta à procura de um endereço. Pela primeira vez, não vemos Rita. É trabalho da espectadora a conexão entre os acontecimentos e a inferência de que a protagonista está também no veículo.



“Chegamos”, diz a mulher que dirige num tom solidário. O bebê está em silêncio, como se não estivesse lá. Ouve-se o som da porta se abrindo, enquanto a câmera insiste em negar filmar alguém além da garçonete no banco do motorista. A esta altura, já é possível presumir: Rita chegara na casa de seu pai. Em frente à porta, hesita em tocar a campainha. A câmera é paciente e se mantém junto a ela, sem antecipar o que se passa dentro da casa. Uma voz masculina diz *“Estou indo!”* e um vulto é perceptível pelo vidro. Um adolescente, apoiado em duas muletas, abre, cumprimentando Rita com um *“Bom dia.”*. Ela, antes de perguntar pelo pai ou de explicar a que veio, o questiona sobre sua perna. A personagem

trata o encontro com aquele que possivelmente seria seu irmão com naturalidade – não demonstra nenhuma ansiedade. A sensação de desafetação é também provocada pelos recursos expressivos: a câmera permanece fixa e não há trilha musical alguma. Não é de interesse do filme enfatizar, por quaisquer meios, o acontecimento. Após sanada sua curiosidade, Rita diz o nome do homem por quem busca: Jérôme Vassé.

A resposta é afirmativa: ali mora seu pai e aquele é, de fato, seu irmão. O enquadramento permanece invariável – Rita de costas e o adolescente de frente. Um breve silêncio antes da resposta da personagem, que apresenta a si mesma e a criança em seu colo, de nome Jermaine Tayrell, apelido JT. A câmera permanece do lado de fora da casa, assim como Rita – aquele não parece ser um espaço no qual possam adentrar imediatamente. O breve diálogo continua, e o jovem se identifica: Phillipe. Os dois se calam mais uma vez, mas o filme não se interessa por abreviar tais momentos, senão permitir que durem. Os segundos de embarço são interrompidos por Phillipe, que avisa que seu pai voltará apenas a noite. Rita, mochila nas costas e JT na frente, diz que irá aguardar pelo homem. O adolescente concorda e fecha a porta, deixando mãe e bebê para fora.

Rita vira seu rosto e a câmera acaba por enquadrá-la num quase perfil. Assim é possível vermos também a criança contra seu peito. Não há um desejo da diretora, Maria Speth, de se aproximar demais daquela mulher, a fim de conquistar um compadecimento desinteressado da espectadora. Nem tampouco há oscilações de câmera, tais como *zoom in* ou algo que o valha, para intensificar ou pretender traduzir as emoções da personagem. Ela permanece mais uma incógnita. E, se é do interesse da diretora que Rita provoque alguma identificação com quem assiste, ela o faz por outros meios: a insistência em filmar quase todo o plano por uma perspectiva que nos nega vê-la de frente faz com que, ao final, quando a personagem se vira para a câmera, com o filho a ela agarrado, nos sensibilizemos com aquela mãe sem lugar; somado a isso, o figurino nos informa que faz frio e, por essa razão, ver essa mulher com sua cria tendo que esperar o anoitecer sem abrigo nos provoca algum desconforto. Ademais, a escolha do enquadramento privilegia a figura de Phillipe, a fim de que seu ato de fechar a porta seja visto frontalmente e, assim, a espectadora passa a compartilhar com Rita a mesma posição – estão ambos do lado de fora da residência.

Todavia, um corte rápido descontinua toda essa sensação. O próximo plano situa Phillipe, Rita e JT dentro da casa, os dois primeiros sentados no sofá, enquanto o bebê dorme ao lado. O adolescente toca uma guitarra, como quem quer interagir com a visita. A comunicação entre os dois é custosa – Phillipe ensaia frases em inglês, e Rita quase não o

responde, a não ser por um discreto sorriso. Ela esfrega as mãos, mexe os dedos, ansiosa. Olha para os lados, para o bebê. A câmera mantém o enquadramento fixo, característico durante quase todo o filme. O som do instrumento é interrompido por uma pergunta de Phillipe – para “puxar assunto”, o jovem sonda de onde Rita é. Ela diz que é da Alemanha e ele logo responde que seu pai morara lá antes. Fica claro para a espectadora, com esse diálogo, que se trata também do pai de Rita, o homem cujo endereço sua mãe se recusara a informar por telefone, na primeira cena do filme. Não há, entretanto, nenhuma reação atípica por parte da protagonista. Ela fala pouco, responde às perguntas brevemente e mantém a mesma expressão em seu rosto.

Uma voz feminina anuncia sua chegada em casa, além dos limites do quadro. Phillipe conta ser sua mãe, e conversa com ela a distância. Rita ainda roça suas mãos uma na outra, tímida. A voz se aproxima, cumprimentando os dois, que respondem. O filho anuncia que a visita é Rita e, finalmente, vemos a mulher, que chega com um garoto – trata-se da nova família de Jérôme. A mulher se dirige a Rita, convidando-a para comer. Não há resposta, uma vez que a protagonista não fala francês, e Phillipe se encarrega de intermediar o diálogo entre as duas. A câmera oscila entre os dois espaços – a sala, onde estão o adolescente e Rita, e a cozinha, onde está a mulher que acabara de chegar. Ela, mais confortável por saber que Rita não fala seu idioma, questiona diretamente ao filho de onde ele a conhece. Phillipe conta que ela espera por Jérôme e interessa a mãe, desconfiada, saber o motivo. Quando indagada, a protagonista responde, sem rodeios, que acha que ele é seu pai. *Madonas* começa, logo, com a procura pelo pai – e prenuncia desde já uma questão importante: a ausência paterna.

Um corte nos leva à mesa do jantar, onde estão frente a frente Rita e Jérôme – focados, enquanto os outros três integrantes da família estão em desfoque. O momento do reencontro entre pai e filha fora omitido pelo filme. Rita come e age com tamanha naturalidade que constrange os demais personagens, bem como a espectadora. A cena é marcada pelo silêncio, salvo os sons de mastigação e bebidas; e pela quase ausência de movimentos, exceto os da protagonista. Um corte nos leva a um outro enquadramento, dessa vez dando a ver a expressão da mãe de Phillipe, esposa de Jérôme. Seu rosto é sério e insatisfeito. Em meio a quietude, Rita começa a rir – tal ação reforça que a personagem é uma presença estranha, inconveniente. O desconforto provocado é tamanho que a mulher, acompanhada pelo filho mais novo, se retira.

Na sequência que se segue, Rita está na área externa da casa, enquanto fuma. A câmera a filma de perfil, imóvel. Jérôme adentra o quadro, colocando-se ao lado da filha. Em alemão, os dois conversam, ainda que a protagonista, como de costume, não responda às perguntas do pai, senão por variações expressivas. Eis que Rita o surpreende ao elogiar a casa e afirmar que não se importaria em morar ali – ela fala, mais uma vez, diretamente sobre suas questões e demonstra estar em busca de um suporte familiar. Jérôme, surpreso, não responde. Seu alívio vem logo em seguida, quando ela confessa estar brincando. Entre assuntos aleatórios e breves silêncios, o homem lhe pergunta o porquê daquela visita após tanto tempo. O enquadramento insiste em não variar, de modo que apenas pelo movimento dos próprios personagens é possível que vejamos um outro ângulo de suas expressões. Rita prontamente responde que não há nenhum motivo em particular, a não ser sua curiosidade. Jérôme pergunta por sua mãe e a protagonista mente, com detalhes, sobre como ela morrera em um acidente de carro. Sozinha no mundo, Rita teria alguma justificativa ou chance de ser aceita pelo pai.

Os próximos planos situam a protagonista acomodada no lugar. Rita sente-se em casa: veste roupas mais confortáveis, faz uso do espaço como se lá já morasse há tempos. JT, ausente nos planos anteriores, reaparece tranquilo, no colo da mãe, que parece nutrir afeto e cuidado por ele – sua calma contrasta com o resmungar constante que marcava as cenas em espaços externos. A protagonista o embala, canta uma canção de ninar. A câmera move-se levemente, e a acompanha pelos cômodos. A inquietação de outrora é substituída por uma plenitude, como se aquelas condições permitissem que Rita reinventasse sua relação com a maternidade em outros termos. Em contrapartida, a esposa de Jérôme manifesta constantemente sua insatisfação por ter tido seu espaço invadido por essa “novidade”.

Um corte rápido nos leva de volta àquele mesmo sofá, onde estão novamente Phillipe e Rita, que amamenta JT em seu colo. Os dois assistem à televisão, mas o sabemos apenas pelo que escutamos. O enquadramento prioriza os três personagens, em plano médio, sem se permitir desviar para outros ângulos. O adolescente olha discretamente para Rita, para seu seio, para a criança em seus braços. O som da criança sugar o leite sobressai ao som da TV. A protagonista não se move, nem corpo nem olhar. Phillipe volta-se novamente para frente e, como quem não resiste, olha mais uma vez para a cena ao seu lado. “Qual é o gosto?”, ele pergunta. Rita mira JT e ignora a pergunta. O bebê dorme e, com o peito ainda a mostra, a personagem o coloca ao seu lado no assento. O jovem não

desgruda seu olhar e, embaraçado, pergunta se pode provar. Ela desiste de guardar o seio no sutiã e, constrangida, o deixa livre para experimentar. O som de sucção é ouvido de novo, dessa vez com mais vigor. Rita, que não se importa e nem o impede, permanece imóvel, como quem quer entender a sensação. Um outro ruído: alguém chega em casa. A protagonista percebe, mas não inibe Phillipe. Quando flagrados, Rita, surpreendentemente, solta uma risada – não parece envergonhada o suficiente para se importar. A câmera volta-se para a porta, onde está, atordoada, a mãe do adolescente.



É fundamental atentar para o que sugere tal comportamento de Rita: ao permitir que Phillipe mame em seu seio, ela, pela primeira vez, manifesta que seu corpo, corpo (também) materno, ainda a pertence e não está meramente à serviço de JT⁹⁶. Quando amamenta o adolescente, Rita está, de saída, dando o que “é” de seu filho. O peito cheio de leite, que assim o é para alimentar um bebê, é entregue à curiosidade (que é tão sua quanto de Phillipe). A nobre função nutritiva dá lugar ao mero desejo; o filho dá lugar a outro – mas não àquele que o leite suga e, sim, à mãe. O filme, com essa cena, inaugura o impulso disruptivo que perpassa a experiência de Rita com a maternidade – o amor materno vivenciado pela personagem é vacilante, estriado, contingente. Está entre o querer e a recusa; está, em suma, no conflito entre a soberania do eu e do outro.

Os desdobramentos da cena são imediatos: um corte e o plano seguinte captura, em *contra-plongée* um corpo a colocar roupas em uma mala ao chão. A câmera move-se e revela ser Jérôme, que junta as coisas de Rita como quem irá expulsá-la. Sem enquadrá-la, ouvimos sua voz, que pergunta “o que ela te disse?”. O homem, furioso, responde que isso não faz diferença. O plano seguinte nos informa que o *contra-plongée* trata-se da perspectiva de Rita: ela, com JT em seu colo, observa a ação de seu pai, que está prestes a

⁹⁶ “Ela existe para si mesma inclusive quando está amamentando uma criança.” (RICH, 2019, p.147, tradução nossa)

colocar a filha com o bebê para fora de casa. Ela mexe os lábios, agoniada, enquanto testemunha o que parece ser um segundo abandono paterno. Após segundos de mudez, confessa então que não pode ser mandada de volta para a Alemanha, pois é procurada em seu país por *"roubo e outras coisas"*. A câmera enquadra Jérôme novamente, que ergue o rosto, surpreso. Ele a segura pelos braços, sem acreditar no que diz. A agressão do avô acorda JT, que chora. O homem deixa o quarto – e o quadro – e nele resta Rita, que quase não se move, a não ser pelo embalo da criança.

Novamente agasalhada, JT contra seu peito, a protagonista parece quase repetir o que se passara nos primeiros planos do filme. No canto lateral direito do quadro, contra uma janela, Rita não está mais na casa do pai. Ela acarinha seu filho, enquanto parece aguardar por algo. A espera é breve e logo sabemos que será deportada, por obra de seu pai, que é agente da polícia francesa. Na mesma sala, Jérôme testemunha a filha e o neto serem acompanhados por dois homens, sem expressar qualquer remorso. O pai trata, de uma só vez, de manter sua estabilidade familiar e honrar seus princípios profissionais. Rita, por um ato de violência, é levada à força, com o bebê junto a si, ao carro que a destinará de volta ao seu país de origem. A busca paterna se frustra. O pai recusa filha e neto.



Já na Alemanha, Rita vai direto para a prisão – ela, de fato, era procurada em seu país. Dentro da cela, o espaço parece um quarto de bebê, com paredes pintadas e adornos decorativos. Há um berço e ao lado uma cama; entre eles, uma janela, com grades que denunciam que a aparência de aconchego não consegue apagar a realidade do lugar. Um enquadramento do corredor dá a ver várias portas azuis, algumas delas decoradas com ilustrações infantis. Um garotinho brinca no chão; ao fundo há um portão gradeado. Rita sai de uma das portas, caminha em direção à câmera, que é estática. Seu corpo é fragmentado pelo quadro, à medida em que ela se aproxima. O menino “sobra” no plano, no canto esquerdo, quando uma mulher sai de outra porta e, varrendo, ordena que ele levante do

ção. Tudo parece querer nos remeter a tarefas maternas e domésticas corriqueiras, todavia, há uma realidade intransponível: o cuidado, ao habitar e se desenvolver em um outro lugar que não a casa (espaço do lar, da família e do materno), mas a prisão, se desfuncionaliza, se desnatura e se destaca.

Durante o tempo que permanece presa, Rita presta serviços ao lugar, e, contrariada, deixa JT sob os cuidados de outras mulheres em uma espécie de creche do sistema prisional. Há uma rotina naquele espaço, que se alterna entre trabalho e cuidado. Se ambas as funções já são, por natureza, capazes de apoderar-se da liberdade da mulher, há, no filme, a intenção de complexificar ainda mais essas relações. O enclausuramento da protagonista se dá não apenas pela dimensão do simbólico –desenhada pelo imaginário patriarcal-capitalista –, mas também pela dimensão física, vivida diretamente no corpo, dado concreto daquela espacialidade: as paredes, portas e grades do cárcere reforçam a sensação de confinamento e vigilância constante.



Em uma das visitas, Rita recebe sua mãe, Isabella. A cena é composta de forma que, numa tomada em plano aberto, as duas ocupam o canto direito do quadro, enquanto JT, no carrinho, está mais próximo do canto oposto. Após um breve silêncio, de costas para a câmera e de frente para a cidade (vista da prisão), mãe e filha trocam algumas palavras. Isabella conta: *“achei que ela tinha comido algo ruim”* e, sem que Rita se manifeste, continua: *“eu não podia ficar em casa, também. Eu tinha que trabalhar”*. A protagonista escuta, mas não responde. Deita-se no ombro da mãe, que não retribui o afeto. Um corte traz um outro enquadramento da mesma cena: a câmera próxima, ainda estática, coloca Isabella em primeiro plano e Rita apoiada em seu corpo. O bebê aparece no carrinho, ao fundo, desfocado. Isabella mexe as costas como quem quer afastar a filha – *“Pare com isso, se recomponha”*. Rita se desencosta e se coloca frente à mãe, a confrontando: *“Do que você*

tem medo? Eu te deixo envergonhada?”. O primeiro encontro entre as duas, no filme, deixa claro que há uma tensão, um passado, e um presente, mal resolvido entre mãe e filha.



Isabella se recusa a responder às provocações da filha, lançando outra pergunta sobre a mesma “ela” do diálogo anterior: *“Você irá visitá-la agora com mais frequência?”*. Até então, não é possível saber sobre quem elas falam. Rita, vista em *close-up*, meio de perfil, parece cada vez mais jovem; seus cabelos, rosto e roupas denotam uma aparência quase infantil, imatura. Frente à pergunta da mãe, que mais parece ser um chamamento às suas responsabilidades, ela responde que não é bem-vinda. Outra vez a mudez toma conta das personagens, cabendo à espectadora se haver com as trocas de olhares, com as reações comedidas, com a duração do plano.

Apesar da protagonista, desde o início do filme, ter sido apresentada como mãe, há também sua construção como filha: existe um desarranjo na maternidade de Rita, traduzido pela forma como anda, como carrega o filho, como aparece enquadrada de forma infantil, vulnerável. Ela procura pelo pai, deseja um vínculo com a mãe. Pelos movimentos e gestos, pelas palavras, deixa transparecer que carece também de cuidados, de apoio, de suporte. Após breve desconforto, Rita diz a mãe que precisa de dinheiro. O pedido é inicialmente ignorado por Isabella, que muda de ideia ao saber que JT precisa de calçados novos. *“Você não quer nem saber o nome dele?”*, Rita indaga a mãe e continua: *“É JT.”*. Ambas olham para o bebê e, incapaz de não se deixar afetar pelo rosto infantil, a mãe-avó retira a carteira da bolsa, entrega uma quantia à filha e despede-se dizendo: *“Você é louca”*. Enquanto termina seu cigarro Rita permanece ali, dividindo a cena com o filho-bebê.

O plano seguinte tem uma função bastante específica: em um espaço que parece ser a cozinha compartilhada entre as prisioneiras, Rita come seu sanduíche, enquanto uma outra mulher, acompanhada por seu olhar, entra e sai de quadro. Não há uma relação de amizade entre as duas, nem tampouco parece haver interesse da protagonista em estabelecer algo parecido. Mesmo sem dar margem a qualquer interação, a mulher aborda Rita e a pergunta se seus sapatos são novos. Fiel ao seu comportamento habitual, a personagem não responde à pergunta, termina de comer e sai. A cena funciona, assim, no sentido de estabelecer uma conexão entre o dinheiro que a mãe de Rita lhe dera para os calçados novos de JT, mas que foi usado para si própria. Dizer que JT precisava de um novo calçado é parte da mesma estratégia de afirmar, para seu pai, que sua mãe morrera em um acidente de carro. Rita precisa de justificativas para manifestar suas carências, que não sua própria vivência – que parece ser insuficiente para impactar seus genitores. Para isso, ela os sensibiliza por meio de situações hipotéticas, mas que despertam imediatamente empatia.

Nesse sentido, a conduta de Rita – de usar o dinheiro consigo mesma e não com o filho – nos permite pensar nos tensionamentos a que nos dedicamos neste trabalho: há, nesse ato, uma possibilidade de insurgência materna, em detrimento da devoção que atravessa o ideal de maternidade, mas que só pode se dar de modo quase infantil. Ainda que da forma mais pueril, Rita manifesta, pelas brechas, um tímido desejo de ser sozinha, de ser a si mesma e só, de ser não-mãe e, para isso, retornar a ser a filha (aquela que é cuidada). Colocar seu desejo na frente do filho parece ser a única forma possível de se posicionar enquanto sujeito; de desviar-se de uma identidade que quer tomá-la por inteiro.

Com esse gesto, o filme rasura, pela segunda vez, o mítico e absoluto amor materno, mas, ao mesmo tempo, aponta para a falta da mãe que lhe constitui.

Madonas, nesse primeiro momento, evoca um fora de campo temporal: o passado, de Rita possivelmente marcado por um desarranjo familiar, modula seu presente como mãe e o desenha no lugar da marginalidade e, no limite, da infantilidade. Dessa maneira, se estamos falando de Rita-filha, o lugar materno é necessariamente de Isabella, que consigo traz a lembrança de um tempo. Como quem não elaborara este tempo, a protagonista busca pelo pai e pela mãe, mas, com nenhum dos dois partilha o afeto. Com a mãe-avó, todavia, partilha, ou melhor, terceiriza a maternidade – o cuidado dos filhos que são seus. Como decorrência desse gesto, o ressentimento que parecia morar num passado mal resolvido se manifesta também no “hoje” e, visivelmente, é mútuo.

4.2. Fanny (a avó e os filhos): entre a ausência e a presença do maternal

Apresentada a relação conflituosa da protagonista com sua mãe, bem como o desajuste de seu próprio lugar materno (ainda em processo, uma vez que atravessa todo o filme) *Madonas* se dedica ao prolongamento da figuração de uma maternidade que parece impossível – de ambos os lados. Menos Rita-filha e mais os filhos de Rita, os planos que seguem são protagonizados por crianças e, principalmente, por Fanny (a “ela” sobre a qual Isabella falava na sequência da prisão). O filme constrói sua narrativa em fragmentos e por partes (a busca pelo pai; a relação com a mãe; a experiência dos filhos), a fim de que, a partir da segunda metade de sua duração, se empenhe em entrelaçá-los. Nesse sentido, como, seu próprio título já antecipa, a questão da maternidade é elaborada não somente a partir da experiência de Rita enquanto mãe, mas também de seu lugar de filha e, veremos, da função materna de Fanny. “Madonas” e não “Madona”, a obra de Maria Speth joga com a figura da Virgem com seu filho Jesus em seu colo, com o propósito de tensionar o sofrimento materno, bem como a aura sagrada que encobre a realidade de tal vivência⁹⁷.

Fanny. Um plano aberto, um campo. Jovens e crianças correndo, praticando esportes. A câmera é estática, uma menina adentra o quadro, ocupando seu centro. Próxima

⁹⁷ Em entrevista, Maria Speth conta que seu desejo era criar uma tensão entre a figura de Rita e a figura da Madona: protagonista de seu filme, em contraste com a imagem sagrada, não sacrifica a si mesma em prol de seus filhos, nem tampouco detém a expressão serena ilustrada pela iconografia cristã. (HUSSING, 2017)

e ofegante, ela se abaixa, respira fundo, exausta. Ao fundo, o apito do professor encerra a aula de educação física. Um corte rápido, num duplo enquadramento, vemos a turma passar pela porta, para dentro do vestiário. A garota “sobra”, sozinha, e é surpreendida por um grupo de meninos que a seguram e abaixam suas calças. A câmera, ainda parada, nos permite ver a cena de longe, sem se aproximar dos corpos e rostos das crianças. Fanny se debate, mas sem sucesso. Depois de ter sua calcinha à mostra, é deixada pelos garotos. Ainda pelo enquadramento da porta, é possível ver seu corpo miúdo, que enfrenta dificuldades para respirar. Já no vestiário, ela se troca em meio a outras meninas, mas sem com elas interagir. Só e no centro do quadro, de costas, coloca camadas de blusas. A câmera caminha lentamente e a enquadra de lado, seu rosto triste, movimentos lentos enquanto se veste.

Um corte encerra a cena e na sequência seguinte, em plano aberto, vemos um ônibus que, no acostamento de uma estrada, deixa três crianças na parada. Duas meninas, uma delas é Fanny, e um menino, atravessam a via sérios, sem conversar. A câmera os acompanha até um hotel. Lá dentro, estão sentados à mesa do restaurante – o garoto, Paul, em primeiro plano e Isa ao seu lado, ao fundo. Eles almoçam, sem que haja conversa; o som do ambiente, assim como os sons dos talheres, compõe a banda sonora. O filme permite que “insignificâncias” do plano durem, sem desejar preencher suas lacunas com diálogos ou acontecimentos significativos em demasia. Uma voz de criança emerge no campo, chamando a atenção de Paul, que *“come como um porco”*. A câmera encontra o rosto de quem fala, e vemos que é Fanny, sentada à frente. Há uma cadeira vaga ao seu lado, onde após um breve momento se senta a mãe de Rita, Isabella, que trabalha no lugar. O enquadramento deixa as crianças para focar no rosto da mulher, que diz *“oi”* e em seguida o questiona sobre o motivo de seu atraso.

Isabella continua a fazer perguntas, do antecampo, enquanto é Fanny quem está em quadro. Quando questionada sobre como foi o dia na escola, a menina, que é de poucas palavras e de expressões apáticas, quase indecifráveis, responde que *“foi bem”* – sem contar sobre o acontecido. Vítima, tão jovem, da violência masculina, a menina compartilha com a mãe (e conosco, mulheres) um lugar de opressão. Não parece, porém, reconhecer na avó, também mulher, uma figura de apoio. Ao se negar a contar-lhe o que sofrera, Fanny nega também o lugar de Isabella como mãe – essa recusa aponta, logo, para a ausência de Rita, que, para Fanny, responde ao lugar materno. Constrói-se, então, um espaço inconforme do materno, que os dispositivos de controle patriarcal se empenham em apaziguar.

A postura da mulher nos faz crer que ela não é apenas mãe de Rita, mas também dessas três crianças. E, se a relação de Isabella com Rita é conflituosa, o mesmo parece acontecer com Fanny: a menina nega aproximação com aquela que parece ser sua mãe, ao passo que tenta agir com autonomia. Isa e Paul, irmãos mais novos de Fanny (que aparenta ter aproximadamente 12 anos) não parecem, todavia, ter problemas com Isabella (a suposta mãe). Esta, ainda que não “se derrame” em demonstrações de afeto, se empenha, dentro de suas limitações, no cuidado das crianças.

Isabella trabalha e, por essa razão, incube a Fanny parte da responsabilidade pelos irmãos menores. Há, portanto, uma permutação dos lugares de mãe: de Rita para Isabella, de Isabella para Fanny – ao construir essa teia, o filme aponta para uma complexidade implicada na maternidade, que não é possível de ser exercida por somente uma pessoa⁹⁸. Na festa de aniversário de Isa, organizada por Fanny, essa questão fica bastante evidente: a aniversariante recebe seus convidados, e à irmã mais velha cabe não só o diálogo com os pais das crianças, bem como a garantia do bem estar daqueles que, na verdade, são apenas alguns poucos anos mais novos que ela. O encargo é experienciado pela garota de maneira vacilante. Fanny, tão criança quanto qualquer outra naquela sala, se diverte em meio ao resto, quando a câmera, que captura a movimentação, dá a ver seus pés: calçados com um sapato de salto, mas, antes, com uma meia infantil. A menina usa também um vestido, claramente maior que ela, como quem quer encarnar a figura de uma mulher adulta.

Quando interpelada por um pai que acompanha a filha à festa, sobre o horário que deve buscá-la, Fanny outra vez deixa escapar sua meninice: responde através de um sinal com os ombros, de quem não sabe. Desconfiado, o sujeito pergunta a ela onde está sua mãe. A menina não responde – e não o faz, logo descobriremos, por outro motivo senão por não saber, ela mesma, a resposta para tal pergunta. Diz, em contrapartida, que a avó chegará em breve. Esta, quando chega, traz uma bicicleta e, ao seu lado, uma outra criança. Ao entrar na casa, em meio aos pequenos convidados, balões, objetos jogados ao chão e música alta, interroga Fanny sobre o que está acontecendo. Isabella aparentemente não

⁹⁸ Cila Santos, sobre *a tal terceirização da maternidade*, profere: “Entenda. Realizar todas as tarefas que uma criança demanda sozinha é uma missão impossível. Você não vai conseguir. Ninguém conseguiria. Não é sobre você. É preciso uma aldeia para criar uma criança. É preciso um pai que assuma suas responsabilidades. É preciso um governo que crie políticas de Estado que favoreça famílias, com oferta de creches, com leis decentes sobre licenças, apoio a amamentação, rigidez na penalização de pais que se ausentam de suas obrigações. É preciso uma sociedade que acolha crianças, que não culpabilize mulheres, que permita que mulheres efetivamente escolham ser mães e vivenciar todas as dores e delícias que a maternidade propõe. Antes disso, é só maternidade compulsória na veia. São só mulheres se arrastando pela vida e tentando desafiar a lei da física para estarem em mais de um lugar ao mesmo tempo.” (SANTOS, 2017)

sabe da festa e atribui à garota a culpa pela desordem. A câmera que enquadrara a avó, se volta para Fanny que sai da sala e do quadro, como quem foge da mulher.

Isa, a aniversariante, pergunta sobre seu presente, e Isabella a encara sem resposta e sem aparente constrangimento. A menina sai do quadro e resta a avó entre os balões, sentada, imóvel e com aparência cansada. Um corte serve para aproximar a câmera no próximo plano, que enquadra Isabella mais perto, com olhar vago, sem expressão. A criança que com ela chegara, a mais nova entre todas, senta-se ao seu lado, encosta em seu peito, sem ter o contato retribuído. Com essa, somam-se quatro sob os cuidados da avó. Seu rosto inexpressivo, exausto, denuncia que maternar os filhos de sua filha é tarefa árdua.



Todavia, Isabella tomara tal tarefa como sua. Com Rita ao telefone, ela ironiza sua preocupação com os filhos, que estão sob seus cuidados. Fanny espia a conversa, que sabemos continuar pela voz da avó que conta sobre a bicicleta, presente de aniversário de Isa – a lacuna para pergunta da aniversariante é preenchida com essa fala. O diálogo continua, mas a câmera insiste em Fanny, reforçando o interesse do filme em deixar durar as ações que se passam no quadro, no campo, enquanto algo no fora dele, o fora de campo, o afeta. *“Não quero que você venha aqui”*, *“Não...”* Um corte enquadra novamente Isabella, que larga o telefone e sai de cena. A câmera imóvel filma o espaço desabitado, onde resta o telefone. O enquadramento é quádruplo: três portas também o compõem. Fanny surge por uma dessas portas, pega o telefone. *“Alô?”*, mas não há mais ninguém na linha. Ao mesmo tempo em que a cena manifesta o desinteresse de Isabella, que ignora a filha ao telefone, aponta para um desejo de Fanny em estabelecer um contato com a mãe. A menina, sem sucesso na ligação, pega para si, silenciosamente, um papel onde sua avó anotara algo sobre Rita.

Fanny busca, sozinha, por sua genitora. Sem sucesso, tem de se haver com a realidade da falta, com a lacuna materna. “*Fanny, eu não posso mudar as coisas*” – a câmera não nos deixa ver a menina, e enquadra Isabella, que solta frases curtas, entre segundos de silêncio que são compartilhados pelas duas. “*Você é igual a sua mãe*”, continua. Rita, que está ausente nas últimas imagens, se faz presente a todo tempo não só por meio dos diálogos, mas pela própria ausência tematizada de várias formas. A voz chorosa da criança responde à provocação da avó: “*E você é uma mentirosa!*”. A câmera insiste na mulher e se nega a mostrar as expressões de Fanny – se sabemos algo sobre as reações da menina, isso só é possível por meio de sua fala e dos reflexos que provoca em Isabella. Os recursos expressivos funcionam, aqui, no sentido de salientar a importância do fora de campo e sua relação com o campo: da duração das cenas nos espaços vazios, onde imperam os silêncios, à atenção aos pequenos gestos e às insignificâncias, o campo se constitui de forma relacional – implica e está implicado pelo fora.

O diálogo continua, entremeado por segundos de silêncio. Fanny, diante da avó que exclama acerca do desconhecimento da garota sobre a própria mãe, a surpreende, dizendo saber algo sobre ela: sua volta. Finalmente um corte nos leva a criança, em perfil, e é a voz de Isabella que é agora “desincorporada”. Esta, como quem não quer poupar Fanny da realidade dos fatos, diz que Rita voltara, mas não por vontade própria. A menina demanda por notícias e, ademais, carece delas – mesmo que essas sejam dolorosas demais. Sua voz trêmula e chorosa expressa um desejo de reencontro com a mãe; seu pequeno corpo, tomado pela impaciência, reivindica algo da avó. Fanny encarna a falta materna.

Rita, ausência que se faz presente a todo tempo, é construída pelo filme pelo signo da ambiguidade: está entre a figura disruptiva e a figura imperiosa da mãe. Quando no campo, carrega o traço da imperfeição; já no fora de campo, é fantasiada pelo desejo. A potência de *Madonas* está presente também nessa relação: o campo de Rita, criado pelo filme, a situa no lugar da fratura, do marginal, do precário; no fora campo, Rita é a mãe requisitada, que atenderia ao modelo da mãe imaginada, ideal, pura, integral. Essa mãe idealizada é também parte de um fora de campo mais amplo, não construído pelo filme, uma vez que é algo que o antecede, mas que é por ele evocado: construção imaginária e imaginada pela sociedade, a mãe perfeita, arraigada nas significações patriarcais-capitalistas, está aquém e além da experiência materna. Como quem responde à inquietação da filha (Fanny), o filme logo está às voltas, novamente, com Rita. Em contraste com o plano anterior, em que Isa, Maggie e Fanny estão à mesa, ambientadas por tons amarelados e

pelo silêncio, a protagonista ressurgue na narrativa, em uma boate. A música é alta, e as luzes avermelhadas colorem os personagens. Rita flerta com um homem, Larry, e outro personagem masculino atrás dela, Marc, que a observa pelos cantos dos olhos, também compõe o quadro. O plano dura, a câmera é estática. A sensação de movimento é provocada pelos personagens, que se mexem, se esbarram. Rita aparenta estar livre: se diverte, bebe, dança. Nós, espectadoras, se tentamos a perguntar “onde está JT?”, compartilhamos a atitude julgadora daqueles que questionam mulheres-mães que se divertem sem seus filhos. O filme, então, se prontifica a responder a essa inquietação, como se soubesse que é quase inevitável. O faz, mas não sem provocar algum desconforto em quem assiste.

Fora da boate, Rita tenta convencer sua amiga Hannah a prolongar a saída, indo a outro lugar com Larry e Marc: “*As crianças estão dormindo.*”. Hannah se nega e a protagonista insiste que irá, exigindo antes que a amiga lhe dê as chaves do carro. Como uma figura parental que dá ordens ao filho, Hannah exige que Rita entre no veículo, determinando que ela não irá a lugar algum. Diante da ação, a personagem, que não parece suportar tal comportamento, segura a amiga pelos cabelos, a fim de conseguir as chaves. A câmera se movimenta, seguindo Rita até o carro. Nesse momento, *Madonas* desafia a espectadora, ao revelar que JT lá dormia, junto a outro bebê – filho de Hannah –, enquanto sua mãe se divertia na casa noturna. Em meio ao frio, a protagonista retira a criança e a leva consigo, no carro com os homens recém-conhecidos.

A ousadia de não abrir mão de seus quereres para atender a um comportamento prescrito, que circunscreve a maternidade no campo do privado, bem como o destemor de colocar o filho em risco a fim de não sacrificar suas próprias vontades, situa Rita em uma espécie de não-lugar materno. Conciliar as demandas da mãe e da criança, sem que isso signifique anular as da primeira, ou, ainda, permitir que, à contrapelo, o imperativo mulher se sobressaia à função maternante, são tarefas que o filme, plano a plano, não realiza sem desconforto. A recusa de necessariamente estigmatizar – na medida em que isso é possível a qualquer filme que porte uma personagem mãe que não materna ou materna com dificuldade – se revela, pois, na *mise-en-scène*: não há, por exemplo, interesse formal em dar a ver de perto as expressões de JT, a fim de conquistar o compadecimento da espectadora, nem tampouco de enaltecer a conduta da protagonista. Ao mesmo tempo, sem deixar de se posicionar, o filme elabora uma experiência materna outra, tão possível quanto todas as demais. O lugar da impossibilidade e da recusa do devotamento materno, marginalizado em relação aos regimes do visível, é dado a ver por *Madonas* através de uma

proposta de dessacralização: uma entre tantas, a função de mãe não guarda nenhum caráter especial. Mas, por outro lado, só pode se revelar na impossibilidade.

A relação de Rita com a maternidade é complexa, intrincada, traumática. Está entre a abstração do afeto e a concretude do cuidado. Faz-se como uma experimentação, pouco a pouco, filho a filho. Tem em JT seu elo mais próximo, mas nele não se encerra: a protagonista observa Fanny, Isa e Paul de longe, aos cuidados de Isabella, e, ora os quer perto, ora não. Entre amar os filhos e encarnar a condição de mãe, o vínculo com as crianças se revela ambíguo, árduo, vacilante⁹⁹.

Fora da prisão, planeja fortalecer esse vínculo, reformulá-lo através do convívio. Toma emprestado com um homem uma quantia para alugar um apartamento. Seus moletons e tênis dão lugar a uma vestimenta menos juvenil, mais feminizada – a indumentária adulta lhe dá credibilidade na negociação do imóvel e marca essa nova fase. Ainda como estratégia de insuspeição, Rita mente sobre seu *status* de mãe solo: o risco de ser estigmatizada pelo seu estado – existir sem uma figura masculina ao seu lado – é tamanho que não vale ser assumido. Junto a uma corretora, ela caminha pelo espaço, acompanhada pela câmera. É ali onde, logo, um esboço de família irá se materializar.

Antes, contudo, de se dedicar com quase exclusividade à Rita-mãe, o filme reintroduz um conflito latente, que diz respeito à Rita-filha. Em liberdade, a protagonista procura por Isabella no restaurante onde trabalha. O diálogo entre as duas é quase impessoal, desinteressado, frio. O enquadramento é em Rita, a câmera a olha, mas a personagem não devolve o olhar. Fita a mãe, no contra plano, que quase a ignora. Finalmente, diz a que veio: pergunta sobre as crianças e, principalmente, sobre Fanny. Não vemos mais Rita, mas sua mãe, que aperta seus próprios braços, mira a filha e, impaciente, pede para que *“não comece com isso”*. Em um procedimento incomum no filme, a câmera se volta para a protagonista, que está no contra plano. Ela continua – quer saber também se seus filhos perguntam por ela. Isabella figura novamente na imagem, desvia seu rosto, hesita em responder, mas o faz: *“Maggie sempre dorme na minha cama”*. A mulher se ausenta por um breve momento, e resta Rita no quadro, com os olhos marejados, a boca tensa, saliva seca. Ao voltar, Isabella é confrontada pela filha: *“Eu nunca pude dormir na sua cama, não é?”*.

⁹⁹ Christina Mundlos argumenta sobre a importância de se distinguir o amor que as mães sentem pelos filhos e a aversão que sentem ao papel de mãe. Segundo ela, esses sentimentos ambivalentes são parte da experiência de arrependimento da maternidade. (MUNDLOS, 2016, *apud* HUSSING, 2017, p.78)

Há, de fato, um passado mal resolvido, uma infância possivelmente traumática, que insiste em se fazer presente. Como quem carece de ser filha antes de ser mãe, a protagonista expressa seu ressentimento e é repreendida por sua genitora. A cena evidencia a inviabilidade da maternidade de Rita, que ainda se sobrepõe como filha: em lugar de se sentir contemplada pelo cuidado que sua mãe dedica a sua filha, o que seria uma reação esperada de uma mãe devotada, ela demonstra ciúmes, como se estivesse na mesma condição de Maggie, pleiteando um amor materno. Nesse sentido, há ainda uma infantilidade, uma experiência recalcada, não vivida, não elaborada, em Rita, que surge como um estorvo para sua própria experiência como mãe.

Rita cruza seus braços, conta a Isabella sobre seu encontro com o pai. Esta respira fundo, se nega a cair nas provocações da filha e diz que ela deve ir embora. “*Do mesmo jeito que você?*”, retruca a protagonista, que ao mesmo tempo sinaliza à espectadora que fora abandonada. A questão da maternidade se revela cada vez mais complexa: a conduta materna de Rita parece ser uma repetição do comportamento de sua mãe. Presa no trauma, Rita o repete¹⁰⁰. Frente à impassibilidade de Isabella que não se abala pelo que escuta, Rita se descontrola e a agride fisicamente. A câmera abandona seu rigor estético, fiel ao enquadramento fixo, para dar a ver a cena da filha estapeando a mãe, de maneira próxima, instável, solta.

Após esse momento de catarse, a calma: a protagonista dorme no chão do apartamento, sobre uma coberta. Em *plongée*, assistimos a seu repouso, ouvimos sua respiração. Junto a nós, espectadoras, está Marc, sentado em uma cadeira, também a observar o sono de Rita. Ele será, desse momento em diante, presença fundamental no filme. É Marc, agora namorado de Rita, o responsável por tornar aquele espaço habitável: desde à mobília, até a alimentação, é ele quem se ocupa das condições básicas de formação e manutenção da nova família – composta, inicialmente, por ele, Rita e JT. Ela se satisfaz com o mínimo (*um teto todo seu*¹⁰¹) e, prestes a “recuperar” seus filhos e trazê-los para morar consigo, não planeja grandes mudanças no apartamento.

Se tem para onde levá-las, é hora de buscar as crianças. Na altura de seu ombro, como quem vê Rita pelo banco de trás, a câmera a filma no carro, dirigindo. Um corte, e

¹⁰⁰ “Do ponto de vista da teoria freudiana, o trauma produz um impacto psíquico que impede o sujeito afetado de produzir ligações com uma representação possível. Nesse sentido, o trauma estaria na zona do irrepresentável, o que impediria o sujeito de lembrar do ocorrido que, recalcado, só apareceria na forma de repetição, ou apareceria posteriormente encoberto por interpretações fantasiosas.” (VEIGA, 2020b, p.3)

¹⁰¹ Fazemos alusão, aqui, à obra de mesmo nome, de Virginia Woolf. Em *Um teto todo seu* (2004), a autora, entre outras (belas) coisas, fala sobre a necessidade que mulheres têm de ter um espaço próprio de subjetividade, fundamento primeiro da autonomia feminina.

Fanny está ao seu lado, no banco do carona. O filme não nos prepara para o encontro, tampouco o atenua. Mãe e filha estão lado a lado, após um tempo considerável no qual a primeira estivera ausente. Rita age com naturalidade, enquanto a menina conserva expressão séria, rosto quase indecifrável. Vira-se para o lado, onde está a protagonista. O enquadramento permanece nela, como se seu olhar fosse mais importante do que dar a ver o que olha. O carro para, a voz de Rita diz: *“É melhor você ir buscá-la”*. Fanny não responde, em sintonia com o silêncio que reina, mas obedece.

O plano é contínuo, a câmera se move: no banco de trás, estão Paul e Isa, em silêncio, aparentemente desconfortáveis. A essa altura, sabemos que falta Maggie – é ela quem Fanny foi buscar. Rita, num ato de aproximação, tenta tocar o nariz do garoto, que desvia, aproximando-se da irmã. As crianças, com exceção da mais velha, não reconhecem nela a figura materna. O vínculo que se diz estabelecido desde o cordão umbilical foi se afrouxando com o tempo da ausência, permanecendo como uma lembrança e, ademais, como uma possibilidade frágil. A volta da mãe lhes causa desconfiança, estranhamento. O vácuo de um amor não nutrido pela presença se faz ver, atestando que ser mãe não é, de fato, algo instintivo nem para a genitora, nem para os filhos. Não parece haver neles um desejo de reencontro, senão em Fanny. E, ainda que Isabella não tenha tomado seu lugar e que os filhos estejam cientes da vida da mãe, é ela seu aporte mais seguro.

Fanny, Isa, Paul e Maggie estão com Rita. JT, no apartamento, assiste à televisão – é comum, durante todo o filme, que seus murmurinhos infantis invadam o campo. Sons de conversas povoam o quadro e um corte nos diz de onde vêm: a protagonista abre a porta, com os filhos, que agora estão falantes – parecem ter se familiarizado com Rita. Subitamente, contudo, se calam ao adentrar o espaço. A mulher apresenta JT e Marc, mas o que vemos são as expressões tímidas das crianças. A câmera passeia por eles, que nada dizem, e prolonga-se em Fanny. *“Qual é o problema?”*, questiona Rita; *“Façam o que quiserem”*, continua. Nitidamente há, nela, uma falta de tato para lidar com a situação. Exercer seu papel de mãe pode significar, para ela, ter os filhos por perto; contudo, os desdobramentos disso lhe parecem demasiado distantes.

Diante da surpresa de quatro outras crianças em casa, Marc questiona Rita: *“De quem são essas crianças?”*, mas é respondido apenas com um pedido da namorada: *“Não me irrite com suas perguntas”*. Os recém-chegados permanecem calados, deslocados no novo espaço. Rita, entretanto, trata a situação com despojamento e, prontamente, incube o companheiro do cuidado dos filhos enquanto ela sai para conseguir mais cobertas. Marc se

vira para Fanny, Isa, Paul e Maggie, que estão imóveis, no canto da sala, ainda com suas mochilas nas costas. Seu olhar é sério, e sua atitude um bocado inesperada: o personagem diz que se aproximem, numa tentativa de fazer com que se sintam mais à vontade. JT resmunga, e um de seus murmúrios é *"papa"* – não há dúvidas de que o bebê, que está frequentemente sob os cuidados de Marc, reconhece nele uma presença paterna. O homem tenta interagir, falando em inglês, com as crianças que pouco entendem, pois falam apenas alemão. Apresenta-se, sorri, e as convence a fazer o mesmo. Sua destreza com os pequenos é notável – Marc diz de si, que é do exército, como pretexto para estimular uma brincadeira de "marcha soldado" entre eles, a fim de que fiquem menos acanhados com toda a situação.



4.3 - Um jogo de forças: o afeto, o confronto, a impossibilidade, a repetição

Se é, de fato, entre mãe e filha que os conflitos (da maternidade) assumem formas exasperadas (BEAUVOIR, 1967, p.285), o plano seguinte, um dos mais emblemáticos de *Madonas*, defronta Rita e Fanny: a mãe dorme, parcialmente coberta por uma manta, e a filha está sentada ao seu lado. No escuro, Fanny leva sua pequena mão as costas nuas da mãe, que parece não sentir o contato. Rita vira-se, mas a menina desvia o olhar, nada fala. *Você não consegue dormir?*, pergunta. Fanny move levemente a cabeça, e após um breve silêncio, pergunta à mãe: *“Por que você não para com isso?”* *“Parar com o quê?”*, indaga Rita. Sem hesitar, mas em tom manso, responde: *“Parar de fazer filhos.”* *“Volte a dormir.”*, encerra a protagonista, que se vira em seguida para o outro lado. A menina permanece ainda um tempo ao lado da mãe, com a expressão triste que lhe é característica.



Fanny, a quem *Madonas* confere importância assinalada – na duração dos enquadramentos em seu rosto; na quantidade de diálogos em que se faz presente ou em que é referida; na complexidade da personagem, em detrimento das outras crianças; etc. – revela uma consciência de suas dores que parece ausente nos menores. Ao interpelar a mãe, deixa ver uma maturidade precoce, ao mesmo tempo em que deixa escapar uma ingenuidade própria a sua idade. Não interessa à Rita, entretanto, dar explicações à menina. Se há uma angústia que permeia aquela interpelação, a protagonista é, com ela, incapaz de lidar.

Rita parece não saber ao certo o que fazer com os filhos. Ainda que agora dividam o mesmo teto, a relação permanece precária, incerta. No vazio do apartamento, as crianças estão sempre meio tímidas, deslocadas, como que na casa de um estranho. A mãe não consegue cumprir com as prescrições maternas e, inicialmente, quase as ignora, mantendo praticamente inalterada sua vida que, até então, a desobrigava de tamanha responsabilidade. Os quatro, no canto do quadro, estão enfileirados de frente para Rita; um corte nos leva a ela, nua, enrolada em algumas cobertas: *“Que tal ficarmos na cama o dia todo?”*, ela diz.

O convite não parece atrativo e, frente ao silêncio, o sorriso em seu rosto se transfigura em seriedade. *“Qual é o problema? Estão com medo de mim?”*. A câmera insiste em Rita, sem nos permitir ver como seus filhos reagem. Ela parece estranhada pelas crianças e, logo, sua alternativa é ordenar que Fanny sente-se ao seu lado. O filme, desse modo, mais uma vez reforça que, com exceção de JT (que ainda é um bebê, embora nessa altura do filme já consiga caminhar sozinho) a primogênita, é a única que tem algum laço com a mãe – por essa razão, a menina é alvo do foco narrativo, bem como das tentativas de aproximação da protagonista com os demais. Além disso, Fanny é de fato um agente problematizador das questões do filme. Dois exemplos, entre tantos outros, são, aqui, significativos: ela, ainda criança, permuta a função materna com Isabella; e tem ciência de

que Rita não materna e, por isso, é uma presença que cobra da mãe o cumprimento de seu papel.

Após um corte, em plano conjunto, vemos Isa, Paul e Maggie irem para perto do colchão onde está Rita e Fanny. *“Não é legal estarmos juntos de novo?”*, e todos permanecem em silêncio. A protagonista insiste no diálogo: *“Não sei nada sobre vocês! Vocês cresceram muito!”* – sua fala vem reforçar com clareza o que a narrativa do filme e sua duração nas ausências de Rita, vinham construindo: ela ficara um bom tempo ausente, sem contato com os filhos. Nos primeiros segundos após, ninguém se arrisca a respondê-la. Paul, que parecia antes o mais acanhado, então lança-se: *“Viu como sou forte?”* e, com a brecha, a mãe o convida para uma queda de braço – ela experimenta uma aproximação, ensaia sua maternidade. Não parece passar pela cabeça de Rita deixá-lo ganhar e, assim, derrota o garoto. A próxima adversária é Fanny: mãe e filha se olham fixamente, encostam suas mãos e, depois de alguma resistência da menina, a protagonista a vence. O jogo de forças entre as duas ultrapassa os sentidos da brincadeira, uma vez que parece atravessar toda a sua relação. Ademais, o peso da maternidade enquanto dispositivo e instituição se faz, ali, sentir com mais força.



Planos breves retratam outros momentos em que a interação entre Rita e seus filhos vai se tornando mais espontânea, menos tímida. A estadia com a mãe é algo como estar de férias: as crianças se alimentam de *junk food*, faltam à escola, não têm obrigações em casa. A protagonista, avessa a atitude da mãe zelosa, não se dedica, até então, à construção de uma rotina. E, veremos, quando ao final do filme o faz, é pelas vias da inexperiência, pelo

tatear de algo novo, com o qual ela não sabe exatamente como lidar. Em contraste com a experiência que os quatro irmãos viveram com a avó, essa parece-lhes mais flexível e, em alguns momentos, até alegre. A despeito desses, há outros em que a realidade do cotidiano distante de Isabella é custosa. Maggie, a mais nova, faz pirraça (*"Por que tenho que dormir aqui? Quero ir para a casa da Isabella!"*); Isa, quando com um dente mole, têm ordens da mãe para que o esqueça, pois um novo nascerá no lugar; Paul, que não consegue pregar os olhos à noite, chora – pouco antes, o menino perguntara: *"Fanny, como você a chama? De Rita ou de mamãe?"*, mas não tem resposta, senão um consolo. Mais uma vez, a mais velha se mostra um amparo para os demais, ao mesmo tempo em que preenche a lacuna afetiva que Rita não consegue suprir, mesmo tendo seus filhos por perto. A permutação da maternidade mais uma vez ocorre e, desta, Fanny materna.

Se, aos poucos, o esboço familiar vai se solidificando – as crianças se mostram menos constrangidas e, Rita, mais interessada; o apartamento, que outrora aparentava desabitado e impessoal, passa a ter "cara" de lar; e Marc compartilha de bom grado o cuidado com os filhos de sua namorada –, algo anuncia, repentinamente, um porvir incerto. O companheiro da protagonista, que é soldado do exército norte-americano, conta sobre um amigo, que se casará com uma alemã e ficará de vez no país. Contudo, para ele esta é uma realidade inimaginável: sua relação com Rita, ainda que aparente ser bastante sólida, carrega o traço da incerteza – Marc revela seu incômodo pela falta de diálogo entre o casal (*"Você nunca fala sobre você. Nem sobre as crianças"*). Ademais, a vida na Alemanha lhe parece insatisfatória e, de fato, há um desejo de voltar para os Estados Unidos. A maternidade, enquanto um plano não compartilhado, é uma impossibilidade que, ainda que não verbalizada, é tratada pelo filme por outros meios.

A harmonia que parecia estar ganhando espaço na casa vai, pouco a pouco, se revelando frágil. Rita está cada vez mais impaciente, irritadiça, sempre no limite do suportável, prestes a sucumbir. Fanny é seu primeiro alvo: a dinâmica de um jogo da memória, do qual participavam as duas e Isa, é interrompida pela desconfiança sem precedentes da mãe. A câmera enquadra a mulher, que pergunta a primogênita se ela havia ligado para Isabella. *"O quê?"*, responde a menina, demonstrando ser absurdo o questionamento de Rita. Esta insiste mais duas vezes na pergunta e, após as negativas de Fanny, argumenta que ela não deve acreditar na avó, que é uma mentirosa. O enquadramento é, agora, em Fanny, que abaixa seu rosto triste. Lentamente, a câmera caminha para o rosto da mãe, que não desgruda o olhar da garota, como quem a repreende.

“*Quer voltar para ela?*”, Rita a interpela. Irritada, Fanny responde que não. A ação da protagonista parece sem fundamento, senão numa tentativa de ocupar seu posto de mãe, ainda, a seu ver, ameaçado por Isabella. Todavia, se sua postura autoritária lhe remetera a um comportamento adulto, o modo como reage à discussão é nada menos que infantil: Rita bagunça as cartas do jogo, dando fim à brincadeira.

As ações cotidianas são marcadas, quase sempre, pela apatia – a vida diária em comum, que não os momentos de distração, é bastante difícil para ambas as partes. Rita pede que Isa lhe passe a água e a câmera acompanha o movimento de transferência do objeto, que nos deixa ver Fanny à mesa. Ela come, observa a mãe pelo canto dos olhos, quer saber o que ouve com seu rosto. Mais uma vez as duas trocam olhares, como se tentassem se decifrar, se afrontar, se compreender. O enquadramento é em Rita, que chama a atenção da menina, para que não seja tão desconfiada. Novamente, a protagonista reivindica sua autoridade frente à filha, mas o que seria tão somente um comportamento materno, se revela mais como uma guerra, uma disputa, uma vontade de enfrentamento, uma dificuldade intransponível. O pouco que quer saber Fanny soa para a mãe como invasão e atrevimento. Curiosamente, a menina lhe desafia com muito pouco: olhar indecifrável, às vezes triste e às vezes desinteressado, quase cínico; palavras escassas, pouca ou nenhuma demanda por afeto.

Madonas se interessa especialmente pelas duas personagens e, principalmente, pela relação de uma com a outra. A responsabilidade de Fanny pelos irmãos é antiga – compartilhada com ela pela avó e pela mãe. O que é novo, todavia, é o impulso de cuidado que a menina nutre por Rita, como uma forma de também materná-la. Ela aguarda pela protagonista, sozinha, acordada: deitada no sofá, sua blusa se mistura com a escuridão do ambiente e a calcinha branca, infantil, que veste destaca-se no canto superior do quadro. Leva as mãos ao queixo, pensativa, mais uma vez indecifrável, descontente. A imagem é suficiente – não carece de trilha musical, de movimentos de câmera, nem tampouco de um exagero expressivo. O “pouco” é, no filme, sintoma da falta. O plano dura, até que o barulho da porta convida o olhar de Fanny a descobrir quem chega. “*Mamãe?*” – e a pergunta que Paul lhe fizera está respondida.

Assim como o olhar da menina, a câmera faz o mesmo e se lança para Rita, que chegara com uma outra mulher. Ela se surpreende com a presença da filha na sala e leva a convidada para o banheiro, onde se fecham – o filme não deixa claro o que fazem, mas a suspeita é de que trazem consigo um teste de gravidez. Fanny continua a interrogar,

“*Mamãe?*”, mas o enquadramento deixa seu corpo fora do quadro, para capturar Rita, que tem pressa. Curiosa, a garota vai até o banheiro, entreabre a porta e sua mãe, irritada, a acusa de estar sempre espionando. A cena é enquadrada também pelas paredes do corredor, que fazem com que o acontecimento ocupe apenas o terço do meio do quadro. Tudo na imagem faz com que Fanny pareça espremida, constrangida – a dimensão do espaço concreto nos leva a outro, simbólico.

“*Está me controlando?*”, questiona Rita, que parece vê-la no lugar de dia mãe, apesar de ter, ela mesma, atribuído à filha um lugar materno em relação aos irmãos. A protagonista não suporta prestar contas a ninguém e nem tampouco sabe lidar com a curiosidade de uma criança. A relação entre Rita, Isabella e Fanny parece se inserir num ciclo de repetição: o vínculo mãe-filha é sempre conflituoso, sensível, instável¹⁰². Segurando a menina pelo braço, assim como seu pai fizera consigo, Rita vocifera: “*Eu sou a mãe e você é a filha, entendeu? Entendeu?*”. Fanny não responde, está imóvel sob as amarras da mãe. O plano é habitado apenas por Rita, de modo que nos é negada a imagem da criança. Os papéis se confundem, e a filha não sabe qual lugar ocupar – a maturidade precoce, dada às circunstâncias, lhe fizera cuidadora; em contrapartida, é justamente este o papel negado por sua mãe.

Rita não se atém mais aos limites do lar, nem tampouco à tentativa maternante a que se lançara. Para além da maternidade, a protagonista deseja ser sujeito¹⁰³. Contudo, sua subjetividade está atrelada à maternidade de forma tão forçosa que, uma vez que não materna, ela é, tão somente, não-mãe – a condição de sujeito autônomo ainda lhe é distante, quase inalcançável; ademais, o lugar de sujeito pressupõe uma positividade que está demasiadamente distante da negatividade implicada pelo lugar de negação da maternidade. O filme, nesse sentido, não permite que a vida de Rita com seus filhos lhe impregne de uma identidade única, a de mãe – mas, ao mesmo tempo, não a liberta disso,

A dificuldade dessa relação, em especial com a filha mais velha, é a forma através da qual se faz possível a manifestação de sua insatisfação, de sua impossibilidade de lhes dedicar a totalidade de seu ser, de lhes devotar um amor que não falho, imperfeito. Ademais, a vida mundana lhe interessa: em um bar, Rita bebe, fuma, dança entre homens. Presa a uma ordem na qual maternidade cerceia a liberdade da mulher e torna quase impossível

¹⁰² Segundo Beauvoir (1967), a relação entre mãe e filha depende, antes, do modo como se deu o laço entre a mãe e sua própria mãe. Se marcada pelo desafeto, pode tornar-lhe detestável a ideia de ser mãe.

¹⁰³ Pode haver, em Rita, o que Badinter (1985) acredita ser, nas mulheres, “um amor-próprio que as impede de restringir sua dignidade de mulheres aos limites da maternidade.” (BADINTER, 1985, p.117)

que se viva uma experiência além, estar no comum sem a presença dos filhos é, nesse sentido, rasurar limites. Isso porque, sabemos,

Há uma má-fé extravagante na conciliação do desprezo que se dedica às mulheres com o respeito com que são cercadas as mães. É um paradoxo criminoso recusar à mulher toda atividade pública, vedar-lhe as carreiras masculinas, proclamar sua incapacidade em todos os terrenos e confiar-lhe a empresa mais delicada, mais grave que existe: a formação de um ser humano. (BEAUVOIR, 1967, p.291)

Parte da potência do filme está, desse modo, na recusa de se encaixar nos moldes cinematográficos da mãe má e da mãe devotada. O que se interpõe à maternagem de Rita é algo que extrapola o dado afetivo. A maternidade figura, para ela, como uma experiência complexa, impossível de ser realizada segundo os arquétipos utópicos de um maternar pleno, a despeito do que sente pelos filhos¹⁰⁴. Rita encarna o lugar da mãe imperfeita, “que tem pelo(s) filho(s) um amor que não se elevará até o heroísmo do devotamento”. (BADINTER, 1985, p.279).

Madonas, assim, mantém a espectadora em um lugar dúbio e, mais, desconfortável. Temos, por isso, de haver com os desassossegos da protagonista, que por muito insiste em uma tarefa que lhe é devida, mas que ao mesmo tempo lhe inquieta, lhe censura. Somos confrontados pelo desejo de reavivar um vínculo e, ao mesmo tempo, por sua impossibilidade. A negação do lugar materno se faz, antes, por tentativas falhas e não por uma escolha súbita e desinteressada. O abandono é, assim, construído não somente pela ausência, mas pela iminência dele – principalmente no último terço do filme

O desmoronamento do lar se dá, nesse sentido, de forma dilatada. O comportamento de Rita mudara, mas o filme o faz sentir em diversas modulações. Rita entra em casa, vê Marc e um amigo, que corta o cabelo de Paul. Seu companheiro, simpático às crianças, tenta agradá-las de algumas maneiras. A cena irrita a protagonista, que expulsa o cabeleireiro e o próprio Marc. Seu descontentamento irradia em situações inesperadas, revelando que sua insatisfação é quase incontrolável. A conduta da mãe assusta Paul, que se prende no banheiro e por lá fica, enquanto chora. Rita, no meio do quadro, está em frente à porta. O som repetido da tosse do garoto é ouvido. “*Paul? Abra a porta.*”. Sem atender à ordem, Paul continua a tossir. A protagonista espera, mas ao escutar o filho vomitar, se desespera: “*Saia agora, droga! Ouvia?*”. O menino teme à mãe e permanece por lá, ofegante.

¹⁰⁴ Falando junto com Simone de Beauvoir (1967, p.250), a experiência da maternidade de Rita é a responsável por aniquilar seu sentimento materno.

Ela não desiste, e diz que irá ficar até que ele saia. A cena funciona no sentido de explorar o sentimento de culpa experimentado por Rita, assim como exclui a hipótese de que ela não se importa com os filhos.

A reconciliação com Marc vem logo em seguida: Rita vai a sua procura, na base do exército norte-americano. Hesita, mas é acolhida pelo namorado. É parte da estratégia do filme não dar a ver os contatos sexuais entre o casal – isso, todavia, não se dá por pudor ou algo que o valha. Há, uma coerência com a personagem, pensada pelo signo do enigma ou, ainda, da frieza. Há, sobretudo, uma sutileza, que só é possível pela negação de tudo mostrar. A expressão da protagonista é apática, angustiada. O fim da sequência nos soa como uma despedida: Rita sai do quadro de Marc, sem ser por ele percebida – em segundo plano, vemos o homem de costas, enquanto toma banho.

O plano seguinte enquadra o rosto da mulher, em plano fechado, câmera estática. Rita olha para frente, mas é filmada de perfil. Sentada ao lado de uma janela, respira fundo, uma lágrima cai de seus olhos. O plano dura, sem que haja fala, nem tampouco movimento de câmera ou da própria personagem. Seu olhar permanece fixo, enquanto chora contidamente. O filme permite que seu esgotamento e angústia prolonguem-se na imagem, sem que seja necessário intensificá-los por outros meios – a proposta estética permanece coerente, sem interferências musicais. Resta à espectadora se haver com o vazio da cena, que é também de Rita.

Em casa, com JT no colo, chama pelos outros. Sem resposta, procura por eles na rua. Um plano aberto situa Rita no espaço de fora, quase desabitado. Ela grita pelos filhos, anda pelo deserto das vias, esboça certo desespero. De volta para o apartamento, é surpreendida pelo encontro com todos, junto à Marc. Ele, que havia buscado as crianças na escola e as levado para assistir a uma partida de *baseball*, se diverte junto a elas, ensinando-as as regras do jogo. Em um ato amável e, ao mesmo tempo, cruel (ele “se esquecera” de avisar a namorada), Marc se reinsere na família.

Com ele de volta, parte da harmonia é reestabelecida – Marc parece ser um suporte para Rita. O casal e os cinco filhos da protagonista estão ao ar livre, em meio a natureza. Um *travelling* acompanha o caminhar de Rita, ao fundo do quadro, entoadado pelos sons da água e do vento. A câmera deixa ver Isa e Maggie que, sentadas na areia, fazem um castelo; e Paul, JT e Marc, que estão próximos a uma barraca. O frio parece estar retornando e as indumentárias são outras: a volta dos agasalhos nos remete ao início do filme e sinaliza para um porvir que a ele se assemelha.

Em plano médio, enquadramento fixo, vemos o pé de Rita, com unhas pintadas de vermelho, que faz pequenos movimentos. A câmera desce para capturar seu corpo, deitado na areia; ela olha para o pé, segura com as mãos sua perna erguida. Seus cabelos alaranjados se destacam em meio a areia cinza; um *plongée* nos mostra seu rosto e, no canto do quadro, os pés de uma criança aparecem. A voz infantil diz: “Olha! Elas brilham. Não são lindas?”. A protagonista direciona seu olhar a quem fala e nada responde. Pega algo em suas mãos, olha. Finalmente: “O quê? São pedras comuns.”, e logo as devolve. Há um corte e o plano seguinte revela de quem é a voz. Fanny, enquadrada por um sutil *contra-plongée*, olha as pedras em suas mãos. Seu cabelo cobre seu rosto quase por completo e, diante da quebra de expectativa, nada diz à mãe. De fato, o tato criativo da criança é incompreendido e desmerecido por Rita.

O plano seguinte é próximo à barraca, Rita em sua abertura. Chove e ela, com Paul em seu colo, tem expressão triste e insatisfeita. Marc entra na barraca, conta que JT finalmente dormiu. A protagonista mantém seu olhar perdido e vazio, seu corpo imóvel, que sustenta o filho sem acarinhá-lo. Um corte dá a ver Fanny e Isa na água, ensopadas também pela chuva, brincando. A felicidade das duas é contrastada com o plano que volta: Rita, na mesma posição, fita fixamente o nada, canta uma canção de ninar. A chuva encerra o passeio.



No caminho para casa, as crianças dormem no banco de trás do carro. A câmera é estática, exceto pelos movimentos que o veículo provoca. Marc diz que precisa dizer algo a Rita. Seu rosto, em plano aproximado e de perfil, é enquadrado enquanto ele toma coragem para falar. “*Eu voltarei em breve.*”. As luzes dos faróis iluminam sua face e o silêncio preenche a cena. Ele olha na direção de Rita, como quem pede para que reaja. No contra plano, ela olha fixamente para frente, sem nada por um bom tempo dizer. “*Quando é seu voo?*” – sua conduta é firme, fria, e soa quase desinteressada.

De volta à rotina, Rita lida sozinha com as crianças. O primeiro plano pós o anúncio da partida de Marc é simbólico: Rita perde a hora e acorda, às pressas, os filhos. Fanny ajuda Maggie a se vestir, enquanto a mãe desperta os outros. A protagonista distribui os lanches e, prontos, os quatro partem para a escola. Rita, livre da presença de parte dos pequenos, deita no sofá cama, observa o teto. O contratempo reforça a grande responsabilidade com a qual Rita deve se haver, agora, sozinha.

Ela e JT, assim como no começo de *Madonas*, estão corpo a corpo, pela cidade. Em panorâmica, a câmera os acompanha até que um corte revela o destino: Rita, com o menino no colo, se aproxima de uma cabine telefônica. O enquadramento é próximo e, indignada, a personagem bate no vidro, chamando a atenção de quem está lá dentro. Ansiosa, respira e, subitamente, bate repetidas vezes, de forma agressiva e descontrolada. Sem sucesso, desiste. Sai com raiva, caminhando para outra direção. JT em seu colo resmungua, chora. A câmera a segue, quase colada em seu ombro. O plano seguinte explica o anterior: relembrando a primeira cena do filme, Rita anseia falar com a mãe.

Em plano conjunto, vemos então, numa lanchonete, Isabella, Rita e as cinco crianças. A câmera, do lado de fora, os enquadra sentados à mesa, através do vidro. A família conversa, mas à espectadora restam os sons da rua, que é onde a câmera está – vemos a cena como observadores externos. A avó interage com as crianças, Rita tem olhar baixo. Ela se levanta com JT no colo, diz algo a mãe e o entrega para ela. A protagonista sai do quadro e presumimos, assim como os demais personagens, que ela vai ao banheiro. Fanny observa o andar da mãe, como quem a vigia. Segundos depois, Rita volta pela mesma porta por onde entrara, mas caminha em direção oposta de onde veio. A câmera que antes era estática, move-se para o mesmo lado para o qual a personagem vai; a enquadra de frente e a encara na saída da lanchonete. Ela tem olhar baixo, anda rapidamente. Novamente, Rita deixa os filhos sob os cuidados de sua mãe.

A protagonista, após o abandono, volta para casa. No corredor, antes de adentrar o apartamento, está Fanny, em frente à porta. O primeiro plano é das costas de Rita, e em segundo plano, em desfoque, está a menina, sentada ao chão. *“Os outros também estão aqui?”*, pergunta a protagonista. A câmera, que há pouco seguia Rita como uma sombra, move-se para baixo, dando a ver o rosto de Fanny. Sua expressão é inocente, triste. *Você os devolveu.*”, confronta. A câmera se nega a mostrar Rita, mas sua voz, junto à imagem de Fanny, questiona: *“E você? O que quer?”* Fanny pisca, olha para a mãe e pergunta: *“Posso ficar com você?”* *“Não! Não pode!”*, Rita responde prontamente.

Diante da negativa, a menina se levanta, coloca-se de costas para a porta, numa tentativa inocente de impedir a entrada. Mira fixamente a mãe. O plano é contínuo e a câmera volta-se para Rita, que enquadrada de perfil, devolve o olhar para a filha. Após um breve silêncio, a protagonista, inesperadamente, ri. *"Você é incrivelmente teimosa!"*, diz à filha. Destranca a porta, a empurra, deixando livre para que Fanny entre.

Dentro do apartamento, Rita se agacha, colocando roupas em uma mochila. No canto direito do quadro, ao fundo, podemos perceber as pernas de Fanny, imóveis, como uma presença que se impõe. Ela observa a mãe, encostada na parede, que por ela passa como se não a visse. Rita não esconde da filha que sua partida é próxima, bem como a separação das duas.

O plano seguinte traz uma cena incomum: mãe e filha estão deitadas, abraçadas. A demonstração de carinho é única no filme, que permite que dure. Fanny está de olhos fechados, dormindo. Rita ergue sua cabeça, olha para a menina, para conferir se está dormindo. Seu olhar perdura, a protagonista assiste ao sono da filha, com afeto. Um corte e está Fanny, sozinha, ainda no sofá. O lugar ocupado pela mãe está vazio. É a vez da espectadora contemplar o descanso da menina, escutar o silêncio. Ela se mexe, desperta, senta-se. Olha para os lados, percebe a ausência de Rita.



No canto esquerdo do quadro, através do vidro da janela, está Fanny: olhar fixo, semblante triste, presença solitária. O som da rua se faz ouvir, mas dentro do apartamento nada se ouve, senão o silêncio. Mexe as pálpebras, olha para os lados – seu desamparo se faz sentir. O som da campainha a faz virar-se para o lado de dentro da casa; ela caminha, some na escuridão do apartamento. Uma luz é acesa, o som da porta que abre. Ouve-se a voz de Marc, que diz: *“Oi, Fanny. Espero que esteja com fome.”*. Ele nada sabe, mas a menina, de saída, o informa. *“Não tem ninguém aqui. Estou sozinha.”*

O último plano de *Madonas* é habitado por Fanny e Marc: sentados à mesa, preservam o silêncio. Eis que a menina diz: *“É melhor quando ela está aqui.”*. *“Você acha que ela voltará?”*, pergunta o homem. Fanny o olha e rapidamente responde que não. Como quem já passara por tal situação antes, Fanny sabe que a espera por Rita é inútil. O comportamento da mãe se repete e, diante dele, a filha parece triste, mas não surpresa, nem tampouco desesperada. O filme termina com a presença da figura paterna, em contraponto à ausência da figura materna – não interessa à narrativa colocar em imagem a presença de Rita em outro lugar, posto que é necessário que o campo seja marcado pela falta, assim como é significativo que ela ocupe apenas o fora de campo. Termina, ainda, com Fanny – e não com todos os cinco filhos de Rita. É ela a filha que, ao longo de toda a duração, quer a mãe por perto, ainda que por pouco.

O filme de Maria Speth, quando elabora – tanto do ponto de vista do roteiro, quanto dos recursos expressivos: o fora de campo, o enquadramento estático, a atenção às minúcias, a desconexão visual entre mãe e filhos, etc. – a questão da maternidade, dá a ver uma experiência complexa, precária, desviante, possível. O maternar de Rita se constrói pela proposta do incômodo, do estranhamento, mas que aos poucos dá lugar a percepção de uma fragilidade, de um conflito. A protagonista nos implica, interpela, perturba. *Madonas* parece, por isso, realizar um tensionamento na figura materna, o qual reivindicamos neste trabalho: na contramão da mãe mítica e do amor incondicional, estamos às voltas com o caráter inescapavelmente humano da mulher.

Capítulo 5

Julia e a Raposa: da fábula à fabulação



*Julia as faz de forma perfeita,
mas não as faz.*

Dedicado à avó da diretora, Inés María Barrionuevo, *Julia e a Raposa* tem início com um canto doce, feminino. Ali, não há imagem: a tela é preta e salienta o que é ouvido, de modo a evitar que a atenção da espectadora seja desviada para outros sentidos. Uma outra voz, dessa vez masculina, conta a história de uma raposa: o animal passeava no bosque, quando fora capturado por uma armadilha de caçadores; na tentativa de escapar, perde sua cauda. Quando a salvo, lamenta sua desgraça, enquanto teme ser alvo de zombaria entre os seus. Uma voz infantil, para quem se conta, interrompe a fábula, questionando: “*Por que zombariam?*”. O homem que narra continua: a raposa, prevendo o tripúdio, orchestra um plano para lidar com a situação. Ela, frente às outras, diz estar aliviada por ter se livrado de tal parte incômoda de seu corpo, que para nada servia – e continua: “*Me sinto mais rápida. Vocês deviam fazer o mesmo*”. Uma outra raposa, todavia, percebe a tática e pontua que o conselho seria sábio se tivesse sido dado antes que a cauda fosse perdida. Termina, pois, com uma espécie de moral: “*a tristeza adora companhia*”.

Prólogo do filme, a história da raposa, bem como a presença de fato do animal, perpassará toda a narrativa da obra de Barrionuevo. O conto, que de início parece apenas introduzir a figura paterna (pela presença apenas da *voz off* e da ausência na imagem) – para depois mantê-la num fora de campo constante –, traduz algo mais que a nostalgia da relação pai e filha. E, se o título antecipa o elo entre a protagonista e a raposa, será trabalho da duração dos planos reiterá-lo e retomá-lo à medida em que a narrativa se desenrola. Guardemos, pois, o primeiro plano de *Julia*, e a raposa como um traço transversal às categorias de análise do filme, que perpassam, fundamentalmente, três *locus*: o luto, a elaboração e o partilhamento.

O primeiro, que se faz presente em todo o filme, será mapeado em sua elaboração e descoberta pela espectadora a partir do espaço da casa, formal e narrativamente construído enquanto um lugar de memória; e pensado por meio de alternâncias, de acordo com as formas através das quais as personagens mãe e filha lidam com ele. No segundo, coadunam luto e maternidade, enquanto vivências atreladas que se afetam mutuamente, a ponto de asfixiar o materno da protagonista. Com o respiro, vem, portanto, a elaboração e a reinvenção da subjetividade fora da experiência materna. Finalmente, o terceiro: instituídas as tensões entre mãe e filha, revelam-se linhas de fuga, através da possibilidade da maternagem partilhada.

5.1. Construção do luto: lugares de memória, espaços de separação

A tela preta, finalmente, dá lugar à imagem. Antecipada pelo som quase sombrio da natureza, em plano aberto se introduz a paisagem bucólica, cinza azulada, carregada por uma atmosfera fria. A câmera é estática e contempla, por alguns longos segundos, a natureza um tanto morta. Um corte leva a espectadora para o espaço de dentro: duas personagens, uma criança e uma mulher adulta, de costas para quem filma, olham em silêncio para uma parede: uma pichação na superfície com a frase “me foda”, acompanhada do desenho de um pênis, indica que a casa fora invadida por alguém enquanto elas estiveram fora. A câmera, testemunha discreta da mirada das personagens, permanece imóvel. De um lado, uma janela quebrada, de outro, um retrato emoldurado, de aparência antiga, denunciam que aquele espaço degradado é também, pelo tempo, lugar de memória. Em panorâmica, vemos o chão sujo, uma cadeira jogada. A câmera filma pequenos pés da menina e, logo atrás, os da mulher que pisam em cacos de vidro. Lentamente, revela os corpos e rostos das personagens, agora de frente. À medida em que se movimenta, vemos os braços cruzados da personagem adulta e, logo em seguida, a face da garota. Ela, com semblante pouco expressivo, diz que a geladeira fora roubada e, sem esperar por uma resposta, sai de quadro. A câmera finalmente dá a ver a mulher: linguagem corporal rígida, olhar fixo para o chão, beleza evidente.

Os planos seguintes ainda operam pela retomada do espaço pelas personagens. A poeira, a desorganização dos móveis, os objetos quebrados ou fora do lugar formam uma realidade concreta, marcada pela degradação, com a qual a mulher, principalmente, tenta lidar desde que chegara. Não há, contudo, um impulso vívido de recompor a casa, senão torná-la minimamente habitável. Ela afasta alguns objetos com os pés, abre as janelas, redescobre, aos poucos, o ambiente em condições de abandono. Enquanto arruma o quarto, a voz infantil a interroga sobre o significado da pichação. Impaciente, ela responde que é algo grosseiro. A câmera filma a mulher de forma próxima, e recusa a imagem da menina, que continua o diálogo pelo fora de campo: “*É algo sexual?*”. A mulher, Julia (Umbra Colombo), que é também a mãe, repreende então a filha - Emma (Victoria Castelo Arzubialde) - e, sem interromper o que faz, a questiona sobre onde aprendera tal termo.

Um corte nos leva ao enquadramento seguinte, com a garota finalmente em primeiro plano. Ela acompanha a mãe com os olhos, a questionar se foram ladrões que picharam a parede. A mulher, mais uma vez em sua impaciência, diz não saber. Haver-se com o

ambiente é tarefa árdua para Julia, que solicita a ajuda da filha para organizar o quarto, como uma forma de fazê-la cessar as perguntas. Todavia, a câmera, em seus movimentos quase imperceptíveis, é testemunha de que para além do trabalho de colocar cada coisa em seu lugar, há pouco fôlego por parte da protagonista para, simplesmente, estar presente ali. Emma, por sua vez, cumpre silenciosamente às ordens da mãe: entra num quarto escuro (o qual assumimos ser o seu) e, sozinha, pega o colchão – apoiado em uma das paredes no canto direito – e o coloca sobre a cama de solteiro. Seus passos e o som de seus movimentos preenchem a banda sonora.

Em contraste com a alternância mãe e filha em quadro, da sequência anterior, dentro da casa, o plano seguinte traz as duas personagens, porém não de frente, em interação próxima, mas lado a lado, no ambiente externo. A câmera permanece estática enquanto Julia conversa com um homem: “*Então você disse que falta a geladeira. E o quê mais? Algo mais, de valor?*”, ele questiona. Ela responde, prontamente, que a geladeira era de valor – braços cruzados, postura séria. O homem a interroga sobre uma possível falta de joias ou dinheiro, mas a protagonista responde: “*Não, nada*”, e mira Emma, como quem censura a menina, para que ela não lhe desminta.

De volta ao espaço de dentro, dessa vez, em plano aberto: uma sala com janela ampla, de vidro, que nos permite ver o verde da natureza lá fora. O cômodo agora parece mais limpo e arrumado, ainda que esteja, assim como nas tomadas anteriores, pouco preenchido por alguma claridade. No canto esquerdo do quadro, Julia entra e vai em direção a uma escrivaninha, abre uma gaveta, abre outra, procura por algo, então, tira uma porção de badulaques de uma delas, e encontra um relógio. A câmera se aproxima, nos permitindo ver por outro ângulo o movimento que iniciara no plano anterior: ela coloca o relógio no pulso.

Seu rosto está iluminado, em oposição à quase escuridão do ambiente. De repente, ela tira o relógio e o guarda novamente. Há, neste objeto, um significado compartilhado com a casa, com o qual a protagonista tem dificuldade de lidar. O enquadramento nos nega a visão dos demais pertences, escolhe priorizar Julia, que continua a procurar por algo naquele móvel. Uma de suas mãos leva próximo ao seu rosto uma bolsinha de couro. Ela a cheira. O lugar da rememoração vai, aos poucos, se revelando à espectadora, como uma colagem em construção – obedecendo à temporalidade dilatada da narrativa.

Mais uma vez, pois, o plano dura: em discreto *plongée*, vemos Júlia no canto direito do quadro. Sentada próxima a uma piscina, ela prepara um cigarro de maconha. Acende-o,

com dificuldade, e fuma. A vemos de perfil, mas seu olhar é fixo para frente; sua respiração, profunda. O enquadramento nos deixa ver a bolsinha próxima ao seu corpo. Nada, além disso, acontece. No contra plano, a água, uma cadeira; o som do vento, de pássaros. Do mesmo modo que operam os planos precedentes, esta sequência funciona no sentido de situar a espectadora no espaço da casa, dentro e fora, na luz e na sombra, dessa vez mostrando seus arredores, bem como as personagens de volta a ele. Há, junto à Julia e Emma, um esforço de reconhecimento do lugar, do qual participa também quem assiste.

Após uma série de planos que enquadram as duas personagens de forma separada – e de Júlia sozinha – temos uma quebra no padrão. Procedimento comum no filme, veremos, há um interesse pela individualidade de cada uma, bem como pela distância intangível que existe entre as duas. Pois bem: em plano médio, estão mãe e filha sentadas à mesa. Sobre ela, uma macarronada; Julia, no canto esquerdo, serve para si um vinho; Emma, com a cabeça deitada sobre a superfície do móvel e seu prato intocado à frente, mexe com a rolha. A protagonista cumpre uma clássica função materna: ordena à menina que coma. Esta, olhar perdido, ignora a mãe, que então, resolve jantar. Emma, por sua vez, faz uma oração, agradecendo pela comida. O ato causa estranhamento, mas Julia nada fala. A menina, findada a prece improvisada, começa a comer.

Não há, logo, diálogo significativo entre as duas: a relação entre mãe e filha parece ser permeada por falta de intimidade, desconhecimento, desconforto e dificuldade de aproximação. Todavia, esses qualificativos do estado entre as duas personagens não são entregues de uma vez, nem de forma simples, à espectadora pela narrativa. O vínculo entre Julia e Emma não é construído como algo unívoco, que pudesse ser tomado pelo signo da indiferença materna. Antes, ainda, faz parte do esforço do filme figurá-las enquanto sujeitos complexos, fronteiriços.

Vejamos: enquadrada duplamente, por meio do reflexo de um espelho, Julia está deitada, de costas para o colchão. Seu olhar para o nada é perturbado por algo que a faz erguer o corpo, como quem observa ou ouve o fora. A câmera é estática e insiste na personagem, sem dar a ver o que chamara a atenção da mulher. Emma adentra o quadro, na direção da porta do quarto da mãe. Longe de esboçar um gesto de acolhida maternal e imediata, Julia, incomodada, pergunta o que ela faz ali. Sem olhar diretamente para a protagonista, Emma responde que está com medo. *“Não é nada. Volte para a cama”*, ordena a mãe. Se a menina não consegue dormir, deve tentar fazê-lo sozinha.

A cena remete ao primeiro plano do filme, no qual a voz masculina, que corporifica o pai ausente no quadro, conta uma história à criança antes de colocá-la na cama. O contraste é nítido: Julia, ao contrário do homem no fora de campo da imagem, não “nina” a filha. Emma, entretanto, contesta a decisão da mãe e a vence pelo cansaço: caminha em direção a ela, some do enquadramento. O plano seguinte a traz próxima a cama de Julia, onde se deita. A protagonista a cobre e a acarinha rapidamente. Respira fundo – estar consigo mesma ou, no máximo, na companhia de seus pensamentos, não é mais possível. A espacialidade é precária, assim como a relação entre elas: a menina vira-se de costas para a mãe e o silêncio reina. O conforto se dá pela presença, como se esta fosse necessária, mas ainda assim há algo que as aparta.

“*Está tudo um desastre*”, Julia se queixa, enquanto pede que Emma lhe dê a vassoura. Colocar a casa em ordem parece ser uma tarefa interminável, que se estende por vários planos. Enquanto a mãe se ocupa dessa função, a filha percorre o olhar sobre os cômodos da casa, os objetos, os destroços. Como quem está sempre à procura de Julia, Emma adentra o banheiro – e o quadro. Uma parede o divide, circunscrevendo cada personagem em um lado. A protagonista pede que a menina adicione um item na lista de compras e caminha, nua, na direção da porta; passa pela filha, a câmera a acompanha; pede uma toalha. Emma se aproxima, Julia se esquiva. Há certa frieza e objetividade nas ações e diálogos que envolvem as personagens nesses primeiros momentos do filme.

Em certa sequência que segue, a partir de sua perspectiva, Emma vê, entre os lençóis infantis de sua cama, um homem repousar sem notar sua chegada. A voz da menina enfatiza o quadro, “*Mãe, tem um homem dormindo na minha cama*”. Não há descontrole por parte da criança, nem tampouco reação desesperada da mãe. No contra plano, Emma rente à porta, olha na direção da cama; a protagonista se aproxima vagarosamente e, sem surpresa, vê a cena. “*Quem é?*”, “*Um amigo*”, “*Que amigo?*”, “*Um amigo dá companhia*”. A câmera há pouco estática se move junto à mulher, que vai ao encontro do homem. Gaspar (Pablo Limarzi). Ao ser chamado pelo nome, ele desperta sob as ordens para que se levante. “*É assim que você me recebe?*”, diz, sem se erguer. Cumprimenta Emma, a questiona se ela se lembra dele. Acuada, ela responde com um “*Oi*”.

A chegada de Gaspar na casa, bem como sua introdução na narrativa, é inusitada para quem assiste, mas tratada com certa naturalidade dentro da diegese do filme. Figura estranha para a espectadora, impressão compartilhada também por Emma, o personagem é bastante familiar para Julia. Com o gesto provocativo de mostrar a língua, que é retribuído

com um sorriso, a criança demonstra, por outro lado, alguma resistência com a nova presença em casa.

A relação de Julia e Gaspar não é, nesse sentido, novidade para nenhum dos dois. Ele, após um banho, veste o roupão florido da protagonista. Ela nada diz e, logo, o amigo a indaga sobre não ter mandado mais dinheiro. *“O que você esperava?”*, responde. E continua: *“Não duvido que você tenha gastado tudo em porcarias”*. A câmera filma o rosto da personagem de forma próxima, enquanto, no fora de campo, ele explica que fizera uma viagem. Inferimos, assim, que a casa estava sob a responsabilidade de Gaspar, mas enquanto esteve fora, o imóvel foi deixado sozinho – o abandono do espaço ganha, assim, uma das várias explicações.

O amigo conta que está preparando um novo projeto, e protagonista prontamente responde que não lhe interessa, *“Já passou muito tempo”*, ele insiste – e a essa altura do filme, entende-se que Julia é atriz. A chegada de Gaspar e os diálogos entre ele e Julia, ainda que em partes, começam a iluminar alguns e confirmar outros pontos do enredo até então nebulosos para a espectadora: algo aconteceu que afastou Julia de seu trabalho, de seus amigos e daquela casa. Assim, o contraste sentido entre o primeiro plano do filme, em que a história da raposa é contada, e as sequências que se seguem vai se tornando mais claro: há uma alegria inicial que não tem continuidade. E, ainda que não saibamos, até esse momento, qual é o vínculo estabelecido entre essa espécie de prólogo e a narrativa, saber que há um trauma pelo qual o tempo está se encarregando nos auxilia a compreender o porquê dessa disparidade.

“Não importa”, Julia afirma, demonstrando que a ferida por um evento passado ainda está aberta. Olha para o lado, coloca a xícara que segurava na mesa, cruza os braços, sinaliza um “não” com a cabeça. Gaspar comenta, então, que Emma está crescida. A protagonista esboça um tímido sorriso e concorda sem nada dizer. Ele diz que a menina se parece muito com Nacho – quem supomos ser o pai – e, subitamente, ela muda seu semblante. Assente, mas o movimento que faz é triste, como quem lamenta algo. Gaspar sente que precisa consolá-la e lhe dá a mão: *“Venha aqui, você não me deu um beijo”*. Os dois se abraçam amigavelmente, e Julia nele se aconchega. A câmera, como fizera a todo tempo, permanece estática, permitindo que o gesto dure, em silêncio.

Um corte encerra o plano e nos transporta para outro cômodo da casa: a protagonista deitada em sua cama, filmada a partir de sua cabeça, enquadrando seu corpo na horizontal. Ela acende e apaga o abajur, que ilumina levemente seu rosto e tronco,

incontáveis vezes. O canto de cigarras divide a banda sonora com o barulho do botão da luminária. Com a luz acesa, Julia olha para o teto, suspira. Suas mãos, que antes repousavam sobre sua barriga, descem até a vulva e ela começa a se masturbar. A câmera permanece imóvel e sua respiração é o que essencialmente ouvimos. Ela se vira de bruços e continua; o plano dura. Novamente de costas, tira a mão da genitália, como quem não consegue sentir prazer. Vira-se de lado, respira fundo. Senta-se na cama, pensativa, inquieta, angustiada. Ouve um barulho e se levanta para ver do que se trata. Em primeiro plano, seu rosto e ombro; Julia olha para o lado, na direção da janela. Por outro enquadramento, que nos permite ver através da vidraça, a câmera revela o que chamara a atenção da personagem: uma raposa do lado de fora da casa, mexe seu corpo, sacode sua pelagem. A primeira aparição do animal remete notoriamente ao primeiro plano do filme e, especialmente, à moral da história. Se, de fato, a tristeza adora companhia, é este o papel da raposa junto à Julia. Ambas capturadas pelo acaso, marcadas pela falta, sujeitas ao desamparo.



A narrativa segue sem que a aparição da raposa se transforme propriamente num fato relevante para a história de forma imediata. Assim, fiel ao padrão estético que se propõe, o filme constrói aos poucos, pela duração e pelos enquadramentos fixos, a experiência das personagens naquela casa. Sobre a pia da cozinha, em plano aproximado, louça suja, restos de alimentos, uma laranja, um pão mofado; a água escorre pela sacola de laranjas descartadas. A voz de Emma questiona: *“Mãe, quando você irá comprar uma geladeira?”*. Um corte e o plano seguinte nos dá a ver a menina, que acompanha algo com o olhar. Julia entra no quadro, passa na frente da câmera, mas de costas para a filha. A câmera escolhe acompanhar a protagonista, que sem voltar-se para Emma diz que elas não precisam de geladeira.

"Vamos vender a casa". Do fora de quadro, Emma diz que não quer. *"O que você não quer?"*, Julia a interpela. No contra plano, a menina responde que não quer vender a casa. A voz da mãe ecoa, argumentando que elas nunca vão para lá. Sobre a imagem da mulher, a voz desincorporada da menina manifesta: *"A gente sempre vinha com o papai"*. Interessa mais à diretora que, neste momento, vejamos a expressão da mãe. Sem interromper o que faz na cozinha, retruca friamente: *"Bom, comigo, não"*. Sem conseguir lidar com a própria dor, Julia parece não ser capaz de acolher e responder às demandas da filha.

Novamente no contra plano, Emma. Olhar tristonho, cabeça escorada na parede. No fora de campo, a mulher argumenta que a casa está arruinada e que demandaria muito dinheiro. *"Posso trabalhar"*, responde a menina. Seu desejo de estar naquela casa é forte, em contraponto à vontade que a mãe tem de deixar o lugar. O que provoca sentimentos tão antagônicos é, todavia, uma razão comum: a ausência paterna – a essa altura já bem compreendida pela espectadora. Emma, para lidar com a falta do pai, se liga a objetos de memória: o fora de campo paterno é solicitado pelo apego que ela nutre pela materialidade da casa. Para Julia, contudo, é extremamente difícil lidar simultaneamente com traços da presença e o dado da ausência do marido. E, é embaralhada à esta dificuldade que surge a resistência que ela parece experimentar em relação à filha.

A *mise-en-scène* entre mãe e filha se abre, e nela mais um personagem se insere: Gaspar, presença silenciosa, no canto esquerdo do quadro. Embora saibamos que Julia também está no espaço da cozinha, no fora de campo, ele e Emma ocupam o quadro. A menina se levanta da cadeira onde estava, pega um pão sobre a mesa e joga no lixo. Ouvimos voz da mãe questionar seu ato. Emma se senta novamente no mesmo lugar – o que nos faz crer que ela fizera isso em um gesto de revolta. Julia adentra o quadro e diz a filha que ela não pode jogar o pão fora. Gaspar observa o conflito, sem interferir. *"É só tirar a parte mofada"*, argumenta Julia. A garota diz que sente nojo do mofo e a protagonista a afronta, coloca o pão de volta à mesa, e come um pedaço alegando estar ótimo. Em seguida, conta para a filha que queijo *roquefort*, do qual ela tanto gosta, nada mais é que "queijo com mofo". Sem ser convencida, Emma continua a afirmar que o pão está podre. *"Está perfeito. Você também pode comer."*, insiste Julia. A cena soa como uma "queda de braço" entre mãe e filha.

É fácil presumir que essa briga em torno do pão revela uma outra batalha, que diz respeito ao modo totalmente distinto com que cada uma enfrenta o luto: de um lado, Emma

reivindica a permanência na casa, bem como a conexão com a memória do pai; de outro, Julia vivencia uma forte indisposição emocional, que torna insuportável a rememoração constante da filha. A tensão é, assim, transposta para a relação entre as duas, que se mostra cada vez mais difícil. Ademais, algo além nos salta aos olhos: a naturalidade com que a protagonista oferece para Emma um alimento com bolor; e, ainda, o fato de que parece haver uma inversão de papéis – a figura materna, na contramão da “mãe-modelo”, encarna o lugar da irresponsabilidade, enquanto a criança se ocupa da sensatez. Os planos seguintes tratam de separá-las mais uma vez: Julia, filmada de forma próxima, acende um cigarro.

Corte. Um *plongée* enquadra a escrivainha e a pequena mão de Emma surge; abre a carteira que está sobre o móvel, pega de dentro dela algum dinheiro. Em *travelling*, vemos a mesma mão, enquanto escutamos seus passos. A câmera que antes recortara seu corpo, dando a ver apenas à altura de seu tronco e pernas, sobe lentamente e filma suas costas. À sua frente, em plano aberto, um garoto junto a um cavalo – “Alugo cavalos”, diz a placa no canto direito do quadro. Emma o cumprimenta e ele a pergunta se ela quer um. “*Quanto está?*”, e conta o dinheiro. As duas crianças negociam e, agora, o menino se faz presente no campo apenas pela voz. Em primeiro plano, vemos o rosto de Emma, cujas reações ao diálogo parecem interessar mais. “*Você sabe andar?*”, ele pergunta. Ela responde que sim e ele, como quem ignora a resposta, diz que irá com ela. Emma insiste que sabe andar, negando a companhia. O garoto teima e argumenta que ela é menina. “*Machista*”, Emma retruca. Escolhe o cavalo branco, mas ele prontamente nega, dizendo ser seu. Ela não se rende e seu rosto pleno expressa sua ousadia. – O plano seguinte responde por si só: Emma guia o cavalo branco; o menino na garupa. A câmera é quase estática, exceto por uma movimentação discreta, a medida em que eles dela se aproximam. O passeio é silencioso, em meio a natureza pouco vivaz.

Em um outro espaço, Julia. A protagonista assiste a um ensaio, no qual estão em cena Gaspar e uma outra atriz, interpretada pela própria Inés María Barrionuevo. O fato é que Julia está ali por um motivo específico: a pedido do amigo, ela vê um trecho da peça da qual ele quer que ela faça parte. Ela, todavia, é relutante em aceitar o convite. Diz não gostar da obra; mantém seus braços cruzados, sua expressão firme. Mas a informação de que haverá uma turnê na Colômbia, pelo período de um mês, a faz repensar. Se restava alguma dúvida sobre a carreira artística de Julia, esta cena trata de sanar. A protagonista é uma atriz reconhecida, que “adormecera” sua carreira por um tempo (e por um motivo) e está resistente em despertá-la outra vez.

Entre Julia e Emma, o filme se alterna. A menina repousa sobre a grama seca – filmada de cima, um braço apoia sua cabeça, o outro está sobre seu ventre. A mão segura flores, num ar de um corpo falecido. O vento balança levemente os fios de seu cabelo; ela abre os olhos, mira o céu. O som de passos desvia seu olhar; levanta a cabeça, mexe nas flores sem cor. Prova uma delas; oferece a quem está no fora de campo da imagem. No contra plano, o garoto em pé, que nega com a cabeça. A interação entre as duas crianças é incomum, distante, silenciosa.

Julia, na garagem de casa, procura por algo. O sobretudo que veste é azul claro, em contraste com a vestimenta escura que usara até ali. Seus cabelos estão presos, também pela primeira vez no filme. Ela caminha pelo cômodo, a câmera a segue. Um carro, coberto por um plástico, “sobra” no quadro, enquanto a personagem o deixa, depois de ter encontrado uma ferramenta. Julia usa o objeto para limpar a pichação no interior da casa, numa tentativa de torná-la menos inóspita. Despenteada, cansada do serviço, fuma próxima à janela. Pelo reflexo, vemos Emma se aproximar e logo ser abordada pela mãe, que pergunta por onde andara. “*Fora*”, ela responde. Julia a adverte para que não fique tanto tempo fora sem avisar, ainda que seu tom de voz não denote aflição dada ao fato de que a filha passara o dia ausente. A pequena concorda e se faz presente efetivamente no quadro, abraçando a mãe. A protagonista retribui o carinho e, pelo aconchego, nota que a filha está cheirando a cavalo. O abraço é filmado com respeito a sua duração, dando forma a um afeto que se mostrara faltoso até então.

O cuidado mútuo se manifesta de forma discreta, vacilante, contingente. Emma se espelha na mãe – usa seu perfume, imita seu comportamento, ensaia alguma maturidade e, no limite, materna. Em uma cena que segue, Julia está sentada frente à lareira, de braços cruzados e olhar fixo – distante, triste – observando o fogo escasso. A menina surge, se apoia no sofá, a câmera sobe para mostrar seu rosto. Olha na direção da lareira, vira-se para a mãe e diz que ela não aprendera a acender o fogo. A mãe não se move e age como se a filha não estivesse ali. “*Estou com fome*”, Emma enuncia. A fala, que sabemos significar algo próximo de “faça/me dê algo para comer”, é, na verdade, expressão de uma demanda. Julia, todavia, ignora. Seu pensamento está longe dali. “*Mãe?*”, a criança chama sua atenção e repete a reivindicação. “*Tem pão de ontem, batatas, ovos, queijo...*”, finalmente responde.

Na contramão do comportamento esperado pela espectadora (e das expectativas patriarcais em torno do papel materno), Julia não se dispõe a fazer com que esses ingredientes por ela citados virem uma refeição para a filha. Emma, então, sugere cozinhar,

ela mesma, tortilhas para as duas. A mãe se dirige à menina, surpresa, e pergunta se ela sabe fazer. A resposta é sim. A filha, de fato, já fizera a receita antes, com o pai. “*Não se lembra?*”; “*Não*”. O breve diálogo nos revela que, se o vínculo materno é em grande medida afrouxado, o mesmo não se dava na relação pai e filha – presença ausente, enquanto fora de campo narrativo, a figura paterna incide no campo pela constante demanda discursiva de Emma, em contraste com o luto silencioso experimentado por Julia. Ainda assim, é de interesse do filme elaborar tal vínculo para além da pura negação da maternidade. Há, e a narrativa constrói isso a cada plano, a experimentação de uma possibilidade de maternar, que está além e aquém do amor materno incondicional. Ademais, o fardo da falta parece extremamente pesado para a Julia. Ela respira fundo, reclama do cansaço, não encontra resposta para tanto desânimo. A atmosfera do filme contribui para tal estado de espírito: o silêncio e a monotonia no espaço de dentro, somados à natureza morta lá fora, criam um estado de coisas que parece se arrastar pelo tempo.

A presença e os cuidados de Emma não são suficientes para confortar a mãe, ainda que dela retirem um sorriso ou outro. O trauma é uma lembrança insistente para ambas as personagens, algo que ainda carece de elaboração. Juntas, em alguma medida, o fazem: a mãe deitada no sofá, filmada em *plongée*, repousa em silêncio. No contra plano, em *contra-plongée*, a filha. Ela olha para baixo, na direção de Julia. Coloca alguns galhos secos na mão da protagonista, reencenando o que ela mesma fizera antes, quando na grama. O corpo de Julia, em sua pose, faz referência a um corpo morto, a ser velado. Sua respiração, porém, movimentando os galhos – há, nela, uma pulsão de vida que insiste em se manifestar. A cena tem importância na medida em que coaduna, como poucas vezes acontece, a lida conjunta com o dado da morte do marido/pai. Isso porque, durante todo o filme, nos parece clara a diferença entre as formas de subjetivação da dor e da ausência vividas pela mãe e pela filha. Emma convive melhor com a falta do pai e faz da sua ausência presença no campo – seu recordar é leve e acolhido. Julia, por outro lado, está emudecida sobre sua relação com o cônjuge morto e vê na sua lembrança mais angústia do que conforto – ela se esquiva da memória, a fim de se resguardar da mágoa. Ambas estão, nesse sentido, em situação desigual em relação à carência da figura masculina. Esse jogo de forças constrói, assim, a tensão constante entre elas.



5.2. Elaboração e reinvenção: respiro, corpo e subjetividade

Refazer-se (de um trauma) é um processo lento, de tentativas, falhas e respiros. *"Seria bom se você se interessasse por alguma coisa"*, diz Gaspar a Julia. Personagem muito presente no filme desde sua chegada, ele deseja que ela se reestabeleça de sua perda e que o faça por meio do retorno ao teatro. O elo entre eles, contudo, ultrapassa o mundo das artes. A narrativa os aproxima em situações ambíguas, criando uma tensão sexual e afetiva que pode levar a espectadora a crer que um novo amor será a solução e o caminho para um final feliz para a protagonista. Um passeio de moto, uma tarde em meio a natureza. Julia em primeiro plano, filmada de costas, cabeça baixa. Um corte e vemos o que ela vê: no chão, galhos e frutos caídos. A banda sonora é preenchida pelo barulho do vento e pelo som dos pássaros. Um plano conjunto situa Gaspar também no quadro. Os dois mantêm certa distância – distância esta que Julia parece manter de todos – e mal se olham, enquanto comem tangerina.

Ele tenta uma aproximação pelo diálogo e pergunta sobre sua perna. A protagonista responde que está fortalecendo os músculos e que está melhor. *"Pode dançar?"*, Gaspar a interroga. *"Em que parte?"*, Julia pergunta, se referindo à peça. A partir daí, a conversa é orientada pela possível participação dela no espetáculo, o que representa uma mudança significativa na narrativa. Junto à essa, outra mudança: suas vestimentas, gradualmente, deixam os tons escuros para dar lugar a cores mais claras, mais vivas. Julia revela, ainda, que se alegra com o entusiasmo de Gaspar com o teatro. Ele repara, entretanto, que ela não parece alegre. *"E o que importa? A alegria é supervalorizada."* – ela, imersa no luto, em tamanha dor, vê-se apartada de qualquer possibilidade de fabulação de um novo estado de coisas para si mesma.

Um corte põe fim à sequência e estamos novamente às voltas com o espaço da casa. Emma é quem agora se senta frente à lareira, cuja chama tem muito mais vigor do que quando a mãe a acendera – de fato, a menina demonstra esperteza e autonomia para realizar algumas atividades. O som diegético é de uma música que toca baixo, junto aos estalos do fogo. No plano seguinte, de onde vem a canção: Julia ouve um tango, sentada à mesa, e fuma um cigarro. Sobre o móvel uma taça de vinho, alguns alimentos, um rádio. A protagonista balança o corpo, como quem se imagina dançando, fecha os olhos, sussurra no ritmo da melodia. A participação na peça é um cenário possível. Um barulho a desperta do transe musical e, rapidamente, ela se vira para o lado: há um animal lá fora. Julia pega um prato de comida; ela já sabe do que se trata.

Pela porta de vidro, entreabre as cortinas, fica feliz com o que vê. Do exterior da casa, a câmera a filma. O tango ainda toca, mas sua harmonia é interrompida pelo ranger da porta. A expressão da protagonista é de quase contentamento: seu olhar não é mais carregado de tanta seriedade e seus lábios se alargam levemente, num discreto sorriso. Em plano aberto, a acompanhamos sair da casa, e descer as escadas em direção à câmera. No contra plano, a raposa aguarda quieta pela aproximação de Julia, cuja sombra anuncia sua chegada. Então, ela adentra o quadro, de costas para a câmera e de frente para o animal. Entreolham-se, sem que haja temor de nenhuma das partes. A personagem se abaixa, deixa o prato no chão. Levanta-se, dá alguns passos para trás, se agacha novamente. A sequência se alterna entre um plano aproximado da protagonista a admirar o animal à sua frente e um plano conjunto das duas – Julia e a raposa. Julia expressa atenção, afeto, ternura. Ela está ali para a raposa como não está para mais ninguém: o modo como a olha difere-se de todos os olhares que apanhamos até então.





Pela mesma porta por onde a protagonista saíra para alimentar o animal na noite anterior, Gaspar entra na manhã seguinte. Diz bom dia, mas não há resposta. Emma, no plano posterior, observa a chegada do homem com o olhar de estranhamento e desconforto diante de sua presença. No fora de campo, a voz de Julia o cumprimenta e a menina mantém sua postura observadora. A câmera insiste na imagem dela, ainda que a protagonista e Gaspar conversem além dos limites do quadro. Cruza os braços, se vira para acompanhar o diálogo. O enquadramento aberto situa os três personagens na sala: Emma sentada em um sofá, Gaspar em uma cadeira, Julia em pé. O personagem masculino tenta uma interação com a criança, mas sem muito sucesso. *“Sirva algo para ele beber”*, ordena a mãe. A filha, sem intenção de ser gentil por si mesma, pergunta o que ele quer tomar; vira-se para ele, e o encara, olha no olho, com mais facilidade do que a mãe o faz – Julia, ao contrário de Emma, tem olhar esquivo, como quem evita ser capturada pela mirada de outrem. Ele responde: *“Água?”*; *“Sim, mas está quente, porque não há geladeira”*, conta Emma. A ausência do eletrodoméstico, índice da impossibilidade de permanência na casa, é evocada pela menina a fim de trazer também do conflito com a mãe, e assim transmiti-lo à Gaspar.

Em plano aproximado, vemos sua postura, que se assemelha ao modo como Julia se porta – braços cruzados, olhar firme. De forma totalmente inesperada, a menina declara: *“Você é lindo”*. No contra plano, ele e seus olhos azuis, em plena harmonia com a parede atrás, miram Emma. *“Você também”*, responde docemente. Aos poucos, à medida em que os dois conversam e descobrem mais um sobre o outro, a resistência que a menina parecia ter em relação a Gaspar vai se desfazendo. Ademais, é notório que o homem tem certa destreza para lidar com a criança: em pouco tempo, interage mais com Emma do que Julia o fizera até ali. Para ele, que não tem o luto como mediador da relação com a menina, parece simples conquistar sua simpatia. A blindagem afetiva construída por Julia é posta, portanto, em contraste com a leveza a partir da qual se elabora o laço entre a filha e o amigo.

Na sequência, em primeiro plano, o rosto de Gaspar está em desfoque e logo atrás está Julia, vista de forma nítida. Eles ensaiam falas para a peça e uma delas, em especial, nos parece relevante. Em dado momento, o personagem interpretado por Gaspar enuncia: *“Há coisas que não podem ser apressadas. É simples.”* – tal reflexão extrapola o contexto do espetáculo de teatro e se endereça ao luto vivido pela protagonista. Nesse sentido, dar conta dessa experiência só é possível, no filme, através da duração, do silêncio, do vazio. Há, contudo, uma promessa de fabulação de outros modos existir possíveis para Julia.

Como uma válvula de escape que a permite se reinventar, se reconstruir e se reconectar com o que ela era antes do trauma, o teatro parece capaz de resgatar na protagonista uma força de vida, uma relação com seu corpo e com sua subjetividade, que não mais se refere a seu lugar nem de viúva, nem de mãe. Nesse momento, Julia parece atestar “a capacidade das mulheres para pensar, analisar e construir, e para criar – criar algo mais que nossos próprios filhos” (RICH, 2019, p.144).

Na sala, dançam ela e Gaspar, com quase perfeição. O plano é aberto, e o tango volta novamente a preencher a banda sonora. A expectativa de um romance entre os dois é desperta novamente, diante de tamanha conexão. Julia, subitamente, quebra a sintonia dos corpos, demonstrando sua rigidez e perfeccionismo em cena. Do canto da porta, Emma é *voyeur* da dança, e sua expressão sóbria, sem nenhum entusiasmo, deixa escapar uma ponta de ciúmes – mesmo quando a mãe experimenta alguma liberdade, seu olhar insiste em pousar sobre ela, como se a chamasse para ter consigo, sua filha, aquela interação. No contraplano, o que a menina vê: a câmera próxima os enquadra do tronco para cima; mãos e nucas próximas; Julia se abriga no peito de Gaspar, sorrindo.





Em contraste com o ritmo da cena anterior, o próximo plano devolve o silêncio à espectadora. Os pequenos pés de Emma ocupam o quadro, contra o vidro de um carro. O som do tango é distante e seus dedinhos “dançam”. Filmada pelo lado de fora, a vemos deitada lá dentro. Sabemos, pelo plástico que o cobre, se tratar do mesmo veículo que vimos há pouco, quando Julia estivera na garagem. Por um enquadramento mais próximo, vemos o rosto da menina, que mantém seu olhar para baixo; seu braço sustenta a cabeça e seu semblante é triste, entediado, perdido. O plano dura em um nada acontece que, ainda assim, muito diz. Assistimos à criança quase imóvel, chupando um pirulito, em um pequeno espaço que, saberemos depois, está inundado de significados.

Existir fora dos limites da espacialidade da casa é deslembrar, ainda que momentaneamente, tais significados – que estão, lá, por toda parte. Pela cidade, Emma e Julia caminham juntas, ensaiam uma aproximação. A filha vê o cartaz do espetáculo de um homem-bala, que irá se apresentar à noite. “Podemos ir?”, se dirige à mãe. Esta responde que está cansada e é confrontada pela menina: “*Você nunca faz nada*”. Para Emma, que não vive o luto pela letargia assim como Julia, é incompreensível que a mãe esteja sempre em estado de torpor. Não obstante, há algo nessa cena (e no filme como um todo) que nos diz que o descaso, ou melhor, a apatia materna antecede o trauma. Algo para além da inércia provocada pelo luto se insinua: Julia, quando se nega a atender às demandas da filha, nos faz ver um esgotamento que pode ser também fruto da experiência materna cotidiana, que independe (mas que é por ele intensificado) do contexto da perda do companheiro.

Nesse sentido, não conseguir (ou nem tampouco pretender) responder aos anseios da filha implica experienciar a cobrança cotidianamente. Dessa vez, contudo, a protagonista cede; a pequena esboça um sorriso. Lá, todavia, a expectativa de Emma é frustrada pela

ausência da atração principal, o homem-bala. Na plateia, a menina, Julia (em sua postura habitual: de braços cruzados, semblante sério) e Gaspar (presença plena, satisfeita): *“Podemos vir amanhã?”*, pede Emma. *“Talvez.”*

Em contraponto à cena anterior, a sequência seguinte funciona como o prenúncio de um respiro para Julia. No quarto de Emma, mãe e filha. A protagonista dobra uma blusa de frio e entrega à menina, para que ela guarde em sua mochila. Emma, porém, nega. De costas para Julia, ela pega o agasalho e o deixa de lado; cruza os braços, aborrecida. A criança está em constante enfrentamento com a mãe, construindo com ela uma relação ambígua: ora marcada pela tensão, ora pela busca do afeto e da companhia. Diante da pirraça, Julia insiste que ela deve pegar a peça de roupa. Contrariada, a garota cede. *“Onde está o meu pulôver verde?”*, pergunta. A mãe responde que o substituíra por um novo e surpreende a filha: *“Quê? Por quê?”*, a confronta, virando seu pescoço para encará-la. Emma se indigna com a atitude de Julia, mas sua insatisfação não conquista a atenção da mãe. Esta apenas justifica que ela não pode andar com roupas velhas. *“Você sempre faz a mesma coisa”*, finaliza a menina.



Uma buzina no fora de campo faz com que a protagonista se apresse e que o faça também com a filha. *“Vamos!”*, e pega a mão da menina. Julia, porém, ao contrário de Emma, não está vestida para sair – usa, por baixo de seu sobretudo, um robe. O figurino antecipa, nesse sentido, o que possivelmente virá: mãe e filha irão, a contragosto desta, se separar por algum tempo. O plano seguinte confirma a hipótese. Emma entra no carro, contrariada. No fora de campo, Julia dialoga com uma voz feminina. Finalmente, vemos quem é a dona da voz: sua mãe, na cozinha, se move enquanto mexe em alguns objetos. *“Deixa isso, mãe”* – a protagonista, notadamente, se incomoda com a interferência da mãe em sua casa.

A câmera próxima dá a ver o rosto sério da mulher que, atenta ao espaço, questiona o que houve com a geladeira. A voz desincorporada de Julia responde que quando chegaram, ela não estava mais lá. *“Você denunciou?”*; *“Vai comprar outra?”*; *“Vou comprar para você.”*, continua a mulher. Uma casa sem geladeira representa um incômodo tanto para a mãe da protagonista, quanto para a filha. *“Não, obrigada, mãe.”*; Julia nega, assim, a intromissão da mãe. Mais do que um eletrodoméstico, considerado fundamental em todos lares e índice da permanência deste, interessa a Julia algo para si. *“Trouxe o que eu pedi?”*, se dirige à sua mãe. Esta vasculha a bolsa, à procura da encomenda. Um corte e vemos a protagonista, contra a janela que ilumina o espaço. Olha para baixo, recebe o que a mãe a entrega. O enquadramento não nos permite ver do que se trata, mas é possível deduzir pelo informe da mãe: *“Dois miligramas.”*

Sem que também a vejamos, uma vez que a câmera insiste na imagem de Julia, a mulher se dirige à filha, perguntando se ela está bem. A protagonista ergue o rosto e vemos seus olhos marejados. A interrogação da mãe, logo, parece ter resposta óbvia. Contudo, a reação de Julia é outra: ela se fecha, pisca lentamente, respira fundo, quase se engasga e, ainda assim, afirma estar bem – o composto imagem-texto é tensionado, escancarado o profundo desamparo em que ela se encontra. A mãe não a contesta, nem tampouco a acolhe. Não há, nesse sentido, aproximação entre as duas personagens. A indiferença que marca esta relação mãe e filha nos faz pensar na possibilidade de que Julia esteja repetindo a experiência materna de sua própria genitora.

Enquanto Emma aguarda pela avó no carro, a conversa entre Julia e sua mãe continua na cozinha. Frente à filha “aos pedaços”, importa mais à mãe a desordem da casa. E é desse modo que a mãe de Julia, avó de Emma, materna no filme. Às voltas novamente com a imagem dela, a vemos insistir na intromissão: olha ao redor, diz que está um desastre. O que poderia ser uma tentativa de amparo se revela também como uma dificuldade dela mesma de lidar com um estado de coisas imperfeito, frágil, lacunar. No contra plano, Julia mira na direção da mãe, com os olhos lacrimejados. Depois de sugerir que a filha procurasse ajuda para colocar a casa em ordem, ela a questiona sobre buscar amparo para si mesma. A protagonista, mais uma vez, busca na respiração o controle, mas, enfim, perde a paciência: *“Você veio aqui para me dizer o que fazer?”*. Nesse momento, Julia é filha.

Capturada em sua fragilidade, finalmente – e junto de sua mãe -, permite que as lágrimas escorram pelo seu rosto – *“A dor é algo que posso ver como se fosse algo a parte de mim”*, confessa o que não diria a nenhum outro personagem. Um breve silêncio e

recomposta, conta a mãe sobre a peça de teatro e a turnê que a companhia fará no verão. “*E o que você pensou em fazer com Emma?*”, questiona. Deixar a filha com a avó é seu plano. Não há resposta e o enquadramento, fiel à imagem da protagonista, nos nega a reação da mulher. Um corte e o plano seguinte revela a expressão séria da avó que, mesmo sem demonstrar qualquer querer, responde que isso não seria um problema. Já no fora de campo, diz que irá trazer Emma de volta na segunda. “*Terça é melhor*”, sugere a protagonista, revelando o que seria seu desejo de distância da filha, ou sua folga (nos termos da obrigação maternal).

Sozinha em casa, Julia experimenta existir para si mesma, livre do olhar vigilante da filha a lhe demandar que materne. Em *travelling*, a câmera a captura caminhando pela área externa da casa. O plano é aberto, dando a ver a extensão do espaço. Aproxima-se da porta principal, desce as escadas. A banda sonora é composta pelo ruído do vento e pelo assobio dos pássaros. A câmera a segue, a acompanha, e seu movimento aproxima a lente de seu corpo. Sentada em um banco, agora vemos seu rosto de modo mais aproximado; ela olha para baixo, para o lado. Atrás, folhas caem. Outra vez respira fundo, mas, agora, tal ação tem menos peso – e mais alívio.

Já em outra sequência, ela se põe a dançar. A câmera tátil revela com nitidez os músculos de suas costas e acompanha com atenção os movimentos de seus braços. A imagem oscila entre foco/desfoque e sobreposições, entoada por uma música instrumental. Como se fabulasse uma vivência outra, pelo corpo que entra em outro ritmo e suspende o espaço-tempo cotidiano, ela se move de forma livre – e, ao mesmo tempo, coreografada. A expressão concentrada a desenha em outro universo, onde parece haver só ela. Arrasta-se pelo chão, se alonga, baila. Cortes rápidos em montagem rítmica, junto a incontáveis primeiríssimos planos, montam recortes de sua corporalidade, em sintonia com sua respiração intensa, aguda. O cenário escurecido dá destaque à sua pele branca, seus cabelos loiros. Se outrora débil e vulnerável, sua materialidade parece agora potente, viva, forte; o corpo magro e frágil se expande junto aos movimentos, dando a ver seus contornos e lhe conferindo presença de fato.



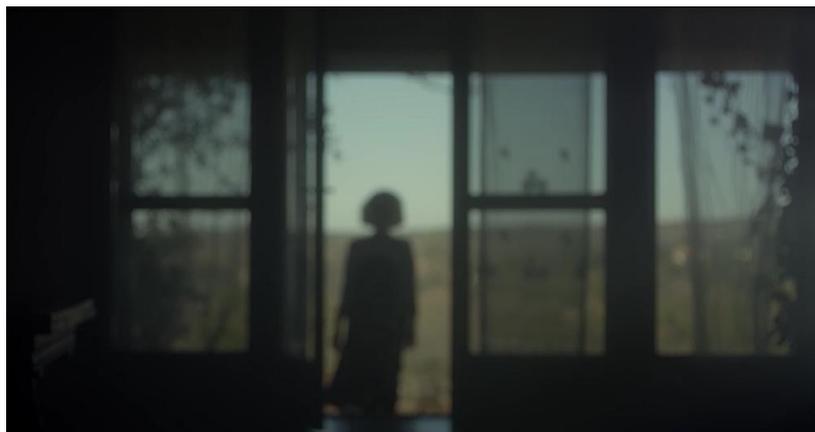
A protagonista passa a resistir não mais pelo torpor, mas pela elaboração de um novo possível – sem a filha, a subjetividade de Julia parece se desviar da maternidade e do luto, e se constituir em torno de sua própria materialidade, corpo, sensações de presença e experiência enquanto sujeito, em alguma medida, autônomo. Em um bar, encontra Gaspar. Ri, bebe algo, ouve e admira uma mulher que canta. Há ruído diegético, mas pouco vem de sua fala – o silêncio se faz, assim, presente também nas cenas onde há sonoridade. Casais dançam ao som da música; Julia e Gaspar também o fazem, entre outros tantos corpos colados. A atmosfera de romance é novamente reforçada, pelos sorrisos mútuos e pela proximidade das faces.

Fora dali os dois estendem a noite. Sentados em algum lugar na rua, bebem um vinho, fumam, riem. Falam sobre banalidades; Gaspar deseja saber sobre como era quando Julia era mais nova. Ela diz que não guarda muitas recordações, mas se esforça para lembrar de algo. Vira-se na direção dele, compartilha uma memória: ela e a irmã, que passavam dias inteiros fingindo tomar chá. Conta, ainda, que tivera que sair de casa para se sentir livre, uma vez que seus pais eram muito rígidos. Continua: *“Me lembro que dançava em todos os lugares”*, e sorri. *“Eu me achava bastante importante (...), falava com as pedras, com as plantas. Eu gostava.”* O sorriso que acompanhava a lembrança se desfaz e ela, repentinamente, se refaz em sua expressão habitual. O foco é em sua imagem e, do fora de campo, Gaspar a pergunta se ela tinha algum amigo. Ela narra uma vez que estivera na

casa de seus vizinhos, à contragosto de seus pais. *“Em um momento, começaram a falar que eu era especial (...), que eu era extraterrestre (...) que se um dia eu fosse picada por uma víbora, por exemplo, nada ia acontecer (...) que no fim do mundo eu me salvaria”*. Entre gargalhadas de ambos, Julia revela que gostava de “ser” uma extraterrestre – vivendo, no hoje, o que ela acredita ser o fim de *seu* mundo, resgatar essa possibilidade lhe reconforta. *“Você é como um lagarto, tem escamas na pele”*, expressa Gaspar, entre uma e outra risada.

Filmados em plano aberto, caminham, agora, pela pequena cidade. As luzes de uma casa iluminam a rua; os dois passeiam, lado a lado; Julia canta, dança. O efeito do álcool os faz rir de insignificâncias e deixa seu caminhar desequilibrado. Eis que, em um canto, os dois se beijam. A câmera permanece estática, os observa de longe. A relação sexual vem logo em seguida, ali mesmo, sem que nada além de gemidos e suspiros sejam revelados à espectadora. O plano logo se encerra, tão efêmero quanto a aproximação carnal entre os personagens. O enquadramento distante, junto à curta duração do plano, desenha no quadro a casualidade do acontecimento, à despeito da relação próxima e íntima de Julia e Gaspar.

A chegada em casa, junto ao nascer do sol, é filmada também de maneira distanciada. Julia anda na direção da câmera (e da entrada da casa), até que o enquadramento se transfigura em primeiro plano. Lá dentro, deita-se em frente à lareira, no chão, cercada de comidas e bebidas. Vira-se para o lado, se levanta. De costas para a câmera, caminha para frente, em direção à porta. Abre-a, vai até o lado de fora. Sua imagem é desfocada – como se fosse sonho ou devaneio – a todo tempo, mas sabemos que seu corpo-vulto está à procura de uma companhia específica. A protagonista reencena o encontro com a raposa, desejosa de repeti-lo. Dessa vez, porém, não há presença do animal.



Um corte e o lapso tem fim. Julia vai ao teatro, em busca de Gaspar. Após passar por algumas cortinas, que a levam, de fato, a uma revelação, entreolha por um dos panos. A câmera subjetiva nos mostra o que ela vê: Gaspar, no palco, beija outro homem. De volta à protagonista, vemos seu rosto encoberto pela sombra do tecido, que não demonstra reação. Rapidamente, contudo, fecha a cortina. Ficamos, pois, com o que seus olhos viram, sem que haja qualquer interpelação por parte dela.

Em casa, fuma ao ar livre; sopra a fumaça, olha para um lado e outro, para frente, para baixo. À sua volta, o verde mais vivo das árvores – que nos informam sobre a passagem do tempo. O silêncio se faz presente, a não ser pelo canto dos pássaros. O plano dura e contemplamos a beleza dessa mulher que está, ao mesmo tempo, próxima e distante da espectadora. A volta de Emma, no plano seguinte, desloca o ritmo das coisas. Enquanto a mãe lava roupas no tanque, a filha, sem entusiasmo, lhe conta sobre a viagem. As falas são intercaladas por segundos de silêncio, em que bastam a presença mútua.

“Prefiro a casa”, diz Emma em dado momento. Julia, ao ouvir o que a filha diz, apenas responde que não compreende as razões que a fazem gostar tanto dali. Apesar de ser notório que o apego da criança à casa se dê pelo passado que representa, a protagonista não tem com o lugar a mesma relação. Emma quer preservar a lembrança de um espaço-tempo e de um vínculo com o pai que é alheio à mãe, não passa por ela. Julia, em contrapartida, não consegue se haver com os vestígios de memória que se fazem presentes em cada canto ali. Assim, mais uma vez a lida com o luto as coloca em sentidos completamente opostos e a maternidade se complexifica, se singularizando numa conjuntura melancólica específica, cujo compartilhamento não parece possível.

O retorno de Emma é sentido, também, através de uma mudança formal. Se antes apartadas e filmadas quase sempre separadamente (ou por entrada de uma, saída de outra), passam, pelo menos momentaneamente, a ocupar o mesmo quadro com mais frequência. Caminham juntas, em meio à natureza cada vez mais viva, sob o olhar discreto da câmera. Voltam ao espetáculo do homem-bala. Julia fuma do lado de fora, em claro desinteresse pelo que se passa lá dentro, e é surpreendida pelo abraço da filha. O enquadramento que outrora era distante se faz mais próximo, para mostrar a acolhida da mãe – que a abriga em seus braços, dá-lhe um beijo na cabeça. A criança revela que o motivo da tristeza está na morte do homem-bala. *“Você nem o conhecia!”*, diz a protagonista, numa tentativa de dissipar a dor. *“Isso é muito mais triste.”*, Emma replica. O modo como ela sente a partida do homem desconhecido – numa possível reativação de seu próprio trauma – é intensificado pela indiferença dos outros espectadores, que deixam o lugar como se nada tivesse acontecido. Julia, então, vê algo que pode distrair a menina: um cachorro, sentado no chão, será a companhia no caminho de volta para casa.

Lá, vemos a relação mãe e filha começar a se refazer em outros termos. Deitadas na mesma cama, não mais se recusam a posicionar seus corpos frente a frente. A cara fechada da protagonista dá lugar à uma expressão mais pacata, ainda que a demanda de Emma por atenção permaneça insistente. Parte dessa nova força de vida parece se dever à volta de Julia ao seu trabalho como atriz – somado ao respiro possibilitado pelo distanciamento entre ela e a filha, quando lhe foi possível inventar uma corporalidade outra, também pela dança e pela expressão de sua sexualidade. Todavia, o último quase-encontro com Gaspar a abalara. Não só pela expectativa do vínculo romântico que momentaneamente se estabeleceu entre os dois, mas mais ainda pela insegurança frente à possibilidade de perder o amparo do amigo, a protagonista se mostra arredia e vulnerável no novo encontro. Mais uma vez a maternidade se torna opaca, o aproximar da filha obliterado, e o contexto, novamente, se complexifica.

Em cima do mesmo palco onde estão em plano conjunto, respectivamente, Gaspar, Julia e um homem sentado em uma cadeira, ela anuncia que adiantara sua partida. De braços cruzados, olhar baixo, é interrogada pelo amigo, que quer saber se ela voltará. *“Não sei. É uma possibilidade.”*, responde. Gaspar se aproxima, enquanto ouve dela que deve deixar a casa até que ela volte. Um corte e a câmera se aproxima, em primeiro plano, de Julia. Ele adentra no quadro, a segura em um abraço. *“O que você quer?”*, *“Me solta!”*, ela reage. Gaspar encosta seu rosto no dela, como quem tenta acalmá-la pelo contato físico.

"Necessito sentir outra coisa", diz ele. A protagonista insiste em se afastar, mas ele a mantém em seus braços; beija sua cabeça, seu rosto, sua boca. Julia, pela primeira vez, está aos prantos.

No contra plano, da plateia, Emma. Olhar fixo para frente, postura imóvel. Julia aperta forte o corpo de Gaspar, chora alto, escorre até cair no chão. A câmera desce, assim como ele, que se move para acolhê-la. Ela se joga em seu colo e é consolada. Desolada e inicialmente sem forças para se reerguer, permanece ali, até que, aos poucos, se acalma. O choro é cada vez mais baixo, menos intenso. Julia ergue a cabeça, olha para o amigo. Ele a pergunta se ela está bem e ela diz que sim. Levanta-se, enxuga suas lágrimas, agradece. Como se findado um momento de catarse, onde ela se permitira transbordar, aceita o convite de Gaspar para sair e comer algo. Vira-se para o lado onde o segundo homem, presença invisível, mas subentendida, está e o cumprimenta com a cabeça – em sinal de paz.

Em contraste com a melancolia que marcara quase todo o filme até aqui, a sequência que segue traz outra atmosfera. Uma variação de planos curtos do interior de uma boate nos situa no espaço: iluminação azul, música alta, pessoas (em sua maioria, mulheres) dançando. Em primeiro plano, Gaspar e o homem com quem ele está se relacionando; uma mulher, com uma tiara de orelhas de coelho na cabeça, tem destaque entre um corte e outro. No plano seguinte, Emma: entre o canto esquerdo e o meio do quadro, com a mesma tiara na cabeça, bebe algo por um canudinho. Sua presença ali nos causa algum estranhamento, uma vez que se trata de um ambiente adulto. Ela não se movimenta, tem expressão quase indiferente, exceto por alguns olhares que ela lança ao seu redor.

No banheiro da casa noturna, Julia. A música nos soa distante, mas ainda assim se faz presente ali. Enquadrada de costas para nós e de frente para um espelho, vemos seu rosto pelo reflexo – com algum distanciamento. Ela se olha, lava seu rosto. Pelo mesmo espelho, vemos uma outra mulher se aproximar. A câmera permanece estática, entre duas paredes, como um *voyeur*. A protagonista nota a presença da mulher também pelo reflexo, sem se virar para trás. A nova personagem em cena pergunta a Julia se ela se sente bem. *"Estou um pouco tonta"*, responde. A conversa continua, motivada pelo interesse da tal mulher. Em dado momento, cheiram, ambas, o que acreditamos ser cocaína. Em enquadramento aproximado, vemos agora as duas frente a frente. A mulher se aproxima gentilmente do rosto de Julia, para limpar seu nariz.

No desenrolar da conversa, ela desvia seu olhar para os lábios da protagonista e diz: *"Você é muito bonita."* Toca seus cabelos loiros, admira sua face; diz que ela é *"demais para essa cidade"*. Admirada com tamanha beleza, a sentimos cada vez mais próxima de Julia; encosta em sua blusa, mira seu pescoço, volta ao rosto. A protagonista conta que seu marido morrerá e que está no município a fim de vender a casa dele. *"Então você é viúva? Tão nova?"*, surpreende-se a mulher. *"Eu não sou jovem."*, replica Julia. A personagem, visivelmente mais nova que a protagonista, então a beija – o selar dos lábios é delicado, doce. Julia sorri, leva as mãos ao cabelo da jovem, e se beijam novamente. Um corte e a afeição se transfigura em desejo. No banco de trás de um carro, filmadas em plano médio a partir da frente, se beijam, fazem sexo. A protagonista toca a mulher, sem ser tocada. Os vidros embaçados impedem a visão de fora, mas, de lá, vem o grito de Gaspar à procura de Julia. *"Você se chama Julia?"*, pergunta a mulher. As duas ignoram o chamado, até que a jovem chega ao orgasmo. Julia, então, começa a vestir sua blusa e diz que tem que ir. Sem muito entender, a mulher recebe um beijo de despedida.

De um carro parado no estacionamento, Julia sai. No mesmo espaço, filmado em plano aberto, Emma passa pelos veículos, andando sem muito equilíbrio. A câmera se aproxima dela, que agora vomita. Do fora de campo, a voz de Gaspar surge e a pergunta se ela se sente bem; sua mão adentra no quadro, limpa a boca da menina. A mãe, então, aparece e quer saber o que houve. *"Ela te copia em tudo, não percebeu?"*, diz ele. Com olhar surpreso, Julia questiona o que ele quer dizer com isso. Sem que vejamos seu rosto, uma vez que o enquadramento dá lugar à reação da mãe, Gaspar a repreende e diz que algo sério poderia ter acontecido a filha, posto que ela ainda é uma criança.

Alcoolizada, Emma olha Gaspar, e vira-se para a mãe, que a acolhe, dizendo que está tudo bem. Com ar de desaprovação, Gaspar pergunta: *"Está drogada?"*, e Julia pede a ele que se cale, a fim de que a menina não se atente a isso. A atenção que o amigo parece dispensar à Emma o faz se sentir autorizado a proferir sermões com relação à maternidade da amiga. Essa cena, assim, soma-se às demais nas quais o gozo, não apenas sexual, de Julia parece ser inconciliável com seu lugar de mãe. Existir enquanto sujeito aparte da maternidade só se fez possível, de fato, quando a filha esteve ausente. Solicitada a todo tempo por Emma, que busca seu acolhimento, não consegue escapar daquilo que não se sabe ser punição da filha ou culpa materna, prisão ou castigo.



5.3. Tatear o partilhamento da maternidade: fuga e reencontro

Em casa, Gaspar se ocupa da mãe e da filha. Emma se sente mal, vai ao banheiro, enquanto, ele lhe aguarda, preocupado. *“Não gosto de champanhe”*, diz a voz infantil. Ele a responde, alegando que ela havia tomado em grande quantidade. A menina exprime, então, que está de ressaca. Gaspar ri, surpreso com o conteúdo da fala da criança, e a questiona sobre o que ela sabe sobre o assunto. *“Sei por causa da minha mãe. Ela sempre as tem”*, conta. Diante do que ouve, ele nada diz, senão com o olhar – pensativo e preocupado. A palavra de Emma é inocente, mas, ao mesmo tempo, denuncia o que seria dado como um comportamento desviante para uma mulher, principalmente mãe – Julia não cabe, de fato, dentro dos limites prescritos ao papel materno. Porém, não nos parece ser de interesse da cineasta, estigmatizar a conduta não normativa da personagem. Do contrário, a obra de Barrionuevo se ocupa de uma experiência materna possível, entre tantas outras, para além da dualidade boa/má.

É na sequência seguinte que veremos uma outra expressão maternal, exercida pelo amigo, que naquele contexto é quem está mais presente, mais próximo e disposto a compartilhar a maternidade, e se dedicar a cuidar da menina. Emma, que por vezes nos parece tão independente e sagaz, é vista em sua pequenez de criança: deitada em sua

cama, com as mãos próximas ao rosto, é coberta por Gaspar. Em alusão à primeira cena do filme – na qual o pai conta a história de ninar, é ele quem irá colocar a menina para dormir; perguntá-la se tem medo de escuro; e ouvi-la sobre um pesadelo que ela tivera com o pai. *“Você quer me contar?”*, pergunta compreendendo que para Emma lembrar do pai, e, no limite, falar dele não parece ser signo de dor como para mãe, mas uma forma de lidar com a perda. A câmera se afasta um pouco e podemos ver Gaspar, sentado próximo aos seus pés, velar o sono da criança, numa atitude paciente. A duração do plano o constrói pelo signo do afeto, do cuidado, do maternal.

É Julia agora quem está nos braços do amigo. Ele a conduz até a cama, ela se aproxima, tenta beijá-lo; ele nega, enquanto ajeita o travesseiro para confortá-la. O enquadramento se ocupa do corpo da protagonista: as mãos de Gaspar a despem e, pelo movimento da câmera, vemos sua virilha, calcinha, pernas, joelhos – em um deles há uma cicatriz, que o amigo toca com cuidado, como se fizesse um carinho. A câmera sobe, deixa ver o rosto de Julia. Ela diz que desde a cirurgia não sente nada, se referindo ao joelho. Gaspar tira seus sapatos, diz que gosta do fato de que ela não sente nada ali. *“E de mim, você gosta?”*, ela pergunta. Ele responde que sim. O olho-câmera se move lentamente, oscilando entre os dois. *“Acho que não”*, Júlia continua. Ele afirma que ela está tonta e a protagonista o rebate, dizendo que ele só fala o que lhe convém. *“Se fosse só o que me caísse bem, eu não estaria aqui.”*, Gaspar afirma, dizendo também que a quer na peça de teatro. *“E nada mais?”* – resta, ainda, uma expectativa de relacionamento em Julia.

A protagonista, diante do amigo que a lembra de não confundir as coisas entre eles, questiona se ele estaria apaixonado (pelo homem). A resposta é um riso discreto, interrompido pela apreensão de Julia: *“Você não vai sumir, vai?”* – tê-lo próximo lhe interessa mesmo que não seja como um amante. Ele a garante que não, e a tranquiliza; deita ao seu lado, faz nela um carinho. Julia agradece por ele ter procurado por Emma e expressa: *“Preciso que você continue fazendo isso”*. *“Quando?”*, pergunta Gaspar. *“Não sei... hoje, amanhã...”*, a protagonista responde e em seguida se vira para o outro lado. *“Posso cuidar de vocês duas.”*, ele afirma. Julia o olha novamente, declara: *“Não, eu não preciso. Mas Emma, Emma, sim. Ela é estranha, parece filha de outra pessoa. Nós não nos parecemos em nada.”* Abre seus olhos, fixa o olhar, pensativa. A mão de Gaspar toca suas costas, como um alento. Ela continua: *“Não a reconheço. Ela é tão distante de mim.”* Ele a interrompe, pedindo que vá dormir. Deita ao seu lado e a abraça. De olhos fechados Julia segura a mão do amigo e respira fundo. Gaspar apenas a olha em silêncio.

Mesmo que Emma repita constantemente o comportamento da mãe e ainda que Julia, por vezes, ensaie a função materna, a protagonista tem dificuldades em reconhecer na filha uma possibilidade de vínculo maternal para além do protocolo. Quando o afeto se dá, e uma relação terna parece se conformar, ela é contingencial, transitória. Assim, a relação de amizade que existe entre elas é tecida não pelo dispositivo da maternidade em si, que condiciona uma aproximação, mas, sim, nas fissuras de um materno frágil, vacilante. Nesse sentido, ciente de sua falta, Julia parece se abrir para a possibilidade de compartilhar a tarefa do cuidado – em direção à prática do *othermothering* – de que Emma demanda. Talvez por essa razão o filme insista no distanciamento, em termos formais, entre as duas, e em gestos de aproximação ambíguos: ora pela estima, ora pelo conflito.

A menina, quase sempre em sua própria companhia, encontra, assim, no garoto dos cavalos, uma forma de preencher seu tempo solitário. Ele se avizinha de forma silenciosa, assim como ela também reage. O encadeamento dos planos os faz funcionar por associação, de modo que alguns diálogos possam ser omitidos pela narrativa e subentendidos pela espectadora. A montagem, nesse sentido, transmuta o contato tímido inicial em uma relação de coleguismo entre as duas crianças. Passeiam a cavalo, novamente com Emma à frente; montam uma barraca para acampamento no quintal da casa de Julia, também sob às instruções da menina.

Dentro, na cabana, Emma segura uma lanterna, a fim de iluminar a escuridão que a noite trouxera. O pequeno holofote faz luz e sombra no espaço; insetos e animais noturnos povoam a banda sonora. No contra plano, o menino, filmado pelo enquadramento médio, visto graças à luz que lhe é apontada. Ele tira sua blusa; conta que já fizera isso quando era mais novo. Emma, no fora de campo, afirma que isso é feio. Ele diz a ela para fazer o mesmo, como se houvesse entre os dois um combinado. De volta ao plano, a garota larga a lanterna e também se despe. Veste, mesmo que tão nova, um sutiã infantil. O garoto pede, ainda, que ela o tire; a esperteza de Emma, contudo, a salvaguarda de fazê-lo: "*Não, falamos sobre tirar a blusa.*", argumenta ela. Em dado momento, o menino lhe dá um "selinho". Ela o afasta, ri, e diz que basta. Os dois, então, riem juntos – um riso inocente, assim como a curiosidade que os motivara ali.

Em plano aberto, vemos o interior da casa. Pela porta principal, alguém entra; escutamos o som de seus passos e a silhueta filmada revela ser Julia. A protagonista anda pelos cômodos, como quem procura algo. Acende a luz do quarto de Emma, entra, busca por ela. Olha na direção da janela, vê algo através da vidraça. O plano seguinte é de sua

perspectiva: a barraca no quintal, iluminada por dentro, de onde é possível escutar o murmurinho de conversas e risadas. O enquadramento nos devolve a imagem de Julia, que observa a cena e, em seguida, abandona o quadro. A câmera imóvel a filma de costas, enquanto se aproxima da barraca. Ela se agacha, afasta o tecido para ver o que se passa lá dentro. *“O que estão fazendo aqui? O que faz assim?”*; interroga, surpresa e enfurecida. A voz de Emma é impassível: *“Nada, estávamos jogando.”* Julia levanta o tom, a questiona sobre o tal jogo e ordena que a filha coloque a blusa. Puxa a menina para fora da cabana, exigindo que ela saia.

Em seguida, vemos Emma de costas para a câmera e de frente para a mãe, que se diz furiosa, enquanto pega o casaco tentando cobri-la: *“O que há de errado com você?” “O que há de errado com você! Me preocupou!”*. A menina confronta a mãe, dessa vez privilegiada pelo olhar da câmera: *“Agora você se preocupa?”*. A fala é crua e revela a consciência de Emma de que Julia não materna “como deveria”.

“Você quer ficar grávida?”, continua, enquanto veste o casaco na filha. O menino surge em segundo plano, vira-se para Julia, diz que eles não fizeram nada. A protagonista ordena que ele se cale e o interpela: *“Você sabe o que é ter um filho? Não sabe.”* Os enquadramentos oscilam, de modo a dar a ver ora as expressões de Julia e Emma, ora os personagens em conjunto. A menina diz, sem que vejamos seu rosto, que gostaria que o pai estivesse ali. A mãe, então, responde prontamente: *“Mas não está! Ele morreu!”* Emma, então, se enraivece e a insulta: *“Você é uma puta!”*. Julia condena o xingamento da filha, a pega pelos braços, sacode seu corpo; ordena que ela vá para dentro e que o garoto vá para casa. A garota não se acua; permanece firme, encarando a mãe.

A cena nos parece fundamental por concentrar, em um só ato, diversas questões que circundam o filme como um todo: o espelhamento de Emma na mãe, bem como um certo amadurecimento precoce pela circunstâncias em que estão; a falta do pai – e a conseqüente comparação entre os afetos paterno e materno; o maternar de Julia, que lhe parece uma responsabilidade tão grande (a qual ela não deseja para filha); o luto vivido a duras penas pela protagonista, que verbaliza sobre a morte do marido – e sobre a dor, que uma vez posta em linguagem, pode, enfim, ser elaborada; e, ademais, o não-lugar da maternidade. Este, que nos é especialmente caro, se faz presente na sequência anterior pela intensão ofensiva que há na fala de Emma, quando chama a mãe de “puta”. Ora, o que restaria a Julia senão tal designo, uma vez que ela se mostra incapaz de cumprir à risca o papel materno a que foi destinada?

Remontando às tradições patriarcais e cristãs, que constantemente se atualizam e contaminam homens e mulheres de diferentes idades, raças e classes sociais, o xingamento que a filha dirige à mãe nada mais é do que um (con)senso comum. *Julia e a Raposa*, nesse sentido, tensiona o ciclo de reprodução de um ideal de maternidade, ao expor através da voz de uma criança, que é também filha, a crueza da realidade materna. O conflito entre mãe e filha não é, contudo, a única face da relação entre Julia e Emma. O que tentamos desenvolver, e que nos parece consonante com a proposta do filme, é a ideia de que é, sim, possível que a experiência materna não seja unívoca, universal, nem tampouco esteja sob o signo da devoção e do sacrifício. Nesse sentido, a protagonista não nega por completo a maternidade, senão a faz como pode – tentando, num contexto único e intrincado, resgatar a si mesma enquanto sujeito. Sua subjetividade, que entre as forças do luto e da maternidade se encontra esfacelada, vai ser aos poucos reconstituída, através das linhas de fuga que a personagem-mãe traça, dando a ver a si mesma, para além do papel materno.

No dia seguinte ao desentendimento, Julia vai em busca da filha. Adentra o quarto de Emma, olha para o interior do cômodo vazio, para a cama arrumada, e sai. Na cozinha, a pia cheia louças, restos de comida e cigarro perturbam, mais uma vez, o ideal feminino (de limpeza) no espaço privado. Ela olha fixamente para a bagunça e a deixa como está. De dentro do carro, a câmera filma Julia se aproximar, através do vidro embaçado. Ela abre a porta, chama pela filha: “*venha cá*”. Do contra plano vemos a menina, deitada no banco de trás. Sua expressão é triste, olhar baixo. Mais uma vez ela busca no pequeno espaço do veículo um refúgio. Ignora por alguns segundos o chamado da mãe, depois a mira e responde “*não*”. Novamente baixa a cabeça, inconsolada. Julia insiste, até que ela, enfim, começa a se levantar. As duas deixam a garagem, abraçadas, e a câmera enquadra o carro, que tem o para-choque destruído. Sem que haja qualquer explicação verbal sobre como o pai de Emma morreu, o filme nos informa pela imagem – a tragédia se deu devido a um acidente de trânsito. Desse modo, assim como a casa, o veículo funciona como um lugar de memória para a criança, que transfigura em presença a ausência paterna.

A mãe “resgata” a filha e tenta agradá-la de alguma forma. Dessa vez, Julia lhe prepara um lanche. Serve algo para ela beber, faz uma torrada, senta-se à mesa junto a ela. A cena cotidiana se ressignifica, no contexto do filme, em uma demonstração de afeto, de cuidado, para além da mera responsabilidade de alimentar a criança. Emma a observa, sem expressão. A protagonista vai até o lado de fora da casa, com um prato de comida, chamando por um animal. “*Ela voltará.*”, diz, se referindo à raposa. Ouve, do fora de campo,

o som de um cavalgar. Para, cruza os braços, pensa. Um corte e vemos o que ela vê: um casal e um garoto andando juntos a cavalo.

Na cena seguinte conforme planejado no dia anterior: Julia e Emma, lado a lado, passeiam cada uma sobre um cavalo. Há, na mãe, um desejo de reparar o acontecido, através de agrados à filha. A protagonista chicoteia o animal, para que ele ande mais rápido; a menina a alerta para que não faça isso. Como quem não aceita a recomendação da criança, Julia diz a ela que sabe bem como se trata um cavalo. O enfrentamento continua: *“Você nem gosta de andar a cavalo.”*, diz Emma. *“O que te faz pensar isso?”*, Julia a questiona. *“Você nunca anda. Não sei por que quer fazer isso agora.”*, a filha dispara. *“Bom, para fazermos algo juntas”*, explica. Emma argumenta que a mãe nem sequer gosta de cavalos. A resposta é imediata: *“Parece que você não me conhece muito bem.”* *“E você tampouco conhece a mim.”*, rebate a menina. *“Eu te conheço desde que você nasceu. Você não pode dizer o mesmo.”*, Julia controverte. *“Você é imatura”*, devolve Emma sem argumentos, como forma de afrontar a mãe, que entre o que seria um gesto de confirmação e ao mesmo tempo de poder, faz com que o cavalo corra ainda mais. A menina fica imóvel, assistindo a “fuga” da outra. De repente, ouve um relinchar, um som de queda, e segue direção da mãe.

Mais uma vez, as cenas nas quais elas compartilham momentos juntas são carregadas de alguma tensão, marcadas pelo constante enfrentamento. Ainda que Julia afirme conhecer Emma muito bem, uma vez que convive com ela desde que nascera, parece haver entre mãe e filha uma distância intransponível. E, mesmo que a menina julgue saber demais sobre a protagonista, certa inclusive de que esta é imatura (numa clara inversão de papéis), é sabido que sua percepção se baseia, quase sempre, na observação silenciosa, não no contato íntimo. Como polos opostos, condicionados a forçar uma afinidade, as personagens tateiam um existir em comum.

No consultório médico, o resultado do passeio a cavalo: Julia em uma maca, com a filha ao lado, machucara a perna. O plano nos faz voltar no enquadramento de seu joelho, que outrora estava quase curado. A médica traz uma muleta e é questionada por Emma: *“Quanto tempo ela terá que usar isso?”*. Nesse momento, novamente, os papéis se invertem – a menina deixa transparecer sua maturidade e materna a mãe. Encarrega-se dos cuidados, preocupa-se com o estado da lesão, quer saber sobre o tratamento. *“No mínimo um mês”* é o prazo no qual será necessário o uso do apoio. A filha se volta para a protagonista, atenta ao fato de que ela não poderá participar da peça de teatro. *“Não...”*, Julia se dá conta. Um

travelling acompanha a saída da clínica. Emma carrega a bolsa da mãe em seu ombro, como uma pequena adulta, enquanto Julia desce as escadas com dificuldade.

Em casa, a presença de Gaspar já nos é quase habitual. Seu namorado, todavia, faz-se mais presente naquele espaço a partir de então. A protagonista convida o casal para morar ali enquanto não encontram outro imóvel, com a condição de que contribuam com a manutenção. O convite é recebido com alegria pelos dois, que lhe retribuem com um beijo no rosto. De fato, tê-los próximos é significativo para Julia – o compartilhamento do cuidado lhe é caro nesse momento, não só por conta de Emma, mas também por conta de si mesma, que mal se sustenta em pé.

Se antes já era bastante visível que Gaspar estava disposto a cuidar de Emma, agora, testemunhamos a formação de um novo arranjo familiar. O casal, junto a mãe e a filha, convivem e compartilham o cotidiano de forma harmônica. Ademais, a menina passa a experimentar momentos que lhe eram distantes por conta da apatia de Julia, a quem lhe ocupava todo o tempo a tentativa de sobreviver à dor, colada à dificuldade mesma de maternar. Assim, aos poucos, Emma abandona seu lugar sempre à espreita da mãe, através do qual ela manifestava sua procura constante pelo cuidado maternal. Em um parque, junto à Gaspar e seu companheiro, observa bonecas em uma vitrine, se aventura na montanha russa, revela seu riso solto. A lacuna existente nos lugares materno e paterno, sentida pela criança, é, aos poucos, minimizada, deslocada.

Ademais, o amparo do casal torna possível que Julia se relacione com a filha de uma outra forma – ter com quem dividir a demanda de Emma por atenção e cuidados propicia uma convivência mais leve entre mãe e criança. A protagonista parece mais paciente com a menina e menos sensível à evocação constante que ela faz à ausência/presença paterna. Emma encontra nas coisas do pai um casaco, outro objeto de memória, que passa usar; pede à Julia para reencontrar Blas, o amigo. Frente à essas situações, a mãe reage com tranquilidade e escuta ativa, sem anular os desejos da filha. A si mesma, contudo, resta o adormecimento de seus planos e anseios, dado ao acidente com o cavalo.

Juntos, os cinco vivem um novo estado de coisas. Em panorâmica, assistimos a família à mesa, durante o jantar; todos conversam, em contraste com os momentos em que Julia e Emma, apenas, compartilhavam os momentos de refeição. A menina conta sobre a receita de tortilha, que aprendera com o pai; Gaspar se interessa pelo caso, dando atenção a ela. A conexão entre eles é perceptível, de modo que, por vezes, a presença da mãe pareça deslocada ali. Ainda sobre as tortilhas, Emma comenta: *“Julia as faz de forma perfeita,*

mas não as faz.”. O modo como ela se dirige à mãe causa certa surpresa (entre eles e entre nós, espectadoras) e, quando questionada por ela sobre o porquê, a menina nada responde.

A câmera oscila entre os personagens, em movimento circular, e dá a ver a organização dos objetos e alimentos sobre a mesa. A solidão de Julia, porém, ainda se faz presente. A atmosfera silenciosa que lhe acompanha desde o início do filme permanece ali, nos lembrando de que o processo de cura é lento e de que a lida com o trauma é íntima – e a maternidade, esquiva. A ela interessa, sobretudo, a companhia da raposa: olha através da janela de seu quarto, onde a vira pela primeira vez, e encara o espaço vazio por alguns segundos. Uma variação da mesma cena, por outro enquadramento, faz durar ainda mais no tempo a espera. Seus olhos lacrimejam e anseiam pelo que não chega, não volta.

Em contraste, uma série de planos reforçam a sintonia entre Gaspar, o companheiro e Emma. Eles compartilham segredos, imaginam mundos outros – a narrativa nos lembra, desse modo, de que há uma experiência da infância também em jogo. Ademais, Gaspar se empenha em acompanhar as obrigações da menina: enquanto faz com ela o dever de casa, Julia se mostra alheia; interrompe a concentração dos dois para pedir um isqueiro, passa em frente à câmera, que outrora filmava a cena; verbaliza o pedido, silenciando as vozes do amigo e da filha; fuma seu cigarro de maconha ali mesmo, sem se constranger com a presença da criança. Em dado momento interage, interfere em seu quebra-cabeça, consertando uma peça.

Resta, ainda, algo em comum que inegavelmente mãe e filha compartilham: o luto. Observam, lado a lado, um caminhão de reboque levar o carro. Por ser o objeto que talvez guarde a memória mais dolorosa do companheiro/pai, a despedida do veículo representa, ao mesmo tempo, a melancolia do passado e a possibilidade de um futuro – vulnerabilidade e resistência, em alusão ao que propõe Judith Butler (2014). As chaves de um outro carro são, então, entregues nas mãos de Julia. Na cena seguinte, o vemos; um carro antigo, em comparação ao anterior, e o rosto de Emma, refletido em um dos vidros, o observa por dentro. Do seu lado, Gaspar, que lhe pergunta se ela gostou do “novo” veículo; toca suas costas, como carinho. Ela responde que sim, e permanece ali. Julia, por outro lado, lida com o acontecimento de forma extremamente sofrida. Em sua cama, chora, tenta respirar fundo, mexe a cabeça, inconsolada. Despedir-se do carro é como despedir-se outra vez do companheiro: ela revive o trauma. O que experiencia, de fato, é um estado de melancolia, que perpassa o luto. À noite, a chuva intensifica o sentimento de angústia.

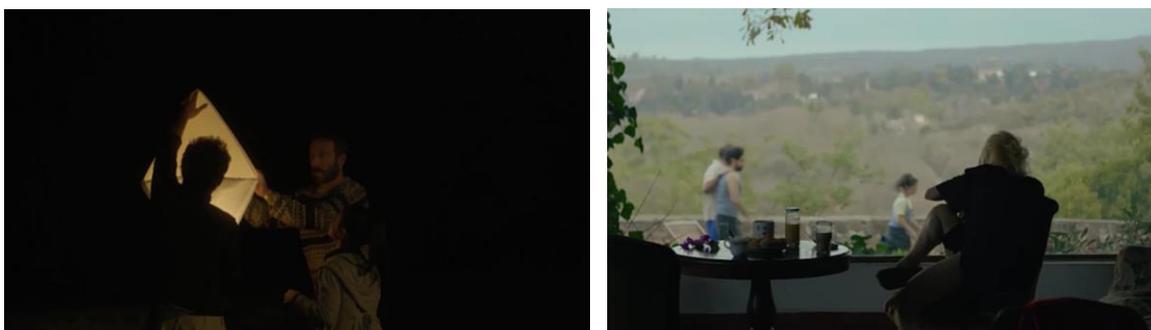
A cena que se segue, por sua vez, revelará a importante presença da fantasia, da fabulação, no filme – que o conto da raposa já sinalizara. Emma e Julia estão próximas; a filha alterna o olhar entre a janela e a mãe, que costura uma saia de *tutu* branco. A sala se transforma em um cenário improvisado, a fim de que a menina se apresente. Vestida com o *tutu* e a tiara de orelhas de coelho, Emma se posiciona; no canto esquerdo do quadro, na “plateia”, Gaspar; seu namorado confere o funcionamento do microfone. Tudo pronto para o espetáculo.

Emma lê o papel em suas mãos: *“Há muito tempo, havia uma raposa...”*. A cena nos faz retornar, mais uma vez, ao prólogo do filme. No contra plano, Julia tem o olhar fixo na cena e a escuta atenta à voz da filha que, do fora de campo, conta aquele conto que envolve raposa, homem-bala e queijo com bolor. A câmera nos devolve a imagem de Emma, que traz em sua fala uma espécie de moral de codependência entre os personagens da história que conta. O encadeamento dos planos nos situa no espaço, revelando que a menina a todo tempo se posicionara de frente para a mãe - a audiência que lhe importa. Julia ri, se emociona, aplaude. Embora o casal também o faça, interessa à Emma o reconhecimento da mãe – vai na direção dela, quer saber se ela gostou; a protagonista a acolhe em seus braços, e diz que amou. *“E por que está tão triste?”*, pergunta a filha, ao ver as lágrimas da mãe. Julia a assegura de que não está triste e, repetidas vezes, a elogia. As demonstrações de afeto, talvez por serem esparsas, são preciosas, intensas, puras. Há, portanto, espaço para que Emma exista enquanto criança.

A partir de então, Julia passa a ocupar com mais frequência o lugar passivo de espectadora da filha e suas experiências infantis. Admira, de longe, a interação entre a menina e o casal de amigos, quase sempre aparte dela. Os três acendem um balão, se unem para vê-lo voar; Julia participa do momento, mas sem se envolver. Em outra sequência, a câmera filma três reflexos borrados pelo movimento da água, que sabemos ser Emma, Gaspar e seu companheiro. O enquadramento se alterna com a imagem da protagonista, mais uma vez distante.

Os diálogos, cada vez mais presentes no filme, vêm do fora de campo; Julia está atenta às vozes, mas ao mesmo tempo lê um livro. A iluminação dá outro contorno às cenas que seguem: em contraste com o padrão estético que marcou quase todo o filme, - sombrio, melancólico do luto - principalmente sua primeira metade, os quadros são compostos pela claridade, de modo a produzir uma outra sensação – um certo enlevo parece se achegar. Ao ar livre, os quatro caminham pela mata; seguem em fila, Gaspar, o namorado e Emma à

frente, Julia por último. A câmera os segue, revelando a menina sempre mais próxima do casal do que da mãe. A protagonista se vira para trás, diz que esqueceu o livro no rio. Já sem muletas, o que nos informa sobre uma passagem de tempo – que pode explicar, inclusive, a intimidade entre Emma e os dois –, recusa a ajuda do amigo para ir até lá buscá-lo. Julia pede para ir sozinha e assim o faz; se aproxima da beira d'água, pega o livro; a correnteza leva uma página. Ela observa fixamente a “partida”, como se visse algum significado naquilo.



A expectativa de que a mãe voltasse ao encontro dos três é quebrada pelo plano seguinte. O filme suprime quaisquer diálogos, mas, pela imagem, descobrimos que ela fora em busca de um cavalo. Puxando o animal pela rédea, Julia caminha até chegar em uma árvore, onde o deixa. Em torno, a natureza viva, o céu limpo, ensolarado. O mesmo verde é possível de ser visto pela enorme janela da sala da casa, onde estão Emma, Gaspar e seu namorado. Em plano conjunto, tomam um lanche; Gaspar prepara um leite com chocolate para a menina.

Pelo canto esquerdo do quadro, Julia entra em cena, conta que há um presente esperando pela filha lá fora. Emma se empolga, mas antes de ir, abraça a mãe, a seu pedido. Gaspar pergunta à amiga do que se trata e ela diz que o casal deve ir ver também. A protagonista resta no quadro; senta-se em uma das cadeiras, de frente a um lanche que ela nunca fora capaz de fazer para a filha, a família. Admira, pela janela, a cena. A câmera se aproxima, em *close*, de seu rosto. As vozes dos três ecoam no plano, anunciando que irão dar uma volta a cavalo.

Um corte e a leveza do plano anterior dá lugar a uma atmosfera tensa, entoada pela trilha musical. Na garagem, o carro velho estacionado. No quarto, Julia joga, rapidamente, algumas peças de roupa em uma mala; a câmera “recorta” seu corpo, dando ênfase às suas

mãos. Deixa para trás o roupão que Gaspar costumava usar. Na mesa de lanche, coloca uma quantia em dinheiro. As sequências nas quais ela observava, como espectadora, a mise-en-scène de Emma com o casal – a relação ali, se construindo frente aos seus olhos – soam, agora, como parte de um plano: era preciso, antes de ir embora, ter certeza de que sua filha estaria segura e bem cuidada com os amigos.

Filmado em plano aberto, o carro sobe a estrada de terra. A mesma música divide a banda sonora com o barulho do ambiente. Julia, enquadrada de perfil, tem olhar fixo para frente, mas semblante tranquilo – não há remorso, nem tampouco tristeza. O carro aproxima-se da câmera, até que em uma curva, para. A protagonista desce; veste um casaco e, acompanhada pela câmera, abre o capô. A fumaça que de lá sai vai em direção ao seu rosto e torna a imagem opaca. Ela caminha até o outro lado, olha ao redor, mas a estrada é totalmente deserta. Sua expressão denota seu desespero, até que algo lhe chama a atenção. Fixa seu olhar, como quem quer ter certeza do que vê e, de repente, não há mais aflição. No contra plano, a raposa a olha, imóvel. O som do vento confere dramaticidade à imagem, tornando o animal mais enigmático. Não mais sozinha, Julia agora tem companhia: o ser com quem se identificou ao longo do filme. Aquela mãe desviante, que parte, em fuga, é também uma raposa sem cauda, capturada pelo infortúnio e marcada pela perda. E, como o animal, lamenta seu destino. Mas, ao fugir, ressignifica a falta, "se sente mais leve e mais rápida". O filme se encerra ali, sem mais respostas, deixando a quem assiste a tarefa de lidar com esse final lacunar, mas ao mesmo tempo tão significativo.



A escolha por não mostrar a reação de Emma diante da partida da mãe reforça o desejo da obra de dar a ver a perspectiva de Julia – se, de fato importaria à espectadora o destino da filha, por que deveria importar menos o presente dessa mãe? Interpretações que vão da ideia de abandono à recusa, a régua moral quer a todo tempo que neguemos a

subjetividade materna em prol dos filhos. Viver *pelo* outro; doar-se ao outro. Pensamos, aqui, que tais premissas negam, de saída, a possibilidade de existir enquanto sujeito autônomo. Nesse sentido, se há potência no filme de Barrionuevo, ela está na centelha de vida que resta em Julia e que, em seu lento refazer, a faz escolher a si mesma, mas para também escolher a alegria da filha, que dela não vem.

Júlia e a Raposa frustra, desse modo, “o ideário acerca da manutenção do elo materno a todo custo, e da presença abdicada da mãe, a despeito da sua incapacidade corporal e emocional de se doar à filha” (VEIGA, 2020, *no prelo*). Assim, fora dos limites que contornam o estereótipo da mãe monstruosa e para além do signo do egoísmo materno, a protagonista concilia o imperativo de seu eu a uma possibilidade de “melhor estar” para a filha, quando reconhece sua indisposição e inaptidão para seus cuidados e os confia a quem parece cumpri-los com mais destreza.

Capítulo 6

Essas mães: para uma, repetir; para a outra, partir (ou o que deveria ser a Conclusão)

*Seja você uma puta Maria
ou uma virgem Maria
Uma mãe chorona
ou de fácil lida
Não importa o que digam,
seja você louvada
Ou jogada na lama*

*Uma canta, a outra não
(Agnès Varda)*

Retomamos, aqui, a questão que orientara todo o trabalho, com o propósito não exatamente de respondê-la, mas de sinalizar alguns caminhos. Como opera, então, o cinema frente à força institucional da maternidade? Nosso exercício analítico nos leva a crer que, de fato, demandar que os filmes resolvam, pela representação, a questão do mito do amor materno, seria um gesto um tanto simplificador. Isso porque as obras conformam essa problemática de formas diferentes – e potentes em suas singularidades. Se há escape aos moldes patriarcais, nos parece notório que nem sempre ele se dá positivamente. Por vezes, tal movimento revela as entranhas estruturais, dando a ver como o dispositivo da maternidade cria inadequações à vida vivida, à experiência de fato. Assim, percebemos que a ânsia contida nas imagens está mais ligada a um interesse em tensionar e problematizar o conflito, trazendo-o em primeiro plano, do que propriamente resolvê-lo.

[...] coloca-se então como fundamental pensar o cinema em sua potência de elaboração estética e política do espaço limiar, entre o ser mulher (sujeito de desejos) e ser mãe. Trata-se de uma questão feminista não só no sentido de permitir a escolha ou não por ser mãe, mas de assinalar que os cuidados com outro passam pelos cuidados de si, e que a dessubjetivação, para adequação a um modelo materno, é despolitizante para mulher. (VEIGA, 2020, *no prelo*)

Nossos "achados" de pesquisa são, nesse sentido, fruto não só do olhar individual para filmes, pelo procedimento da descrição interessada, no qual algo da comparação já se anunciava, mas também do ato de colocá-los lado a lado. Cada obra, vista separadamente, nos oferece possibilidades que podem ser ampliadas através de um movimento dialógico, a

partir do qual uma narrativa ilumina a outra. Logo, se o paralelo *dispositivo x experiência* se revela como base de nosso problema de pesquisa, principalmente após o exaustivo exame no capítulo anterior, é porque ele norteia a abordagem comparativa. Somado a ele, estão os operadores da *maternidade solo*, *o fora de campo paterno e o compartilhamento do cuidado*; da *dimensão espaço-tempo*; do *olhar das filhas*, *maternar precoce*; e, por fim, das *maternidades (im)possíveis*. Por meio dessas figuras analíticas pensamos os longas de Maria Speth e Inés María Barrionuevo, que ora se aproximam, ora se distanciam.

Começemos, pois, por uma asserção preliminar: em *Madonas*, muito por conta das intersecções que atravessam a vivência materna de Rita, quase não há brechas que permitam contrariar os dispositivos, em direção a alguma libertação. A protagonista está impossibilitada de resistir e só ensaia fazê-lo das formas mais precárias e pueris. Dessa maneira, vemos um esforço no sentido de reafirmar o contexto de opressão ao qual a protagonista está sujeita, numa constante que retoma o trauma e a faz girar numa mesma engrenagem – o laço afrouxado e, ao mesmo tempo, tenso com seus genitores revela que seu lugar de filha carece, antes, ser elaborado. *Julia e a Raposa*, por outro lado, aponta para uma expectativa de reinvenção da mulher-mãe, realizável pelas linhas de fuga que são possíveis à Julia pelas possibilidades artísticas e ficcionais que atravessam seu maternar: a dança, o teatro, a música e, ainda, o devir animal que se manifesta pela figura da raposa.

Assim, no que diz respeito ao par *dispositivo x experiência*¹⁰⁵ – que atravessa este trabalho como um todo e do qual emanam os outros eixos analíticos –, os filmes, ao mesmo tempo e cada um à sua maneira, evocam tanto o dispositivo quanto a experiência da maternidade, seja pela força/imanência de um, seja pela impossibilidade/contingência da outra. A começar por *Madonas*: nele, a instituição da maternidade inunda a vivência materna de Rita. Com tantos filhos, na tentativa de pôr em prática um maternar precário e quase solitário, a personagem-mãe se vê confinada não apenas pelo pequeno espaço do apartamento, mas também por uma expectativa com a qual não consegue cumprir.

Devido à situação de delinquência e marcada pela condição precária de classe, não parece possível que Rita experimente um outro estado de coisas a partir de seu lugar de mãe. O sufocamento que sente (e se faz sentir) é construído lentamente pelo filme, em contraste com entusiasmo que marcava o início da empreitada. Speth, nesse sentido, tem o cuidado de, plano a plano, figurar algo de impossível na relação de maternagem. À

¹⁰⁵ Relação que se dá pela confluência das reflexões de Deleuze e Rich, a partir da qual nos permitimos “colar” as ideias de linhas de força e instituição/dispositivo; e de linhas de fuga e experiência.

despeito do esforço da protagonista tanto na construção dos laços de afeto, quanto na tarefa do cuidado da prole, parece sempre haver algo que esmaga sua subjetividade – enquanto mãe e sujeito. Assim, ela segue repetindo o gesto: como pontua Fanny em um dos diálogos, não “para de fazer filhos”.

Em *Julia e a Raposa*, por outro lado, o dispositivo se afrouxa pelas linhas de subjetivação que, para Julia, existem. A necessidade de maternar, que se revela uma dificuldade quase intransponível, é desviada por outros caminhos. Pela arte, a protagonista desenhada por Barrionuevo consegue reinventar-se em meio a vivência do luto, fabulando sua existência em outros termos. Nas brechas, as biopotências se manifestam, uma vez germinadas pela condição de vida de Julia. A ela, pois, está guardada uma promessa de elaboração (e não repetição) do trauma e, ainda, uma chance para o cuidado de si, antes do cuidado do outro¹⁰⁶. Desse modo, a presença do dispositivo é reforçada não por sua reafirmação e pela impossibilidade de dele escapar, mas pela construção de um outro possível. Os três momentos que perpassam os dois filmes, *sufocamento*, *respiro* e *fuga*, em muito se assemelham e, ao mesmo tempo, se diferenciam. O *sufocamento* de Rita se dá em meados do filme, quando a demanda dos filhos toma seu tempo e energia; já Julia desde os primeiros minutos da narrativa se mostra inapta à função materna, doando à filha o pouco que resta de si mesma. O *respiro* está, em *Madonas*, no breve tempo em que a protagonista pode compartilhar com Marc a responsabilidade pelos filhos. Rita respira, então, “dentro” da maternidade.

Em *Julia e a Raposa*, a personagem-mãe se desafoga tanto pela ausência da filha, quanto pela presença ativa do casal de amigos na vida de Emma, que torna seu maternar mais leve. Julia respira, logo, “fora e dentro” da maternidade. A *fuga*, por fim, acontece da maneira semelhante nos dois filmes: ambas protagonistas deixam os filhos aos cuidados de outrem, não por deles não gostarem (ou algo que o valha), sem que isso assuma, ali, nenhum tom grave. Contudo, se diferem num ponto fundamental: Rita escapa, uma vez exaurida pelas tentativas de cumprir um papel com o qual não se concilia – pela força mesma do dispositivo; ao passo que Julia parte por vislumbrar outros caminhos para si mesma – pela criação de tangentes ao dispositivo.

Em relação à tríade *maternidade solo*, *fora de campo paterno* e *compartilhamento do cuidado*, há alguns pontos de contato e de cisão entre os filmes. Nos dois, a maternidade

¹⁰⁶ A voz de fato Adrienne Rich (2019) aqui ecoa: “Como poderia interpretar seus sentimentos, quando nem sequer havia começado a decifrar os meus?” (RICH, 2019, p.296, *tradução nossa*)

solo constitui, de saída, as personagens-mães. Se *Madonas* apresenta Rita com um bebê no colo, depois no encontro com os outros filhos que em quase nada se assemelham, sem dar pistas do paradeiro dos pais, em *Julia* o luto informa a espectadora que é por essas circunstâncias que se dá o desamparo paterno. Em ambos, porém, o fora de campo da figura do pai é um imperativo para as narrativas. Seja pela completa ausência, tanto em imagem quanto em palavra, como é o caso do filme de Speth, seja pela falta evocada a todo tempo pelas estratégias da *mise-en-scène*, como acontece no longa de Barrionuevo, essa lacuna é determinante para as vivências maternas. Ademais, no campo, o possível paterno encarnado por Marc e Gaspar confere uma camada de sentido a mais às maternidades das protagonistas: o ar de sobriedade e sensatez dos personagens masculinos ressalta o desvio e a imperfeição materna das mulheres em cena.

O maternar solo desenha, nesse sentido, o cuidado no lugar do desamparo, da sobrecarga, da dificuldade. O fora de campo das relações com os filhos – e não só da imagem – se revela, portanto, o lugar paterno que informa o lugar materno. Tanto o faz que, em ambos, a possibilidade de partilhar com um outro alguém a tutela das crianças provoca mudanças significativas nas relações das mães com os filhos. A mensagem parece clara: a maternidade, enquanto experiência compartilhada, é uma possibilidade positiva para as mulheres e, ainda, uma forma de resistir ao dispositivo patriarcal. Mas, frustrado esse projeto, como acontece em *Madonas*, à mãe caberiam as mesmas “regalias” oferecidas aos pais – se a eles é ofertado o bônus de abrir mão da paternidade, a ela se faz possível, pelo cinema, abdicar da maternidade. Quando, por outro lado, a divisão da tarefa do cuidado é bem sucedida, ela pode se transmutar em transferência do cuidado, através da qual se desloca o protagonismo feminino, como ocorre em *Julia e a Raposa*.

Outra figura fundamental, que às anteriores se relaciona, é a diáde *espaço-tempo*. Fundamentais às possibilidades de elaboração pelo cinema, o espaço e o tempo são duas conjunturas especialmente relevantes na construção de nosso olhar para os filmes. No que diz respeito ao primeiro, nos referimos, aqui, ao espaço diegético propriamente, que opera em *Madonas* e *Julia e a Raposa*, respectivamente, pela evocação de dois aspectos: o confinamento e a memória. Para Rita, o pequeno e vazio apartamento, que aos poucos é preenchido pela presença das crianças e do companheiro, bem como pelos objetos que sinalizam “lar”, funciona como metáfora para o que experimenta na maternidade. Enclausurada pela expectativa social, a qual ela retoma e espera cumprir, a protagonista é, não coincidentemente, filmada durante grande parte da duração circunscrita naquele

espaço. A alusão ao encarceramento no espaço doméstico, como extensão da tarefa materna, é construída, portanto, pela cenografia e pelos modos de filmar – com rigor estético, poucas variações e reforço do mesmo.

Para Julia, em contrapartida, a espacialidade tem outro significado. Mais claro à espectadora, uma vez que é a todo tempo evocado pela fala das personagens, a casa é signo da memória. Enquanto lembrança concreta de um tempo no qual o companheiro/pai estava vivo, o ambiente, ainda que cercado pela paisagem bucólica e amplo em extensão, em nada ventila a experiência materna da protagonista. Se ao início, em condição tão degradada quando a própria personagem-mãe, o casarão vai sendo transfigurado em espaço habitável, mas tudo ali ainda é angústia. Somado à recordação que está impregnada em cada canto, está o apego de Emma a toda materialidade que evoca a presença paterna. Dessa maneira, o luto, como forte (mas talvez não único) impeditivo para a maternagem de Julia é a todo tempo acionado pelo entorno, tornando-a cada vez mais difícil.

Quanto à segunda dimensão, falamos aqui não da temporalidade dos acontecimentos intra-filme, mas do tempo fílmico. Em outras palavras, pensamos o papel da duração na construção dos sentidos pretendidos pelas narrativas, que compartilham uma característica comum: o tempo dilatado, lacunar. Ambos, *Madonas* e *Julia e a Raposa*, jogam com o prolongamento dos planos, preenchidos, com frequência, pelo (grito do) silêncio, e oferecem, assim, condições para que a espectadora elabore o visto e a própria experiência. No filme de Speth, a temporalidade lenta funciona no sentido de dar a ver a vivência materna de Rita em sua complexidade, entre tentativas, acertos e renúncias. Já no filme de Barrionuevo, a demora e o vazio, que bem casam, dão contornos não apenas ao frágil materno de Julia, mas também ao estado de torpor provocado pelo luto.

Acrescemos, ainda, um quarto operador de análise, definido essencialmente por dois aspectos: *o olhar das filhas e o materno precoce*. O jogo de olhares a que atentamos aqui concerne às coprotagonistas dos filmes, Fanny e Emma, cujos papéis enquanto filhas são fundamentais as formas de materno que são construídas por Speth e Barrionuevo. *Voyeurs* das mães, as duas crianças são vigilantes de suas ações, bem como exigentes da conduta materna. Elas incorporam, a todo tempo, a lembrança de um fora de campo materno que, não pela falta na imagem, mas pelo excesso no cultural, delinea a maternidade através de contornos normativos. A demanda constante que manifestam, cada uma a sua maneira, aproxima os filmes por um ponto comum: a utopia da maternidade plena, identidade unívoca

e permanente, tensionada pelas narrativas, cujas personagens se negam a cumpri-la, e, ao mesmo tempo, convocada, à contrapelo, por elas.

Ademais, parece-nos notório que as duas meninas – possivelmente de idades próximas –, por conta de seu posicionamento sempre à espreita, se mostram involuntariamente desejosas de ocupar o lugar da falta das mães. Numa inversão de papéis, Fanny e Emma maternam. À despeito de sua presença infantil, demonstram comportamento sagaz, verbalizam sentimentos aguçados, performam alguma aduleza. E, no limite, manifestam o cuidado que lhes é ausente. Antecipam, nesse sentido, uma responsabilidade que não lhes é cabida (mas que, por vezes, lhes é impelida), deixando pouco espaço para uma experiência, de fato, da infância. As linhas de força, de forma precoce, as tocam.

Por fim, fechamos o “ciclo analítico” trazendo as *maternidades (im)possíveis*, figura cuja importância para nossa pesquisa é desmedida. Entre aproximações e distanciamentos, *Madonas* e *Julia e a Raposa* colocam em cena maternidades, ao mesmo tempo, impossíveis e possíveis. Impossíveis, porque constroem vivências maternas impensáveis aos moldes míticos, estes fortalecidos e corroborados pelo imaginário social e cinematográfico. Possíveis, pois, à despeito de toda a norma, se atrevem a figura-las enquanto uma entre tantas, tão legítimas e realizáveis quanto qualquer outra. No *entre*, como postula Roberta Veiga (2020, *no prelo*), os filmes do *corpus* caminham na direção de outros lugares para o cinema e para a própria (questão da) maternidade.

Rita encarna o traço do desvio, da delinquência, da precariedade. Com um bebê no colo e outras quatro crianças aos cuidados de sua mãe, experimenta um sentimento ambíguo: entre o desejo de proximidade e de afastamento, entre o acolhimento e a recusa, entre si mesma e seus filhos, A protagonista de *Madonas* não se encaixa nos padrões normativos que significam a mulher-mãe pela devoção e pelo amor incondicional. A incapacidade de desempenhar o papel materno tal como ele é instituído é explorada pelo filme sem que isso caia no terreno do estigma. Se a figura da mãe monstruosa já nos é familiar, a operação do filme é inversa: a construção da maternidade pelas imagens se faz pela escassez, pela economia, pelo vazio, pela falta, em detrimento do esforço hiperbólico que caracteriza grande parte dos filmes que se ocupam das relações maternas.

Maria Speth, que revela em entrevista (HUSSING, 2017) seu incômodo com a rigidez do papel da mãe no corpo social, anseia demonstrar que é possível que as expectativas em torno da maternidade não sejam supridas pelas mulheres. A diretora se apropria da iconografia de Maria, para reinventá-la mais próxima à realidade mundana, mais

distante do divino. Somado a isso, complexifica tal experiência, ao envolvê-la numa teia de comportamentos maternos. Entre o apelo dos filhos e, principalmente, da primogênita, e a subjetividade da mãe, o filme não dá margem à assistência confortável – põe em cena as inquietações dos personagens e deseja as do espectador.

Julia, por outro lado, é a personificação da perda. Com a filha Emma, vive uma relação marcada pelo distanciamento, que ao longo do filme vai se revelando precedente ao luto. Dos espaços vazios aos pequenos detalhes, que Barrionuevo alonga na duração dos planos, *Julia e a Raposa* se ocupa da solidão materna e, ao mesmo tempo, da demanda da filha. O pequeno desejo de reinvenção de si que há na protagonista não consegue dar conta de um outro ser: isenta de afetos, ela parece incapaz de ofertar algo para Emma. A contingência do amor materno se faz latente em todo filme, revelando, aos poucos, a irrealização da maternidade. A presença de um amigo na casa tensiona ainda mais a compreensão da forma como o lugar materno deve ser ocupado: ele, junto ao seu parceiro, é capaz de preencher, em alguma medida, a lacuna deixada pela protagonista. A possibilidade de compartilhamento do cuidado faz com que Julia, mortificada pela angústia, ensaie uma nova vida, para além dos limites da (estilhaçada) família.

Mas, enquanto Maria Speth apenas tensiona as representações maternas, uma vez que as políticas da maternagem (*ibidem*) parecem querer se esvaír na marginalidade da personagem-mãe, de modo que a recusa ao lugar materno possa ser, em alguma medida, meramente justificável pelas contingências¹⁰⁷; Inés María Barrionuevo a elas resiste, oferecendo meios de negociação com a experiência de ser mãe. Ambas, contudo, as complexificam, revelando um cenário ainda em disputa. Assim, o filme alemão toca o dispositivo materno, mas não mostra uma insurgência positiva e, sim, como os moldes míticos são incapazes de alocar formas e relações complexas, traumáticas e quase impossíveis de maternidade. O argentino, em contrapartida, tem na fuga um traço mais otimista, uma vez que abre espaço para que outras formas de maternagem – a comunitária, por exemplo – se manifestem, permitindo que a mãe se refaça e, quem sabe, materne como pode (e não como se julga que deve ser).

Assim, a impossibilidade e a possibilidade deixam transparecer, cada uma a seu modo, como a força (institucional e simbólica) do dispositivo da maternidade asfixia a

¹⁰⁷ Essa possível interpretação nos lembra, mais uma vez, Adrienne Rich (2019), quando argumenta que a violência não é patrimônio exclusivo das mães, senão seu último recurso: “A violência é o ecossistema em que convivemos, ao que toda mãe é submetida, mas somente quando pelas suas mãos é tratada como monstruosidade.” (RICH, 2019, p.20, *tradução nossa*)

vivência materna. Existir fora deste lugar ou para além dele, como desejam os filmes, é traçar uma outra via, que seja pelo desvio, mas no sentido de alargar as possibilidades de maternar. Portanto, quando negam a fórmula da realização pessoal pela maternidade, comum aos discursos fílmicos e culturais, e expõem a desconexão entre a instituição e uma realidade mais próxima àquela, de fato, vivida, acabam por questionar o pressuposto da identidade materna enquanto única face da subjetividade feminina.

Como mostrar, e não só o que mostrar: os filmes que formam o *corpus* repousam nesta premissa de Chantal Akerman, uma das pioneiras do contra cinema feminista. Para além da escolha temática, *Madonas* e *Julia e a Raposa* assumem um compromisso formal com a construção de um imaginário outro acerca da maternidade. Sem desejarem ser panfletários¹⁰⁸, nem tampouco reivindicarem ser ilustrações para causas políticas, eles, antes, a elas se aliam. Se há um interesse de Speth e Barrionuevo em mergulhar em questões propriamente feministas, ele se faz não por um trato de registro, mas por um anseio de, pelas imagens, elaborar sobre um não visto. A começar pela afinidade que estabelecem com as "narrativas matrifocais" (O'REILLY, 2013) – nas quais as histórias das mulheres-mães não estão abrigadas nos formatos e enredos nem dos homens, nem dos filhos, mas centradas nelas mesmas –, nossos objetos de análise nos parecem uma promessa de reinvenção do cinema.

Assim, junto aos filmes, nosso objetivo foi pensar essas imagens ainda em disputa, aliadas ao esforço e à luta das mulheres. Vale dizer, ademais, que foge ao escopo e à proposta deste trabalho uma discussão ética sobre os caminhos trilhados pelas personagens-mães, do mesmo modo que não se trata exatamente de tecer argumentos contra ou a favor as maternidades colocadas em cena. Todavia, é relevante notar que

os discursos dominantes a respeito da maternidade, por ainda guardarem resquícios do culto à feminilidade e da idealização da maternidade, possivelmente não hesitariam em classificar essas narrativas como exemplos de falha nas práticas de maternagem, de negligência e abandono. (SILVA, 2017, p.105)

Isso porque, sabemos, "é muito mais fácil rejeitar e odiar abertamente a mãe do que ver, além disso, as forças que agem sobre ela" (RICH, 2019, p.310, *tradução nossa*)¹⁰⁹. Em lugar de reconhecer a violência pela qual operam os dispositivos de controle, há uma

¹⁰⁸ Reivindicação também presente em *Dora e a luta histórica contra os fascismos: subversão e limiar em Retratos de Identificação* (VEIGA, 2017).

¹⁰⁹ Do original: "Es mucho más fácil rechazar y odiar abiertamente a la madre que ver, más allá, las fuerzas que actúan sobre ella." (RICH, 2019, p.310)

tendência própria à sociedade patriarcal de tipificar a “violência” feminina e situá-la no lugar do absurdo. Desse modo, trocam-se os culpados: mães que não conseguem reproduzir o ideal materno são entendidas como o problema e não como frutos de uma estrutura problemática. Mas, se de fato estamos órfãs de relatos que contemplem a ambivalência e a complexidade da experiência da maternidade, como crê Adrienne Rich (2019), nosso *corpus* representa, ao menos, uma irrupção contra discursiva. Que nos agarremos, então, a esses lampejos fílmicos, que carregam centelhas de humanidade feminina. Pelas mulheres, pelas crianças. Pelas mães.

Referências bibliográficas

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Para educar crianças feministas**: um manifesto. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?**. Coleção Feminismos Plurais. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ARÁN, Márcia. **Psicanálise e Feminismo**. Revista Cult. 2019. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/psicanalise-e-feminismo/>>. Acesso em: 20 outubro 2019.

ARNOLD, Sarah. **Maternal horror film**: melodrama and motherhood. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

ARTEIRO, Isabela Lemos. **A Mulher e a Maternidade**: um exercício de reinvenção. 2017. 263 p. Tese (Doutorado) - Curso de Psicologia, Psicologia Clínica, Universidade Católica de Pernambuco, Pernambuco, 2017.

ARUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99%**: um manifesto. São Paulo: Boitempo, 2019.

ASTRUC, Alexandre. **O que é a mise en scène?** Cahiers Du Cinéma, n. 100, p.13-16, out. 1959. In: Foco Revista de Cinema, 2012. Tradução de Matheus Cartaxo.1996.

ATWOOD, Margaret. **O Conto da Aia**. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

AUMONT, Jacques. **Da cena à tela, ou o espaço da representação**. In: O olho interminável – cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

BASINGER, Jeanine. **A woman's view**: How Hollywood spoke to women, 1930-1960. New York: Knopf. 1993.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo, Vol.1**: Fatos e mitos. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

_____. **O Segundo Sexo, Vol.2**: A Experiência Vivida, Difusão Européia do Livro, 1967.

BIROLI, Flávia. **Divisão Sexual do Trabalho e Democracia**. DADOS – Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, vol. 59, no 3, 2016, pp. 719 a 681. 2016.

BOAVENTURA, Stephanie. **Mãe**. 2018. Disponível em: <<https://link.medium.com/gJRzNkB8S1>>. Acesso em 10 setembro 2019.

_____. **Quando ventres feministas se encontram**: ativismo e afeto em uma página do Facebook. Dissertação de Mestrado, UFMG, Belo Horizonte, 2019.

BORDWELL, David. **Encenação e Estilo**. In: Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2003.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Rethinking Vulnerability and Resistance**. Madri, jun. 2014.

CANEPA, Laura. **Senhor Babadook, Vincent e o horror materno**: intertextos. Rumores, v.9, n.17, jan-jun, 2015.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida - cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. da UFMG. 2008.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo**: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil Colônia. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: Ed. UnB, 1993.

DELEUZE, Gilles. **O que é um dispositivo?** In: O mistério de Ariana. Lisboa: Vega, 1996.

DOANE, Mary Ann. **The Desire to desire**: the woman's films of the 1940's (Theories of representation and difference). Bloomington: Indiana U.P., 1987.

_____. **Woman's Stake**: filming the female body. 1981, In: Feminism & Film, (ed) Kaplan, Ann E., p. 86-99, 2000.

DWORKIN, Andrea. **Pornografia**: Homens possuindo mulheres. Tradução: Carol Correia. 2016.

_____. **Woman Hating**. New York. E.P.Dutton, 1974.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. 10.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante. 2017.

_____. **O Ponto Zero da Revolução**: Trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. São Paulo: Elefante, 2019.

FILHO, Fábio Rodrigues. **Tudo que é apertado rasga**. 27 min. Bahia, Brasil. 2019.

FIRESTONE, Shulamith. **A dialética do sexo**. Trad. Vera Regina Rabelo Terra. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.

FISCHER, Lucy. **Cinematernity**: film, motherhood, genre. Princeton: Princeton University, 1996.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 13.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FRIEDAN, Betty. **Mística Feminina**. Trad. Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Editora Vozes Limitada. 1971.

GOLDBERG, Michelle. **Not the Fun Kind of Feminist**. NY Times, Nova Iorque, 22 fev. 2019. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/02/22/opinion/sunday/trump-feminism-andrea-dworkin.html>>. Acesso em: 22 set. 2019.

GROSZ, Elizabeth A. **Space, time and bodies**. In: Space, time and perversion: Essays on the Politics of Bodies. Routledge New York and London. 1995, p. 83-137.

HANISCH, Carol. **O pessoal é político**. 1969. Disponível em <<https://resistenciaradfem.wordpress.com/tag/carol-hanisch/>>. Acesso em 15 de junho de 2019.

HIRATA, Helena. **O trabalho de cuidado**. Sur – Revista Internacional de Direitos Humanos, v.13, n.24, p.53-64, 2016.

HOOKS, Bell. **Feminism is for everybody**: passionate politics. Cambridge, South End Press, 2000.

_____. **O olhar opositivo** – a espectadora negra. Tradução Carol Almeida. Fora de Quadro. 2017.

HORNER, Kierran Argent. **Intersubjectivity in the pregnant self**: maternity from Simone de Beauvoir's *The Second Sex*, through Agnès Varda's *L'Opéra Mouffe* to contemporary feminist thought. *Studies in European Cinema*. Londres, vol. 2-3, 2018.

HUGO MÃE, Valter. **A desumanização**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HUSSING, Kira. **Regretting Motherhood in Maria Speth's *Madonnen* (2007)**. *NPPSH: Dialectics*, vol. 1. 2017.

IANNINI, Gilson; RODRIGUES, Carla. **Psicanálise entre femininos e feminismos**. Edição 238. *Revista Cult*. 2018. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/dossie-cult-psicanalise-e-feminismo/>>. Acesso em 25 outubro 2019.

IRIGARAY, Luce. **Yo, tú, nosotras**. Trad. Pepa Linares. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

JOHNSTON, Claire. **Women's Cinema as Counter-Cinema**. In: KAPLAN, E. Ann (Ed.). *Feminism & Film*. Nova York: Oxford University Press, 2000. 566 p. p. 22-33.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema** - os dois lados da câmera. Trad. Helen Márcia Potter Pessoa. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. **Feminism & Film**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

_____. **Motherhood and Representation**: The Mother in Popular Culture and Melodrama. London: Routledge, 1992.

KERGOAT, Danièle. **Divisão Sexual do Trabalho e Relações Sociais de Sexo**. 2000.

LAGO, Mara Coelho de Sousa. **A Psicanálise nas Ondas dos Feminismos**. 2012.

LAURETIS, Teresa De. **A tecnologia do gênero**. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LEÃO, Thaiz. **O exército de uma mulher só**. Editora Belas-Letras, 2019.

LERNER, Gerda. **The creation of patriarchy**. New York: Oxford University Press, 1986.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. **O conceito de dispositivo em Foucault**: mídia e produção agonística de sujeitos-maternos. *Educação e Realidade*, v.9, n.1, p.199-213, jan/jun. 2013.

MARTINO, Luis Mauro Sá; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. **A afetividade do conhecimento na epistemologia**: a subjetividade das escolhas na pesquisa em Comunicação. *Matrizes*, São Paulo, v. 12, n. 2, p.217-234, maio/ago 2018.

MARTINS, Carla Ludmila Maia. **Sob o risco do gênero**: Clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres. 2015. 285 p. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação Social, Pragmáticas da Imagem, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

MEYER, Dagmar E. Estermann. **A politização contemporânea da maternidade**: construindo um argumento. *Gênero*, Niterói, v.6, n.1, p.81-104. 2005.

MILLET, Kate. **Política Sexual**. Publicações Dom Quixote, Lisboa. 1970.

MULVEY, Laura. **Prazer Visual e Cinema Narrativo**. In XAVIER, Ismail. (org.) *A Experiência do Cinema*. Col. Arte e Cultura, no 5. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

_____. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6-27, Autumn 1975.

NASCIMENTO, Isabel. **O peso social de se ser mulher e mãe**. 2017. Disponível em: <http://www.todasfridas.com.br/2017/05/19/o-peso-social-de-se-ser-mulher-e-mae/>.

Acesso em: 18 julho 2019.

NENADIC, Natalie. **Femicídio**: um enquadramento para entender o genocídio. Tradução Feminismo com Classe. 2018. Disponível em: <<https://link.medium.com/ODeX1orhT1>>. Acesso em: 13 julho 2019.

O'REILLY, Andrea. **Matricentric Feminism**: A Feminism for Mothers. Journal of the Motherhood Initiative, v.10, n.1&2, p.13-26. 2013.

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Tradução de Marta Avancini. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1993.

PEREIRA, Ana Catarina. **Arte e Política**: do espectador universal à passividade da mulher que assiste. Esferas, n.3, v.5, jul-dez, 2014.

RADICAL, Medium Feminismo. **O Feminismo Radical Reduz Mulheres a Vaginas?**. 2016. Disponível em: <<https://link.medium.com/R4Ai0AdeT1>>. Acesso em: 30 setembro 2019.

RIBEIRO, Djamila. **Não existe mãe desnaturada**. Folha, 28-fev, 2020.

_____. **O que é lugar de fala?**. Coleção Feminismos Plurais. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RICH, Adrienne. **Nacemos de Mujer**: la maternidad como experiencia e institución. Traficantes de Sueños, 2019.

ROWLAND, Robyn; KLEIN, Renate. **Feminismo Radical**: história, política e ação. Tradução QG Feminista. 2019. Disponível em: <<https://link.medium.com/vJTbmwdhT1>>. Acesso em: 13 julho 2019.

RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres**. Notas sobre a 'Economia Política' do sexo. Tradução de Christine Rufino Dabat. Recife: SOS Corpo, 1993.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. 1ªed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2011, 151p.

_____. **Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero.** Cadernos Pagu, n. 16, 115-136, 2001.

SANTOS, Cila. **Da tal “terceirização da maternidade”.** Militância Materna. 2017. Disponível em: <<https://militanciamaterna.com.br/da-tal-terceirizacao-da-maternidade-45fb284bc114>>. Acesso em: 15 novembro 2019.

_____. **Danço eu, dança você, na dança da solidão:** e o padecimento no paraíso. Militância Materna. 2017. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/dossie-cult-psicanalise-e-feminismo/>>. Acesso em: 15 novembro 2019.

_____. **O que é maternidade compulsória?** Programadas para gestar. 2017.

SCAVONE, Lucila. **A maternidade e o feminismo:** diálogo com as ciências sociais. Cadernos Pagu (16), p.137-150. 2001.

_____. **Dar a vida e cuidar da vida:** feminismo e Ciências Sociais. São Paulo: EDUNESP, 2004.

_____. **Nosso corpo nos pertence?** Discursos feministas do corpo. Revista Gênero, Niterói, v.10, n.2, p. 47-62, 2010.

SILVA, Danielle de Luna. **Maternagens na diáspora amefricana:** resistência e liminaridade em Amada, Compaixão e Um Defeito de Cor. Tese de doutorado. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. 2017.

SMELIK, Anneke. **Teoria do Cinema Feminista.** Tradução de Thomas Ilg. Revista Usina, março, 2015.

SMITH, Sharon. **The image of women in film:** some suggestions for future research. In: Beh, S.H. & Saunie, S, Women and film, 1972.

SOUTO, Mariana. **Constelações filmicas**: um método comparatista no cinema. Galáxia, São Paulo (online), n.45, p.153-165, set-dez, 2020.

SPIVAK, Gayatri C. **Interview with Angela McRobbie**. Block (10), 1985, pp.5-9.

SWAIN, Tânia Navarro. **Feminismo radical**: muito além de identidade e gênero. E-book. 2017.

_____. **Meu corpo é um útero?** Reflexões sobre a procriação e a maternidade. In: Maternidade e feminismo: Diálogos Interdisciplinares. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2007.

VARIKAS, Eleni. **“O pessoal é político”**: desventuras de uma promessa subversiva. Tempo. vol. 2, n. 3. Rio de Janeiro, p. 59-80, 1996.

VEIGA, Roberta. **Dora e a luta histórica contra os fascismos**: subversão e limiar em Retratos de Identificação. In: Holanda, Karla; Tedesco, Marina (org.). Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro. São Paulo: Papyrus Editora, 2017.

_____. **Formas de Insubordinação Cinematográfica aos Mitos da Maternidade**: método, pesquisa e inventário. 2020. No prelo.

_____. **Há sempre uma imagem que falta**: o dispositivo mnemônico de Rithy Panh. E-Compós, Ahead of print, 2020b.

_____. **Imagens que sei delas**: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman e Kawase. In: Holanda, Karla (org.). Mulheres de Cinema. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2019.

WALSH, Andrea. **Women's film and Female experience, 1940-1950**. Greenwood Publishing Group. 1984.

WALTERS, Suzanna. **Lives Together/Worlds Apart**: Mothers and Daughters in Popular Culture. Berkeley: University of California Press, 1992.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

Referências filmográficas

Filmografia analisada (*corpus*)

Julia e a Raposa (Inés María Barrionuevo, 2018)

Madonas (Maria Speth, 2007)

Filmografia citada

24 Semanas (Anne Zohra Berrached, 2016)

4 Meses, 3 Semanas e 2 Dias (Cristian Mungiu, 2008)

6 Balloons (Marja-Lewis Ryan, 2018)

A Mãe (João César Monteiro, 1979)

A Ópera-Mouffe (Agnès Varda, 1958)

A Passagem do Cometa (Juliana Rojas, 2017)

Agnus Dei (Anne Fontaine, 2016)

Alice Doesn't Live Here Anymore (Martin Scorsese, 1974)

Anticristo (Lars von Trier, 2009)

As Horas (Stephen Daldry, 2003)

Boa Noite, Mamãe (Veronika Franz e Severin Fiala, 2016)

Carrie - A estranha (Kimberly Pierce, 2013)

Cisne Negro (Darren Aronofsky, 2010)

Como Nossos Pais (Láís Bodanzky, 2017)

Coração Selvagem (David Lynch, 1990)

Dançando no Escuro (Lars von Trier, 2000)

Dance, Girl Dance (Dorothy Arzner, 1940)

De Salto Alto (Pedro Almodóvar, 1991)

Documenteur (Agnès Varda, 1981)

Extraordinário (Stephen Chbosky, 2017)

Gaslight (George Cukor, 1944)

Há Tanto Tempo Que Te Amo (Philippe Claudel, 2008)

Hereditário (Ari Aster, 2018)

High Tide (Gillian Armstrong, 1987)

History and Memory: For Akiko and Takashige (Rea Tajiri, 1991)

Imitação da Vida (Douglas Sirk, 1959)

Instinto Materno (Calin Peter Netzer, 2014)
Invisível (Pabo Giorgelli, 2017)
Je vous salue, Marie (Jean-Luc Godard, 1985)
Jezebel (William Wyler, 1938)
Juno (Jason Reitman, 2008)
Kabei: Nossa Mãe (Yoji Yamada, 2008)
Kramer vs. Kramer (Robert Benton, 1979)
Laços de Ternura (James L. Brooks, 1983)
Ma (Tate Taylor, 2019)
Mãe Solteira (Ida Lupino, 1949)
Mãe! (Darren Aronofsky, 2017)
Meu Anjo (Vanessa Filho, 2018)
Mildred Pierce (Michael Curtiz, 1945)
Minha Amiga do Parque (Ana Katz, 2018)
Minha Mãe (Christophe Honoré, 2004)
Mommy Dearest (Frank Perry, 1982)
Morocco (Josef von Sternberg, 1930)
Não Sei Como Ela Consegue (Douglas McGrath, 2011)
Nascimento e Maternidade (Naomi Kawase, 2006)
No Limiar da Vida (Ingmar Bergman, 1958)
O Babadook (Jennifer Kent, 2014)
O bebê de Rosemary (Roman Polanski, 1969)
Odeio a Maternidade, Amo meu Filho (Carol Balduci, 2017)
Olmo e a Gaivota (Petra Costa e Lea Glob, 2014)
Pendular (Julia Murat, 2017)
Possessed (Curtis Bernhardt, 1947)
Preciosa (Lee Daniels, 2010)
Precisamos Falar Sobre o Kevin (Lynne Ramsay, 2012)
Projeto Flórida (Sean S. Baker, 2017)
Psicose (Alfred Hitchcock, 1960)
Que Horas Ela Volta? (Anna Muylaert, 2015)
Riddles of the Sphinx (Laura Mulvey e Peter Wollen, 1977)
Salve Geral (Sérgio Rezende, 2009)

Stella Dallas (King Vidor, 1937)
Tudo Que É Apertado Rasga (Fábio Rodrigues Filho, 2019)
Tully (Jason Reitman, 2018)
Um Assunto de Mulheres (Claude Chabrol, 1991)
Um Dia (Zsófia Szilágyi, 2018)
Uma Canta, a Outra Não (Agnès Varda, 1977)
Uma Prova de Amor (Nick Cassavetes, 2009)
Volver (Pedro Almodóvar, 2006)